SZÍNHÁZ

Székely György: Pillanatfelvétel az Operettszínházról • Gábor István: Jegyzetek a Vidám Színpad elmúlt évadjáról • Pályi András: Madáchról gondolkozunk • Mészáros Tamás: Bokor Miklós – Tomanek Nándor • Berkes Erzsébet: A munkásasszony és a kispolgár • Nánay István: Zenés műfaj—igényesen • Majoros József: Vitában Csehov-színjátszásunkról • Molnár Gál Péter: Örkény és Goldoni Berlinben

1974
Szeptember

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1974. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MARIA

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

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

Indexszám: 25.797

74.2101 -Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

Első borító:
Játsszunk óvodát. Radványi Ervin és Peterdi Pál jelenete a Vidám Színpad Mesebeszéd című politikai kabaréjában. Zana József, Balogh Erzsi, Kabos László, Lorán Lenke
(Iklády László felvétele)

Hátsó borító:

Szakcsi Lakatos-Csemer: Piros karaván.
Jelenet a Fővárosi Operettszínház előadásából
(Iklády László felvétele)

TARTALOM

játékszín

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetek a Vidám Színpad elmúlt évadjáról (1)

Színház zenével

SZÉKELY GYÖRGY

Pillanatfelvétel az Operettszínházról (4)

SZŰCS MIKLÓS

Hat zenés játék Békéscsabától Győrig (9)

RÓNA KATALIN

Két vidéki Pop-fesztivál (13)

NÁNAY ISTVÁN

Zenés műfaj - igényesen (15)

LUX ALFRÉD

Töprengések egy műfajról (17)

PÁLYI ANDRÁS

Madáchról gondolkozunk (21)

négyszemközt

BOGÁCSI **ERZSÉBET**

m. v. (24)

fórum

MAJOROS JÓZSEF

Vitában Csehov-színjátszásunkról (27)

INGEBORG PIETZSCH

Magyar Színházművészeti Napok az NDK-ban (32)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Örkény és Goldoni Berlinben (33)

KOLTAI TAMÁS

Klasszikusok mai szemmel (39)

MAGYAR FRUZSINA

Az Universitas Együttes Olaszországban (43)

arcok és maszkok

SZ. E.

A színész hangszere (45)

MÉSZÁROS TAMÁS

Bokor Miklós - Tomanek Nándor (46)

BERKES ERZSÉBET

A munkásasszony és a kispolgár (47)

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetek a Vidám Színpad elmúlt évadjáról

Három évvel ezelőtt vette át a sokoldalú, művelt író és esztéta, Abody Béla, a Vidám Színpad irányítását. Rokonszenves programmal indult, nyilatkozataiban elhangzott műsorterve joggal csigázta föl az érdeklődést. És nem is ok nélkül: már az első évben érezhetővé vált, hogy az elhatározást tettek, sikeres bemutatók követik. A színház né-hány eredménye, például Gádor Béla-Görgey Gábor *Részeg éjszakája, a* Brecht-féle *Happy End,* vagy Bárány Tamás vígjátéka, *A szülő is ember,* jelezték már, hogy a társulat jó úton halad. A színpad vezetője mindezeket a megbecsülésre méltó törekvéseket még igazgatása kezdetén ebben az aforisztikus tömörségű mondatban foglalta össze: „A nevetés irodalmi rangját szeretnénk visszaperelni." Figyelemre méltó gondolat ez, méltó arra, hogy kijelölje a Vidám Színpad további fejlődését is.

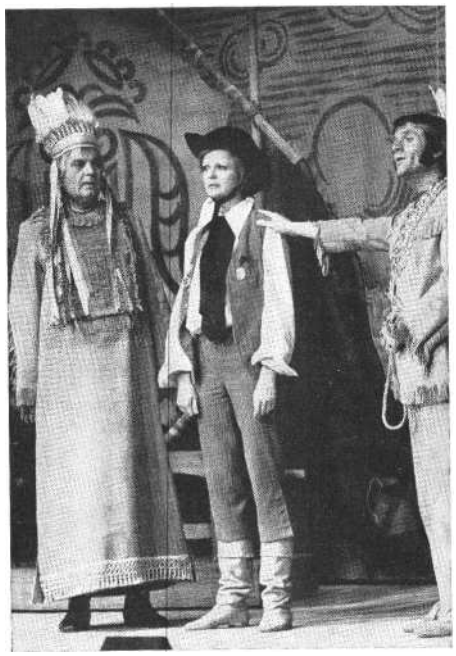
Brecht útján haladva

Annak ellenére, hogy már az első két évben tanúi lehettünk a színház meg-újulásának, nem kevés jel arra mutatott, hogy az adósságok törlesztése, az ígéretek valóra váltása tulajdonképpen még várat magára. Igazságtalanság lett volna türelmetlenkedni, hiszen nyilván-való, hogy egy művészi program következetes végrehajtása csak több évi szívós munka eredménye lehet. Ha azonban az első két szezonban nem is akartuk pontról pontra számon kérni az ígéretek beváltását, a harmadik évad föl-jogosítja már a kritikust arra, hogy alaposabban megvizsgálja: melyek az új elemek a Vidám Színpad művészi munkájában, és melyek még a visszahúzó erők. Mert mondjuk meg mindjárt bevezetőben, hogy mindkét vonással egyaránt találkozni lehetett az elmúlt szezonban.

A színház az 1973-74-es évadban három műsort mutatott be: Bárány Tamás zenés vígjátékát, *a Több órás napsütést, a Happy End* folytatásaként a Peter Hacks és mások által átdolgozott *Polly Amerikában* című zenés komédiát, valamint a *Mesebeszédet, az* alapjában véve kabarét játszó, erre a célra alapított színház egyetlen kabaréműsorát. Amihez hadd tegyük mindjárt hozzá: azokból a szerzőkből, akiket a Néző című színházi propagandalapban Abody Béla az évad elején megemlített, egyetlenegy sem kapott színpadot az elmúlt szezonban.

Érdekes, hogy az előadott három darab közül éppen Bárány Tamás hagyományos műfajú vígjátéka, *a Több órás napsütés* váltotta be legjobban a hozzá fűzött reményeket. Tudom, hogy ez a megállapításom nem találkozik kritikus kollégáim véleményével, mégis megkockáztatom újból leírni, amint ezt korábban megtettem már: kiagyalt, erőszakolt, a valóságtól elrugaszkodó helyzetekkel szemben Bárány Tamás megragadott és több-kevesebb következetességgel végigvezetett egy reális, ízig-vérig mai ötletet. Jámbor Pál ötvenéves, háromgyermekes tervezőmérnök négy négyzetméteren különbözik össze főnökével. Ez a négy négyzetméter volna szükséges ahhoz, hogy egy-egy lakás alapterülete ezer család számára elviselhetőbbé, szebbé tegye az életet. A főnök makacs és demagóg, a beosztottja pedig meghunyászkodó és gyáva, így hát a 'közöttük lezajló vita éppen csak fölfodrozza a mindennapi élet állóvizét. És akkor jön az a szokványos fordulat, ami ebben a különleges esetben mégis jótékonyan megváltoztatja a vígjáték további menetét. Péntek, a lottóhúzás napja lévén kiderül, hogy Jámbor Pálnak öt találata van. Csak a kisebbik jelentőségű fordulat az, hogy a tervezőmérnök most már vélt gazdagsága védősáncai mögül bátran szemébe mondja főnökének nemcsak annak a bizonyos négy négyzetméteres takarékosságnak a galádságát, hanem zsarnoki vezetése jellemző tényeit: is. Ennél lényegesebb azonban az a konfliktus, ami az öt találat hírének hallatára a népes Jámbor családban lezajlik. Jellemhibák sokasága bontakozik ki egy szempillantás alatt előttünk, és noha Bárány Tamásnak nem sikerül az ötletet következetesen végigvezetnie -. gyönge deus ex machinával zárja a cselekményt -, mégis jeles érdeme, hogy ezt a fontos, a kabaré felszínesebb világán túlmutató kérdést darabba foglalta.

Brecht hangján a Bicska Maxi dala szólal meg hangszórókból *a Polly Amerikában* című komédia kezdetén, jelképesen utalva a folyamatra, a *Koldus-opera, a Happy End és a Polly* között. Egyébként a *Polly Amerikábant* is -



Vadölő, indián törzsfőnök (Zentay Ferenc), Polly (Tordai Teri) és Tsiheepuhee, a törzsfőnök fia (Zana József) a Vidám **Színpad** Polly **Amerikában** **című zenés komédiájában**

John Gay után szabadon - Brecht akarta megírni, de valamely ok miatt még-sem tette. Lelkes tanítványa, a Nyugatról az NDK-ha áttelepült Peter Hacks vállalkozott John Gay darabjának átdolgozására. Az T964-ben írt *Polly* ősbemutatóját - André Asriel zenéjével - Hallében tartották, majd sokfelé játszották még Európában.

Peter Hacks azonban nem Brecht, csak a mester hűséges, okos, ám puhábban fogalmazó tanítványa. *A Polly Amerikában* - amennyiben erre következtetni lehet a további átdolgozók és magyarítók, mindenekelőtt Ungvári Tamás munkájából - sokkal lazább szerkezetű, kevésbé világos vonalvezetésű és dramaturgiailag is széttöredezettebb, mint elődje, *a Koldusopera* volt. A Brecht által hitelesített trivialitás itt mesterkéltnek hat, és olykor ízléstelen is, a darab politikuma pedig - az agya-fúrt fehérek leigázzák, kifosztják az indiánokat - kicsorbul, és a gyöngébb kabarétréfa szintjére száll le. Nem tudni pontosan, milyen mértékben osztozik a *Polly Amerikában* fogyatékosságaiban a német és a magyar átdolgozás, de a második kép gyenge, pesties vicceit aligha lehet Peter Hacks számlájára írni. A darabra a Vidám Színpadon különböző rétegek rakódtak, és a meglehetősen ve-

gyes színvonalú elemeket - a nyilvános-ház frivol hangulata, Dukátné és Lucas Lucy férfiéhsége, a banditák bohóckodása, Dukát úr asszonyszomja - vajmi nehéz egymásról leválasztani. Nincs könnyű helyzetben emiatt a néző sem, mert nem tudja, hogy kellő tisztelettel szükséges-e adóznia John Gay-nek, avagy bátran nevethet Ungvári poénjain.

A Mesebeszéd című kabaréműsor volt a Vidám Színpad évadzáró bemutatója. Őszintén állíthatom: telitalálat az az ötlet, amire ez az előadás épült. Az el-múlt másfél évtized kabaréira vissza-tekintve nehezen tudnám megmondani, mikor ragadta meg ilyen bátran a lényeget ez a színpad. De nemcsak lényeglátásról van itt szó, hanem a konfliktus teljes kibontásáról és kiélezéséről is. Egy felnőttek által épülő szocialista társadalomban csaknem harminc évvel a felszabadulás után némelyek nem hajlandók felnőttnek tekinteni az embereket - ez *a Mesebeszéd* vezérlő gondolata, és Arany Jánossal együtt mondhatnók, hogy „nem mese ez, gyermek". Mert való igaz, hogy mesélni a gyerekeknek szokás a tévében és az óvodában, de a felnőttek már joggal elvárják, hogy az államvezetés megossza velük gondjait is. Szellemes formai elemek, okos rendezői ötletek vezetik be a nézőket abba a hangulatba, amelyben a kabaré műfaja szerint ugyan, de nagyon magvasan és szókimondóan a gügyögést, a mellébeszélést, a köntörfalazást, egyszóval a mesebeszédet teszik nevetségessé. A nevetés irodalmi rangjára vonatkozó igazgatói ígéret is itt kezd valóra válni: Abody Béla, Csurka István, Vas István, Weöres Sándor egy-egy jelenete vagy magánszáma is méltó helyet kapott a műsorban. Csurka jelenete kiváltképp kitűnő: a kötőszavakkal való gyakori visszaélést gúnyolja ki élesen, ha az ötletet nem is sikerül következetesen végigvezetnie.

A nagyon jó, sőt egyenesen kitűnő alapeszme azonban sajnálatosan nem hatja át egészében *a Mesebeszéd* című műsort. Az önmagukban szellemes jelenetek egyike-másika az előadást olyan tájakra viszi, amelyeket már sokszor beutazott a Vidám Színpad társulata. A körülmetélésre kifuttatott Hacsek és Sajó például, a televíziós paródia vagy *a VIII. kerületi Henrik* című jelenet már nem a gügyögést persziflálja, hanem oly-kor maga is gügyörészik.

Frederik úr (Kazal László) Wurlitzer Sammal (Zana József), mellettük az üdvhadsereg rohamcsapata.
Brecht-Lane-Weill: Happy End a Vidám Színpadon (Iklády László felvételei)

Új játékstílus felé

Kétségtelen, hogy új programot régi be-idegződésekkel nem lehet valóra váltani. Megbecsülendő eredmény, hogy a Vidám Színpad vezetése többféle módon is igyekezett az elmúlt évadokban támadást indítani a rutin, a sablon, a nézőnek „így is jó lesz"-szemlé[l]et ellen. Szerződtetett néhány fiatal, tehetséges mű-vészt - mindenekelőtt egy fiatal és tehetséges rendezőt, Léner Pétert -, és megfelelő feladattal látta el őket. Közülük Tordai Teri játéka a Pollyban külön is meglepetés. Tetszetős porcelánbaba helyett fanyar humorú, keménykötésű 'banditafeleséget játszik el, a bájnak és az elszántságnak valamiféle különleges, ironikus ötvözetével. Ez valóban brcehti fogantatású stílus, ahogyan a vendég Bodrogi Gyuláé is az, csak talán kissé el-lágyított kivitelben. Bodrogi halálai és feltámadásai azonban mindenképpen a színészi remeklés jó példái, Bicska Maxi szerepében. Szabó Tünde is magára talált az új társulatban, és például *a Több órás napsütésben,* de *a* Mesebeszédben is bizonyítja, hogy lényeges hely illeti meg az együttesben. A nagyon tehetséges Szoboszlay Sándor azonban még nem kapott képességeinek megfelelő fel-adatot.

Új tagok bemutatkozása mellett fontos átalakulás tanúi lehetünk a színháznak régebben itt dolgozó művészei körében is. Példaként említhetem Faragó Verát, a társulat egyik legtehetségesebb színészét, aki a *Pollyban* Kocsma Jennyt drámai színekkel játssza el, és olyan tulajdonságokkal ruházza föl, amelyek nincsenek is benne talán az eredeti szö-vegben. Kazal László is túlhaladta ön-maga korábbi színvonalát, noha eredeti tehetségében hosszabb idő óta nem kételkedtünk, és *a* Mesebeszédben, de a Pollyban is egy-egy jellegzetes figurát nagyon aprólékos művészi eszközökkel dolgozott ki. Az eredeti tehetségű Kabos László is egyre gyakrabban kapott lehe-tőséget, „szépségének" és vörös hajának kipoentírozása helyett, valódi emberábrázolásra. Bárány Tamás vígjátékában bemutat egy állandóan nősülésre kész szociológust, aki következetesen összegabalyítja a cselekményt, és *ez az* alakítása már messze túlmutat a könnyebb fajsúlyú komédiázáson. *A Mesebeszéd*-ben is ötletesen parodizálja Harsányi Béla és G. Dénes György tréfájában, a *Prímás a* háztetőnben Kissingert, egy másik jelenetben pedig elragadó kedvességgel fordítja te magyarra mindazt a közhelyáradatot, amely egy beszámolóból a hallgatóságra zúdul. Géczy Dorottya. Lorán Lenke, Gyurkovits Zsuzsa, Balogh Erzsi, Zentay Ferenc, Csonka Endre, Gálcsiky János és *a Mese*-beszédben kiváltképp Szuhay Balázs bizonyítják, hogy arcra fagyott merev mosoly, sablonos színpadi reakciók, a sokszor kipróbált, mindig kisebb-nagyobb tapsot szerző rutinos mozdulatok, grimaszok helyett a megújított játékkultúrára is érdemes építeni. Más kérdés, hogy önálló, közösségi játékstílus még nem alakult ki teljesen ebből a törekvésből. A jó irányt egy korábbi sikeres produkció, a *Részeg éjszaka* jelzi, a nehezen megvalósítható szándékról pedig a *Polly* színészI egyenetlenségei, gyakori stílustörései árulkodnak.

Mindez végül nyilvánvalóan fölveti a rendezés kérdését is. Léner Péter nem-régen került főrendezőnek a színház-hoz, és ha most még kevés eredményről adhat is számot - egy évadban mind-össze három bemutatót tartottak

mindaz a fejlődés, ami a műsorpolitikában, de főként az egységesedő játékstílusban, a színészi munkában mutatkozik, az ő érdeme is. Rendezői munkájával az elmúlt szezonban *a Polly Amerikában* színpadra állításánál ismerkedhettűnk meg. Gondolom, már az előbbiek-hőt is kiderül, hogy ebben az esetben csak a jó szándéknak néhol bátor, másutt halvány jeleivel találkozhattunk. Léner ezúttal inkább a poénok áradatát rendezte meg, semmint a Brecht-tanítvány Peter Hacks szatirikus játékát. Főként a stílusegység következetesebb megvalósítását kérném számon ettől az előadástól; valamennyi színésztől meg kellett volna követelnie, hogy ne csak a maga jól bevált eszközeit használja föl újból, hanem igyekezzék a kollektív játékstílusba beilleszkedni, illetve azt ki-alakítani.

A Több órás napsütést Horváth Tivadar átgondoltan, a színészeknek karak-terisztikus egyéniséget biztosítva rendezte meg. Nyilvánvaló, hogy neki lényegesen könnyebb volt a dolga, hiszen nem kellett új hagyományokat teremtenie, ha-nem pusztán arra kellett ügyelnie, hogy a Vidám Színpad jó hagyományaiból - mert, tévedések elkerülése végett; ilyenek is vannak! - megmentse azt, ami élő és rugalmasan továbbformálható. Végül *a Mesebeszéd* című kabaréműsor rendezője Kalmár Tibor volt. Kár volna tagadnunk, hogy jellemeket megrajzolni lényegesen nehezebb feladat - megfelelő szöveg hiányában olykor lehetetlen is - kabarétréfában, mint kétrészes vígjáték-ban. Ugyanazt a teljesítményt nem is illik számon kérni *a Marcika panaszai* című jelenet közreműködőitől, mint a *Részeg éjszaka' vagy a Polly* színészeitől. És mégis, Kalmár Tibor munkájában is örvendetesen fölfedezhető az a konokul következetes szándék, hogy a szereplőket rászorítsa legalább egy tipikus helyzet és figura életre galvanizálására. Több jelenet bizonyítja, hogy ez a törekvés eredményes lehet.

Epilógus

Ifjú kollégám, B. K., alaposan kikapott egy folyóiratban Abody Bélától, amiért nem tetszett neki a *Polly Amerikában.* Nekem sem nagyon tetszett, várom te-hát a kemény ítélkezést. Egyetlen mentségem lehet: a Film, Színház, Muzsika kritikusa egyebek között azért találtatott megméretés után könnyűnek, mert neve nem fordul elő a lexikonokban, és egyébként is „gyönge novellákat publikál", ami rám nem vonatkozik. Életemben egyetlen rossz novellát sem publikáltam -- jót sem, természetesen -, nevem viszont néhány sor erejéig előfordul a Színházi Kislexikonban.

Mindezeken a tényeken fölbátorodva meg merem mondani - még ha utólag szemrehányást kapok is érte -, hogy nekem nem nagyon tetszik a Vidám Szín-pad Abody-központúsága sem. Tréfás levél Weöres „Sanyi"-tól Abodyhoz címezve az előcsarnokban, Abody-paródia, Abody hangja magnóról műsor közben és az előadás végén, ez egy kissé sok. Még akkor is túlzásnak érzem, ha - és ezt nem valamiféle kötelező udvariasságból mondom! - a Vidám Szín-pad igazgatóját tehetsége, műveltsége, humora, különleges egyénisége alapján tiszta szívből becsülöm.

Kajánkodó hangjának a megszólalását különösen akkor nehezményezem, amikor Abody a *Polly Amerikában* befejezésékor így dörgedelmeskedik: „Rá-érnek holnap szégyellni, ha ma jól érezték magukat." Nem, kérem, én nem várok holnapig. Én már ma is szégyellem, ha a később bemutatott *Mesebeszéd* című kabaré alapgondolatával ellentétben a Vidám Színpadon is gyermeknek tekintenek, és enyhén szólva kioktatnak. Ez nem fair play!

Színház zenével

SZÉKELY GYÖRGY

Pillanatfelvétel az Operettszínházról

Az Operettszínház munkája körüli viták nagy része bemutatóinak és színészeinek műfaji jellegéről szól. Vitatható az is, *hogy* helyes műfaj-e a „pillanatfelvétel", amikor egy színház művészi életéről, törekvéseiről, eredményeiről próbál számot adni az ember. De úgy gondolom, szinte lehetetlen másra, átfogóbb vizsgálódásra vállalkozni. A pillanatkép-nek is megvan az az igénye, hogy fel-ismerhetők legyenek azok, akikről készült, s bármennyire is csak a pillanat műve - hát még az ilyen színházi családi kép, ahol valóban nemzedékek sorakoznak egymás mellé, s a jelen állandóan utal a múltra is, remények és csalódások is leolvashatók az arcokról. Különben is nemrégen jelent meg egy történeti igényű összefoglaló a SZÍNHÁZ márciusi számában, amikor a színház igazgatójának jubileumi beszéde számolt be a régebbi és közelebbi múltról. Az élet azonban nem áll meg az évfordulóknál. A jövő tervei és a megvalósítás nehézségei napról napra újratermelődnek. Különösen, ha egy olyan fontos színházművészeti területről van szó, mint a magyar zenés szín-pad világa.

Nyilvánvaló, hogy készakarva nem neveztem ezt a területet „a könnyű zenés műfaj", az operett, a dalját ék, a musical világának. Túlságosan kitágultak ennek az országnak a határai, ami-óta már nem a bécsi operett „négyes-fogatával" kocognak benne. Ahol kés-párbajok folynak, pogrom pusztít, a faj-üldözés keserűségei kapnak hangot, ott nagyon is időszerűtlen lenne a „könnyűség" címszavához ragaszkodni. Valami egészen másról van szó, olyasmiről, amit a kelteténél tovább takart el az „operett kontra musical"-vita s a benne rejlő látszólagos és tényleges ellent-mondás. Azt hiszem, egyszerűen arról van szó, hogy korunk, a huszadik század második fele, utolsó harmada, ebben a színháztípusban is keresi a maga hangját, s bármennyire is épít a múltra (kényszerül építeni a múltra, lehetetlen, hogy ne építsen rá), időről időre rátalál, pillanatokra megint elveszíti, de emlékeiből már nem törölheti ki: igazán jól csak olyankor érzi ma-gát, ha ezen az új hangon szólalhatott meg. Ezt az örömet azok a váratlanul feltörő energiahullámok okozzák, amelyek éppen az újfajta élmények megteremtésekor szabadulnak föl. Nemcsak más, de sokkal több történik ilyenkor a színpad és a nézőtér között, mint addig: plasztikusabb, teljesebb emberek elevenednek meg, a társadalom életének teljesebb képe bontakozik ki.

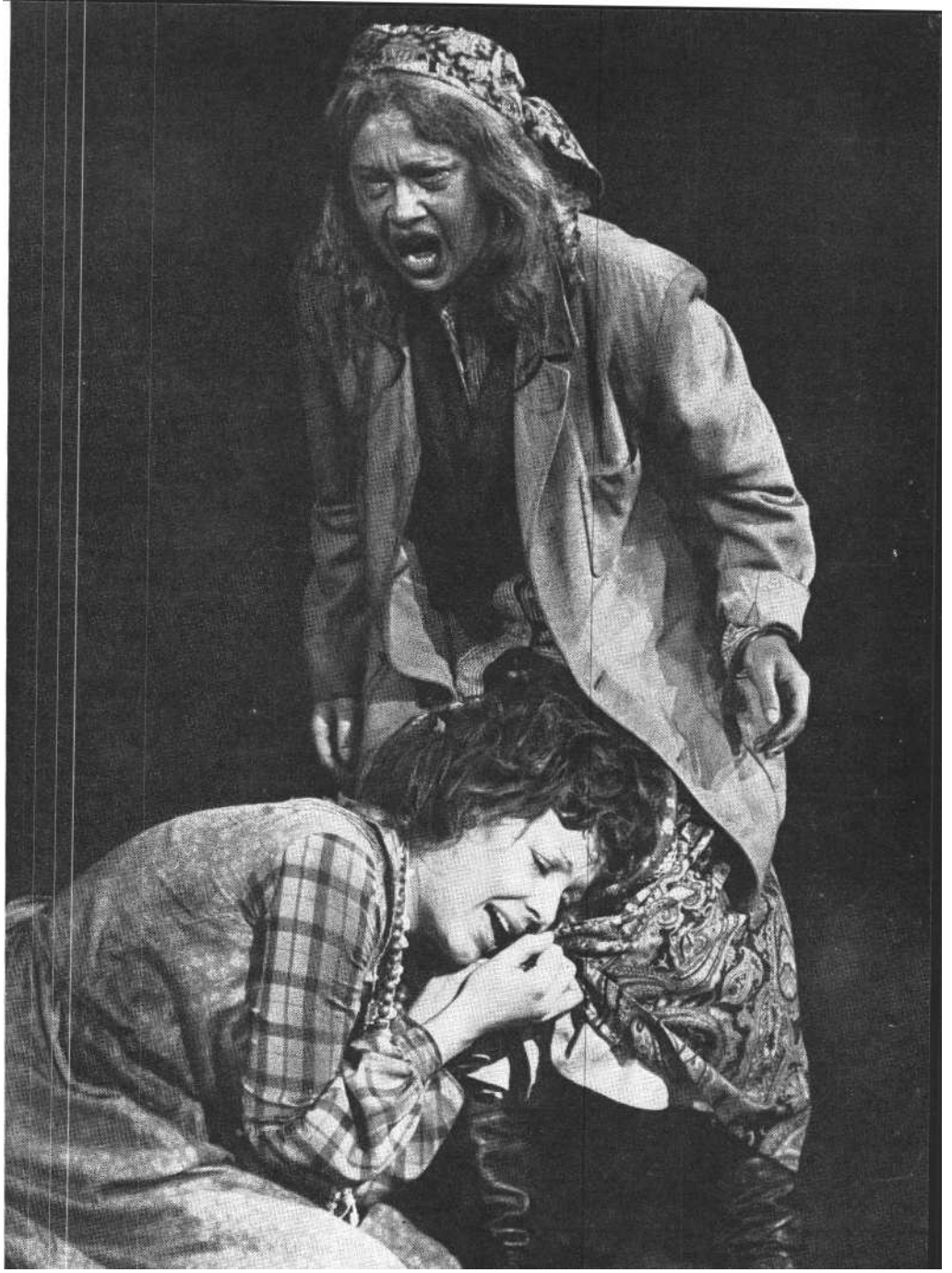
És nemcsak az Operettszínház színpadán. És erről is beszélni kell, mi-előtt a szűkebb családi pillanatfelvétel elkészülne. Mégpedig azért, mert az előbb „fontos színházművészeti területet", tehát nemcsak egyetlen szín-házat emlegettem. „Korunk színháza" (talán a naturalista színháztól való szenvedélyes elszakadási lendülete miatt is) egyre nagyobb mértékben - vagy talán ismét - zenés színház. Vagyis olyan módon tudja a legteljesebben megvalósítani önmagát, ha a zene szervesen, drámai funkcióban épül bele egy-egy előadásba. (Még akkor is, ha elidegenítő funkciót kap, mint azt Brecht kívánta.) Hogy csak egy nagyon közeli példát említsünk - Ibsen igazán nem gondolta volna, hogy *A nép ellensége* előadásán Beethoven IX. szimfóniájának utolsó tétele kap megrázó drámai funkciót. Márpedig ez történt. És az sem lehet véletlen, hogy csak az utóbbi néhány évben több prózai színházunk is jelentős szerepet juttatott zenés, átkomponált műveknek. Gondoljunk csak *A helység kalapácsa, A hold-béli csónakos, a Fecsegő ékszerek* „mű-fajára", *a Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* kirobbanó sikerére, vagy arra, hogy fiataloknak készülő produkciókat egyenesen lehetetlen muzsika, mégpedig a mai zenei köznyelv felhasználása nélkül színpadra vinni, lásd a *Várj egy órát* vagy *a Férfikor* esetét. Mindez csak azt bizonyítja, hogy mai és holnapi színi kultúránk szempontjából valóban döntően fontos, hogyan, milyen irányban fejlődik zenés színpadunk, s főképpen az, amelynek eleve feladata (és szervezetileg adott lehetősége), hogy ezzel a problémával foglalkozzék. És ebből következik az is, hogy mindazok a kritikák, amelyek nem veszik észre ezt a fordulatot, korunk színházának ezt az új vonását, messze elmaradnak a korszerű színházkultúra követelményeitől. Tehát nem-csak szavakban, ami, ha ritkán ugyan, de mégis megtörténik, de a gyakorlatban, meg nem szűnő rendszerességgel kell foglalkozni a problémával, segíteni a jó kezdeményezéseket, népszerűsíteni az eredményeket, bátorítani az alkotókat.

A zene hatalma

Már csak azért is, mert a zene hatalma terjed talán ki a lehetséges közönség legszélesebb rétegeire. Nem azért, mert olcsó" dolgokkal hat (vagy mert azzal is tud hatni), hanem, mert rend-kívül erőteljes az érzelemformáló s ezen keresztül személyiségalakító ereje. Nem valamifajta elfogultság mondatja velem, hogy éppen ezért „színházabb a színháznál" - manapság úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy több csatornán juttat el információkat a nézőhöz, a lehető legtöbb ponton aktivizálja. Akár „pozitív" értékek kibontásában (vegyük példának *a Dohányon vett kapitányt),* akár negatívumok felmutatásában, leleplezésében (mint mondjuk a nemzeti színházi *Szép Heléna* esetében). S ha itt, ebben a kitérőnek vélt bekezdésben bizonyos kultúrpolitikai következtetéseket lehetne megkockáztatni, joggal lehetne felhívni az illetékesek figyelmét, hogy az eddiginél sokkal több figyelmet szenteljenek (aminek egyéb-ként a most is folyó zenés színpadi pályázattal kapcsolatban vannak jó jelei), de esetleg több lehetőséget, épületet, nézőkapacitást, egyszóval tudatosan felfokozott támogatást adjanak minden olyan kezdeményezésnek, amely a korszerű zenés színpad átütő erejű kibontakozását szolgálhatja.

Nem lehet ugyanis elhallgatni - és most már közeledünk a pillanatfelvételhez -, hogy minden elért eredmény ellenére bizonyos egy helyben topogás észlelhető. Ha az ember elolvassa az elmúlt három színi évadnak az Operettszínház produkcióiról írott kritikáit, jellegzetes ingamozgást észlel. Végleges, döntő változást emlegetnek a világsikerű musicalek itt is jó, sőt ki-emelkedő színvonalú bemutatásakor; a csendes szánakozás vagy a mérgelődés hangján szólalnak meg, ha a bécsi operett egy-egy műve jelenik meg a szín-padon (még akkor is, ha tudomásul veszik, hogy ez is ugyanennek a szín-háznak a feladata) ; s végül a lehető legellentétesebb vélemények hangoznak el a hazai származású, általában nem tisztázható műfajú bemutatókkal kapcsolatban. Többé-kevésbé úgy látszik,

hogy ez így fog menni az idők végezetéig. Ezen a helyzeten csak az enyhít néha, hogy észreveszik azt is, ha az operettjáték színészi munkájában változást regisztráltak, elsősorban az emberábrázolás fejlődése területén. Persze, ilyenkor sem mulaszthatják el kellőképpen megróni a primadonnát és a bonvivánt, hogy nem tart lépést a többiekkel. Óhatatlanul az jut az ember eszébe, hogy ugyanígy szokták elmarasztalni Csongor, illetve Tünde szerepének alakítóit, holott nagyon valószínű, hogy maguk a szerepek is korlátozzák az elő-adók lehetőségeit, különösen, ami ennek az „innamorati"-párnak a tartalmasabb megjelenítését illeti. (Miért csak itt felejtjük el, hogy a commedia dell'artét is Arlecchino és Pantalone, Pulcinella és a Capitano vitte európai diadalra és nem a szerelmesek figurái?) Talán itt is mutatkozik valami-fajta megoldási lehetőség, erről azonban majd később. Marad tehát az évadonként többször is megismételt ingázás a dicséret és az elmarasztalás között, anélkül, hogy akár a színház, akár a nézők részéről (vegyük úgy, hogy a kritikusok őket képviselik) lényeges változás történt volna. Kétségtelen, hogy ebben a patthelyzetben van valami el-keserítő. Legalábbis nem segíti az egy-értelmű kibontakozást, az egyértelmű és végleges jelentőségű művészi és stílusbeli frontáttörést.



Szakcsi Lakatos-Csemer: Piros karaván. Galambos Erzsi (Vorza) és **Kovács Zsuzsa** (Bolond Néni) **a Fővárosi Operettszínház előadásában**

Két stílusréteg

Szinte hallani lehet a mindkét oldalról felzúduló tiltakozást: ugyan mit is tegyen az a színház, amelynek mind a két stílusréteget képviselnie kell, nyilvánvaló és kötelező szervezeti okokból. És valóban, a sajtó az elmúlt három év alatt is szinte szünet nélkül adott hangot azoknak a magyarázó indokoknak, amelyek szerint „Janus-arcú" a színház, „érdekházasságot kötött" benne két, egymástól alapvetően különböző természetű fél, hogy ez a színház állandóan „önmagával vív csatát", annak a „tiszteletre méltó felszínfikció"-nak az érdekében, hogy egy házon belül fejlődés-képes lehet a két oldal, hogy a szín-vonal ingadozásának az egymástól eltérő jellegű produkciókban való rész-vétel az oka. Sok igazság van ebben a magyarázatban, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a színházon belül ezek a stílusrétegek bizonyos értelemben nemzedéki rétegeket is jelentenek. De valószínűleg mégsem ez a teljes igazság. Hogy egy pillanatra más területre tekintsünk: ki hivatkoznék arra, hogy egy-egy operaház, akár a mi budapesti Operaházunk munkáját megbénítja az a tény, hogy repertoárján tart egy-más mellett Monteverdit és Alban Berget, *Ringet* és *a Pomádé királyt*, a *Denevért* és *a C'est la guerre-t - ez a* páros sor szinte végtelen. Önmagában ez a tény még nem kellene hogy a reménytelenség gátját emelje az Operettszín-ház fejlődése elé. Aminthogy nem is emeli.

Operett és musical

Felmerülhet még az az érv is, hogy a két szélsőség egymást nem előrelendíti, hanem visszatartja, átszínezi. Éppen a SZÍNHÁZ júniusi számában fogalmazza meg ezt a gondolatot egy interjú keretében igen tömören Kállai Ferenc, amikor azt mondja: „Nem vagyok a *Hair* ellen. De nálunk a világsiker óta az operettet *Is Hairnek* látják. Vagy fordítva: *a Hairt* játsszuk operettnek ..." S mivel ezt a mondatot egy igen jó megfigyelő művész mondta, nem is lehet teljesen figyelmen kívül hagyni. Mintha egy furcsa művészi bűntudat eredménye fogalmazódnék meg ebben a mondatban: a „szégyenlett" operettet igyekeznünk ' kell musicalszerűen játszani, hogy szalonképessé tegyük, korszerűvé varázsoljuk. Vagy: hátha a meg-rögzött operettközönséget az újfajta játékstílussal tudjuk majd átnevelni a modern hangvételű művek élvezetére, értékelésére - operettel prédikálunk az operett ellen. Nyilvánvaló, hogy a végigvitt gondolatsor téves következtetésekhez és nem eredményekhez vezet.

De itt van még a másik irányú ha-

Harvey Schmidt: Fantasztikus. Lujza (Kovács Zsuzsa) az Operettszínház Zsebszínházának előadásában

tás lehetőségének a problémája: az operett befolyásolja a mi musicaljátékunkat, s mivel az Operettszínházban lényegében mind a kettőt ugyanazok a művészek csinálják, ezáltal tulajdonképpen az új stílus kibontakozását hátráltatják, lassítják le. Ez bizony nem lehetetlen, és valószínűleg csak a házon belül lenne a megmondhatója rendező és karmester, de színész is, hogy az a bizonyos „önmagával vívott harc" éppen ezen a területen a legerősebb. Érthető, hogy ezért fogalmazott nem is olyan régen a Népszava kritikusa olyan élesen, az együttes fejlődését dicsérve, mert az eredmények egy olyan színházban jöttek létre, „amely ezer szállal kötődik a század legrosszabb, legkárosabb hagyományaihoz".

A pillanatkép első kontúrjai tehát egy olyan Operettszínházat mutatnak, amelynek műsorán az elmúlt három évadban lényegében három csoportra osztható művek szerepeltek és szerepelnek. Az elsőben van az egyértelmű „bécsi operett": a *Sybill, a Mágnás Miska, a Mosoly országa* és *a Cirkuszhercegnö. A* másik csoportba sorolhatók az új típusú musicalek: *a La Mancha lovagja,* a kísérletképpen megvalósított *Fantasztikus* és *A hazug,* valamint a legutóbbi nagy siker, *a Hegedűs a háztetőn.* A harmadik csoportba kerülnének a különböző irányú és sikerű magyar művek, a szín-ház saját alkotóműhelyének eredménye-ként bemutatott alkotások: *a Lóvátett lovagok, a Noszty fiú esete Tóth Marival* zenés változata, *a Mit vesztett el, kisasszony?, az Elfelejtett keringő* és az elmúlt évad két magyar bemutatója, *a Piros karaván,* illetve *a Rongybaba.* Minden jel arra mutat, hogy a képnek ezt a kontúrját egyelőre még vas-tag vonallal lehet meghúzni, hiszen alap-vető változás nincs kilátásban. Egyvalami mindenképpen közelebbi vizsgálatot érdemelne, amire ez a cikk nem vállalkozhatik. Ez pedig a műsor belső arányainak a problémája. Vonatkozhatnék ez az arányosítás a bemutatott művek műfaját figyelembe véve az egyes típusú művek próbanapigényére; s természetesen vonatkoztatható a repertoár-esték típus szerinti megoszlására is (csak zárójelben említem, hogy ennek az évadnak az utolsó hónapjában ez az arány az alábbi módon alakult: 3 „operett", 10 daljáték és musical, 23 új magyar zenés játék-előadás). Ezek az arányok ugyanis arra adnak felvilágosítást, hogy maga az *együttes,* illetve közönsége milyen széles „időfronton" találkozik egy-egy fajta játékstílussal. Ebben az esetben a tendencia félreérthetetlen.

Dramaturgia

A pillanatképben most már a tartalmi vonásokat is elemezni kezdhetjük. Minden vélemény egybevág, hogy a szín-ház legértékesebb produkciója a vizsgált időszakban (s ahol, nem megvetendő módon, az értékelés és a közönségsiker is egybeesett) a két nagy amerikai musieal volt: *a La Mancha lovag-ja* és *a Hegedűs a háztetőn.* Az elsőnek a szövegkönyve ellen ugyan estek kifogások, de az összképet ez végül is nem befolyásolta. Kisebb volt a visszhangja *a Dohányon vett kapitánynak,* holott a sok ‚szempontból példa erejű és a jövőnek is hasznos tanulságokkal szolgáló felújítás mindenképpen megérdemelte volna. Túlságosan is szűk kör ismerkedhetett meg a túlságosan is gyorsan fél-beszakadt kísérletekkel, *a Fantasztikus és A hazug* előadásaival. Pedig velük kapcsolatban még azt a megjegyzést is leírták, hogy az együttes ezzel „nagyon közel került a mai színházhoz". Az is nyilvánvaló lett, hogy még a többe-kevésbé sikeres átdolgozások sem oldották meg a hagyományos operettek tar-talmi-szövegkönyvi problémáit, és a negatív fogadtatás a legtöbb esetben éppen ezt az oldalt sújtotta. S végül, de nem utolsósorban, arra is érdemes felfigyelni, hogy az új magyar művek esetében szinte minden egyes alkalommal szövegdramaturgiai és zenedramaturgiai problémák merültek fel. *A Noszty fiú-*

nál a két réteg ellentmondása okozott zavart (mint egy kritikusa írta: ... a legdallamosabb zene oltja ki igazán a dráma lángját..."); *a Mit vesztett el, kisasszony?* esetében a szövegkönyv igénytelensége fékezte a lehetséges harást; *az Elfelejtett keringő* epikus építkezése (annak ellenére, hogy a jelenetek laza és gyors egymásutánja modern megoldásokra utalt) minduntalan megakasztotta vagy egyáltalán nem engedte kialakulni a cselekmény érdekkeltő feszültségét, s emellett jelentős zenei-stilisztikai aggályok is merültek fel; a *Piros karaván* - amelynek értékelésében szélsőséges vélemények hangzottak el - ráadásszerű utolsó képében szembekerült a saját cselekményének logikájával és a „vízió" tulajdonképpen dramaturgiai kompromisszumot takart; *a Rongybaba* esetében pedig a szegényes cselekmény és a mereven statikus jellemek tették lehetetlenné a drámaiság kibontakozását (amit azután a rendezés aránytalanná váló látványossággal próbált ellensúlyozni, végül is még jobban kiemelve a mű eleve *meglevő* hiányosságait). Ugyanakkor azonban arról sem Felejtkezhetünk meg, hogy a szándék minden egyes *esetben* magas fokú igényességet mutatott: irodalmi értékű alapanyagra és bravúros muzsikára épült, mint a Nosztynál; Liszt Ferenc-i muzsikára, mint az *Elfelejtett keringőb*en; mély emberi tisztességgel megfogalmazott társadalmi problémára, mint *a Piros karavánnal* és egy alapjában véve aktuális (ha nem is nagyon általánosítható) jelenségre *a Rongybaba* eseté-ben. Vagyis - aminek a fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni - értékes alapgondolatok, társadalmilag fontos témák kerültek megvalósításra, amelyeknek a szerkezetét, színpadi építményét nem mindig sikerült a kellő színvonalra emelni.

Marcsa (Lehoczky Zsuzsa) és Miska (Bodrogi Gyula) Szirmai Albert Mágnás Miskájában (Fővárosi Operettszínház)

Rendezés

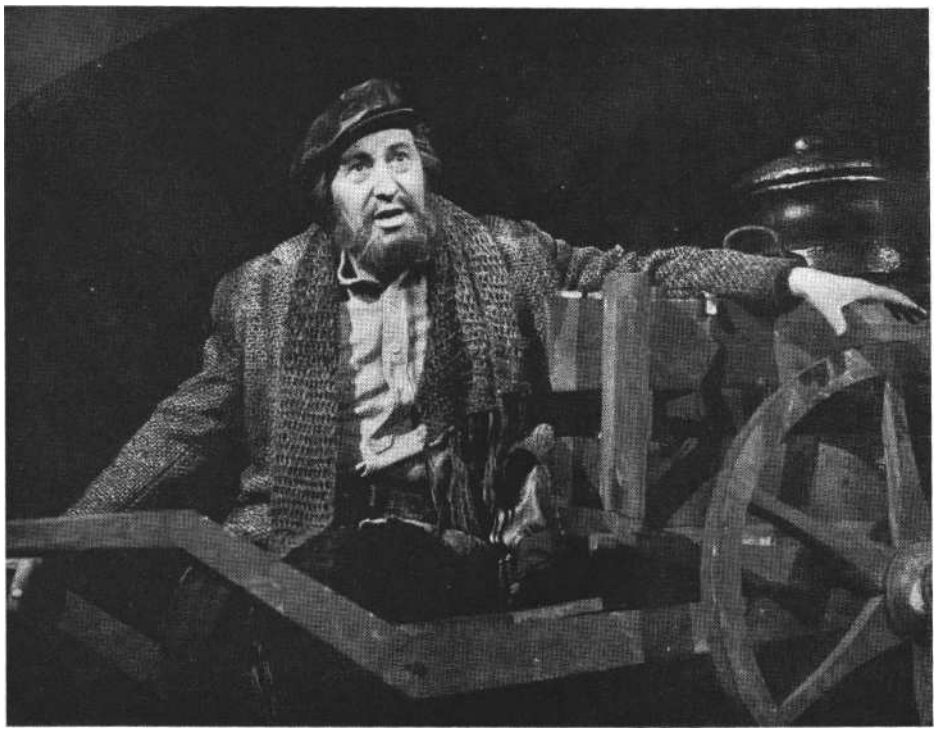
Sokkal kevesebb kritika érte a produkciók rendezését. Így olyan helyzet alakult ki, hogy gyengébb művek esetében is jó színvonalú előadást tudott produkálni az együttes a rendezők vezetésével. Az a tény, hogy a színház mindig el tudta kerülni a látványos bukásokat

– még akkor is, ha egyébként jogos kifogások merültek fel a produkciók egyes résztvevőivel vagy elemeivel szemben

–, jórészt ennek az egyenletes és alapjában véve magas igényű rendezői munkának köszönhető. Nem csekély mértékben az ő érdemlik, hogy a fentebb oly bőven fejtegetett akadályozó körülmények ellenére is lényegében sikerült az oly nagyon igényelt új hangvétel megvalósítására alkalmas új együttest kialakítaniuk. És ez nem kis szó egy olyan társulat esetében, amely a maga nemében európai viszonylatban is nagyszerű eredményeket ért el a múltban, s a nagy színészegyéniségek, a közönségvonzó művészek értékes és népszerű gárdáját tudta a magáénak.

A két műfaj

Elkerülhetetlen, hogy - bár ha ismét kitérőnek tűnik is - még egy „elvi" kérdést meg ne szólaltassunk. Arra a kérdésre ugyanis, hogy az együttes fejlődött-e és hogyan, s hogy ez a mostani „pillanatkép" milyen állapotában ábrázolhatja, csak akkor lehet megközelítően is válaszolni, ha valamiféle módon meg tudjuk határozni, hogy mit is tekinthetünk fejlődésnek, akár a hagyományosabb operett, akár a musical területén? Erre a kérdésre kétlépcsős választ próbálok adni. Az első felelet úgy szól, hogy mind a két (ezúttal csak ezt a két pólust vegyük szemügyre) műfajt a saját eszközeiben kell magasabb szintre emelni. Ha tehát az operettnek, sok más mellett, lényeges értéke az egységes és színvonalas zenei világa, akkor a fejlődés itt csak úgy képzelhető el, ha a mostani operettelőadásokon jobban muzsikálnak, mint azelőtt, jobban és szebben, kidolgozottabb technikával, magasabb művészi színvonalon énekelnek - minden szereplő és minden kórustag -, mint azelőtt, azért, hogy a műfaj leg-



Tevje, a tejesember (Bessenyei Ferenc) a Hegedűs a háztetőn operettszínházi előadásában (Iklády László felvételei)

értékesebb és legsajátosabb oldala, zeneisége teljes gazdagságában hathasson. Ha ezen a ponton megáll, vagy visszafejlődik, vagy arra hivatkozik, hogy a színészi munka gátolja a zenei megvalósítást, a pontos és muzikális teljesítményt, akkor a visszaesés elkerülhetetlen. Az ismerős dallamok vonzására hagyatkozó „úgyis siker"-szemlélet a mű-vészi züllés kezdete. És mivel a hagyományos operettek zenei világa a maga nemében stílusbelileg meglehetősen zárt, magas színvonalú megszólaltatása csak a »szakmai" és stílusismeretek egyre magasabb fokán lehetséges. Az operett előadása nem lesz »korszerűbb", ha pongyolán és csúnya hangon éneklik dallamait. És talán azzal is emelni lehet a színvonalát, ha - a fentebb mondottak értelmében - szövegkönyvi restaurálás munkálatai főként a szerelmes szerepek újrafogalmazását tekintik alapvetőnek, annál is inkább, mert hiszen a szerelem szituációi és szavakban való megszólalása változott talán a legtöbbet az el-múlt évtizedek során. Az emberibb, maibb szövegek és szituációk a színész számára is játszhatóbbá, átélhetőbbé te-szik szerepét; régi veretű szövegeik pillanatok alatt ízléstelen panoptikumfigurákká torzítják őket.

Másrészt a musical alapvető sajátossága - nagyrészt irodalmi eredeztetésű szövegkönyveinek, ebből következően nem sablonos sorsú alakjainak hatására - az egyénítettebb szerepek és a sokoldalú kifejezőeszközök igénybevétele: te-hát emberábrázolás, nagyfokú muzikalitás (eleven ritmus és dallam) és dinamikus mozgáskultúra (beleértve ebbe a hétköznapi mozgástól a pantomimon és táncon át az akrobatikáig terjedhető mozgáskészlet birtoklását). Mindez ma már talán közhelynek hangzik, de a fejlődés mégiscsak. úgy képzelhető el, ha egy együttesben egyre több az olyan mű-vész, aki ezeknek a feltételeknek egyre magasabb színvonalon tud megfelelni. Akkor talán nem fognak hiányozni azok az írók, zeneszerzők, koreográfusok sem, akik éppen ezeknek a kifejezőeszközöknek a lehetőségeivel számolva nem részváltoztatásokat tesznek a régi operett-dramaturgiához képest, hanem eleve az új elemekből építkeznek. Hogy csak egy távoli példát említsek: a Broadwayn 1943-ban azzal a furcsa ténnyel indult el hódító útjára a musical, hogy a függöny felmenetelekor nem a szokványos nagy kórus érthetetlen szövegű éneke fogadta a még semmi információval nem rendelkező nézőket, hanem egy az üres színpadra besétáló parasztlegény, batyuval a hátán, s egy kis dalt énekelgetve.

Új játékstílus

Ha ezzel a mércével nézzük meg az előttünk álló pillanatképet, valóban csak egy folyamat egyik állomását látjuk. A színház legtöbb problémája talán az éneklés színvonalával van, s ezen semmiképpen sem segít, hogy egyre gyakoribb a mikrofon használata. Sokszor hiányzik az operettben oly vonzó könnyű és diadalmasan szárnyaló hang; sokszor inkább csak a buzgó szándék lát-szik, s nem hallani az eredményt. Az egész együttes, de legfőképpen vezető művészei, s ezen belül is az új nemzedék, nagyot lépett előre az emberábrázolás, a színészi mesterség művészeté-ben. Nem ritkaság az elmélyült jellemrajz, a rugalmas, sokoldalú színészi alkat, a feszültségteremtő erő, a lendületes derű és néha a tragikus emberi sor-sok megjelenítésének képessége sem. S ha ezt a fejlődést segítette is a prózai színházak néhány nagy vezető művészének vendégjátéka, nem hallgatható el, hogy a színház csak akkor érkezik majd el az új stílus teljes meghódításához, ha az ilyen és ezekhez hasonló szerepeket a saját művészeivel tudja majd eljátszatni. Erre különben éppen *a Piros karaván* előadása nyújt már szinte beteljesült reményt, néhány egészen kiváló színészi alakítással, amelyből nem hiányzott az énekelni tudás és a teljes biztonságú mozgáskultúra sem. A remélhetőleg most már rendszeresen induló „zenés színpadi" osztályok pedig folyamatossá tehetik majd a megindult fejlődést, s a ki-alakult új művésznemzedék egyes ki-emelkedő egyéniségei mellé felsorakozhatik majd egy minden pontján megbízható, egységes együttes. (A jövő idő használata jelzi, hogy ez azért most még nincs egészen így.) Az előadási stílusproblémákkal kapcsolatban azonban még valamit figyelembe kell venni.

A legújabb zenei anyagok

A harc a felszínen az operettet felváltó musical meghonosítása érdekében folyt és jórészt folyik még ma is. Nem árt azonban szembenézni azzal a ténnyel, hogy lassan-lassan maga a musical is „múlt idejű" műfajjá válik, elsősorban zenei nyelvét tekintve. A nagy minták 1950 és 1965 között keletkeztek. Azóta azonban a még újabb nemzedék zenei anyanyelve (meglehetősen internacionális módon) a rock-beat-pop irányába alakult. A sokat emlegetett *Hair* bemutatója éppen ezt a stílusváltást jelezte, messze hangzó sikerrel, zenei nyelve majdnem olyan távolságban lévén a My *Fair Lady, Csókolj meg, Katám, La Mancha lovagja* típusú - sok esetben történelmi korokat is idéző - muzsikájától, mint, mondjuk, *a West Síde Story a Víg* özvegytől. S mivel a zenés szín-padok sorsa, korszakai, stílusperiódusai - mint azt ,már Gáspár Margit, a műfaj kiváló elméleti és gyakorlati ismerője egyszer nagyon részletesen kifejtette - bizonyos „tánckészletek"-hez kötődtek (gondoljunk csak Offenbach kánkánjára, a bécsi operett keringőire és polkáira, Kálmán Imre keringőire és csárdásaira, az ún. jazzoperett, például Ábrahám angol keringőire, foxtrottjaira és tangói-ra), nem árt felfigyelni az idők jelé-

re az Operettszínházban sem, meggondolván, hogy az egyetlen „hivatásos" zenés színpad nem soká kerülheti el a találkozást ezzel az új zenei nyelvvel s mindazzal, amit színpadi stílusban, dramaturgiában az új hang jelentkezése magával hozhat vagy már hozott is.

Egyetlen színpad

A „pillanatfelvételen" apróbb részleteket, az eddiginél többet már aligha lehet látni. A gondolatok azonban továbbröppennek, és ugyanennek a műfajcsoportnak az országos helyzetét is méricskélni kezdik. Csak persze ott a kontúrok nem olyan tiszták, a tapasztalati anyag is kevesebb, a hírek is komorabban hangzanak - tisztelet a kivételnek. Pedig azok az alapvető elvi tételek, amelyeket a cikk elején próbáltunk fel-vázolni, ott sem kevésbé érvényesek, mint ennél az egyetlen színháznál. S még fővárosi viszonylatban is újra meg újra felmerül a kérdés: vajon miért az egyetlen? Elvileg függetlenítve magunkat egy adott helyzettől, nem kellene-e az illetékeseknek, hogy ne mondjuk, felelősöknek nap mint nap lelkiismeret-furdalást érezniük, hogy ilyen helyzet állhatott elő? Hogy egy jelentős személyiségformáló erővel rendelkező színház-művészeti ág természetes továbbfejlődését vetették vissza, ki tudja, hány esztendővel, amikor az első hullámvölgytől megrémülve megszüntették a Petőfi Színházat. Ahol azóta ennek az értékes, új hangvételű műfajnak már a második nemzedéke emelné magasabbra a szín-vonalat?

Kimondhatatlan kár volt elfojtani a hangot, amely először talán még halkan, de éppen azt a hangot kezdte megszólaltatni, amit cikkünk elején úgy fogalmaztunk meg, hogy „korunk hangja a zenés színpadon". Most már, éppen az Operettszínház drága áron megszerzett tapasztalatait is felhasználva, talán újra fel lehetne venni az elvesztett fonalat, talán pótolni lehetne a kiáltó és országos viszonylatban is hiányt okozó mulasztást.

Egy biztos: senki sem bírálhatja az Operettszínház munkáját, mert becsülettel igyekszik eleget tenni egy olyan helyzet követelményeinek, amelyet vállalnia kellett. Sokat tett azért, és a kép leglényegesebb kontúrjai éppen ezt mutatják, hogy a gondolat, a korszerű zenés színház gondolata ne tűnjön el teljesen, sőt lépésről lépésre tért hódítva eredményeket is érjen el, sikereket is arasson.

SZÜCS MIKLÓS

Hat zenés játék Békéscsabától Győrig

A színházlátogatók jelentős része szere-ti, igényli a zenés vígjátékokat, operetteket, musicaleket. Mégis, különösen az utóbbi időben, szinte divat lett a zenés művektől való idegenkedés. Pedig, ha tagadjuk is, tulajdonképpen mindannyian szeretünk jól szórakozni, és vajon szükségszerű-e, hogy a könnyedebb hangvételű, zenés mű nívótlan, igénytelen szórakozást jelentsen? Nem kellene-e a „komoly" daraboktól idegenkedő közönséget éppen a „könnyebb" előadások színvonalas megvalósításával rászoktatni az igényesebb szórakozásra?

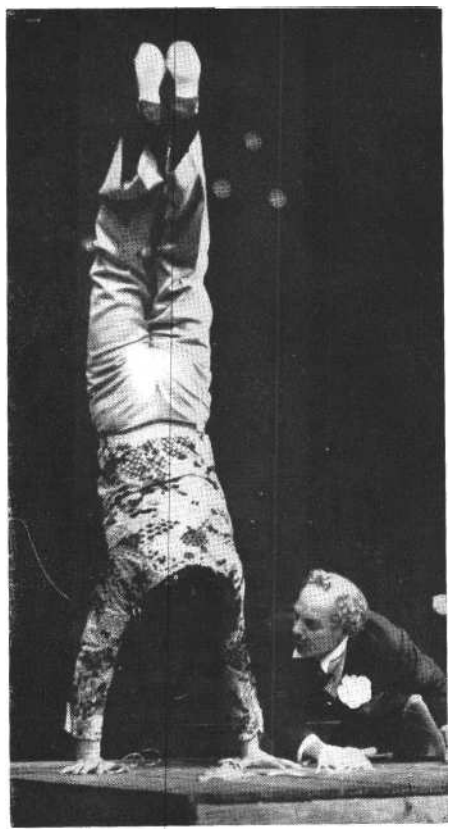
Minden bizonnyal a közönség igényének fokozottabb figyelembevétele, a modernebb, igényesebb, maibb témájú és zenéjű művek választékának bővítése volt a célja a Művelődésügyi Minisztérium meghívásos musicalpályázatának, amelyre már eddig is több mű íródott, és tudomásom szerint számos darab készülőben van.

Kétségtelen, a színikritika is mostohán bánt a zenés művekkel. Egy-egy vidéki színház zenés produkciójáról például csak elvétve olvashatunk bírálatot. Pedig ezeknek az előadásoknak és nézőiknek a száma jóval meghaladja a prózaiakét.

Az elmúlt évad második felében - különösebb válogatás nélkül - öt vidéki színház hat zenés produkcióját néztem meg. Természetesen nem a művek „mondanivalója" érdekelt ez esetben, hanem arra voltam 'kíváncsi, vajon milyen a megvalósítás igényessége, színvonala, milyen stílusban játszanak ma vidéki színházaink régi és új operetteket, musicaleket, zenés bohózatokat. A legkülönbözőbb játékstílusok, rendezői felfogások ellenére az előadások színvonala örvendetes módon szinte mindenütt az átlag fölé emelkedett.

Operett

játékstílus szempontjából a legváltozatosabb képet az általam látott három operettelőadás mutatta. A Művelődés-ügyi Minisztérium musicalpályázatára beérkezett művek közül elsőként a Szabó György-Behár György-Baranyi Ferenc szerzőhármas *Fekete rózsa* című romantikus dalműve kapott színpadot Kaposvárott. A szerzők nemes szándéka, hogy Szendrey Júliát tisztázzák az őt ért rosszindulatú, igaztalan vádak alól, eloszlassák a mendemondákat - dicséretes. A megvalósítás azonban, és ez egyaránt vonatkozik a műre és az elő-adásra, sajnos, már korántsem egyértelmű. Szabó György eredeti, hiteles dokumentumok, naplójegyzetek, emlékiratok alapján egy romantikus, néhol szentimentalizmusba hajló, meglehetősen széteső, dramaturgiailag nem következetesen felépített és megindokolt vékonyka történetet mond el.



Sir Basil (Lakky József) megdöbbenten figyeli René (Győrfy József) produkcióját. A háttérben Lord Lanchester (Szalma Sándor). Lehár: Luxemburg grófja a kecskeméti Katona József Színházban

Az író Szendrey Júlia elhamarkodott és rosszul sikerült második házasságát Liechtenstein herceg érzelmeivel, valamint a császári táborszernagy feleségének intrikáival. mesterkedéseivel, provokációival próbálja megmagyarázni. Ehhez a klasszikus operettek szabályainak megfelelően félreértések, összetévesztések sorozatát kapcsolja. Ezek azonban jelentősen csökkentik a dokumentumokra épülő bizonyítás hitelét, meggyőző erejét.

Már a történetből és a darab műfaji megjelöléséből sejteni lehet, hogy opera felé hajló, új magyar nagyoperett született, amelynek témája nem mai, zenéje nem modern.

Szabó György hagyományos operettek mintájára készült szövegkönyve nem sok

Niko, az író (Jászai László) és Zorba (Gerbár Tibor) igyekeznek megfelelni Madame Hortense (Neményi Lili) illúzióinak. Stein-Kander-Ebb: Zorba című musicaljét **a debreceni Csokonai Színház játszotta**

választást hagy a zeneszerzőnek: sugall-ja, szinte követeli a hagyományos operettmuzsikát. Behár György zenéje a múlt század hangulatát idéző, zenei hagyományainkra épült, dallamgazdag, hangulatos, jól hangszerelt, de egy kicsit eklektikus. A premieren a tisztán és lendületesen, de sajnos időnként túl hangosan játszó zenekart a szerző vezényelte.

Baranyi Ferenc versei szépek, könnyen és jól zenésíthetők.

Zsámbéki Gábor, aki nagyszerű, ötletgazdag rendezéseiről ismert, most érthetetlen módon minden különösebb dramaturgiai beavatkozás nélkül, precízen, a szöveget és a szerzői instrukciókat tiszteletben tartva, „egy az egyben" állította színpadra a több helyütt kidolgozatlan darabot. Nem igyekezett a mű meg-levő hibáit eltüntetni, kijavítani, sőt ezeket néhány esetben még fel is erősí-tette, nagyította. Nem akarta kikerülni az operettsablonakat. Elsősorban a látványosságra törekedett. Ebből adódnak a rendezés erényei és hibái is. Kiemelte a mű valóban szép jeleneteit, de ugyan-akkor hibáit is. Túl sok részletre tagolta a művet, sok az önálló betétszám, mint például a különböző táncjelenetek, az udvari bál, a cigánytábor festői, idilli képe. Néhány jelenetben patetikus, feleslegesen magyarkodó. (Például Júliának a bujdosó honvédeket rejtegető cigánytáborban tett látogatása.)

A legtöbb szereplőt túl nagy feladat elé állította a jelentős hanganyagot és énektechnikát igénylő zene.

A népes szereplőgárdából feltétlen meg kell említeni Molnár Piroska rend-kívül kulturált, nagyszerűen kimunkált Szendrey Júlia-alakítását. Megjelenése finom, mozdulatai a legapróbb részletekig kidolgozottak. Tiszta, szép hangja van, és ha néhol hangerővel nem is bírta, kárpótol érte visszafogott, természetes, őszinte játéka.

Győrött Millöckernek, a XIX. század egyik leginvenciózusabb operettkomponistájának a vígoperákhoz közel álló klasszikus darabját, *a Koldusdiákot* láttam. Ez a nagyoperett kulturált, szellemes muzsikájával, kellemes és vidám szórakozáson kívül a komolyabb, magasabb zenei értéket kedvelők igényeit is kielégíti. A darabválasztás, vendégénekes meghívása, a színház zenekarának kibővítése, mind-mind a színház és a rendező, Szilágyi Albert igényességét bizonyítja.

A darab meséje egyszerű, fordulatai ismertek, de a muzsika feledteti, pótolja a cselekmény banalitását. A romantikus szerelmi történethez a lengyel szabadságharc adja a hátteret.

Szilágyi Albert a helyi adottságokat - kis színpad, a színészek, énekesek hanganyaga - figyelembe véve elsősorban az operett vígjátéki elemeit emelte ki. Sok ötlettel, szatirikus éllel, jó ízléssel, az érzelmességet és a szentimentalizmust kerülve, állította színpadra a darabot. Remek volt a színészek mozgatása, a hangulat- és az atmoszférateremtés.

A győri előadás nemcsak mulattatott, nemcsak látványos volt, hanem zeneileg, a színészi játékot tekintve is igényes szórakozást jelentett.

Minden bizonnyal az évad, de valószínűleg az elmúlt évek legszínvonalasabb operettelőadását Kecskeméten Szőke István rendezte. A mindössze egy éve diplomázott rendező, aki ebben az évadban két rendkívül figyelemreméltó előadással hívta fel magára a figyelmet (Hristic: *Savonarola és barátai,* Kleist: *Heilbronni Katica),* most első operett-rendezésével is nagy szakmai és közönségsikert aratott. És lehet, hogy ez furcsának tűnik, de *a Luxemburg grófja* rendezői munkája, színpadra állítása, színvonala, igényessége minden tekintetben egyenértékű a két említett - nem könnyen rendezhető - dráma sikeres, komoly tehetséget eláruló rendezésével.

Az egész előadáson, a színészek, a zenekar játékán érződik, hogy sem a rendező, sem a közreműködő művészek nem vették félvállról Lehár Ferenc nagyoperettjének bemutatását. Nem becsülték le a könnyűnek tartott, valójában azonban korántsem egyszerű feladatukat. Művészetük, képességeik legjavát igyekeztek nyújtani, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy a színészek egy jelentős része, valószínűleg eddigi pályája egyik legjobb alakítását nyújtotta (például Uri István Brissard szerepében).

Ebben az előadásban nincs fényűző pompa, aranytól, ezüsttől csillogó díszlet a színpadon, melyet az operetteknél megszoktunk, csupán néhány lép-csővel ellátott, nyers fából készült, három variálható dobogó. Így az egyszerű, jelzésszerű díszlet mellett minden figyelem a játékra összpontosulhat.

A rendezőnek sikerült a zene, a tánc, a mozgás, a beszéd és az ének tökéletes, harmonikus egységét megteremtenie. Mindvégig kitűnő volt az előadás ritmusa, nagyon szépek, kidolgozottak Angela és René, valamint Juliette és Brissard kettősei, zökkenőmentesek, szinte észrevétlenek a prózából az énekbe, énekből a prózába történő átmenetek, változások.

Szőke István korábbi rendezéseinél már bizonyította kivételes színészvezetési képességét. Most is nagyszerűen mozgatta színészeit. (Talán az is segíti ebben, hogy a színészdiploma megszerzése után végezte el a rendezői szakot.) Kitűnőek, nagyszerűen beállítottak, meg-komponáltak a mozgalmas tömegjelenetek. Maximálisan kihasználta a rendelkezésére álló teret, bejátszva az egész színpadot. Aprólékosan, gondosan kidolgozott a produkció minden részlete. Az egész előadás feszes, zárt szerkezetű, kitűnő, jól megválasztott tempójú. Ezáltal talán „prózaibbnak" tűnik a szok-

ványos operettelőadásoknál. A jellem-rajz sem hiányzik.

A rendező ötletei, szellemes megoldásai szinte kifogyhatatlannak tűnnek. Az ötletek azonban sehol nem váltak öncélúvá, szervesen illeszkedtek az operett cselekményébe.

A színészek éneke és játéka, színpadi mozgása egyaránt elismerést érdemel.

A zenekar tisztán, szépen szólaltatta meg Lehár Ferenc muzsikáját. Poós Éva ízléses jelmezei jól érvényesültek az egyszerű háttér- és díszletmegoldásban.

Musical

A zenés darabok között a musicalt Kazantzakisz *Zorba* című nagyszerű regényéből készült igen gyenge adaptáció képviseli, amelyet a debreceni Csokonai Színház mutatott be.

A Zorbát nálunk először a múlt év-ben Fertőrákoson, majd Győrött a Kisfaludy Színház művészei játszották el, Váradi György rendező irányításával. Most a debreceni előadás megrendezésé-re is őt kérték fel. Váradi György a nagy, de statikus fertőrákosi és a kicsi, korszerűtlen győri színpad után valószínűleg örömmel vállalta a debreceni tág forgószínpadon az újrarendezést. A remélt szakmai és közönségsiker azonban ezúttal is elmaradt, pedig az egyik legfontosabb szerepre Neményi Lilit sikerült szerződtetni.

Méltánytalan lenne a sikertelenségért csak a rendezőt vagy a színészeket hibáztatni, bár Váradi Györgynek már tapasztalatból tudnia kellett volna, hogy a musical színvonala sajnos meg sem közelíti Kazantzakisz világhírű regényét vagy az abból készült és azzal egyenrangú filmet.

Az adaptáció híres, rutinos készítői ezúttal jellegtelen, kommersz zenével és dalszövegekkel érzelgős, helyenként szentimentalizmusba hajló történetet csináltak az író remekművéből. Amíg a másfél órás film lényegét tudta adni a regénynek, addig a több mint három-órás musical csupán vázlat, gyenge illusztráció.

A szövegkönyv készítője, Joseph Stein, annyi sikeres musical szerzője, minden bizonnyal arra számított, hogy a nézők könyvből vagy filmről már ismerik a történetet, s ez az oka, hogy a librettó csak helyenként, jelzésszerűen adja vissza az eredeti szöveg drámai erejét. Zorba életfilozófiáját.

John Kander szürke, jellegtelen zenéje görögös, de nem elég folklorisztikus, gyenge utánzata Theodorakisz népi ihletésű muzsikájának. Csupán aláfest, illusztrál, sok a betétszám, amely nem kapcsolódik szervesen a cselekményhez, sőt széttördeli, nem fokozza, hanem csökkenti a dráma feszültségét. A kóru[s] sem kap drámai szerepet.

A musical cselekménye lényegében azonos az ismert regényével. A zenés színpadi változat tulajdonképpen nagy-operett-technikával készült, amit, sajnos, a rendezés túlságosan is átvett. Váradi György elsősorban látványosságra, sok mozgásra törekedett. Mozgalmas tömegjeleneteket, óriási tablókat rendezett. Rengeteg képre tagolta az előadást. A sok változás így még tovább lassította az amúgy is lassú tempójú, rossz ritmusú, hosszú, unalmas előadást. Zorba és Niko bánatűző, keserűséget, csalódást levezető táncai kidolgozatlanok, nincs koreográfiájuk.

A színészek szemmel láthatóan küszködnek. Mozgásuk nem meggyőző, sokszor teátrális. Kifejezetten ízléstelen, giccses Madame Hortense halála után a kar tánca. Ruhájuk bő ujja, amelyet lepkeszárnyszerűvé formálnak, kívül fekete, belül különböző színes csíkokkal tarkított. Sehogy sem illik a jelenethez.

A musical leegyszerűsítette, elszegényítette az író mondanivalóját, kiiktatta a műből az igazi drámát. Hiányzik a lélekrajz, amit csupán a látvány helyettesít.

Zenés vígjáték

Scribe korának legnépszerűbb színpadi szerzője volt. Remek színpadi technikával, a könnyed szórakoztatás bevallott szándékával készült, szellemesen megírt műveinek a múlt század közepén nálunk is nagy sikere volt. Vörösmarty és Bajza is elragadtatással írtak róluk. Scribe csaknem négyszáz darabja közül azonban egyedül *az Egy pohár víz si*kere bizonyult tartósnak. Ennek a történeti vígjátéknak verses, zenés változatát, *a Sakk-mattot* rendezte most Békéscsabán Lovas Edit.

A prózai vígjátékot Mészöly Dezső költői leleménnyel, verses-rímes, szellemes komédiává dolgozta át a Madách Színház számára, amelyhez Fényes Szabolcs melodikus, mulatságosan ironizáló, század eleji hangulatot árasztó muzsikát komponált.

A rendező, Lovas Edit, elsősorban a darab szellemes dialógusaira, fordulataira koncentrált, de ugyanakkor a történet szerelmi szálát is megerősítette, hangsúlyozta, s ezzel jól rátalált a legmegfelelőbb stílusra. Nem harsány bohózatot, hanem helyenként ironikus, szelíd paródiát rendezett Langmár András stílusos, rokokó hangulatú, dekoratív díszletéhen, Vágvölgyi Ilona szép jelmezeivel.

A színészek jól oldották meg az énekes feladatokat is. Csak az egységes játékstílust nem sikerült mindenütt megteremteni.

Katajev *Bolond vasárnap* című komédiájának zenés változata minden valószínűség szerint A *kör négyszögesítésé*hez hasonló 'sikersorozatot ér majd el, a tavalyi békéscsabai felújítás után Kecskeméten és Pécsett is nagy sikerrel játszották, sőt bekerült Budapest nyári szabadtéri programjába.

Az író ebben a művében is a klasszikus bohózat alaphelyezeteire: összetévesztésekre, félreértésekre, félreismerésekre építi fel vígjátékát. Az ilyen dramaturgia a rendezők ötleteinek mindig sok lehetőséget biztosít. Angyal Mária, a kecskeméti előadás rendezője, ezt a kínálkozó lehetőséget maximálisan ki is használta.

A színhely a Moszkva melletti Napraforgó hétvégi üdülő, ahol különböző vezető állású dolgozók és feleségeik pihennek. Ide érkezik Zürcsev, a gyári óvoda anyagbeszerzője, aki egy sürgős anyagkiutalást akar aláíratni az üdülőben pihenő igazgatójával, Bujkalovval. Ezután az üdülő valósággal bolondok-házává változik. A kissé ügyefogyott Zürcsev túlzott buzgalmával az egész előadáson át kavargó zűrzavart okoz. Mindenki keres valakit, és senki sem talál senkit. Üldözések, kergetődzések, félreértések, félreismerések, összeveszések és kibékülések sorozata követi egy-mást. A végén persze minden megoldódik: ha nehezen is, de mindenkiről kiderül, hogy kicsoda.

A történet tulajdonképpen sok bohózat témájához hasonlít, de valamivel mégis több: Katajev az úrhatnámság, a protekció, a sznobizmus, a bürokrácia ellen is hadakozik, bár a jellemek ábrázolása a bohózat természete miatt nem lehet elmélyült. A bohózat és a szatíra ötvözete ez a játék.

Angyal Mária - a komikus helyzeteket végletekig kihasználva - a bohózat jól bevált eszközeivel élvezetes, ötlet-gazdag, mozgalmas, pergő ritmusú, sodró lendületű, harsány bohózatot rendezett, amely hol paródiába, hol burleszkbe csapott át. Az írott szöveget,

Zürcsev anyagbeszerzőt (Lakky József) Vera Sznobko (Balogh Rózsa), a szanatórium igazgatója támogatja Katajev-Aldobolyi-Romhányi: Bolond vasárnap című komédiájának kecskeméti előadásában

a jól felépített, szellemes párbeszédeket mozgással, gyors, lüktető tempóval, gesztusokkal egészítette ki. Szinte lélegzetvételnyi szünet nélkül, állandó mozgást teremtett a színpadon, de valahogy a darab szatirikus társadalomkritikai éle eltompult. Az igazság kedvéért azonban meg kell jegyezni, hogy ehhez jelentős mértékben hozzájárult a megzenésítés is.

A színészek láthatólag örömmel, könnyedén játszották szerepeiket, önfeledten szórakoztatva a közönséget és egy kicsit saját magukat is. A mulattatás azonban néhol öncélúvá vált. A szereplők játékstílusa sem volt egységes: néhányan paródiát, mások operettet, megint mások burleszket játszottak, de általában sikeresen kerülték ki a zenés bohózatoknál nem ritka sablonokat.

Az előadás legjobb alakítását Biluska Annamária Dudulina szerepében nyújtotta.

Barta András fordítása kitűnő, nagyszerűen ültette át magyarra a komédia helyenként groteszkbe hajló szövegét, nem orosz eredetiből, hanem francia átdolgozásból.

A megzenésítés korántsem ilyen jó. Romhányi József önmagukban szellemes versei és Aldobolyi Nagy György jel-legtelen zenéje alig-alig kapcsolódik a történethez; csak gyenge betétszámokat hallhattunk. Tudta ezt a rendező is, és ezért nagyon helyesen elsősorban az írott szövegre koncentrált, azt akarta eljátszatni.

A hat zenés darab tapasztalatait néhány mondatban összegezni nehéz. A zenés művek a magasabb előadás- és nézőszám miatt fokozott felelősséget rónak a szín-házakra. Nagyon lényeges a darabválasztás, de még fontosabb a rendező íz-lése, ő és a színészek hozzáállása a választott műhöz. Több új, sikeres, mai - lehetőleg magyar - musicalre volna szükség, mert az olyan darabok, mint *a Fekete rózsa* vagy a *Zorba*, több kárt okoznak, mint hasznot. A klasszikus operetteket is lehet korszerű rendezés-ben játszani, mint azt a kecskeméti példa bizonyítja, csak a felesleges, ráaggatott díszeket, giccses, „operettes" manírokat kell elhagyni. Nem szégyellni kell az operettet, hanem korszerűen, igényesen csinálni.

Stein-Kander-Ebb: Zorba (Debreceni Csokonai Szinház)

Fordította: György Ágnes *és* Köröspataki *Kiss* Sándor, *rendezte:* Várady György m. *v., díszlet:* Langmár András, *jelmez:* Fekete Mária, *koreográfus:* Somlai István m. *v., vezényel:* Kováts Zoltán.

Szereplők: Gerbár Tibor, Jászai László, Géczy József, Neményi Lili, Kállay Bori, Sárady Zoltán, Kiss László, Balassa Gábor, Farkas Tibor, Úri Tibor, Bán Elemér, Tóth József, Borbás László, Gál László, ifj. Halasi Imre. Somorjay Éva, Erdész Teri, Fábián Edit, Malonyay Nani, Tariska Eszter, Hedry Mária, Herczegh Katalin, Fejes János, Sándor József Lippa László, Zsadányi György, Szántó Éva.

Scribe-Mészöly Dezső-Fényes Szabolcs: Sakkmatt (Békés megyei Jókai Színház)

Rendezte: Lovas Edit, *díszlet:* Langmár András, *jelmez:* Vágvölgyi Ilona, *zenei vezető:* Holpert János, *koreográfus:* Felkai Eszter.

Szereplők: Felkai Eszter, Bángyörgyi Károly, Barcza Éva, Kárpáti Tibor, Mihók Éva Simon 'Zoltán, Polyák Zoltán, Bende Attila.

RÓNA KATALIN

Két vidéki Pop-fesztivál

Az elmúlt évad vígszínházi felfedezése a *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* előadása volt. Déry Tibor regényét Pós Sándor alkalmazta színpadra, és Presser Gábor zenéje tette teljessé. A rendezés, Marton László munkája pedig, úgy tűnt, mintha a darabtól egy-szer s mindenkorra elválaszthatatlan keretet-stílust-játékrendet teremtett volna. *A Képzelt riport* .. mozgalmas, hatásos előadása siker lett. Siker, amely a mű körül folyó viták ellenére is újabb lehetőséget mutatott meg színházi életünk--ben, létrehozta az oly sokat hiányolt összjátékot, és kétségtelenül megmozgatta az ifjúságnak egy színházba ritkán járó rétegét is.

Alig egy évvel a budapesti premier után, szinte egy időben, két vidéki szín-ház tűzte műsorára *a Pop-fesztivált. A* hír méltán keltette fel az érdeklődést; vajon a szegedi és a kecskeméti elő-adás mennyiben igazodik majd a víg-színházihoz, mennyiben követi vagy hagyja el a járt utat?

Rendezői önállóság

A két előadás más-más igénnyel született. Bár mindkettőben érződött az igyekezet, hogy elszakadjon az ősbemutatótól, abban, hogy ez mennyire sikerült, a felfogásnak volt elsődleges szerepe. A szegedi előadás, Giricz Mátyás rendezése, merőben új utat választott: mondanivalójában, érzelmi telítettségé-ben, kiemeléseiben nemcsak igyekezett elszakadni a pesti színpadtól, hanem lényegében újraértelmezte a művet. Kecskeméten Angyal Mária látszólag szin-tén nem igazodott a fővárosi előadáshoz, egyes elemeket felerősített, másokat lehalkított. Ám önállósága csupán felületi, új hangsúlyai, sajnos, inkább kiélezik a mű amúgy is meglevő belső ellentmondásait. Giricz inkább az eredeti Déry-regényhez igazodik, Angyal Mária az átdolgozáshoz, így a szegedi és a kecskeméti produkció alapjaiban különbözik egymástól - s egyben képet ad a rendezői önállóságról, a rendezői szerénységről, az ambícióról, talán annak hiányáról.

Egyéni látás

A szegedi *Képzelt riport*... két alap-vető ponton válik el az eredeti előadástól. Az első: az újraértelmezés lényege, a főhősnő jelleméből bontakozik ki. Eszter áldozat voltáról van itt szó. Eszter mindeddig egyszerűen a múlt árnyékában élő, a múlt árnyékától örökké menekülő fiatalasszony volt. A szegedi előadáson a rendező Eszternek a nyilaskorszakból felrémlő emlékképeit a szöveg rövidítéseivel tompítja, viszont felerősíti a gyökértelen, sivár disszidens-életet. Aláhúzza Eszter jellemgyengeségeit, szeszélyes állhatatlanságát. Ezáltal leszűkíti a sorstragédiát, de valószínűsíti az emberi drámát, s így tömöríti,

Jelenet **a Szegedi Nemzeti Színház Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról** című előadásából (Hernádi Oszkár felvétele)

megkeményíti a drámai magot. Az így hitelesített Eszter-alak nemcsak szánalmas, elesett áldozat, akinek sorsát mindig csak a külvilág, a körülmények viharai határozzák meg, hanem maga is cselekvő ember, aki éppúgy felel - és itt felelni is kényszerül - sorsáért, mint a pop-fesztiválon vele együtt, vele pár-huzamosan élő fiatalok.

Keretjáték vagy színpadi egység

A szegedi előadás másik sarkalatos pontja a játéktér és a mű tagolása, az előadók és az előadott események kapcsolata. Az első pillanatban formainak tűnő kérdés alapvetően meghatározza az előadás eszmeiségét, és megold egy már korábbi problémát, igaz, önkényesen.

Gyarmathy Ágnes magasságban és szélességben kettős tagolású színpadot tervezett. Az egyik tér felirata: Szegedi Nemzeti Színház, a másiké - a konzervdobozokkal, szeméttel teleszórt ponyváé -: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról. A színészek az első körből mennek át a ponyvára, hogy az egyes jeleneteket eljátsszák. Ily módon a játéktérbe, az akcióba való be- és ki-lépés meghatározza a játékrendet, az értelmi és érzelmi motívumokat. Marianne, az orvosnő és a seriff elsősorban narrátorai *a Pop-fesztiválnak*. És csak egy-egy jelenetre lépnek át a ponyvára - kívül maradva így az egymással felcserélhető, mozgó, változó és átalakuló karakterek forgatagából; erőteljesen, de nem bántóan hangsúlyozva a mű gondolati tartalmát.

Az előadott történések és az előadók kapcsolatának szétválasztása oldja fel a történet és a zene egyetlen ellentmondását. Ez 'az a kérdés, amelyet a pesti előadásnak sem sikerült megnyugtatóan megfogalmaznia. A finálé, Adamis Anna optimista csengésű verse, a jövőbe vetett hitet, egy felszabadult ifjúság képét sugallja: „Arra születtünk, hogy napsugárba kapaszkodjunk, / nem baj, hogyha fáj, nem baj, hogyha fáj, J arra születtünk, hogy tiszta legyen még a szívünk, / s játsszunk még tovább, játsszunk még tovább." A dal hangulatában, érzelmi-értelmi telítettségében, a drámai anyagtól való eltávolodásában önálló életet élt. Giricz Mátyás rendezésében, a drámából kilépő színészek előadásában - még ha Eszter testének, a ponyvával és a hulladékkal együtt magasba emelése látványosságában fölöslegesen túldicsőített, túlfokozott pillanat is - hatásos, meggyőző.

Líra felsőfokon

A kecskeméti *Pop-fesztivál* előadása, a szegedi teljes ellentéteként, a dráma lírai üzeneteire koncentrál. A politikai-etikai kérdések felől az érzelmek irányába tolja el a darabot. Amit Angyal Mária megérzett *a Képzelt riportból...*, az az elsődleges élmény: a menekülés, az egymást keresés, az egyedüllét változatai. Az igazi líra tartományaiba emeli a történetet, s hűen megtart minden szálat, amely érzelmileg az 1944-es év eseményeihez köti a főszereplő lelki ki-szolgáltatottságát, válságát. Ezáltal az alapmű gondolati analógiáit s így némely gondolati erőszakoltságát szigorúan követi, sőt helyenként éppen a lírai túlfűtöttséggel fel is erősíti. Mindez leegyszerűsíti ugyan a mondanivalót, de még mindig nem olyan bántó, mint az a néhány vulgarizált motívum, amelyet a rendező talán a közérthetőség, talán a személyes ráirányítás kedvéért visz az előadásba.

Seriff sétapálcával

A színpadra, a pop-fesztivál tarka ruhába öltöztetett fiataljai közé, öltönyben, kalapban, kezében sétapálcával szigorú úr lép be, sétálni kezd közöttük, időn-ként megáll, gondterhelten körülnéz, továbbhalad, aztán felmegy a lépcsőn a zenekarhoz, ismét megáll, szinte megmerevedik, éles reflektorsugár csap rá. Még nem szólt egy szót sem, de már mindenki tudja, itt sétál közöttünk az „eszmei mondanivaló". Biztosan eljön majd az ő ideje is, elmondhatja majd a magáét, de addig is ügyel, ne történjék semmi a tudta nélkül. Angyal Máriának ez a színpadi ötlete nem segíti, inkább lassítja, merevíti és főként didaktikussá teszi az előadást. Hangsúlyozni kíván, aláhúzni - ám színpada nem bír-ja el ezt a fajta poentírozást. Ha ki-emelkedik az arc nélküli tömegből egy ilyen sétapálcás figura, önkéntelenül is egy korábbi rossz színpadi gyakorlat emlékét idézi.

Sajnos, nem ez az előadás egyetlen didaktikus jelenete. Ugyanez a seriff, amikor a Pokol Angyalát vallatja, egy narancssárga sálról beszél, amelyet a gyilkos viselt. A Pokol Angyala nyakában ott lóg a sál - a darab szerint. Ám az már nincs a drámában, hogy a seriffnek ezt meg kell rángatni - mindenki jól lássa! -, sőt elfúló hangon azt kell mondania : „- No, és ez . . .?! - Észreveszik, megértik ezt enélkül is a nézők!

Szereposztási kényszerűség

A vidéki színházak sokat emlegetett szereposztási problémáiról is képet kapunk a két Pop-fesztivál-előadáson. *A* szegedi színház ezúttal láthatólag nem küzd gondokkal. Simon Éva egész lénye sugározza Eszter alakját. Megjelenése, színészi karaktere, belső lírája szép színpadi pillanatokat teremt. Martin Márta (Beverly), Körtvélyessy Zsolt (József), Fogarassy Mária (Marianne), Kovács Dénes (seriff) játéka egészében érezteti az előadás értelemre és érzelemre egyaránt hatni akaró és hatni tudó szándékát.

Kecskeméten Esztert Pécsi Ildikó alakította. Szép hangja, drámai ereje predesztinálná a szerepre, ám külső adottságai (különösen, ha még rosszul is öltöztetik) nemcsak ellentmondanak, ha-nem szinte meghamisítják a darab mondanivalóját, megbontják szellemi egyen-súlyát. Pécsi Ildikó Esztere nem az a szerencsétlen, elesett, lelki sebektől marcangolt fiatalasszony, akit óvni, félteni, keresni kell a pop-fesztivál forgatagában. A kérdés tehát: szereposztási tévedésről vagy „biztonsági" szereposztásról van-e szó. Esetleg „csak" szerepet kellett adni a leszerződtetett mű-vésznőnek. (A vidéki színházaknál sokszor elhangzó kérdések ezek!) Pécsi Ildikó nevére, tehetségére valóban „be-jön" a közönség, még akkor is, ha kiderül, hogy nem az ő alkatára írták a szerepet.

A többiek, elsősorban Biluska Annamária (Beverly), Tornyai Magda (Marianne), Trokán Péter (Manuel), Úri István (József) jól szolgálták a rendezői elképzelést.

Zene és összjáték

A Képzelt riport... előadását Presser Gábor zenéje és Adamis Anna versei teszik egésszé. A dalok adják meg az alaphangot és a hangsúlyokat, a zenei kíséret a hangulatot. Ezért kár, hogy a szegedi előadás zenekara (Fortuna) nem elég erőteljes, hangzásilag nem elég kifinomult-összedolgozott. Kecskeméten a Transit-együttes a színpadi kísérőzenélés jó példáját adta.

Ami a két előadásban e sok különbözőség ellenére mégis azonos: az összjáték. Az együttesteremtés, amely Angyal Máriának és Giricz Mátyásnak egyaránt érdeme. Ennek jelentősége túlhat az előadások részletkérdésein. Lényegbe vág.

NÁNAY ISTVÁN

Zenés műfaj - igényesen

Ha bármelyik vidéki színház társalgójában, büféjében szóba kerülnek - s a beszélgetések második negyedórájában biztosan szóba kerülnek - a társulat gondjai bajai, elsőnek az egy színház - sokféle feladat ellentmondásairól panaszkodik színész és rendező. S valóban, gyakorlatilag ugyanannak a társulatnak kell kielégítenie a közönség könnyebb, zenés darabok iránti igényét és játszani a népművelési, kultúrpolitikai feladat-ként szívesen vállalt gyerekelőadásokat és a repertoár zömét kitevő prózai produkciókat.

Ez a sokszínűség előnnyel és hátránynyal is jár: a színészek többféle stílust próbálhatnak, változatosabbak a feladataik. A színészeket kevésbé fenyegeti a beskatulyázás veszélye, de ugyanakkor szétforgácsolódik a sok feladat között a társulat, a rendezők ereje, energiája. Kevés idő jut egy-egy darab előkészítésére, s ebből adódik, hogy sok esetben az egyik produkciótól „csalják el" az időt a másikhoz.

Az esetek nagy részében az a bizonyos „egyik" a zenés darab, az operett. Ugyanis az operett, a musical és a zenés vígjáték biztos kasszasiker, s akkor is az, ha a felkészülés kissé lazább, ha a rendező, a színész megelégszik a rutin-megoldásokkal.

Ennek a felfogásnak igen nagy veszélyei vannak. Ízlésformáló és kultúrpolitikai veszélyei. A nézők közül azok látogatják elsősorban és rendszeresen a zenés darabokat, akiknek ízlését, műveltségét a leginkább kellene és lehetne pallérozni. Ám *az* évről évre hasonló sablonokkal építkező zenés darabok eleve lehetetlenné teszik az ízlésformálást, hiszen a nézőt meghagyják abban a kényelmes állapotban, hogy az ismert színész ismert mozdulatát, hangját, hang-hordozását, tánclépéseit, poéntechnikáját élvezze, az ilyen módon közvetített élményt várja és fogadja be. Ehhez nem szükséges különösebb szellemi készen-lét és erőfeszítés, tehát a meglevő ízlés-és műveltségi színvonal konzerválódását segítik ezek a kevés gonddal színpadra tett alkotások.

Az elmúlt évadban jó pár olyan produkció született, amely nem a hagyományos megoldásokat követte sem a kiválasztást, sem a megvalósítást tekintve. Gondoljunk csak a kecskeméti Katona József Színház *Luxemburg grófja*-előadására, amely ugyan nagy vitát váltott ki, de lényegében eredményesen szakított az operettre kövesedett játék-sablonokkal; vagy a szolnoki Szigligeti Színház zenés bemutatóinak újat kereső válogatására - példaként utalunk Az *éjféli lovasra*, a *Negyven fok árnyékban*ra vagy a veszprémi Petőfi Színház következetességére, mellyel a magyar költői művek népi hangvételű „musicalesítését" szorgalmazza. A példák még sorolhatók.

Ennek a megújulásnak szép példája a szolnoki színház Hubay-Vas-Ránki *Egy szerelem három éjszakája*, Valló Péter rendezésében, és a kaposvári Csiky Gergely Színházban Burkhard *Tűzi-játéka*. melyet Ascher Tamás rendezett. Mindketten először próbálkoztak a zenés műfajjal. Az előadások tanúsága szerint ugyanazzal az igényességgel, mint sikeres prózai rendezéseik esetében.

Az *Egy szerelem három éjszakáját* fiatalokból álló együttessel vitte színre a fiatal rendező, jobbára fiatal nézőknek. Ebből következik, hogy a darabnak nem az ihlető személyek sorsát meg-elevenítő tartalmi rétegéhez volt hű az előadás, hanem az egyéni boldogság és a környezet ellentétének kortól, konkrét hely- és időbeli lehatároltságtól szabadabb, általánosítható konfliktusát bontották ki. A darab ősbemutatója idején, 1960-ban, az akkori negyven-éveseket a maguk ifjúságára emlékez-tette a mű, ennek megfelelően a kor hangulatának felidézése, a visszagondolás, a nem titkolható és felemás reminiszcencia jellemezte az előadást. A szolnoki bemutató kemény, lendületes és sok tekintetben elidegenítő, elvet minden ellágyulási lehetőséget.

Az általánosabb fogalmazást, a keményebb hangvételt segíti a díszlet, a térképzés, a brechti előképekre utaló songosítás, a dalokat kísérő pantomimikus jelenetek, és a kollektív játék.

A színpad mélyén vasvázas híd húzódik, amely egyként szolgál gang, kapu, lépcsőház jelzésére és a pantomim színhelyéül. Nagy, mozgatható lapokkal lehet szűkíteni és tágítani a vastraverz előtti teret, különben a szín üres. Illetve a zenekari árok fölé kinyúlva, jobb és bal oldalon van *egy-egy* előszínpadrész, ahol néhány kellék van elhelyezve. Ott hangzanak el a dalok.

A rendező, Valló Péter, élesen kettéválasztotta a cselekményes részt a daloktól. Így két eltérő, egymásra felelő, de egymásból közvetlenül nem következő réteg jött létre. A cselekményt időn-ként megszakítja a rendező, egy-egy szereplő kilép a játéktérről, előremegy az előszínpadra, beöltözik vagy magához veszi a szükséges kellékeket, és elénekel egy dalt. Eközben a dalok jellegének, hangulatának, tartalmának megfelelő táncos-pantomimikus jelenetet játszik el egy táncospár a hídon. Így a híd is kettős jelentésű, mert a dalok alatt az el-idegenítő effektus része, a cselekményes jeleneteknél viszont a szituációkból adódó reális funkciója van.

Ez a szétválasztás, a darab ilyen „széttörése" sajátos hatású. A történetbe ágyazott daloknak illeszkedniük kell a cselekmény vonalához, a megelőző és a következő jelenet hangulata, lényege között kell *érzelmileg* felfokozott kapcsolatot teremteni. A szolnoki megoldásban a cselekményből kiszakított dalok ellenpontozzák vagy megerősítik a megelőző jelenet mondandóját. Mintegy távolabbról nézhetünk rá a jelenet cselekményére, a hősökre. Más megvilágításba kerülnek a szituációk, a viszony-latok. Erre a legjobb példa az Etikett-dal és Bálint-Júlia olaszországi utazást megelevenítő duettje.

A Planta-dal, a Dal a humanizmusról és a Három királyok dala azonban nem az előszínpadon hangzik el, hanem beépül a cselekménybe; ezeknél nincs pantomim. Nyilvánvaló a szándék: ezek a dalok olyan tartalmat hordoznak, amelyek nem alkalmasak az elidegenítésre, amelyekkel nem lehet és nem akarnak elidegeníteni, mert ezeket a cselekménnyel összefonódva kell kiemelni, hogy a mű egészére vállalt megoldástól eltérő formával erősítsék fel dalok hatását. (Az igazsághoz tartozik az is, hogy ezek a dalok állnak leginkább ellen a songosításnak, ezek épülnek be leginkább a szövegkörnyezetbe!)

A szolnoki előadás egyik legfontosabb hatáseleme a kollektív játék. A szigorúan szerkesztett térbeli hatások, a pontos játékkoreográfia csak akkor érvényesül, ha a színészek precízen dolgoznak. Ha ének, zene, tánc, játék együtt, egymást erősítve, egymást kiegészítve hat, ha sehol nincs fázisdifferencia. Ez látszólag a színészre kevésbé hálás fel-adatot ró, hiszen az ilyen játékban nincs

lehetőség a zenés daraboknál szokásos magánszámokra. Ebben az előadásban nincs ismétlés, nincs külön tapsköszönő, - provokáló meghajlás. Ezzel szemben az egymást segítő, a közös sikerért egyénenként és kivétel nélkül hozzájáruló színészek a kollektív alkotás jó érzését kapják cserébe.

Kaposvárott Ascher Tamás egy világhírű musical bemutatására vállalkozott. Olyan műére, amely csábít a túlzásokra, a cirkuszvilág l'art pour l'art ábrázolására és a szentimentalizmusra. A darab két különböző világot mutat be: a nyárspolgárok elviselhetetlenül tartalmatlan életét és a cirkusz csodás világát, amely mennyországnak tűnik az egy-hangú hétköznapi élettel szemben, s ahova jó lenne elmenekülni. A darab érzelmi síkon hamar utat talál a közönséghez. Éppen ezt a könnyű utat szok ták túljátszani, s a „menekülésmotívum" óhatatlanul szentimentálissá válik.

Ascher rendezésében minderről szó sincs. Az Albert Olberholzer születés-napi ünnepségére érkező családtagok egytől egyig karikatúraszerűen egyéni-tett, túlrajzolt típusok, akikkel közvetlenül azonosulni nem lehet. Anna, a kis-lány az egyetlen tiszta, jobb sorsra érdemes ember a családban, az ő „lázadozásának" vagyunk tanúi. A kitagadott családtag, a cirkusztulajdonos Obolski és felesége, Iduna, felbolygatja az egy-mást maró, egymással civódó, egymást ki nem álló rokonok együttesét. Obolski Annát, Iduna a férfiakat csábítgatja a szabad, a társadalmi konvencióktól mentesebb életre, de mindenki gyáva a nagy kalandra. Anna inkább a kisebb botrányt választja: a kertészlegényhez megy feleségül, a férfiakat a feleségük tartja kordában. Kivétel a beteges, göthös Gusztáv. Ő elindul a cirkusz felé.

Az előadás pontosan érzékelteti: a cirkusz világa sem sokkal jobb, mint a nyárspolgári vegetáló lét. Obolski - Reviczky Gábor játssza - nyers, erőszakos, kíméletlen ember, aki csak így tud érvényesülni a maga választotta világban. Állatszelídítői lénye nem éppen a legigézőbb vonzereje egy új, szebb életnek.

A második felvonás nagy cirkuszparádéja, az Anna képzeletében lejátszódó kavalkád pedig végképp azt igazolja: a család hétköznapi magatartása, viselkedése kissé felerősítve kész cirkuszi előadás. „Csak" az a különbség, hogy a cirkuszban több a flitter, a fény és a külsőség, a családban meg kisszerűek az előadások. Itt is, ott is unalomig ismé-

Gusztáv bácsi, a beteges (Koltai Róbert) Idunával (Olsavszky Éva) és Fritz bácsival, a földbirtokossal (Dánffy Sándor) Paul Burkhard Tűzijáték című zenés komédiájában (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Fábián József felvétele)

telt produkciókat láthat a nagyérdemű, a külső szemlélő.

Guszti bácsi „nagy tette", amikor a cirkuszt választja, sem egyértelmű ebben az előadásban. Koltai Róbert mint Guszti bácsi - eltérően a szokásos megoldásoktól - az utolsó jelenetben nem bohócként jelenik meg, nem tagja még a cirkusznak. Miközben a család folytatja a félbehagyott ünnepi étkezést, ő egy kötélhágcsón igyekszik felfelé, megszokott kopottas utcai öltönyében, a nyakán máskor többszörösen körülcsavart sála ezúttal lóg, és Guszti bácsi erőlködik, kínlódik, hogy fel tudjon az ingólengő hágcsón mászni. Húzódzkodik, egy lépcsőfokkal feljebb kerül, de elhagyja az ereje és visszacsúszik, majd ismét nekigyürkőzik. Hosszú ideig tart a „produkció", s a függöny úgy megy össze, hogy Guszti bácsi - Koltai - még mindig csak fele úton van. Eljut-e a cirkuszba, s ha igen, mi lesz vele? Ezzel a nyitott kérdéssel fejeződik be az előadás. Azzal a gondolattal, hogy Guszti bácsi legalább meg-próbált kitörni a környezetéből. A sok feltett és egyértelműen nem megválaszolt kérdés egyként arra inspirálja a nézőt: gondolkodjon el, nem kell-e ne-ki is változtatni valamit a környezetén, a környezetéhez való viszonyán.

Mindezt a rendező a darabon belüli hangsúlyok említett módon való kiemelésével, a figuráknak, az adott laza kereteken belül az elképzeléséhez illően egyénített rajzával, *a* cirkuszfelvonás és az utolsó jelenet különösen nagy hatású felépítésével éri el.

Cukrosan rózsaszínű függönyök, zsúfolt virágkosarak, kényelmetlen szalon-garnitúra, pianíno és egy óriási kerek ebédlőasztal Olberholzerék szobájának berendezése. Ez a színtér egy pillanat alatt válik cirkusszá, a vízszintes asztallapot - a rajta levő étkészlettel együtt - egy ponton felfüggesztve függőleges állásba fordítják és felhúzzák, a függönyök felgördülnek, a bútorok eltűnnek. A függönyök mögött a közönség másik része, szemben velünk - bábok. Az asztal talapzata a porond, fentről hinta, kötelek, hágcsók ereszkednek alá. Alig méteres törpék és hétméteres óriás bohócok népesítik be a teret, hogy az-tán átadják helyüket az attrakciónak, a családtagoknak. A. nénik és bácsik eb-ben az előadásban semmi különöset nem produkálnak, csak azt, amit különben, máskor, egymás között is szoktak. Csak éppen cirkuszi környezetben és cirkuszi személyékként. Ettől lesz félelmetes és kiábrándító az előadás, és lesz a második felvonásnak valami sajátos, különleges fellinis hangulata.

Az előadás sikerének egyik fontos tényezője az az együttes játékstílus, amelyben úgy lehet „szólózni", hogy az egyéni teljesítmény nem válik kárára a közösnek. A már említett Koltai Róberten és Reviczky Gáboron kívül Pogány Judit Annája és Olsavszky Éva Idunája képviseli leginkább a rendezés megkívánta stílust. Pogány Judit szertelen, maga-sem-tudja,-mit-akar,-de-ami-van,-kibírni-nem-lehet lénye, ki tudja, hányadszor elkezdett ünnepi dala közbeni egyszerre meghatott és dühtől pukkadó összetettsége, pillanatnyi hangulatváltásai mai kamaszlánnyá teszik Anna alak-ját. Olsavszky Éva Idunája fölényes, sokat sejtető, de keveset mondó, igéző alak, ellenpontja Reviczky igazgatójának. Ketten együtt lehetnek csak hatással a családra, villanthatják fel a másféle életmód vonzását. Olsavszkyt prózai színésznőnek könyvelték el, ugyanakkor kitűnően énekel és táncol

A példák igazolják: lehet és kell igényesen, magas színvonalon zenés darabokat játszani. Nem a prózai és a zenés darabok, hanem a jó és a rossz színház között van az alapvető differencia, s erre, úgy tűnik, egyre több fiatal rendező rájön, s remélhetőleg az előítéleteket levetkőzve egyenrangúnak tekinti a két-féle feladatot.

Hubay Miklós-Vas IStván-Ránki György: Egy szerelem három éjszakája (Szolnoki Szigligeti Színház)

Rendezte: Valló Péter m. v., *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Hruby Mária, *karmester:* Nádor László.

Szereplők: Szombathy Gyula, Szilvássy Annamária, Huszár László, Peczkay Endre, Falvay Klára, Antal Anetta, Bárány Frigyes, Hollósi Frigyes, Papp Zoltán, Czibulás Péter. Gáspár Antal.

Charell-Amstein-Gilbert-Burkhard: Tűzijáték (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Zsigó Károly és Sulyok Tamás. *Rendezte:* Ascher Tamás, *díszlet és jelmez:* Pauer Gyula, *zenei vezető:* Csala Benedek m.v.

Szereplők: Papp István, Pálfy Alice, Pogány Judit, Dánffy Sándor, Farkas Anny, Koltai Róbert, Czakó Klára, Wágner Richárd, Horváth Zsuzsa, Reviczky Gábor, Olsavszky Éva, ifj. Mucsi Sándor, Csákányi Eszter, Lukács Andor.

LUX ALFRÉD

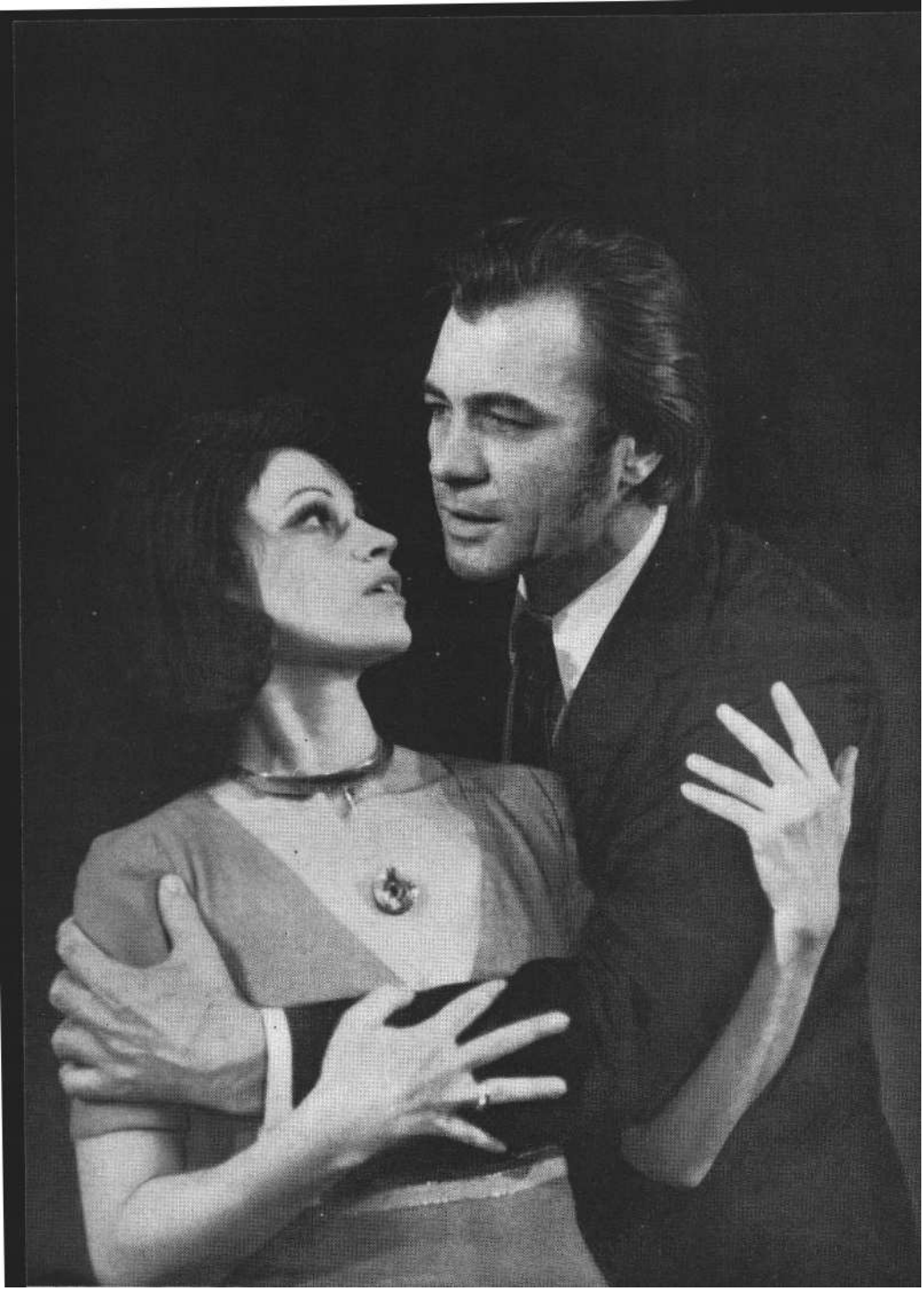
Töprengések egy műfajról

Az Irodalmi Színpad egy évad tükrében

A pódium

A pódium sajátos műfaj. Nem színház, még akkor sem, ha előadóművészeinek azonossága és jó néhány külsőség egyezése ezt sugallná. Nem több és nem kevesebb a színháznál: más. Hogy mi adja a különbséget - csupán látszólag könnyű meghatározni. Első pillantásra kézenfekvőnek tűnik a megszólaltatott irodalmi műfajokra gondolni: a dráma a színházé, a többi - elsősorban a költészet - a pódiumé. Csakhogy már ezen a ponton is számos ellenvetést tehetünk. Színészeink alkalmassági próbája a kezdet kezdetén vajon többnyire nem egy-egy versen dől el? S ha nem versen, ha-nem, mondjuk, valamely drámai monológon, az is mellőzi a drámát éltető lényeget, a cselekvést. Tehát joggal mond-hatjuk, hogy „pódiumképessége" alapján választódik ki a drámai előadómű-vész is. De ellenvetést tehetünk azzal is, ha a pódiumon hallunk drámát, mint például P. Horváth László *Mária Magdolnáját* a Korona Cukrászda tenyérnyi dobogóján. Afféle pódiumelőadás volt ez, amely pillanatig sem tompította a drámai feszültséget, s noha a színészek látszólag eszköztelenül alakítottak (Kohut Magda és Sinkovits Imre „civilben", a mozgást csupán félfordulatokkal jelezve olvasták fel a textust), az előadóművészetnek mégis olyan széles repertoárját vonultatták fel, amilyet színpadon is ritkán látni. A hangszín és a mimika szemünk előtt váltotta át - drámai erővel - a legkülönfélébb karaktereket saját szöges ellentétükké. Jogosan tehettük fel a kérdést ez után az elő-adás után is: hol a színház és a pódium között a különbség?

Csupán a külsőségekben volna? A jelmeznélküliségben, a megelevenítés szóbeliségében, a rafináltabb színpadtechnikai eszközök mellőzésében? Talán nem is kereskedünk rossz felé, ha a külsőségelv fogalma alatt nem holmi formalizmust, mellőzhető feleslegest keresünk. A színházban á külsőség a lényeg tartozéka. Funkciója van. Mint ahogy a pódium esetében is 'funkciója van ezek mellőzésének. A színházban a kosztümök, díszletek, megrendezett mozgások mind az



Győry Franciska és Bitskey Tibor az Irodalmi Színpad Tücsökzene **című Szabó Lőrinc-összeállításában**

alapkoncepciót szolgálják ugyan, irányítják vagy befolyásolják az illúziót, de ugyanakkor csökkentik is azt az intenzitást, amit a szöveg jelent. A pódium mindig szövegközpontú. Nem véletlenül nevezik az Irodalmi Színpadot - a világ egyetlen ilyen funkciójú önálló fórumát - éppen „irodalmi"-nak.

Itt még nem dúl a nagy harc a szerző és rendező között az elsőségért, noha időnként fel-felvillan valami, ami a színházakból ismert konfliktusokra emlékeztet. Az viszont kétségtelen, hogy a rendezés szerepe a pódiumot is determinálja. Erre később bővebben kitérnénk. Mint ahogy ki kell térni az előadóművészek ugyancsak meghatározó szerepére, méghozzá azzal a hangsúllyal, hogy a pódiumprodukció minőségéért a szöveggel egyenrangúan felelősek. A szöveg - természetesen - maga az alap, s kiválasztását a leggondosabb kultúrpolitikai, ha úgy tetszik, közművelődési szempontok határozzák meg. Voltaképpen tükrözése a Pódium elvi célkitűzéseinek. S még egy lényeges összetevője van a pódiumnak - akárcsak a színháznak, vagy talán még hangsúlyosabban -: a közönség.

Mindezekről az összetevőkről különkülön is kell beszélnünk, de állításaink bizonyításául az elmúlt évad produkcióit szeretnénk tanúként felvonultatni. S végül, de nem utolsósorban, azt is meg kell néznünk, hogy milyen tárgyi feltételekkel dolgozhatott az Irodalmi Színpad az elmúlt szezonban, mert ez sem közömbös, még ha messzemenő következtetések levonására nem is döntő tényező.

A repertoár

A témaválasztás már önmagában elárulja egy színház arculatát, hát még egy irodalmi pódiumét. A választást persze összességében az illető intézmény alapcélkitűzése határozza meg, amit az Irodalmi Színpad esetében nemcsak jó ideje ismerünk, hanem erről több ízben beszámoltunk, mindig a cél megvalósításának, vagyis a produkcióknak kapcsán. Most is ezt tesszük, amikor megállapítjuk, hogy annak az alapkoncepciónak, mely szerint a Színpad a klasszikus és élő magyar irodalom fóruma kíván lenni -, az elmúlt évadban is eleget tett. Adynak *(A magyar Messiások.),* József Attilának *(Eszmélet),* Váci Mihálynak *(Élj tiszta tüzeidben)* és Juhász Ferencnek szentelt önálló estet a magyar költők közül, s ugyancsak hazai összeállítás volt A *Duna két partján* című jubileumi estje, mellyel fővárosunkat köszöntötték, s amiről már beszámoltunk annak idején.

A világirodalom nagyjai közül önálló estet (még a múlt évadból áthozott produkció) csak Majakovszkij kapott ugyan, de kizárólag világirodalmi összeállítás volt chilei műsoruk (*... ahol a föld véget ér ...).* Hazai és idegen szerzők antológiája volt a - már ugyan-csak ismertetett - *Tanuljunk versül* című ifjúsági előadás, valamint a jelenleg is műsoron levő ó, *Éva, Éva* című produkció, mely az irodalom és a nő viszonyának kívánt - ha meglehetősen heterogén összeállításban is - kalauza lenni. S műsoron maradt az elmúlt év bemutatói közül Örkény *Egyperces novellákja* is.

Mindez kizárólag a „főszínpad" mű-sora, azé a főszínpadé, amely az elmúlt évadban renoválás miatt vándoréletet kényszerült élni. A „kamaraszínpadok" - elsősorban a Korona Cukrászda - műsorára majd külön visszatérünk. Annyit azonban máris leszögezhetünk, hogy a témaválasztás gazdag, sokoldalú volt, és mindenképpen olyan mércét állított, ami a továbbiakra is kötelez. A megvalósítás „hogyan"-járól természetesen külön kell beszélnünk.

***A* rendezés**

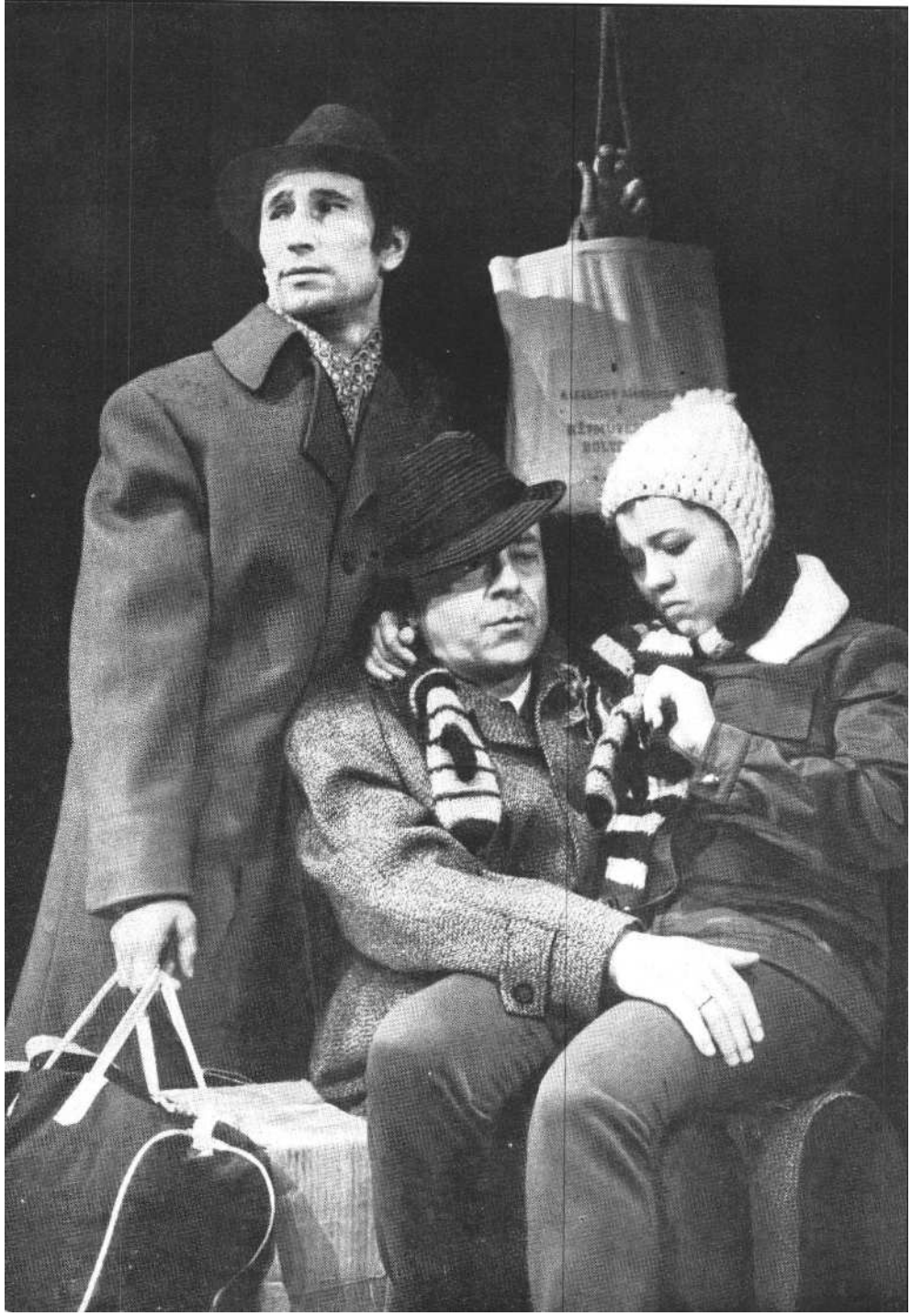
Mindenekelőtt a rendezésről. Van-e szükség egy pódiumműsornál rendezőre? A felelet egyszerű: igen. (Tisztáznunk kell az efféle evidenciákat is, mert fel-

felvetődnek olyan aggályok, jobbára csak szóban, hogy „egy verset nem lehet megrendezni". Ez így valóban igaznak tűnik, sőt még két verset, három verset sem lehet vagy nagyon nehéz és vitatott megrendezni. Szerkeszteni - azt igen, megszabni az egymásra következés sorrendjét, esetleg módosítani az eredeti válogatáson stb.) Igen ám, de nem öt-hat versből áll egy átlagos pódiummű-sor, sőt nem is mindig kizárólag versből, illetve költői esteknél sem okvetlenül egyetlen művész alkotásaiból. S ha mást nem is vennénk figyelembe, mint a világítást, a hangulatot fokozó fény-effektusok megválasztását, már akkor is rendezésről kell beszélnünk. Álljon-e az előadó a produkció közben, s ha igen, a színpad melyik részén, vagy üljön, esetleg mozogjon? Mindez rendezés. A legelemibb szinten talán, de rendezés.

Ha már a költői esteknél tartunk, inkább egy másik kérdés válik vitathatóvá: joga van-e a rendezőnek „meghúzni" a költeményeket avagy szétszabdalni őket, afféle versmontázst csinálni? Mert az Irodalmi Színpad produkcióinál is ez a voltaképpeni probléma, a szó ezúttal valódi értelmében.

Egyik előző írásomban elmarasztaltam Bitskey Tibort, amiért kifelejtett két versszakot Ady *A Duna vallomása* című verséből. Nos, kiderült, hogy a művész nem felejtette ki, hanem így szólt a rendezői utasítás. Engedje meg Bitskey Ti-bor. hogy megkésve ugyan, de most kövessem meg, s hadd hárítsam a kritika ódiumát *A Duna két partján* című est rendezőjére. Elfogadhatatlan minden olyan rendezői koncepció, amely csonkítást követ el. Két versszak elhagyását semmiféle időnyerés nem indokolja. Egy vers *úgy* teljes, ahogy a költő, megírta, s ha egyes részei ellen a rendezőnek ki-fogásai vannak, ne vegye fel a költeményt a műsorba. Közismert költemény esetében ez még többszörösen kínos is.

Általában érvényesnek érezzük azt a benyomásunkat, hogy egy pódiumműsor nem azáltal válik „megrendezetté", hogy :i költemények egyes részeit szanaszét dobáljuk, hanem azáltal, ha egységükben érvényesítjük őket, különös tekintettel a hallgatóság java részét alkotó fiatalokra, akik még a jól ismert József Attila esetében is kénytelenek voltak kapkodni a fejüket, ha össze akarták magukban illeszteni az egyes versmozaikokat. Juhász Ferenc hatalmas lélegzetű verse, *a József Attila sírja,* igazán nem tartozik a legkönnyebben kö



Szilágyi István (A férfi), Baracsi Ferenc (Apa) és Monori (Kisfiú) Szakonyi Károly Szó szerint című jelenetében (A színházjegyében, Irodalmi Színpad)

vethető művek sorába. Az egyetlen „felvonásba" sűrített, póztalan előadás még-is olyan lebilincselő élménnyé vált - nem utolsósorban Berek Katalin magas szintű tolmácsolása révén -, amihez fog-ható alig hangzott még el az Irodalmi Színpadon. Márpedig, ami a terjedelmet illeti, itt igazán lehetett volna húzni. De bölcsen nem tették, s így három nyertes került ki a produkcióból: a mű, az előadás és a közönség.

Rendezői bravúr volt - és *elsősorban* az - *a Teli torokból* című Majakovszkij-műsor. Bencze Zsuzsa ott ragadta meg ezt a mindmáig aktuális és friss költészetet, ahol az legjobban rezonált a hallgatóság indulataival. Az agitatív harsányságot végig az emberi és politikai gerinc szolgálatába állította, a rohanó ritmus a lényeget kavarta a nézőben: Majakovszkij világának és a mi világunknak egyazon egységét. Talán a legnagyobb dicséret, ha azt mondjuk: olyan modern volt ez az előadás, mint maga Majakovszkij; lerázta a mesterségesen ráragasztott unalmat és sémákat.

Kár, hogy a Színpad egyetlen igazi bukásának mert az volt! - Ady lett az áldozata. *A magyar Messiások cím*mel megkomponált est jó szándékú lelkiismeretességgel készült, csak éppen nem sikerült. Úgy darabolta részekre Ady líráját, hogy sehogy sem volt képes összeállni. Iskolás produkció lett belőle, a szó pejoratív értelmében, s az ilyen-fajta iskolásságot ki más utasítaná el jobban, mint a diákság. Márpedig ifjúsági előadásnak készült…

Bodnár Erika Szakonyi Károly Ha itthon maradnál című jelenetében (A színház jegyében, Irodalmi Színpad) (Ikládv László felvételei)

A „Korona"

Ha nem lenne, ki kellene találni. Bizonyítja ezt az a hallatlan népszerűség, amit az állandóan zsúfolásig megtelt cukrászda látványa nyújt, szerencsére a kezdeti - túlszervezett vagy rosszul szervezett - tömegjelenetek elmaradásával.

Három kategóriára oszthatjuk az itteni műsorokat: önálló estek, kétnyelvű produkciók s egy merőben új kezdeményezés: afféle drámai előzetes. Ez utóbbi kategóriában mindössze egyetlen - úttörő jellegű - kezdeményezést láthattunk, a már említett *Mária Magdolnát,* P. Horváth László drámáját. Amint az est bevezetőjében Keres Emil megfogalmazta: magasra emelték a mércét. De szeretnénk, ha a jövőben gyakran - és hasonló remek színvonalon - vinnék ezt a magasságot.

A Korona „első félidei" bemutatóiról már korábban beszámoltunk. A változatosság azóta is biztosított: az önálló estek sorában hallhattuk Harsányi Gábort, valamint közös fellépésben Turay Idát és Pethes Sándort. A ragyogóan si-került francia-magyar estet *(Cocktail Littéraire)* pedig a Jiři Wolkernek szentelt csehmagyar műsor követte.

Kitűnő ezeknek az esteknek a hangulata, igazi kamaraestek, ahol a középpontot jelentő irodalmat általában zenei produkciók tarkítják vagy oldják. Nem lehet úgy dicsérni a Koronát, hogy a legteljesebb elismeréssel ne adózzunk Mikes Lillának, aki valamennyi műsor háziasszonyaként száműz mindenféle feszélyezettséget, és éltető lelke ezeknek az estéknek.

A közreműködő művészek száma mármár a „nagy" Színpadéval vetekszik. Magukról a produkciókról, az előadói teljesítményekről azonban szerencsésebb volna összefoglaló elemzésben szólnunk.

Az előadóművészek

Ők a műsorok színvonalának elsőrendű letéteményesei. Itt is a Színpad alapcélkitűzéséből kell kiindulnunk, amiből két pontot húzhatnánk alá; mindenekelőtt azt az igényt, hogy az Irodalmi Színpad az ország valamennyi előadóművészének otthona legyen, továbbá azt a nagyon is döntő művészi követelményt, amelynek értelmében a művésznek nem szabad az előadott mű elé tolakodnia.

Annyit bízvást elmondhatunk, hogy az Irodalmi Színpad műsorain fellépett már - nem vendégművészként, mert itt ilyen értelemszerűen nincs - Básti Lajos és Gobbi Hilda, Mensáros László és Váradi Hédi, Béres Ilona és Bitskey Tibor, Berek Katalin és Nagy Attila - hogy csak kiragadott nevekkel jelezzük a szereplők széles skáláját. S akkor még nem említettük a Színpad „törzstagjait": Keres Emilt, Latinovits Zoltánt - hogy megint csak jelzésszerűen utaljunk a gazdagságra. S ha ezt az említett gazdagságot a kamaraestek közvetlen hangulatával, intim légkörével vetjük össze, akkor megállapíthatjuk, *hogy* sehol ilyen intenzíven nem ismerhette meg a közönség a művészeket, mint éppen az Irodalmi Színpadon.

Az előadások, illetve az előadott művek színvonala már korántsem ilyen egyértelmű. Az alaphiba ott keresendő, hogy vagy a rendezés vagy maguk a művészek nem érzik kellőképpen : kinek mi való. Gyakran fordul elő olyasmi - a legkiválóbb előadók esetében is - hogy birkóznak a rájuk mért feladattal, és nem sikerül győzniük. Mensáros Lászlónak például nincs meg József Attilával az a „kontaktusa", amiből igazán nagy produkció születhetne. Ugyanez elmondható Váradi Hédi és Váci Mihály kapcsolatában; s megint csak a legkiválóbbakkal illusztráltuk a sajnos igen gyakori disszonanciát.

Példa azonban az ellenkezőjére is bőven akad, amikor az Irodalmi Színpad betölti legmagasabb funkcióját, és reprodukáló művészetből már-már alkotó-művészetet csinál. Úgy közvetít ugyanis szépirodalmi műveket, hogy százszoros olvasás után is új szépségékre nyitja ki a közönség fülét, nemcsak újrafelfedeztet, hanem önmaga is felfedez. Ilyen volt például Latinovits Zoltán József Attila-tolmácsolása vagy Petőfi-műsora, ilyen a már említett Juhász Ferenc-vers Berek Katalin előadásában, ilyen volt Keres Emil Váci Mihály-műsora és Majakovszkij-produkciója a Koronában, de a példát itt is tovább lehetne sorolni - s ez az Irodalmi Színpad nagy-nagy sikere.

Mindaddig nem tudhattuk, amíg a Koronában meg nem kezdődtek a kétnyelvű estek, hogy milyen gazdag a magyar előadóművészet az idegen nyelven való tolmácsolásban is. Az orosz,

a német és a bolgár műsorokról már beszámoltunk, de hadd emlékezzünk meg a francia nyelven is kiváló teljesítményt nyújtó Győry Franciskáról és Bujtor Istvánról, akiknek ilyen irányú talentuma egyben az est fényes sikerét is jelentet-te.

A közönség

Az Irodalmi Színpad hagyományos közönsége a fiatalság volt, és jószerével az is maradt. De az ő megtartásuk mellett - és ez is a Színpad munkáját dicséri - egyre inkább képviseltetik magukat az idősebb generációk. A Színpad vállalása - a közművelődési programban való aktív részvétel - természetesen elsősorban a fiataloknál realizálódik -, s most még nem is szóltunk a „színpadon kívüli" segítségadás gazdagságáról, a rendhagyó irodalomórákról. Ez a fiatalság ma már intenzíven összeforrt a Színpaddal, s a további feladat ennek a barátságnak elmélyítése. S talán azt is felvethetnénk, hogy - miután az Irodalmi Színpad eddig főképpen adott az ifjúságnak - nem lehetne esetleg követelnie is tőle? (Erre is láttunk példát a Korona idegen nyelvű estjeinek kvíz-műsoraiban. (Meggondolandó feladat mindenesetre, s talán azt a gazdagodást eredményezhetné, amely egyre inkább iskolán kívüli feladatnak látszik.)

Körülmények

Mielőtt pontot tennénk töprengéseink végére, utalnunk kell arra az áldatlan helyzetre, amelybe az Irodalmi Szín-pad immár egy esztendeje kényszerült, s amelyben mégis meg tudott felelni vállalásainak. A Nagymező utcai ott-hon renoválására gondolok, ami először a Láng Gépgyár Művelődési Házába vitette a produkciókat. Itt sajnos a feltételek nem voltak adottak a huzamosabb tartózkodásra. így aztán *ez év* februárjától a Pedagógus Szakszervezet Fáklya Klubja fogadta be az Irodalmi Színpadot, s bizonyította szakmai összetartozásukat. Az említett baráti megnyilvánulások azonban együttesen sem pótolhatják egy „színház" állandó otthonát, és olyan plusz feladatok elé állítják az igazgatóságot - nem utolsósorban a szervezést -, amelyek az eredményben nem hozhatják a fent említett pluszt. Az Irodalmi Színpad valamennyi barátja nevében nagyon bízunk abban, hogy a következő évad már a megszokott „családi körben" indulhat.

PÁLYI ANDRÁS

Madáchról gondolkozunk

A Huszonötödik Színház új előadása merész és rokonszenves vállalkozás. A színlapon nem szerepel szerző neve, csupán a cím: *M-A-D-Á-C-H.* A név be-tűkre tördelése az első pillanatban világos lesz, ahogy belépünk a színházba: az előadás kezdete előtt fehér parókás, fehér inges angyalok, ironikus mosollyal az arcukon, labdáznak, s a labdákon ez a hat betű. Azaz játék Madáchcsal, Madách gondolataival. Erre utal a színlapon az alcímként szereplő magyarázat: *A Tragédiáról gondolkozunk.* Ez az alcím még valamit jelez, amiről a Huszonötödik Színház művészei már korábban is tanúságot tettek: a színházat közösségi művészetnek tartják. Igaz, ez az első produkciójuk, melyen nem szerepel a szerző neve, de nem ez az első, melyet párhuzamosan több rendező neve fémjelez. Ezúttal Iglódi Istváné és Szigeti Károlyé. Egyébként az író korántsem maradt inkognitóban, egyetlen szó sem hangzik el ugyanis az előadásban. mely ne Madách Imre tollából származnék. Mondhatnánk tehát azt is, hogy a *kollektív színház* fogalma végül is a dramatizálásra vonatkozik. Csakhogy *Az ember tragédiáját,* melyből az elő-adásban elhangzó mondatok vétettek, nem kell dramatizálni, hisz eredetileg is színpadra íródott, egyik legtöbbet játszott nemzeti klasszikus drámánk. Nem is dramatizálásról van itt szó, másról.

Amióta Arany János 1861 őszén bemutatta a Kisfaludy Társaságban Az *ember tragédiáját,* aki Magyarországon színházról gondolkodik, előbb-utóbb Madáchról is gondolkodik. Sokáig voltak, természetesen, akik - Jámbor Pállal szólva - úgy hitték, hogy a *Tragédia* „nem egyéb, mint a Faust gyönge utánzása". Ma már nemzeti öntudatunk és irodalomtörténeti jólneveltségünk folytán aligha akadna köztünk olyan, aki ezt így ki merné mondani; pedig ma is sokan vannak, akik nem tudnak mit kezdeni *a* Tragédiával. Akik úgy érzik, nem sok köze van e monumentális színpadi műnek a mához, jelen valóságunkhoz, azokhoz a kérdésekhez, melyek a mai embert foglalkoztatják. Madách munkásságát oktató irodalomtanárok, akiket őszinte gyerekekkel, fiatalokkal hoz össze a sors, példákkal tanúsíthatnák ezt. Érdemes erre utalnunk, már csak azért is, mert a Huszonötödik Színház törzsközönsége tudvalevően fiatalokból áll, ismeretesek továbbá a színháznak azok az akciói, melyekkel - egyre bővülő méretekben -. irodalmilag, színházilag kevésbé tájékozott, „vájtfülűeknek" igazán nem nevezhető falusi és városi közönséghez viszi el előadásait. Ez már a Madáchról gondolkozás *hogyanját* illeti: *a M-A-D-Á-C-H* olyan fiataloknak készült, akik nem félnek alkalmasint kimondani a nemzeti klasszikusról, hogy unják, mert nincs hozzá közük, olyan munkásoknak, akiknek élete munkahelyük, a munkásszállás és a hétvégi hazalátogatás háromszögében zajlik, s olyan falvak közönségének, ahol korábban nemigen járt hivatásos színház.

Elég ennyit is mondanunk, hogy jelezzük, miért tartjuk rokonszenvesnek a vállalkozást. De épp ebben áll a kísérlet merészsége is. Akik ezt az elő-adást létrehozták, olvasták és töprengtek a *Tragédián,* Madách világképén; azok, akik a nézőtéren ülnek, többnyire iskolai tanulmányaik impresszióit őrzik magukban, vagy még azt sem. A szín-pad és a nézőtér a Huszonötödik Szín-ház előadásain intim, közvetlen kapcsolatban áll; ezúttal már a *kiindulópont* olyan szakadékot tételez fel, mellyel korábban nem kellett szembenézni. Mégis, a kísérlet, hogy e szakadékot áthidalják, a Huszonötödik Színház által következetesen vállalt közművelődési küldetésből fakad, s amennyiben sikerült - csak részben sikerült -, annyiban továbblépést is jelent ezen az úton.

Az irónia

Madáchról száz éve gondolkozunk. Messzire vezetne, ha csak nagy vonalakban számba vennénk, mikor, hány-féleképpen gondolkoztunk róla. Elégedjünk meg annak regisztrálásával, hogy napjainkban bizonyos Madách-reneszánsz tanúi lehetünk. Száz esztendő után, úgy tetszik, *Az ember tragédiája* egyre több európai színpadot meghódít (jól emlékszünk még az észtek gondolatilag is, színházilag is oly izgalmas Tragédia-előadására); idehaza pedig sorra felfedezzük Madách elfelejtett vagy korábban be sem mutatott darabjait, drámatöredékeit. Az elmúlt színházi évadok Madách-átdolgozásairól a SZÍNHÁZ hasábjain is bőven esett szó, s né-

Jordán Tamás, Pelsőczy László és Wohlmuth István a Huszonötödik Színház M-A-D-Á-C-H című előadásában

hány esztendeje vita folyt az átdolgozások etikájáról is. A Huszonötödik Színház eleve ‚kivédi" az ilyesféle kritikai szempontokat: nem *Az ember tragédiáját* játsszák, s nem is titkolják, hogy másképp gondolkoznak a világról, mint Madách, hogy amikor átrendezik a *Tragédia* verssorait, a gondolatok sorait is átformálják: azokat *a Tragédia*-szövegeket állították össze „forgatókönyvvé", melyek érzésük szerint a mi mai gondjainkra rezonálnak, kérdéseinkre és kételyeinkre válaszolnak.

„Madách színpada éppoly közel áll a misztériumszínpadhoz, mint Shakespeare-é. Két különböző megoldás a világszínpad mindennapi színházzá tételére. Az elmúlt évszázad során kevesen figyeltek erre. A Madách iránti rajongás (Alexander Bernát) és a fanyar ellenszenv (Lukács György) egy vonatkozásban közel áll egymáshoz. Mindkét álláspont elfeledkezik a színpadról. Madách még ma is túl gyakran szerepel elvi kérdésként, és nagyon ritkán foglalkoznak vele mint drámaíróval." Ezt Gyárfás Miklós mondja, aki nemrég könyvet írt Madáchról, „a tragikus irónia színházáról". Nem állítom, hogy Gyárfás tanulmánya ihlette meg a Huszonötödik Színház művészeit, ám ez az idézet mégis bizonyos kulcsot ad az előadáshoz. Amiről Gyárfás elméletileg beszél, azt a színház most „felfedezte" a gyakorlatban: meglátták Madách történelmi iróniáját, s mindjárt körvonalazódott előttük *Madách színpada*. A Huszonötödik Színház előadásának ihletője a színházi Madách, aki majdnem műkedvelőként *a* Tragédiával valósággal forradalmat hozott (vagy hozhatott volna) a magyar színművészetbe. Ezért érzem e „formabontó" előadást közelebb állónak magához Madáchhoz, mint Madáchról gondolkozásunk sok más korábbi- és látszatra hűségesebb vállalkozását. *A M-A-D-A-C-H* mindenekelőtt *színpadi játék*. Az ihlet valóban a drámaköltőtől való: Madách színpadán játszanak, és nem történelmet csinálnak a szereplők. Ez iróniájának lényege.

Amiről a dráma szól

Amikor *a drámáról* beszélünk, nem Az *ember tragédiájára* gondolunk, hanem arra a darabra - ha úgy tetszik, szövegkönyve -, melyet a színlap szerint a Huszonötödik Színház kollektívája „írt", vagyis összeállított Madách mondataiból. Ez a „dráma" montázstechnikával épül, de végül is, mint az elő-adás irodalmi alapanyaga *önálló irodalmi mű*, legalábbis annak kell lennie, annyira mindenképp, mint egy film vagy egy táncjáték forgatókönyvének. Miről szól ez a dráma?

A darab két magatartástípus drámai konfliktusára épül: az egyiket az Úr képviseli, a másikat Lucifer. Ádám és Éva valósággal felszívódtak az emberiség *nagy* kavalkádjában; a drámai küzdelem a kicsinyes önkényúr, az önmaga alkotásába, a hatalom birtoklásába be-leszédült Úr - és a valóság konzerválását megkérdőjelező Lucifer közt folyik. Az Úr csak önmagára figyel, Lucifer az ember emberré válására. A luciferi álláspont nem adja meg az Úr elutasított világából való kiút „receptjét"; nem is adhatja meg, mert erre Madáchnál nem található szöveg. Tagadásában azonban ott rejlik a fejlődés, a haladás igenlése. Halványan körvonalazva: akár a forradalmi magatartás képviselője is lehetne a változást, mindenféle evolúciót eleve megkötő konzervatív magatartással, az Úrral szemben.

Az Úr és Lucifer „jelleme" tehát alapvetően megváltozik az eredeti *Tragédiához* képest. S mivel a színház szigorúan tartja magát az alapelvhez, hogy csak madáchi szavak hangozhat-nak el a színpadon, újabb nehézségek támadnak. Ez az Úr és ez a Lucifer kiolvasható, természetesen, *a Tragédiá*ból; a nehézséget az okozza, hogy ez

az apokrif-Tragédia kizárólag kanonizált szövegeket alkalmaz. Ennek következménye, hogy az elindított drámai küzdelem már az irodalmi anyagban is megbicsaklik, s az előadás második felében oly mértékben elmosódik, hogy a néző elbizonytalanodik: valójában mit is jelent, mi a funkciója Lucifer alakjának a drámában? „Egy talpalatnyi föld elég nekem, / Hol a tagadás lábát megveti" - vallja Lucifer, ám ez drámai cselekvés híján, csupán szólam marad, mintegy a játékra ráakasztott tanulság.

Az Úrnak ugyanis megvan a maga cselekvési tere: a teremtés után hódolatra várja angyalait és az egész teremtett világot. Lucifernek azonban nincs meg a valóságos küzdőtere, mert a madáchi játék a történelemmel, azaz az emberiség históriájának végigálmodtatása Ádámmal, ami *Az ember tragé*diájában ezt biztosította, itt elvétetett tőle. Nem a színház művészi elképzeléseitől idegen dolgot kérünk számon a *M-A-D-Á-C-H* című produkcióban, véletlenül sem azt, hogy miért nem az eredeti *Tragédiát* mutatták be. Épp ellenkezőleg: az „új" dráma hagy bizonyos hiányérzetet bennünk. Ezért marad az előadás dramaturgiailag és gondolatilag *befejezetlen:* az Úr és Lucifer tényleges, drámai összecsapása elmarad.

Kristóf Tibor **a M-A-D-Á-C-H-ban (Huszonötödik Színház) (Iklády László felvételei)**

Az eltűnt misztérium nyomában

Ez természetesen elválaszthatatlan azoktól a stíluskérdésektől, melyek Iglódi Istvánt és Szigeti Károlyt foglalkoztatták. Az előadás színlapján kis ismertetést - mondhatnánk, színházi önvallomást - olvashatunk *a M-A-D-Á-C-H*-ról, mely szerint a produkcióban felfedezhetők a népi színjáték, a zenés re*vü* különböző stíluselemei, de él a rendezés az úgynevezett kegyetlen színház eszköztárával is. Érzésünk szerint a *M-A-D-Á-C-H* nemcsak dramaturgiailag, hanem stílusban is mintegy három részre tagolódik. Az első rész a teremtés utáni hódolat jelenete: ebben a naiv népi komédiák hangvételében az Úr *érvei* hangzanak el, *azaz* nyilvánulnak meg *a játék* forgatagában. A harmadik részben Luciferé lenne a terep, de itt nem születik meg a játék és a gondolat ama többszínű vibrálása, ami az első részben. Előbb valóban minden játékot a gondolat prizmáján át látunk, s fordítva, minden gondolatot a játék prizmáján át érzékelünk. Utóbb ez a színházi átlényegülés elmarad: idézetek hangzanak el (eredeti jelentésükben), amihez mindig bizonyos színészi mozgás, tánc, akrobatika társul: íme, az úgynevezett kegyetlen színház elemei, melyeknek meg kellene valamiképpen „emelni" a szavakat (s ez egy-egy miniatűrben sikerül is, de ezek az érzékletes pillanatképek sem kapcsolódnak elég szervesen az előadás egészéhez, a dráma alapvető vonalához.) A két nagyobb blokkot mintegy *közjátékként* köti össze az a revü, ,mely a londoni szín nyitójelenetéből készült, s amely a maga könnyedségében is drámai.

A Tragédia műfajilag szorosan kapcsolódik a misztériumjátékokhoz. Csakhogy a középkori misztérium hármas színpada helyett Madách színházában kettős színpad működik. Az eredeti misztériumban a menny és a pokol erői vívták harcukat az emberért; Madáchnál a menny a világmindenség kozmikus színpadává lényegül, a másik szín-pad az emberi történelem kamaraszínpada. Iglódi és Szigeti átértelmezték a *Tragédiát:* átértelmezték a madáchi kettős színpadot is. A menny a valóságtól elidegenedett, önelégült hatalom tere: alatta a valóság jelenik meg. „Az új világba elszántan leszállok, / S nem félek, a költészetet, nagy eszmét 1 Hullámi közt hogy újra ne találjam" - mondja ezúttal Lucifer az eredetileg Ádám szájába adott 'szavakat, s erről kíván szólni az előadás: Lucifer elindul, hogy öntudatára ébressze az emberiséget, melyben az r elfojtotta a személyiséget, ön-

négyszemközt

BOGÁCSI ERZSÉBET

M. V.

Beszélgetés vendégszereplő színészekkel

Színlapjainkon időnként egy-egy név mellett megjelenik ez a két betű: m. v. A vendégszereplések gyakran párosulnak jelentős művészi eredménnyel, nagy szakmai és közönségsikert hozva. A Fővárosi Operettszínház Básti Lajosnak, Darvas Ivánnak, Gábor Miklósnak, Bessenyei Ferencnek adott lehetőséget arra, hogy prózai feladataik mellett, színészi képességeiknek új arcát villanthassák fel, kiélhessék játékos kedvüket. Ezek a vendégfellépések vetették meg a magyar musicaljátszás alapjait. Példa-mutató együttes játékon belül, Almási Éva alakítására épült a Vígszínház produkciója, *a Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról*. És még sorolhatnánk a sikeres vendégjátékokat a budapesti s a vidéki színházakban egyaránt.

Az évad végén új szerződésekről értesültünk. Ilyenkor minden évben társulatonként hárman-négyen is elhagyják a megszokott művészközösséget - új helyzetekre, új hangokra vágynak. Ez az igény azokban is él - miként például Törőcsik Mari is elmondta a SZÍNHÁZban -, akik számos esztendőt vagy évtizedeket töltenek egy színháznál. Számukra az egyedül lehetséges megoldás a vendégjátékok megszervezése. A társulatok összeforrottsága erény - zártsága nem feltétlenül az.

Az 1973/74-es színházi évad második felében, a fővárosban, három olyan mű bemutatására került sor, amelyek önmagukban is figyelmet érdemlőek. Az egyre egyénibb arculatot öltő Vidám Színpad magyar színpadra alkalmazva a külföldön már elismert, Brecht-iskolán nevelkedett szerzővel, Peter Hacksszal ismertette meg közönségünket. Az Örkény-bemutatókat *a Tóték* és *a Macskajáték* óta várakozás előzi meg; *a Vérrokonokat* is a Pesti Színházban. Realista, szoros dramaturgiájú színművet hozott színre a Thália Színház: Zsolt Béla *Erzsébetvárosát.* A közönség érdeklődése s a színházi közvélemény figyelme is sarkallhatta a színházakat a szereposztási feladatok optimális megoldására. Így kerülhetett sor Bodrogi Gyula, Mensáros László és Ráday Imre vendégjátékára a három mű főszerepében. Kérdéseinkre ők válaszolnak.

Bodrogi Gyula

- Ön *társulatának legnépszerűbb művésze. Az elmúlt évadban két főszerep-ben lépett fel a József Attila Színház-ban. Az egyik, a* Ma éjjel megnősülök *Pétere megelőzte, a másik, a* Táncoló kísértetek *Traniója követte a* Polly Amerikában *bemutatóját. A Plautus-művet szintén* Ön *dolgozta át mai színpadra. Ilyen mértékű elfoglaltság mellett miért vállalta, hogy eljátssza a Vidám Szín-padon Bicska Maxi szerepét?*

- Másfél hónappal a próbák meg-kezdése előtt hívott meg Léner Péter rendező. Hacks számomra ismeretlen író volt. Ungvári Tamás átdolgozása ekkor még nem volt készen. Mivel nem tudok németül, meg kellett várnom a fordítást. Mégis, úgyszólván látatlanban, azonnal igent mondtam. Miért? Abody Béla igazgató új célokat tűzött ki társulata elé. A színházak változása mindig indokolt, hiszen a világ is formálódik - és én szeretek a születő dolgoknál ott len-ni. Abody Béla fogalmazta meg ezt a mondatot, amely döntésemben és később is meghatározó volt. „Nemcsak azt kérem, hogy ezt a szerepet játszd el, ha-nem azt is kérem, hogy játszd el mind-azt, ami erről a szerepről eszedbe jut." A szerepet egy héttel az első próba előtt kaptam kézhez. Amikor elolvastam,

---

maga kibontakoztatásának lehetőségét, vágyát is.

Keserű Ilona játéktere kitűnően érzékelteti ezt az újfajta misztériumot: a menny nagyon is összeszűkült, összezsugorodott világ, míg a földi színpad méreteiben is szokatlanul kitágul (a Huszonötödik Színház parányi helyiségének lehetőségei szerint). Ezen a kettős színpadon egy modern misztérium játszódhatna. El is kezdődik. A népi komédia, a közjátékként 'előadott revü (ez az a kép, melyben az Úr mintegy letekint a földi színpadra, vagyis átmenet a vita két lényeges fejezete között) egyaránt ehhez a stílushoz igazodik. A harmadik rész azonban megtöri ezt az ívet: itt már nyoma vész a misztériumnak, helyébe látványosan - és impozáns technikai felkészültséggel - előadott, érvelő szemelvénygyűjteményt kapunk, melynek követése *Az ember tragédiája* alapos ismerete nélkül aligha lehetséges.

Ami mégis szárnyakat ad ennek a másfél órának: az a társulat teljes odaadása. A színészi jelenlét ezúttal is igazi színházi csodát teremt: a Huszonötödik Színház együttesének tagjai a maguk igazságáról vallanak, olyan elkötelezettséggel és hévvel, olyan érzelmi fűtöttséggel és szenvedéllyel, ami átemeli a dramaturgiai fogyatékosságokon, buktatókon is az előadást. Kristóf Tibor, akinek az Úr szerepe jutott - ez a fentiekből is kiderülhetett - a leghálásabb feladatot kapta: apró gesztusokkal, csípős iróniával mindent el tud mondani. A három angyal: Répássy András, Tardy Balázs, Galkó Balázs szintén megnyeri tetszésünket, s Galkó a „földi szín-pad" jeleneteiben is lenyűgöz testi virtuozitásával. Jordán Tamás (Lucifer) egy-egy pillantása sokszor többet árul el, mint amennyi szöveget kapott; szer-tartásosan szép, amikor a játék végén életre melengeti-öleli a játék öngyilkos szereplőit. Lázár Katának különleges adottsága van, hogy egy-egy mondatot, *idézetet* is a teljes színpadi élet fényével világítson át, Jobba Gabi hasonlóképp néhány szuggesztív pillanattal ajándékozott meg. A revüjelenet „sztár-ja" Tóth Éva: a színház e fiatal, tehetséges tagját új oldaláról ismertük meg, néhány percre valóban főszereplővé válik. A nevek további sorolása helyett szóljon elismerésünk az egész kollektívának. A Huszonötödik Színház produkcióiban mindig szerves része volt éneknek, táncnak, mozgásnak; a társulat ezúttal mégis az eddiginél nehezebb próbán vizsgázott kitűnően: akrobatikából csakúgy, mint a nemes ügyért való odaadásból.

M-A-D-Á-C-H (Huszonötödik Színház)

Rendezte: Iglódi István és Szigeti Károly, *zene:* Cseh Tamás és Novák János, *játéktér és jelmez:* Keserű Ilona.

Szereplők: Bajcsay Mária, Benedek Miklós, Eszes Sándor, Fodré Erika, Galkó Balázs, Jobba Gabi, Jordán Tamás, Kristóf Tibor, Lázár Kata, Marsek Gabi, Pelsőczy László, Répássy András, Szigeti András, Tardy Balázs, Tóth Éva, Udvaros Dorottya, Varga Mari, Varga Tamás, Wohlmuth István.

nem is tűnt igazán jónak. De Abody felszólítása már teljes szívvel hozzáfűzött. Bennem is rejtőzik önkifejezési vágy. Egy zártan szerkesztett drámában ez kevésbé nyerhet kielégülést. Itt hittem a lehetőségben.

– *Önt saját színházában többnyire zenés vígjátékokban láthatja a közönség. S úgy látom, általában e műfajon belül vendégeskedik. Az ilyen vendégjátékok ahelyett, hogy eltérő feladatok-hoz segítenék, nem szűkítik-e le szerep-körét?*

– Arra gondol, hogy az ilyen vendégjáték még jobban beszorít a skatulyába? Én úgy tartom, nincsenek skatulyák. Vagy ha vannak, előbb bennük kellene lenni, hogy azokból ki akarjanak törni. Hányan sóhajtozzák: csak be ne skatulyázzanak! Valamilyen címkét csak kell adnunk: nevezzük egyéniségnek, ne skatulyának. Ezt kell kialakítania minden-kinek. Ki mondaná, hogy Chaplin „skatulyában" volt egész pályája alatt? Vagy ha ez a skatulya, ám legyen, akkor én skatulyapárti vagyok. Hasonló szerepeket is lehet változatosan játszani. Széles skálán.

– *A vendégszerepléssel együtt járó új helyzet sugall-e új színészi megoldásokat?*

– Talán mindennél inkább ösztönöz az eltérő szerepformálásra. Természetesen ehhez olyan légkör szükséges, amilyet itt, a Vidám Színpadon tapasztaltam. Ha naponta csak ketten-hárman beültek volna a próbára azzal, hogy - na, nézzük, mire hívták! -, ,megkeseríthették volna az életem. Engem befogadtak, és én otthon éreztem magam. Az itteni szellem, a közeg, nagyon jól hat rám - ebben benne foglaltatik Abody Béla indító mondata. Léner Péter instrukciói, a partnerek játéka, a színpad nagysága, a nézőtér akusztikája, a mű-szak, minden. Az ilyen légkörtől valamiféle művészeti munkahelyzetbe kerülök. Más közegben az egész szerepet másképpen játszottam volna. Ez bizonyos.

– *Hogyan?*

– Nem tudom megmondani, de egy példát hozhatok. Az utolsó énekszámom, a Bicska Maxi-dal szövegét kérésemre G. Dénes György háromszor írta újra. Otthon, a József Attila Szín-házban, az első változatot is elfogadtam volna. Itt azt akartam, hogy ebben a furcsa műfajú darabban, annyi humoros jelenet után, néhány pillanatra „megálljon a levegő". Tudtam, hogy a Vidám Színpadon ritkábban élnek az ilyenfajta feszültségteremtéssel, „csavarással". A közeg adott ehhez bátorságot.

Zsolt Béla: Erzsébetváros. Beck (Harsányi Gábor) és Kardos (Ráday Imre) a **Thália Színház előadásában. (Ikládv László** felvétele)

– *A vendégjátékok adta lehetőséget tehát minden szempontból előnyösnek tartja?*

– Annak a színésznek, akit meghívnak, a vendégfellépés mindenképpen előnyös. A vendéglátó társulat szem-szögéből pedig akkor helyes, ha minden szerephez megtalálták a megfelelő szereplőt, csak egyhez nem, a legfontosabbhoz. A meghívás csak művészi elképzelésből jogosult. De mindebben - ami eszmeileg gyönyörű, és most, szerencsés csillagzat alatt, csodálatos - visszaélési lehetőség is rejlik. Nem lenne jó, ha különösebb indok nélkül hívnának meg 'művészeket, és személyes rokon-, illetve ellenszenvek szabályoznák, hogy társulaton belül vagy kívül oldják-e meg a szereposztási kérdéseket. Látja, tudok aggályoskodó is lenni.

Mensáros László

- Miért köteles a színész mindent barátságos arccal fogadni? Nem akarok sértődött emberként feltűnni. Ítéleteim szubjektívek. Nem hivatalnok módra élek és gondolkozom. Csak másodsorban vagyok színész. Elsősorban leélem az életemet, mint ember. Nem tudok fontosságot tulajdonítani annak, hogy vendégként vagy saját társulatomban látszom.

– *Idegen körülmények között, új helyzetben sebezhetőbbé válik a színész?*

– Nem mondhatom. Pedig magam is féltem attól, hogy túl érzékeny állapotban leszel. Ez az előérzetem nem iga-

zolódott be. Sőt, még védettebbnek éreztem magam a pesti színházbeli próbákon, mint ott, ahol már nagyon ismernek. Én is összeszedtem magam. Önkéntelenül lelki vigyázzállásba álltam. anélkül, hogy görcsös produkálni akarás ébredt volna fel bennem. Vigyáztam, hogy ne legyenek üresjáratok, ne érkezzek fáradtan a próbákra. Ahol otthon vagyunk, ott akaratlanul is lazítunk. Ez mindenütt bekövetkezne idővel. Ez az ember gyarlósága.

– *Hozzájárult-e ehhez a művészi készültséghez Várkonyi Zoltán rendezői módszere?*

– Nem gondolja, hogy én minősítem a rendezőimet? Adatokat mondhatok : Várkonyi Zoltán tanárom volt az egyesületi színésziskolában, rendezett filmen, de színpadon először dolgoztunk együtt...

– *Nem értékítéletet kérek, csak személyes reflexiókat.*

– Nagy intenzitással folytak a próbák - fennhangon. Ha az ember motyogva próbálgat, sohasem szakadnak fel az indulatok. Én pedig az ilyen csendes felkészüléshez szoktam. Azt hisszük, hogy belül már formálódik az alak, alább maradunk az érzelmekkel - az-után már kifutunk az időből. A próbák elején Várkonyi Zoltán figyelmeztetett erre, tehát „fent" kezdtem. Később természetesen visszafogtuk a fölös energiákat, de a feszültség továbbra is vibrál a mondatokban. Ez a próbamódszer fölrázott. Nem volt erőlködés, nem volt pánik. Pedig kevesebbet dolgoztunk, és nemegyszer az általam megszokottnál korábban fejeztük be a próbát.

– *Hogyan befolyásolták szerepformálását a színpadon szokatlan partnerek?*

– Színpadon valóban még nem játszottunk együtt, de filmen, televízióban. rádióban gyakran.

– *A vígszínházi játékstílusnak hagyományai vannak. Az együttes játék tapasztalatai alapján ki képviselte ezt leginkább az Ön számára?*

– Nem érzékeltem különbségeket.

– *Bokor Pál alakja milyen új feladatot jelentett Madách színházbeli szerepeihez viszonyítva?*

– Ha a Madách Színház mutatja be a *Vérrokonokat,* feltehetően akkor is Bokor Pált játszottam volna. Vagy legalábbis szerettem volna játszani. Egyszóval, beleillik a szerepkörömbe. Remek feladat. Jó ügy. Egyébként elegendő nekem egyetlen mondat is, hogy kitöltsön egy felkészülési időszakot és az előadá sok sorát. *A Vérrokonokban* szeretem elmondani: „Hatvan évig egy jó szót sem kaptam senkitől."

– *Érez-e a színész különbséget a Madách Színház és a Pesti Színház közönsége között?*

– Sajnos, a nézők ugyanolyanok. Egy este eljön hatszáz ember. Eljátsszuk az előadást, tegyük fel, ötven alkalommal. A között a harmincezer ember között, most úgy érzem, jó, ha egy ezrelékért érdemes volt. Hallgassa meg, mit szűrnek le egy színházi estéből. Hallgassa meg, hogyan beszélnek a színészről. A nézőtéren ülnek azok, akik irigykednek ránk, s még elhunyt pályatársainkat sem kímélve, rágalmaznak minket. Mi igyekszünk a legtöbbet nyújtani. A nézők pedig olykor, úgy tűnik, nem is a dara-bot figyelik. Nem tudják átengedni magukat, nem akarnak belefeledkezni a drámába, nem engedik átmosni a lelküket, nem oldódnak fel...

– *Tudna említeni olyan pillanatot a* Vérrokonok *előadásából, amelyben elmarad, a színészek és a nézők találkozása?*

– Rögtön az első néhány mondat után elhangzik: Bokorok! Erre a kiáltásra az összes szereplő bejön a színpadra. Nem sikerhajhászás, hanem íróilag és rendezőileg egyaránt indokolt és izgalmas megoldás, hogy mindannyian a közönség elé lépve bemutatkozunk. A két főpróba és az eddigi tizenöt előadás közül a nézők csak egyetlenegyen tapsoltak, pedig olyan színészek lépnek előre, mint Sulyok Mária, Ruttkai Éva, Tomanek Nándor és a többiek. Hát ennyire nem szeretik a színészeket?

Ráday Imre

- *Ha az Ön művészi pályájának állomásain végigtekintünk, látjuk, hogy azok a legkülönbözőbb társulatokhoz kapcsolódnak. Helyesen vonom-e le a következtetést, hogy a változatosság s így a vendégjátékok híve is?*

– Igen. Vándortermészetű vagyok. A leghosszabb idő, amennyit egy társulatnál töltöttem, az a tizennégy év, amely a József Attila Színháznál telt el, nyugdíjazásomig. Vendégként kerültem oda 1956 nyarán, de ott maradtam, mert feladatom volt. Üttörőmunkát végeztünk. Nem először történt velem: 1938-ban Hollandiában vendégszerepeltem, s ott is leszerződtettek. Amikor a német megszállás bekövetkezett, hazajöttem.

- *Milyen tapasztalatokat gyűjtött a két háború közti időszak vendégjátékairól?*

– Úgy mondták, hogy a színész „lemegy" vendégszerepelni. Ebben a „lemegy" szóban egy kis lenézés is rejtőzött. Az ismert művész csak az utolsó egy-két próbán jelent meg. Ekkor el-mondotta kívánságait, s a partnerek alkalmazkodtak, mert a vendég olyan „csillag" volt, akit meg sem közelíthettek. Én sohasem „mentem le". Az ilyen ajánlatokat visszautasítottam.

– *A vendégjátszó színész tehát nem kíván megkülönböztetett helyzetet élvezni.*

– Nem kívánhat. Próbáljon beilleszkedni a vendéglátó kollektívába, mert csak együtt hozhatjuk létre az előadást. Ne nyomjon el senkit a tekintélyével. Ne akarjon több lenni. Van olyan színészi magatartás, amelyre jellemző a kitűnni vágyás. Én nagyon szeretek tehetséges partnerekkel játszani. Es szeretem az új hangokat, az új arcokat magam körül. Jó hangulattal tölt el a környezet minden újdonsága - szeretek új öltözőben öltözni, ahol meg kell tanulnom, hogy hol a villanykapcsoló, hol a tükör.

– *Hogyan vált otthonossá a Thália Színház művészközösségében?*

– Minden együttműködés alapja a nézetek rokonsága. Reinitz Béla, az Ady-versek első megzenésítője, jó barátom volt. Egy alkalommal Berlinben találkoztunk, ahol ő emigránsként tartózkodott, én pedig forgattam. Ekkor mondta: „Kétféle előadást kell megnézni egy színházi embernek. A legjobbat és a legrosszabbat. Ami a kettő között van, azért nem érdemes *jegyet* váltani." Kazimir Károly fölfedez, vállalkozik, kísérletezik. Ez nem azt jelenti, hogy minden kísérlet sikerül. A céltudatossága megragadó. Innen fakadhat rendkívüli tekintélye is a színészei körében, akik-kel ugyanakkor baráti közelséget terem tett meg. Ilyen színházvezetői magatartással eddig csak Jób Dánielnél találkoztam.

– *Ez az atmoszféra meghozta-e a művészi egyetértést a partnerekkel is?*

– Példát mondok. Az operett olyan műfaj, amelynek különleges publikuma van. A közönség kényezteti azokat a színészeket, akik rokonszenves szerepkörben játszanak. Gyakori a tapsos bemenetel és kijövetel. Rátonyi Róbert sztár-ja volt operettszínjátszásunknak. Nem tudtam, milyen partner lesz ő, aki máshoz szokott. És nap nap után meggyő-

ződhettem, milyen kellemes vele játszani. Él a játékban. Velem él. Sportnyelven szólva: visszaadja a labdát. Tudja, hogy a színpadon sohasem szabad kihunyni. Akkor sem, ha percekig nem szólalunk meg. Ezt pedig nem sokan tudják. Szenvedélyes színész.

- Amit Ön elmond a Thália színházbeli vendég, játéka kapcsán, az a jó szín-ház ismérve. Véletlen ez, vagy úgy véli, hogy a vendégjátékok eleve kedvező helyzetet kínálnak a művészi eredmények születésének?

- Az Erzsébetváros Kardos Lajosa egy letűnt világ képviselője. Az új nemzedék átlépett rajta - most már tudjuk, hogy rajtuk is átléptek. Kardos Lajos hisz abban, amit képvisel. Ezért nekem, az embernek is, úgy érzem, közöm van hozzá, bármily elavult elveket véd is. Szívesen játszom el. A vendégjátszó színésznek az a felbecsülhetetlen lehetősége van. hogy csak azt a szerepet vállalja el, amelyet szeret, amellyel művészi azonosságot érez. A fiatal ember be-lekap mindenbe, ami között van értékes és értéktelen. Később megtanulunk válogatni. Eljátszanunk csak olyan szerepet érdemes, amelyben hiszünk. Mint *ahogy* élnünk is csak ilyen elvek szerint érdemes.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Szántó Erika:
Ezeregyéjszaka - egyetlen estén

Pór Anna:
A Szentendrei Teátrumról

Berkes Erzsébet:
Miskolc százötvenedik évada

Csík István:
Fából faragott Csongor királyfi

Gábor Miklós:
Feljegyzések Alcèste-ről

Siklós Olga:
A Cinka Panna balladája elé

Hermann István
Strehler Lear királya

Szántó Judit:
A kialakulás időszakában
(Párizsi jegyzetek)

Molnár Gál Péter:
Grittiádák (Berlini jegyzet)

Mihályi Gábor:
Shakespeare előadások Londonban

MAJOROS JÓZSEF

Vitában Csehov-színjátszásunkról

1.

Kihívó, vitára ingerlő az a kép, amelyet SZÍNHÁZ júliusi számában Peterdi Nagy László Csehov drámaköltészetéről, valamint a hetvenes évek magyar Csehov-színjátszásáról rajzol. Apróbb-nagyobb felületességei mellett legfőképp a szemlélete, a témához való közelítés-módja ad okot vitára. Röviden: az „illúziószínháznak", a lélektani tényezőket abszolutizáló színjátszásnak egy olyan vulgáris koncepcióját kéri számon a legutóbbi évek hazai Csehov-bemutatóitól, amelynek az elmúlt évtizedben történt markáns átértékelése színházi kultúránk fejlődésének talán legdöntőbb bizonyítéka.

Mit jelent Csehovot játszani? „Világot, embert játszani, életet élni a szín-padon" - olvashatjuk a tanulmányban. E meglehetősen tömör meghatározást Peterdi Nagy László részleteiben is megfogalmazza, s ezek során kitűnik, hogy Csehov drámái legfőképp a természetnek s a való világ tárgyainak „érzéki" tiszteletét, az élet élvezését, a szenvedés büszke vállalását, a szépséget és a humanizmust hirdetik ... A kép ismerős: az eredetijét Sztanyiszlavszkij mintázta. Erről a képről Csehov mint a lélek minden titkainak bölcs tudója, fájdalmas iróniával és együttérzéssel néz le ránk: gondjainkra, fájdalmainkra, nosztalgiáinkra, kényszerű magányosságunkra. „Tévednek azok - figyelmeztet Sztanyiszlavszkij -, akik a Csehov-darabokban általában játszani, ábrázolni törekednek. Az ő műveiben benne kell lenni, vagyis benne élni, létezni, a mélyen elrejtett főartéria mentén halad-ni."

Való igaz, hogy Sztanyiszlavszkij elmélete évtizedekig meghatározta Csehov-színjátszásunkat. De nem szabad elfelejtenünk, hogy az a Csehov-kép, amelyet a két világháború között Jób Dániel vígszínházi ciklusa szuggerált, az ötvenes-hatvanas években elsősorban Gellért Endre, Horvai István és Ádám Ottó rendezései nyomán figyelemre méltó változáson ment keresztül. Gellért *Ványa bácsi-* (Katona József Színház, 1952), Horvai *Három nővér-* (Madách Színház, 1954) és Ádám *Cseresznyéskert-* (Madách Színház, 1960) rendezéseitől ívitathatatlan az érdem, hogy elvezettek a sztanyizlavszkiji örökség lényegéig, s ez nem kevesebbet jelent, mint hogy a pszichológiai realizmus ki-munkálásával sikerült oldaniuk a naturalizmus „szorításán".

Más kérdés, hogy Sztanyiszlavszkij koncepciója bármily eredeti tolmácsolásban is - nem elégséges a csehovi világkép megfejtéséhez. És ebben a szentségtörő fölfedezésben foglalható össze az elmúlt öt év hazai Csehov-színjátszásának legalapvetőbb eredménye. Nyilvánvaló, hogy szerepet játszottak ebben a szovjet, az angol és az amerikai színházak kísérletei is - ám merő leegyszerűsítésnek érzem Peterdi Nagy László megállapítását, mely szerint H Horvai vígszínházi Csehov-trilógiája nem több, mint „a hagyományoknak a világ különböző színpadairól át-emelt kész elemekkel sebtében való összeötvözése". Hitem szerint Horvai trilógiája, csakúgy, mint Marton Endre *Ivanovja* vagy Zsámbéki Gábor és Székely Gábor Sirály-rendezései - hogy csak a legjelentősebb produkciókat említsük - színházi kultúránk belső, ön-törvényű, a hagyományokat megújító, korszerűen átértelmező fejlődésének az eredményei; azoknak a törekvéseknek a sorába tartoznak, melyek egy gondolatközpontúbb, a kor összetettebb valóságát mind markánsabb szemlélettel és elevenebb formanyelvvel tükröző szín-ház megteremtését tűzik ki célul. Bátran állítható, hogy a Csehov-téma színházművészetünk leglényegesebb kísérletei vel, fejlődéspontjaival tart szerves kap-
csolatot ezért tárgyalása körültekintő vizsgálódást és pontos fogalmazást igényel.

Peterdi Nagy László - Sztanyiszlavszkij nyomán fölrajzolt - Csehov-portréja már csak azért sem elégíthet ki, mivel ezzel a portréval maga Csehov is elégedetlen volt. A színházi világ egészen az utóbbi évekig nem vette eléggé komolyan azt *a* gazdagon dokumentálható tényt, hogy Csehov éles vitában állt Sztanyiszlavszkijjal műveinek színpadi megfogalmazását illetően. Pedig a Mű-vész Színház Csehov-előadásainak legendás sikere nem feledtetheti azt, hogy ez a vita konkrét tartalmi, szemléleti kérdéseket exponált, s jelentősége korántsem vulgarizálható egy nagy drámaköltő megbocsátható szeszélyeskedéseire.

Ebben a vitában Csehov mindenekelőtt azt a kritikus attitűdöt kérte számon Sztanyiszlavszkijtól, amellyel hősei tét-len álmodozásait szemlélte, s azt az ironikus, olykor komikus ábrázolást, amellyel „kedves" figuráinak a kor valóságától való riasztó elmaradását kívánta érzékeltetni. Sztanyiszlavszkij tragikusnak értelmezte Csehov költészetét, hol-ott az író szándéka merőben más volt ezzel a csakugyan finom tónusú líraisággal: semmiképp sem a megindult meg-rendülés fölkeltése - sokkal inkább a szárnyaló ábrándok s a passzív életvitel között feszülő ellentmondás kegyet-lenül éles, *tragikomikus* láttatása.

Abban természetesen egyetértek Peterdi Nagy Lászlóval, hogy a „70-es évek magyar Csehov-színjátszása még nem bontakozott ki igazán". Ugyanakkor vallom, hogy az imént felsorolt produkciók kezdeményező lépést tettek egy maibb, közvetlenebb, a korábbi értelmezéshez mérten gazdagabb és mélyebb jelentésű Csehov-kép megalkotása felé. És felszínes vélekedésnek érzem e kísérlet eredményeit külföldről importált formalizmussá alábecsülni.

2.

Nézzük most már konkrétan Peterdi Nagy László dolgozatának állításait.

Legelőször az 1971/72-es évad három Sirály-előadását, Zsámbéki Gábor (kaposvári Csiky Gergely Színház), Székely Gábor (szolnoki Szigligeti Színház) és Ádám Ottó (Madách Színház) rendezéseit elemzi. A három előadásban a nemzedéki konfliktust érzi a leglényegesebbnek, s ebből következően két-féle koncepcióról ír: az egyik a fiataloké, Zsámbékié és Székelyé, akik rendezéseikben a darabnak csupán egyetlen szólamát erősítették fel: a nemzedéki konfliktust, „Trepljov türelmetlen hangját". „Csehov megszokott világának a felrobbantásával a két fiatal… azt az ósdi, hamis és öntelt művészetet akarta tulajdonképpen a levegőbe repíteni, amellyel a darabban az ifjú drámaíró Trepljov hadakozik, s amelynek ma is közöttünk tudják képviselőit" - fejtegeti. A darabnak ezt az értelmezését leszűkítőnek tartja, s a csehovi dráma „szimfonikus felépítésére" hivatkozik, amelynek lényege, hogy minden szereplőnek megvan a maga igazsága, s „a mű tanulságát az egymást keresztező és kiegészítő sorsok és igazságok rajzolják elénk". Olyan meghatározó szabálya ez a csehovi dramaturgiának - olvashatjuk tovább a tanulmányban - amely végül is „kikezdte" a két fiatal rendező koncepcióját is; Kaposvárott is, Szolnokon is az előadás valódi hősei - a rendezői szándék „ellenére" -: Mása és Nyina. Kaposvárott - a Trepljov iránt érzett kiolthatatlan szerelem érzékeny ábrázolásával Szabó Ildikó Másája szerez megrendítő perceket, a szolnoki előadást pedig elsősorban Bodnár Erika „halott, vérző sirályt" szuggeráló Nyina-alakítása avatja emlékezetessé. „Lám, Csehov nem hagyja ma-gát" - vonja le a következtetést Peterdi Nagy László, majd röviden összefoglalja, hogy miről is szól tulajdonképpen a darab: „Három tehetséges, érzékeny fiatalról - írja -, akik a »varázsos tó« partján éltek; szerették egy-mást, de még túlságosan tapasztalatlanok voltak: rosszul ismerték az érzéseiket, az emberi természetet, a világot, s az bosszút is állt rajtuk. Az »igazi«, a »nagy« életre vágytak, de az könyörtelenül eltaposta őket."

Zsámbéki és Székely elgondolásával szemben Peterdi Nagy László Ádám Ottó koncepciójára szavaz. A Madách Színház előadásának naturalista színpad-képe magyarázatában „az életnek, a való világ tárgyainak azt az érzéki, már-már panteista jelentését érzékelteti, amelyet féltékeny haragjától elvakultan Trepljov nem lát meg, amelyet oly könnyedén dob el magától, amikor ön-gyilkos lesz". Ádám Ottó felfogása az elemzés szerint legfőképpen azért mélyebb és árnyaltabb, mint a két fiatal rendezőé, mivel Trigorinra és Arkagyinára építi az előadást; s az ő sikeres és szerencsés sorsuk „titkát" az élet szenvedélyes szeretetében, „tele szájjal való habzsolásában" fogalmazza meg. A Madách Színház előadása az ő „élet-receptjüket" kínálja a Trepljovhoz hasonló „ködös eszmék" rabjainak - vagyis azt a felismerést, hogy „nagy művész csak az lehet, aki ... a minden-napokban is ... végigélvezi az életét".

Meglehet, a kelleténél aprólékosabban idéztem Peterdi Nagy László gondolat-menetét, ám szükség volt erre, mindenekelőtt azért, hogy világossá váljék: elemzésének meghökkentő ellentmondásait a „nemzedéki konfliktus" fikciójához való ragaszkodása okozza. Nyilván-valóan ez a magyarázata annak, hogy Zsámbéki és Székely fölfogását teljesen félreérti, hogy a két előadás kompozíciós különbözőségeit nem érzékeli, hogy a Madách Színház előadását felüle tesen tárgyalja - s ebből az alapjában elhibázott közelítésmódból fakad az is, hogy a *Sirály* mondanivalóját tévesen értelmezi.

Mind Zsámbéki, mind Székely sokkal érettebb és elmélyültebb „programbeszédet" alkotott annál, amit Peterdi Nagy László - „fiatalságuk" okán - nekik tulajdonít. Egyikük rendezésében sem kap központi szerepet a trepljovi magatartás. Rendezéseiket alapvetően az ember sorsfordító gesztusaiba vetett hit határozta meg: a sikerekben való ernyedt „napfürdőzés" helyett az önmegvalósítás küzdelmesebb útjának az igenlése; a hit abban, hogy a művészet több, mint eltanulható, begyakorolható mesterség - igaz fényeit az elhivatottságérzéstől, a szolgálattól kapja. Siessünk azonban leszögezni, hogy a darab világának lényegében azonos értelmezésén belül a gondolati hangsúlyok elhelyezése, a játék komponálása s a szcenírozás tekinteté-ben *két különböző,* egymástól jól érzékelhetően eltérő produkcióról van szó. A kaposvári előadás az emberi kapcsolatoknak - illetve e kapcsolatok hiányának - gondos pszichikai motivációjával tűnt ki. Az egymásnak feszülő indulatok visszafogottsága, az érzelmek le-fojtottsága vibrálóan érzékeny színpadi áramkört hozott létre, amelyben különös jelentőséget kapott az igazabb, őszintébb és tartalmasabb élet utáni sóvárgás. Zsámbéki hallatlanul finom metszésvonalakkal választotta el egymástól Trepljov tüzes, de életidegen indulatait, Ny
na cselekvő vívódásait, valamint Mása különcködéssel álcázott szerelmi keserűségét. De ugyanakkor Arkagyinát és Trigorint sem fosztotta meg „igazságaiktól" - csakhogy ezekben az igazságokban az önzés és a rutinlét tüneteit láttatta. Nem, a kaposvári előadást éppen nem illetheti a csehovi mondanivaló le-egyszerűsítésének a vádja: annál kevésbé, mivel ez a produkció mind a játékfelfogást, mind a szcenírozást illetően egy korszerűen értelmezett realista stílust valósított meg.

Mint ahogy nem marasztalható el „vulgarizálás" miatt Székely Gábor szolnoki rendezése sem, noha ezt a produkciót szikárabb komponálás jellemezte. Ha *a Sirályt* lírai szomorújátéknak érezzük, melyben Trigorin és Arkagyina életélvező magatartása a „vízválasztó", s melyben a tárgyaknak „panteista" jelentésük van, akkor Székely rendezése radikálisan „anticsehovi" rendezés, és az a gyanúm, hogy ez a vélemény Peterdi

Nagy Lászlóban már az előadás első pillanataiban megfogalmazódott. A szolnoki produkció színpada ugyanis épp ürességével, sivárságával „tüntetett", azon-felül rideg fényeffektusokat keltő munkavilágításával, s ráadásul a díszletezők a szemünk láttára rendezték át a színpadot. Egyszóval könyörtelen „illúziórombolás" folyt itt, s minden bizonnyal az efölött érzett csalódás okozta, hogy Peterdi Nagy László a rendező szándékát alapvetően félreértette. Az az állítása, hogy Székely Trepljov „türelmetlen hangjával" rokonszenvez, s Bodnár Erika Nyinája e koncepció ellenében jut főszerephez mint „halott, vérző sirály" - többszörösen téves. Először azért, mert Kránitz Lajos Trepljovja a maga darabos gesztusaival, érdes indulatkitöréseivel már-már karikaturisztikus benyomást keltett; s legfőképpen nem igaz azért, mert Bodnár Erika játéka épp a rendezői szándék magas színvonalú megvalósításával tűnt ki. A szolnoki elő-adás tudniillik - egyértelműbben, mint a kaposvári! - a csalódásain győzedelmeskedni tudó Nyinát állította a közép-pontba. Az elhivatottságérzés által ön-magát megtaláló ember képét mutatta fel alakjában - és akkor mellékes körülménnyé válik, hogy harmadosztályon kell utaznia, és az is, hogy még mindig szerelmes Trigorinba ... „Amikor az el-hivatottságomra gondolok, nem is félek az élettől" - a rendező és a színész-nő nagyon is komolyan vették Nyinának ezt a vallomását, s tegyük hozzá: aligha tévedtek a csehovi mondanivaló *lényegét* illetően. A dezilluzionáló színpadi környezettel, a figurák arcélének markáns rajzával, a játék tempójának fölgyorsításával Székely erőteljesebben húzta meg a darab gondolati határvonalait, amit úgy kell értenünk, hogy szemetszúróbban lelepleződött itt a trigorini-arkagyinai életvitel sivársága, Trepljov „artikulálatlansága", másfelől viszont szuggesztívebbé vált az *a poézis,* amivel Nyinának sikerült túljutnia e nyomasztóan zárt világ vonzáskörén. Székely rendezése bebizonyította, hogy a meiningenista színpadkörnyezet egyáltalán nem szerves tartozéka a csehovi világnak, s nem föltétele a csehovi költészet színpompás kibontakoztatásának sem - ellenben drámai töltést kaphat egy-egy tárgy (mint például a rideg-fehér padok, vagy a színpad barátságtalan homályát egyedüli fényként bevilágító petróleumlámpa), ha funkciójuk nem az „illúziókeltés", hanem egy adott szituáció jelentésének, atmoszférájának a kifejezése. (Hasonló megfigyeléseket tehettünk Horvai vígszínházi Csehov-rendezéseinél is.) Úgy hiszem, mindezt nem lett volna szabad figyelmen kívül hagynia Peterdi Nagy Lászlónak e határozott koncepciójú, bravúrosan komponált előadás megítélésekor.

Amit a Madách Színház előadásáról ír, azzal elsősorban azért kell vitázni, mert a produkció tárgyi világa koránt-sem bír azzal a jelentéssel és szereppel, amellyel Peterdi Nagy László ihletetten fölruházza. Ez a díszlet csakugyan naturalista, ahogy a dolgozat is jellemzi: „skrupulózusan korhű és élethű". Ám vitán felül áll, hogy ez a színpadi környezet Ádám Ottó rendezésében nem magasztosul „életeszménnyé", pláne nem követendő jelleggel, vagyis Trepljov öngyilkosságának a miértjére az előadás ennél árnyaltabb választ ad. Tisztázni kell, hogy Ádám Ottó sem „nemzedéki életérzésektől" indíttatva nyúlt a darabhoz, s ez mindenekelőtt abból lát-szik, hogy meglehetősen illúziótlanul szemlélte Trígorin és Arkagyina figuráját. Gábor Miklós és Tolnay Klári valóban érzékletes alakítást nyújtottak, de ebben az a lényeges, hogy megformálásukban két magányos, manírokba merevedett embert láthattunk, akik már jó ideje csak nagyon kis szeletét élvezik az életnek, s ezt ők is tudják, innen rezignált „bölcsességük", amely a jelek szerint Peterdi Nagy Lászlót megtévesztette. Ezzel szemben Huszti Péter Trepljov-ja vidéki kollégáival ellentétben egy mélylélektani tanulmány benyomását keltette - igaz, inkább dosztojevszkiji, semmint csehovi értelemben. Piros Ildikó Nyinája viszont túlságosan jelentéktelennek, egysíkúnak tűnt fel, aminek következtében ez az előadás „elbűvölt" a részletek pszichikai kidolgozottságával, ugyanakkor a darab ma is érvényes mondanivalójának tolmácsolásával nagy-részt adósunk maradt.

Ilyenformán tehát nem fogadható el Peterdi Nagy László értékelése, amely Ádám Ottó Sirály-rendezését az értelmezés *hitelessége* dolgában Zsámbéki és Székely produkciói fölé helyezi - már csak azért sem, mert mind a három produkció koncepcióját félreértette.

3.

A Vígszínház *Három* növér-előadását Peterdi Nagy László egy helyütt mint „Horvai nagy kísérletének - a pszichológiailag is árnyalt, jól motivált modern színpadi realizmusnak már-már beérő gyümölcsét" méltatja, nem sokkal később viszont annak a föltételezésének ad hangot, hogy Csehov - ha látta volna az előadást - élénken tiltakozna a „búvalbélelt, nyavalyatörős alakok" láttán, akik egy „tökéletesen zárt karámban élnek", s ijedten „lapítanak" a nyakukba hulló falevelek miatt... Ne foglalkozzunk most e meglepő ellentmondás értelmezésével tanulságosabbnak látszik annak földerítése: miért marasztalja el a dolgozat Horvai rendezését? A dráma hőseit Peterdi Nagy véleménye szerint leginkább az jellemzi, hogy büszkén, bátran, teljes emberként vállalják a sorsukat. S noha „elhatározó, nagy tettre különböző belső és külső okok miatt - nem képesek", mégis, ha „tragikusan passzívan" is, de bátran néznek a jövendő elébe. 'És „abban az etikai és mű-vészi légkörben ... amely ezt a darabot jellemzi - ez... nagy erejű drámai tett, már-már győzelem" - állapítja meg.

Tény, hogy a Vígszínház előadásában nyoma sem Volt ennek a poétikus optimizmusnak. Horvai koncepciója nem a darab hőseinek morális példamutatására épített, épp ellenkezőleg: azokat a „külső és belső okokat" kutatta, amelyek miatt a nővérek, minden forró vágyakozásuk ellenére sem képesek kitörni életük fullasztó zártságából... Az is igaz, hogy Horvai könyörtelenül következetes volt ezeknek az okoknak a föltárásában: nem befolyásoltatta magát a lelkes jövőjósolgatásoktól, a remények melengetésétől, s annak a meggyőződésének adott kifejezést, hogy a nővérekből, lényük minden jobbra érdemes tisztasága mellett is, hiányzik a cselekvés bá-torsága és elszántsága, amellyel szépséges álmaikat valóra válthatnák. Rendezése azt sugallta, hogy a fehérre meszelt deszkakarámot voltaképp ők maguk ácsolták az életük köré a sorsváltáshoz való gyöngeségükkel, s így az, hogy a darab végén minden illúziótól megfosztottan, szánalmasan egymásrautaltan s a miérteken gyötrődve egyedül maradnak - szükségszerű. És ezért darabbéli sorsuk nem minősíthető drámainak, inkább ironikusnak, groteszknek tűnik fel. Jó lett volna, ha Peterdi Nagy nem ejti el tanulmányának azt a nagyon magvas gondolatát, amelyet a *Sirály* és *a Három nővér* összehasonlításakor ír le. Idézem: „A két mű írása között eltelt idő azonban óriásléptekkel hozta közelebb az annyira áhított és mégis oly fenyegető jövendőt: nem elég már a belső készü-

lődés, tenni is kell valamit." Tudniillik erről az utóbbi mondatról szól a darab. Az álmok szép ívelése és az álmodozók gyöngesége közötti ellentmondásról, amit - nem árt tisztázni - maga Csehov is *a komédia* műfajába valónak érzett.

Horvai semmi egyebet nem tett, mint hogy előítéletektől és rögeszméktől mentesen, friss szemmel olvasta újra a darabot. Volt ereje felülbírálni a saját régebbi koncepcióját, és volt bátorsága ahhoz, hogy élesen szakítson az öncélú pszichologizálással. (Horvainak már a *Ványa* bácsi-rendezése is merőben új Csehov-szemléletet példázott. Kár, hogy Peterdi Nagy László erről csupán egy felületes mondatot ír, s egyáltalán : meg sem kísérli, hogy a Vígszínház Csehov-sorozatát annak tartalmi-formai összefüggésében vizsgálja. Ennek a kétségtelenül cezúrát jelölő, úttörő vállalkozásnak az eredményei és a fogyatékosságai ugyanis fontos tanulságokat kínálnak. S ugyanebből a szempontból hiányolom a Nemzeti Színház *Ivanov*-előadásának az elemzését is.)

Peterdi Nagy László ismét a nemzedéki problémából kísérli meg levezetni Horvai *Három* nővér-koncepcióját, s ez a nézőpont most is szűkösnek bizonyul. Ezúttal az a tétele, hogy Horvai a „megváltozott időben", tehát a szocializmus építésének mai szakaszában életképtelennek, megfáradtnak látja a saját nemzedékét, a hajdani „fényes szelek" nemzedékét, mert hiszen mi mással is lenne magyarázható rendezésének „pesszimizmusa"? Mármost igaz, hogy Horvai művészi karakterét rendkívül árnyalt valóságérzékenység jellemzi, s munkásságában centrális szerepet kap az elmúlt három évtized történelmi valósága. Másfelől azonban tévedés azt állítani, hogy legújabb rendezései - mintegy tapasztalatainak summázataként - nemzedékének „kiégettségéről" vallanak. Jóval mélyebb az a gondolatkör, amelyet Horvai Csehov-rendezéseiben s más munkáiban is (különösképp a Köz-*játék Vichyben, Egy őrült naplója, Eljö a jeges* és *Ház a város mellett c.* produkciókban) újra és újra megfogalmaz. Legegyszerűbben talán úgy írhatjuk, *hogy* az illúziók és a valóság konfliktusa exponálódik bennük; az a megszenvedetten komoly figyelmeztetés, hogy ha a való élet tényei elől „ábrándjainkkal" önmagunkba zárkózunk, ha nosztalgiáinkat fontosabbnak tartjuk, mint a dinamikusan változó világ tettre hívó szavát - egész életünk tragikomikussá lehet, függetlenül attól, hogy mi magunk drámainak érezzük. Még egyszer hangsúlyozni kell azonban, hogy Horvai rendezéseiben ez a problémakör sokkal átfogóbb jelentéssel bír, semmint hogy egy adott nemzedék életérzésére lenne izolálható. Peterdi Nagy László egy helyütt Horvai „nagy kísérletéről" tesz említést: konkrétabb fogalmazásban itt a Sztanyiszlavszkij-rendszer alapelemeinek a színházművészet kor-szerű feladatai által meghatározott továbbfejlesztéséről van szó. E kísérlet belső dinamizmusa pedig abból az imponálóan következetes művészi maga-tartásból ered, amellyel Horvai a szocialista etika mind hatékonyabb tér-nyerésének lehetőségeit vizsgálja.

4.

Peterdi Nagy László a legélesebben Horvai Cseresznyéskert-rendezését bírálja. Nem elég világos érveléssel. Ezt annál inkább fájlalhatjuk, mivel ebben a produkcióban a korszerű problémalátás s a szuggesztíven kifejező játékstílus mellett jó néhány vitatható motívumra bukkanhatunk. Az objektíven elemző kritika számára itt igen fontos feladat kínálkoznék: Csehov-színjátszásunk megoldatlan problémáihoz vihetne közelebb. Sajnos a tanulmány adósunk marad ezzel.

Peterdi Nagy László az „orosz értelmiség fájdalmasan szomorú drámáját" olvassa ki a darabból. Ugyanakkor egy „bizakodó, optimista hangra" is fölfigyel benne, s ezt a csehovi dramaturgia bonyolult áttételeivel magyarázza. „A szereplőket és a tárgyakat a színpadon egyszerre két irányból jövő fény világítja meg. Az egyik a mindennapi, szürke alapfény, amelyben a tárgyaknak csak két dimenziójuk van, amelyben megoldhatatlannak és kilátástalannak látszik minden. De amíg a *Három* nővérben ezen csak *egy-egy* pillanatra ütött át annak a másik életnek, a jövendőnek a fénye, a tűzvész rőt lángja, a folyó, a gyönyörű fasor, *a Cseresznyéskertben* már csak egy áttetsző tüllfüggöny választja el tőlünk a másik világot, amelynek világos fényfoltjai szüntelenül átütnek rajta." Ez érdekes érvelésnek tűnik, de számomra érthetetlen. Hol találhatók a darabnak azok a világos fény-foltjai, amelyek átütnek az „áttetsző tüllfüggönyön"? . .. Trofimov és Ánya filozófiájában nem - ezt a tanulmány világosan kimondja. Talán abban az értelmezésben, amely szerint a *Cseresznyéskert* nem valóságos földbirtokról szól, hanem egy „furcsa, idejétmúlt, már-már időtlen Mesekertről", „ahol minden megtörténhet", így az is, hogy „tönkrement öreg birtokosasszonyok egyszerre csodaszépek lesznek" „Annyiféle felszínesen szatirizáló értelmezés után most szerte a világon újra kísért ez a humanista megoldás, és ez most is legalább annyira igaz és időszerű, mint a bemutató idején volt" - olvassuk a figyelmeztetést. Megint nem értem: az imént még az „orosz értelmiségről" volt szó, fölrémlett valami a „jövendő fényéről" is, most pedig egy „időtlen" világról és „humanista megoldásról" esik szó, s egyszeriben úgy látszik, hogy a darabnak semmiféle konkrét történelmi avagy társadalmi jelzése nincsen, s Csehovnak *a Cseresznyéskert* írása közben sikerült teljesen függetlenítenie magát a korabeli orosz valóságtól. Ehhez járul még, hogy Ranyevszkaja, mint az „örök asszonyiság szimbóluma" (de ez akkor sem igaz, ha Barrault állítja!), „legyőzötten is magával viszi mindazt, ami a cseresznyéskertben igazi érték: azt a belső tartalmat és tartást, amelyre évszázadok során a birtokosait késztette". Trofimov mondatai jutnak az eszembe: „Gondolja csak el, Anya ... a maga nagyapja meg dédapja és a maga összes ősei mind jobbágyok urai voltak, élő lelkeknek az igába hajtói ... Mi itt legalább kétszáz esztendővel maradtunk el a fejlődés útjáról ..."

Szükséges itt néhány kérdést tisztázni.

Csehov szilárdan meg volt győződve arról, hogy komédiát írt: „az egész színdarab vidám, könnyű fajsúlyú... helyenként egyenesen *farce* lett belőle" - vélte. Ezzel szemben Sztanyiszlavszkij sírva fakadt e „vidám" darab olvastán. „Még a számomra oly kedves Sirálynál is jobban megkedveltem - írta Csehovnak. - Ez nem komédia, nem *farce*, ahogyan Ön írta, hanem tragédia, még akkor is, ha Ön megjövendölte benne egy jobb kor elkövetkezését." Bizonyítékok vannak arra, hogy a szerzőt meglehetősen lehangolta ez az „értelmezés", és nyugtalanul tekintett Sztanyiszlavszkij rendezése elé: „Miért hirdetik az újságok és a falragaszok a darabomat folyton drámának?" - kérdi egy levelében Olga Knyippertől, majd ingerülten hozzáteszi: „Nyemirovics és Alekszejev egyáltalán nem azt látják a darabban, amit én megírtam. Becsületszavamat merem adni, hogy nem is olvasták el alaposan." A Művész Színház előadásával

- annak szomorú-patetikus hangvételével - határozottan elégedetlen volt. „Egy-két szereplő kivételével az egészhez semmi közöm" - jegyzi fel ítéletét J. Karpov.

Miért nem „drámai" a cseresznyéskert gazdáinak a története? Miért komédia a Cseresznyéskert?

Csehov 1903-ban írja a darabot, egy-re elviselhetetlenebbnek érezve az orosz társadalom feudális elmaradottságát. Ha a *Három nővérben* úgy érezte, hogy „már közel az egészséges, erős vihar, már jön is, már közel van, és egyszeriben lesöpri társadalmunkról lustaságát, közönyét, előítéletét a munka iránt, rothadt unottságát" - úgy két évvel később, a *Cseresznyéskert* megírásának idején, ez a hite még erőteljesebbé vált. Miből látszik ez? Elsősorban abból, hogy az akaratgyenge széplelkek létezését és egész világát egyértelműen ko*molytalannak* ábrázolja. Ranyevszkaja például sokat sír és sokat kerül meg-hatott állapotba a darab során, Csehov azonban nagyon éles poentírozással utal rá, hogy mindez inkább csak külesín és szerep nála. A birtok elvesztése után szemmel láthatóan megnyugszik; ekkor már három „könyörgő" táviratot kapott a háládatlan szeretőtől: teljesen magától értetődően hagyja magára ismét szeretteit, és indul folytatni a párizsi élet-formát - egyelőre a jaroszlavli nagynéni pénzén, később minden bizonnyal Anya küldeményeiből. Szembeszökő továbbá, hogy míg Jelena Andrejevna vagy a Prozorov nővérek környezeté-ben föllelhető *egy-két* nemesen gondolkodó, a mélyebb összefüggések iránt legalább érdeklődő figura - Asztrov, Versinyin. Tuzenbach -, addig Ranyevszkaja társaságában nagyrészt pojácákat, fura maskarákat találunk.

A kérdés most már az: van-e reményt keltő ellenpólusuk a darabban ezeknek az önmagukat túlélt figuráknak?

Lopahinra aligha gondolhatunk: az ő kicsinyes prakticizmusát nem szabad összetévesztenünk a megváltó jövőt szimbolizáló „egészséges, erős viharral". Csehov megérti a volt jobbágyfiú örömét, amiért megvehette a hajdani gaz-dák birtokát. Lopahin nem ellenszenves figura, legfeljebb kiábrándító egy kissé. Csehov a kapitalizmus történelmi realitását érzékelteti alakjában - illúziók nélkül ... Petya Trofimov? Igen, ő az, aki élesen elítéli a korabeli orosz „intelligencia" rózsaszínbe csomagolt semmittevését, s aki szép hittel bízik egy szebb jövő közelségében - csak hát örökös vén diák, mulya a szerelemhez, legurul a lépcsőn, elveszti a kalocsniját, és Csehovnál ezek az apróságok mindig jeleznek valamit. Azt jelentik, hogy nem bízik azokban az emberekben, akik csak szavalni tudnak az új életről, ám amint leszállnak a hordóról, egyszeriben odalesz minden harciasságuk. Nem, mindenekelőtt Ánya az, akiben a szépség iránti vonzódás akarattal, tennivágyással párosul, aki nem fél szembenézni az élettel, s akiben erős a szándék, hogy a régi cseresznyéskertek helyén egy új, szebb kertet ültet majd. Csehov szere-tettel és hittel formálja Ánya alakját - de látnivaló, hogy a Cseresznyéskertnek nem ő a főszereplője. A lényében meg-fogalmazott egészséges életlátás fontos érv a „tragikus" felfogás ellen, ám szerepének valójában nincs meg az a jelentősége, amely meghatározhatná a darab világát, atmoszféráját. Ezt úgy is írhatjuk, hogy Csehovnak 1903-ban konkrétabb társadalmi tapasztalatai voltak a feudalizmus végóráiról, mint az annyira várt „tisztító erejű viharról". Ezért Sztanyiszlavszkij idézett darabértelmezését döntő hangsúllyal Ranyevszkajának és környezetének a megjelenítése cáfolja, amely úgy és oly módon komikus, amennyire komikus az, ha látszatemberek valóságosaknak kívánnak feltűnni.

Nézzük az előadást!

David Borovszkij díszletkompozíció-ja valóban nélkülöz mindenfajta poétikus árnyaltságot: az aggályos valóságutánzás gunyoros paródiája. Naturalista megközelítéssel teljességgel értelmetlen - ezzel szemben viszont határozottan megfogalmazott *dramaturgiai funkciója* van. Ez az alagsori kert és ez a fehér vászonba bugyolált szoba a maga kifejezetten kényelmetlen, rideg valóságával ugyan-is alkalmatlan arra, hogy fölfogja, „elnyelje" a látszatokat: itt minden tartalmatlan gesztus, minden szemfényvesztő lelki bánat komikussá lesz. És valóban, Horvai rendezéséből hiányzik minden. ami harmónia és szépség, ami titok és sejtelmesség - és teljességgel hiányzik belőle a tragikusnak és a komikusnak az a bölcs egyensúlya is, amit számos teoretikus oly jellemzőnek érez a csehovi világképre. Holott Csehov sem idealizálta alakjait, és Horvai rendezése csak a mű alapgondolatát viszi *ad abszurdum* Olyan áron is, hogy modernizálja a szöveget, megváltoztatja a szerző instrukcióit, s meghökkentő jelenetet épít a helyükbe. Hogy a figurákról és egész világukról alkotott nézetét félreérthetetlenné tegye: atmoszféraszövés helyett akciókra tördeli az előadást. A dialógusok líraiságát mint a történet belső logikájával diszharmonizáló tényezőt kezeli, amelyek mögött tehát nagyon is prózai a valóság. És ahelyett, hogy finoman eljátszana ezzel az ellen-tettel - hatásában rendkívül egyértelmű cselekvésekben realizálja. Rendezésének a kritikák által fölemlegetett „triviális" megoldásai azonban csak látszatra azok, tudniillik valamennyi a darab konkrét pszichikai utalásait követi. Végeredményben ezek a meghökkentő aktusok ténylegesen jellemzőek a figurákra, meglehet az eredeti utalásoknál szélsőségesebben és nyersebben fogalmazottak.

A produkciónak inkább a vállalt koncepcióján és hangvételén belüli következetlenségeit kell szóvá tenni. Leginkább a harmadik felvonással szemben merülhetnek fel jogos kifogások. Kérdéses, hogy Sarlotta bűvészmutatványait vagy Szimeonov-Piscsik harsány ostobaságát szükséges-e ennyire részletezni; tudniillik e jelenetekben az elő-adás *a saját* tempójából is kizökken. Méltán kelt meglepetést, hogy a birtok elvesztésének hírére a marionettfiguráknak egyszeriben lelkük lesz, s ha csak néhány percre is, de egy realista dráma szereplőiként gesztikulálnak. Ugyanennél a felvonásnál maradva: Lopahin is elfelejti azt a karakterét, melyet egészen eddig megtestesített. Koncz Gábor alakítása eléggé leplezetlenné teszi Lopahinban a birtok megkaparintásának a szándékát. Mégis. amikor melengetett terve valóra válik: egyszerre csak átéli ezt az ő egész boldogságában is boldogtalan sorsát. Lényegesebb hiányérzetünk támad amiatt, hogy Egri Márta Ányája Horvai koncepciójának a „vonzásában" veszített eredeti jelentőségéből, holott a szerep jobb megfogalmazása az előadás *tartalmi gazdagodását* eredményezte volna.

5.

Teljes mértékben egyetértek Peterdi Nagy László dolgozatának végkövetkeztetésével: .. a modern Csehov-játszás titka: törekvés az élet, az emberek sok-oldalú, dialektikus látására és érzékenység, nyíltság az új jelenségek iránt. Az élethez és önmagunkhoz kell hűnek lennünk, nem valami uniformizált, régi vagy új közhelyekkel telezsúfolt »Csehov-stílushoz«." Erről van szó!

Szakonyi Károly Adáshiba című darabja a karl-marx-stadti Városi Színházban. Emberfi (Stefan Schweningen), Vanda (Christine Krüger) és Imrus (Matthias Günther) (Foto Adelheid Lorenz)

INGEBORG PIETZSCH

Magyar Színház-művészeti Napok az NDK-ban

Az NDK és Magyarország közötti politikai és kulturális együttműködés egyik csúcspontja az NDK-ban tartandó Magyar Színházművészeti Napok. A vállalkozás célja: kölcsönös gazdagodás a kulturális élmények, tapasztalatok és kultúrpolitikai eszmecserék révén. Már most is látnivaló, hogy az NDK színházi világa igen sokat és hasznosat tanulhat a magyar színházművészettől. A magyar drámában megnyilvánuló új irányzatok - melyek az NDK-ban csak szórványosan ismertek - alkalmasak arra, hogy színházművészetünk művelői és teoretikusai kritikus módon hozzámérjék őket a mi színpadi alkotásainkhoz, s okuljanak, ahol van mit okulni a példán. (Élénk visszhangot váltott ki például Örkény István két darabja, a *Tóték* és *a Macskajáték;* színházelméleti szakembereket, tudósokat csábított szenvedélyes vitákra e darabok dramaturgiai szerkezete, s a bennük érvényre jutó groteszk ábrázolási mód. Ennek az NDK drámairodalmában úgyszólván nincsen megfelelője.)

Amíg nemrégen még jobbára csak Dobozy, Fehér Klára és Mesterházi drámáit ismertük - a klasszikus Madách és a már-már klasszikusnak számító Molnár Ferenc műveit nem számítva -, addig most valóságos ármádiája jelentkezik az új, „fiatal" magyar drámaíróknak, akik minden bizonnyal szerepelni is fognak a Német Demokratikus Köztársaság színházainak eljövendő műsorterveiben. Mindez világosan kapcsolataink javulását mutatja: azelőtt is kaptunk ugyan némely ösztönzést a magyar színházi világból, de keveset, szórványosan, esetlegesen. Most bizonyos folytonosság kialakulásának jeleit látni.

A Magyar Színházművészeti Napok előkészületi terveinek jelenlegi állása szerint köztársaságunk negyven színháza huszonhat szerző, illetve komponista - különféle műfajú - színpadi alkotásait fogja bemutatni, összesen ötven előadásban, köztük tizenegy drámaíró tizenhárom színdarabját, huszonhat előadásban.

A berlini Henschel kiadó színházi ügynökségének érdeme, hogy a darabok meglehetősen bő választéka színvonalas német fordításban idejében hozzáférhetővé vált. Az NDK Színpadi Szerzőinek Szövetsége, mely a Művelődésügyi Minisztériummal s a drezdai járási tanáccsal karöltve szervezi a Magyar Színházművészeti Napokat, *Anyagok a szín-ház számára* című sorozatának különkiadványában tájékoztat A *magyarországi színházak tevékenységéről.* Cikkek jelennek meg a sajtóban a magyar szín-játszás, opera, operett, balett művészetének fejlődéséről. Az NDK színházi szakfolyóirata (Theater der Zeit) hónapok óta minden számában hoz tudósításokat, rövid tanulmányokat és kritikákat a magyar színházi élet eseményeiről (bemutattuk többek között a magyar Állami Balettintézetet, a Színművészeti Főiskolát, a József Attila Szín-házat, a Huszonötödik Színházat; ismer-tettünk két magyar darabot; kerekasztal-beszélgetést közöltünk a magyar színházról; foglalkoztunk Szokolay Sándor operáival). Következő számainkban beszélgetést közlünk Örkény Istvánnal, továbbá több kultúrpolitikai interjút, amelyeket vezető magyar színházi emberek-kel készítettünk, ismert magyar színészek, énekesek és táncosok portréit, s végül egy elemző tanulmányt a magyar groteszk drámáról. A november 17-24. között tartandó Magyar Színházművészeti Napok súlyponti körzete Drezda. A Drezda körzetéhez tartozó színházak magyar dráma- és zenedráma-bemutatói mellett két vidéki színház is vendégszerepel magyar darabbal. Szerepel még a programban a budapesti Nemzeti Szín-ház vendégjátéka s Felsenstein rendezésében a berlini Komische Oper *Háry* János-előadása. Az Állami Operaház Petrovics Emil *Lüzisztratéját* és Bartók *A csodálatos mandarinját* fogja bemutatni. A berlini Volksbühne *a Tótékkal* és *a Macskajátékkal* képviselteti magát.

A drezdai ünnepi hét megnyitója Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájának bemutatója lesz, a Grosses Haus Dresdenben. Iglódi István magyar vendégrendező közreműködésével tart NDK-ősbemutatót Sarkadi Imre *Elve-szett* paradicsomából *a* Staatsschauspiel. Kertész Ákos *Névnapját a* Landesbühnen Sachsen előadásában, Erkel *Bánk bánját* Bautzenban láthatjuk majd. A Staatstheaterben reprezentatív kiállítás mutatja be a magyar színház fejlődését 1945 óta, különös tekintettel a legutóbbi évekre. A Landesbühne kiállítása magyarországi testvérszínházáról, a debreceni Csokonai Színházról közöl érdekességeket, s más színházakban is kisebb foyertárlatok várják az érdeklődőket. Halle, Karl-Marx-Stadt, Potsdam és Schwerin körzetében szintén magyar színdarabok lesznek műsoron, részben a helyi színházak, részben vendégtársulatok előadásában. Nyilvánvaló, hogy amelyik NDK-színháznak szerepel a repertoárjában magyar darab, azt az ünnepi hét keretében fogja bemutatni.

* A cikk szerzője a Theater der Zeit szerkesztője.

De már most tekintélyes listát állíthatnánk össze olyan magyar bemutatókból, amelyekre az ünnepi hét záróünnepsége előtt sor kerül. Ilyenek például

következők: Molnár Ferenc: *Liliom,* Örkény István: *Tóték* (Gerában és a Volksbühnén); Jókai Anna: *Tartozik és követel* (Zeitzben) ; Nyikolaj Sahbazev-Somogyi Tóth: *Hogy állunk, fiatalember?* (Drezda, Wittenberg) ; Szakonyi Károly: *Adáshiba* (Karl-Marx-Stadt, Magdeburg) ; Bartók : *A csodálatos mandarin* (Grosses Haus Dresden); Kodály: *Háry János* (Komische Oper, Berlin) ; Bartók: *A fából faragott királyfi* (Plauen). Játsszák már Altenburgban Gáspár Margit *Az állam én vagyok* című darabját; Greifswaldban Kálmán *Csárdáskirálynőjét;* a drezdai Operettszínházban pedig Szinetár-Szenes-Lendvay Knock-outját.

Függetlenül az ünnepi héttől, az 1974, 75-ös évadra terveznek bemutatót Weimarban és Schwerinben Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* című játékából, Berlinben a Theater der Freundschaft előadásában Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámájából és Illyés Gyula *Az ünnepeltjéből,* a hallei bábszínházban Török-Molnár *Csilicsala bácsi visszatér,* Schwerinben és Stralsundban Sahbazev-Somogyi-Tóth *Hogy állunk, fiatalember?* Anklamban Szakonyi Károly *Életem, Zsóka,* Dessauban, Senftenbergben, Greifswaldban, Neustrelitzben és Eisenachban Szakonyi *Adáshiba* című darabját.

További tervek :

Weiner: *Csongor és Tünde* (Rudolfstadt); Sardou-Bágya: *Szókimondó Kata* (Rostock) ; Baróti-Garai: *Ó, a mama* (Prenzlau) ; Farkas *Vők iskolák* (Eisleben); Kolozsvári-Grandpierre: *Kalózkisasszony* (Nordhausen) ; Kertész-Fényes: *Házasságból elégtelen* (Potsdam); Vincze: *Párizsi vendég* (Döbeln).

Az NDK Színpadi Szerzőinek Szövetsége ezen túlmenően egész napos tapasztalatcserét szervez egy bővített elnökségi ülés keretében 1974. november 25-én. Napirenden a magyar szerzők prózai és zenés drámáinak felvétele az NDK színházainak repertoárjába s az ezzel kapcsolatos művészeti problémák és tapasztalatok. Az ülésen az NDK színpadi szerzőin kívül egy magyar szín-művészeti delegáció is részt vesz.

Érdekes, gazdag, változatos programra számíthatunk tehát.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Örkény és Goldoni Berlinben

Andrea Maria Arcangelo Leone Gritti százesztendős aggastyán, velencei marchese, Werfel *Verdi*jének mellékalakja. Érettségim táján ismerkedtem meg vele, és a regényből - jellemző! - csak ő ragadt meg bennem. Sokszor gondoltam a bogaras aggra, aki évadban a velencei operaelőadásokat, nyáron és ősszel pedig Ostendében, Sebastianban, Monte-Carlóban, Wiesbadenben és Párizsban látogatja a zenés színházakat, mert minden estéjét színházban tölti. Huszonkilencezerháromszáznyolcvanhétszer volt színházban, és kilencszázhetvenegy különböző művet hallott. Gritti marchese, a hivatásos néző, most két okkal is elő-bukkant. Ötödik kiadásban jelent meg Franz Werfel regénye, és Grittiként utaztam az NDK színházi szövetségének vendégeként.

Hét nap alatt kilenc előadás: nem csekélység, még Grittitől is teljesítmény volna.

Tóték

Kivették a zenekari árkot a Volksbühnében. Az amfiteátrumszerűen emelkedő nézőtér első sorától posztószőnyeg húzódik a színpadkeret széléig. Az üveg-gyapot háttérfüggöny egészen a nézőtérig kihúzódik. Átcsap a portál fakeretén is, mintha ennek a gomolygó, gránátfüstre, vízben szálakra szétoldódó fehérjére emlékeztető kékes háttérnek nem lehetne gátat szabni. A látvány egyszerre kelti a táptenyészet és a bekerített harctéri veszélyeztetettség érzetét Tóték körül. A jelenetek java része a portálkereten kívül játszódik, a nézők közvetlen orra, sőt cipőorra előtt. Az első sorral egy szintre előrehozott előszínpadot nyolc lépcsőfok köti össze a valódi színpaddal. Csupán az előadás első perceiben érezhető az a veszélyezettség, amit kísérleti szobaszínházakban él át az ember, amikor túlságosan közvetlenek akarnak vele lenni, és ennek következtében távolodik el az előadástól. (Kérdés: közelsége okán ejt zavarba a színész, vagy azért zavar, mert az erősen megszokottá lett kukucskálós szerkezet lehetővé tette a néző elrejtezést: minden néző azt szereti, ha úgy láthat másokat, hogy őt magát ne lássák; talán kizökkent minket leselkedésre berendezett nézővé neveltségünkből, hogy minket is ellenőrizhet a színész előadás közben?)

A felső színpadon - ami a normális színpadmagasságnál kissé feljebb sróffoltatott és nem is igen leplezik az emelőszerkezetet - dróthálókerítésre ragasztott tapétapapír szakítja meg helyenként a hálólikacsok hézagait és tölti ki merőben praktikus takarásként, hiszen e mögé megy be az őrnagy, mert ez jelzi a másik szobát. Hogy mennyire nem csupán díszítőelem a díszlet, nem tetszetős formai találat, tervezői vagy rendező-szeszély, hanem végiggondolt működésű, változékony kerete a játéknak, arra ki-tűnő példa, hogy amikor Ágika, Tót leánya belép a sértődött őrnagy szobájába, megtudakolni a visszavonulás okát, vagy megbékíteni a sértett urat: amint belép az ajtón, máris visszanyit és folytatja kint, a színpadon, a jelenetet, értesítve szüleit, hogy az őrnagy „szőrnagy"-nak értette a megszólítást. S miután *Örkény* nem írt ide időmúlást jelző közbe-iktatott jelenetet, naturalizáló rendezők rendszerint úgy oldják meg, hogy a kint rekedt Tót és Mariska kiegészítő játékkal töltik ki az időt, amíg a kislány benn tartózkodik: a várakozás izgalmát, a feszültség növekedését érzékeltetik. A Volksbühnében - emlékeztetve engem a távol-keleti színészek teátrális realizmusára és színpadi pszichológiájára - menten visszatér a színész, hiszen mi valamennyien látjuk, hogy a tapétázott rács mögött nincsen igazi szoba: az csupán a díszlet célszerű takarása, tehát nem valóságos tér, naturalizálni sem szükséges hát.

Ugyanilyen meghökkentő a szcenika egységes szétzilálása: a drótkeretet a plébános szobájában parapettszerű mária-üveg Krisztus váltja föl, majd a második részben négy méter magasra fölnyúló bordásfalrácsozat, végül a záróképben a családi házat elöntő, elburjánzó, ésszerűtlen dobozok elrekesztő tömege a díszlet.

Az első jelenetekben statikus nyugalomban ül fehéren vakító, békés elégedettségű kispolgáriságában a Tót család. A bútorokat kövér drapériákként fehér leplek fedik, Tovsztonogov Örkény-elő-adásának visszatükröződő tapasztalataként. Jobbra, a nézők feje fölött, a portálkereten kívül, erkélyecske kottákkal, ide jön ki három estélyi ruhába öltözött

muzsikus, hogy érzelmesen nyúló kispolgári dalokkal kísérje az előadást, a szívfacsarító asztali zenével gúnyosan kurziválva Tóték érzelmi életét és háziáldás-szenvedélyű világát.

Az alsó játékszinten a falu lakossága elevenedik meg - két színpad alatti nyílásból föl-fölbukkanva. A karingbe öltözött plébános *(Harry Merkel)* buzgón vezényeli az őrnagy érkezésére össze-gyűlt énekkart. Gizi Gézáné *(Ruth* Glöss) idősebb, szőkített, úriasszonyosan fölkalapozott teremtés. Diszkrét kacérsággal vesz részt a fogadásban. Nem hivalkodó prostituált, mestersége jelvényeivel, lóbált kézitáskával, riszált csípőkkel és kéjesen forgatott szemgolyókkal: visszafojtott erotika lobog benne, és mintha minduntalan megittasultan csillogna a szeme.

Az előadás első nagy drámai pillanata a színpad közepén kinyújtózkodó Tót *(Hans Teuscher)*, akinek fejére - mint IV. Károlyra a koronát - úgy teszi rá a Vilmos császári, tollbokrétás tűzoltó-sisakot. S ettől a megsisakítástól hirtelen Szkvoznyik-Dmuhanovszkij áll a Mát-ra vidéki falucskában az őrnagyra várván.

Bal oldalról már eltakarodik a falu ünneplésre összetódult lakossága. Tóték már mennének, hiszen nem érkezett meg az ő őrnagyuk. Egyszer csak észreveszünk a sarokban egy szennyes tárgyat. Barnásfekete, maltertől vagy hótól befröcskölt huzat borít egy idomtalan csomagot. De a csomag megszólal. A vendég az, Gyula fiuk őrnagya, aki terep-színű, harcban, lövészárokban elhasznált álcázó rohamlepedőben jelenik meg szabadságán is, és katatóniás merevséggel várakozik vendéglátóira. Fölpattan. S hosszú ideig nem látjuk arcát. Csak rohangál föl és alá, szinte ráhágva az első sorban ülő nézők lábára. Lövöldöz ijedtében ez a piszkos batyu. Arctalanságától ijesztővé válik belépése.

Henry Hübcher őrnagy első meglepetésként fiatal. Talán az eddig látott őrnagyok (Latinovits, Somogyvári Rudolf, Trofimov, de még Oleg Tabakov kortalan tehetsége is) meghatározva befolyásolták volna a szerepet. Nehezen tudjuk fiatalnak, gyerekkatonának elképzelni *(Helmut Strassburger*, a rendező, az elő-adás után elmondja, hogy tizennégy évesen a háború utolsó napjaiban égő szemű, fanatizált katonagyerek volt maga is, aki lázasan hitt esztelen honvédő föladatában). Talán a látott előadások hatására gondoljuk úgy, hogy az őrnagy képviselte lélektani erőszak csupán középkorú kockafejűek korosztályába kivetítve élhet meg színpadon.

Henry Hübcher a nézők előtti terepet rója jobbról halra és balról jobbra, majd megint jobbról balra és balról jobbra. Megszámlálhatatlanul sokszor szeli át ezt a terepet, változó és változékony ritmusban. Idegesen és idegesítően. Időn-ként páros lábú ugrással lepattan a szín-padról trappolva az alsó játékszintre, hogy ott rohangásszon föl és alá. Időn-ként elveszíti egyik lábát, és utánanyúlva megmerevedik egy pillanatra. Nyugtalan örömében, amikor a dobozolás eszméje kitaláltatik: hátraszaltót csinál, majd folytatja a járkálást. De ez a szaltó - részint, mert annyira kidolgozott ügyességgel és könnyedséggel bonyolódik le, részint, mert színészileg belső hitelesítésű, érzelmileg igazolt - teljesen mellékesnek tűnik fel. Nem válik effektussá. Sem bravúrrá. Laza könnyedsége természetesebbé és könnyedebbé teszi, mint például amilyen lazán Ajtay Andor kiveszi tárcájából cigarettáját, és odaütögeti rágyújtás előtt a tárca fedeléhez.

A huszonhét-huszonnyolc éves őrnagy természetesen átrendezi maga körül a dráma erővonalait. Megváltoznak a hangsúlyok és erővonalak. Elsősorban persze az őrnagy körül. Csupa kellem. Csupa báj. Csupa hajlékony mozgékonyság, akrobatikus erő és ügyesség. Kecsesen mozog a lomha család közegében: porcelán az elefántosboltban. Nem is annyira őrültsége az ijesztő, mint inkább, hogy fronton levő fiuk révén ki-szolgáltatottjai neki, és mert frissebb, elevenebb, tevékenyebb, nyughatatlanabb Tótéknál. Amíg a kispolgári családnak nincs egyéb vágya, mint megőrizni pillanatnyi helyzetét, és szélvédetten kivételezett maradni a háborúban az őrnagyban munkál valamiféle eltorzult emberi többlet. Tenni szeretne valami hasznosat. Nem akar megpihenni. Részt akar venni a világ alakításában. Ha másként nem megy: hát dobozolva. A túltermelt dobozok ugyan semmire sem jók, és fölhasználatlanul-fölhasználhatatlanul halmozódnak a színpadon: mégis jelképeivé válnak a valóságidomító szenvedélynek. A fiatal őrnagy nyughatatlanságában azonban van eszelősség is. Nehézkesen oldódik benne a rettegés, a meghajszoltság riadalma. Ez a fiú a háború áldozata, aki fiatalon megroppant a front szörnyűségeitől, a partizánok fenyegetéseitől. S amíg Tóték egyre jobban tápláltnak hatnak mellette, egyre testesebbnek érezzük a tűzoltóparancsnokot, addig az őrnagy mind törékenyebbnek tetszik szemünk előtt fiús karcsúságával és kiszolgáltatott idegrendszerével. Nem válik természetesen egy pillanatra sem pozitív hőssé, nem lesz belőle a II. világháború Mátra vidéki őrnagy-Iphigeneiája. Csupán megerősödik és fölfokozódik a Tótékban szelíden hordozott kispolgári borzalom. Nem olyan erős a katonai parancs, szelídebb fölszólítások érik Tótékat, ami-re stréberebbül reagálnak, és voltaképpen ők teremtik meg fantomjukat, el-nyomójukat. Tóték a bűnösebbek, nem az őrnagy, és azért talán van valami igazsága a rendezői elképzelésnek, ami-kor a darab végén teljesen leejti, hagyja elolvadni a családot (sajnos, a darabot is), nem játssza ki hatásosra a gyilkosságot, hanem szinte észrevétlen jelentéktelenségben hagyja meg, olyan egyszerű, mindennapi cselekedetnek, mint egy pipára gyújtás vagy vacsora utáni elnyújtózás a verandán.

Csapatmunka

A műsorfüzetbe belehúzott színlap különös megjelölésként a *Rendezőkollektíva* kifejezést használja, és négy rendezőt jelöl meg az előadás megcsinálójaként. A már említett *Helmut Strassburger* vezette a csoportot. (Strassburger a Volksbühne színésze, akinek ez első rendezői munkája.) Mellette a rendkívül értelmes *Thomas Vallentín* a munka másik irányítója, ő néhány éve még a Berliner Ensemble rendezője volt. *Klaus Waack*, a német színházak előadásainál aktívan közreműködő dramaturg munkáját végezte, *Lutz Günzel* pedig segédrendező-ként tevékenykedett. A négyes csoport azért előnyös, mert a színházi előadás létrehozatalában bonyolult és szerteágazó szervezői részletmunkákat nem kell egyetlen személynek elvégeznie, hanem a feladatok megoszthatók a csapat tagjai között.

Ez a csapatmunka *Benno Besson* újítása, aki nem akarja, hogy mint a világon a legtöbb „nagy színház"-ban szokásos, csupán egyetlen ember nevéhez kapcsolódjon az intézmény - Brecht-színház, Barrault színháza, Ljubimov-színháza, Tovsztonogov színháza, hogy csak a jelenkori egyszemélyi művészi vezetésekről beszéljünk. Általános maga színvonalat akar, összeforrott, egyívású színházi közösséget, ahol nem az a legfőbb kérdés, hogy ki csinálta az elő-adást, hanem az, hogy milyen.

A nyaralás

Bordó tapétakulisszák elött aranyozott bútorok, az ablakot melegbarna bársonyfüggöny szegélyezi. A barnák és szürkék finom árnyalataiba öltözött szolgák és urak csomagolnak egy XVIII. századi szalonban. Nyaralni készülnek Leonardo házában. Nyaralni és ... és házasodni. Sokat vár a már nem ifjú Leonardo ettől a nyaralástól, reméli, hogy végre elnyeri a gazdag Filippo lányának, Giacintának kezét. Színváltozás. A lógó kulisszarendszerű tapéták felreppennek a magasba. Előtűnik a meztelen díszlet-szerkezet. A forgóra épített szobarendszer. A nézők szeme előtti világosban elfordul a színpad, beforog Filippo mester házának fogadószobája, és forgás közben már folytatódik tovább a jelenet. Eközben fentről, ahogy egy guillotine zuhan le: aláesik egy barna tónusú tapétarendszer, hogy a szoba falait körülhatárolja. Az első részben - A *nyaralás bolondjai* címet viseli - újból és újból fölsiklanak a magasba a tapéták, hogy majd pengeéles határozottsággal visszasuhanjanak helyükre, és miközben körbeforog a díszlet, leleplezzék a takarás nélküli vázakat, mögötte a jelenésükre várakozó színészekkel, és a háttérben halványan zöldelljen egy finoman de-rengő, zöld növényzetű körfüggöny, előtte fehér törzsű juharfákkal. Mintha a szempillantásokra fölvont drapériák és a mögöttük derengő tágas zöld látvány csak fokozná a szobába zártság érzetét, és csak növelné a szereplőknek azt a szenvedélyét, hogy végre eljuthassanak a hőn áhított nyaralásba. A nyaralás így lassanként túlemelkedik azon az anekdotikusságon, ami egybefűzte Goldoni bájos krétarajzait egy-egy jellemző társadalmi-társasági típusról. A nyaralás eszméje központi őrületté válik. Elhatalmasodik a szereplőkön, akik félig be-csomagolt ládák, kalapdobozok, útikosarak és málhák között vitatkoznak és intrikálnak. A nyaralás életük legfontosabb része lesz, talán fontosabb is átmenetileg. mint maga az életük. A nyaralásért élnek ezen a színpadon, azért sóvárognak, küzdenek, intrikálnak, tettetnek és ügyeskednek.

És akkor egyszer csak szétszakad előttünk minden látást gátló és összeszűkítő függöny, tapéta, ajtó és ablakkeret. A színpad szikrázni kezd a fényben, és mintha a végtelenbe tárulkozna; széles-re nyitja szépségeit. Fénytől reszket a látvány. A színpadmélyi lezárás a fákkal és bokrokkal üdén zöldellő képre még egy tüllfüggönyt von, mögötte a fölbukkanó és lelépő emberek, mintha a nyári hőségtől reszkető levegőben olvadnának el szemünk előtt. A zsinórpadlásról dús lombok ereszkednek gäselombokként a sudár fatörzsek plasztikus oszlopára: ez a díszlet egyszerre idézi játékosan meghaladva a XVIII. századi színház kulisszarendszerét, díszletezési konvencióját, és egyszerre túl is lép azon. Elevenen cselekvő, a játék mélyebb értelmeit föltáró dinamikus festményként is működik. Egyetlen pillanatig sem feledkezünk meg róla, hogy rafinált szépség az, amit látunk: mégsem válik esztéticizmussá Karl von Appen színpada, mert cselekvően avatkozik a cselekménybe, mert csupán a díszlettől válik értelmessé és beszédessé a játék. Ez az a különleges eset, amikor a díszlet nem csupán elbeszéli a helyszínt, nem csupán dekorálja a játékot és megszabja a drámai teret, nemcsak a szereplőket jellemzi, hanem cselekszik is, értelmezi a történést, és csakis vele összefüggésben válik azzá a színészek játéka, aminek szánták.

Fülledt nyári meleg egy kínos eleganciával kezelt francia park árnyas lombjai alatt. A szolgák megvendégelik egymást az első jelenetben, és ezek az idősebb, vászonba öltözött cselédek - akik majd a későbbiek folyamán né-mán hordják be a kerti székeket, a fehér csipke napernyőket, szolgálják föl a hűsítőket, szűkszavúan jelenítve meg, hogy miközben gazdáik lustálkodnak és ráérősen merülnek bele szerelmi problémáikba: a szolgák robotoló teljesítményére épül minden látható báj és kényelem.

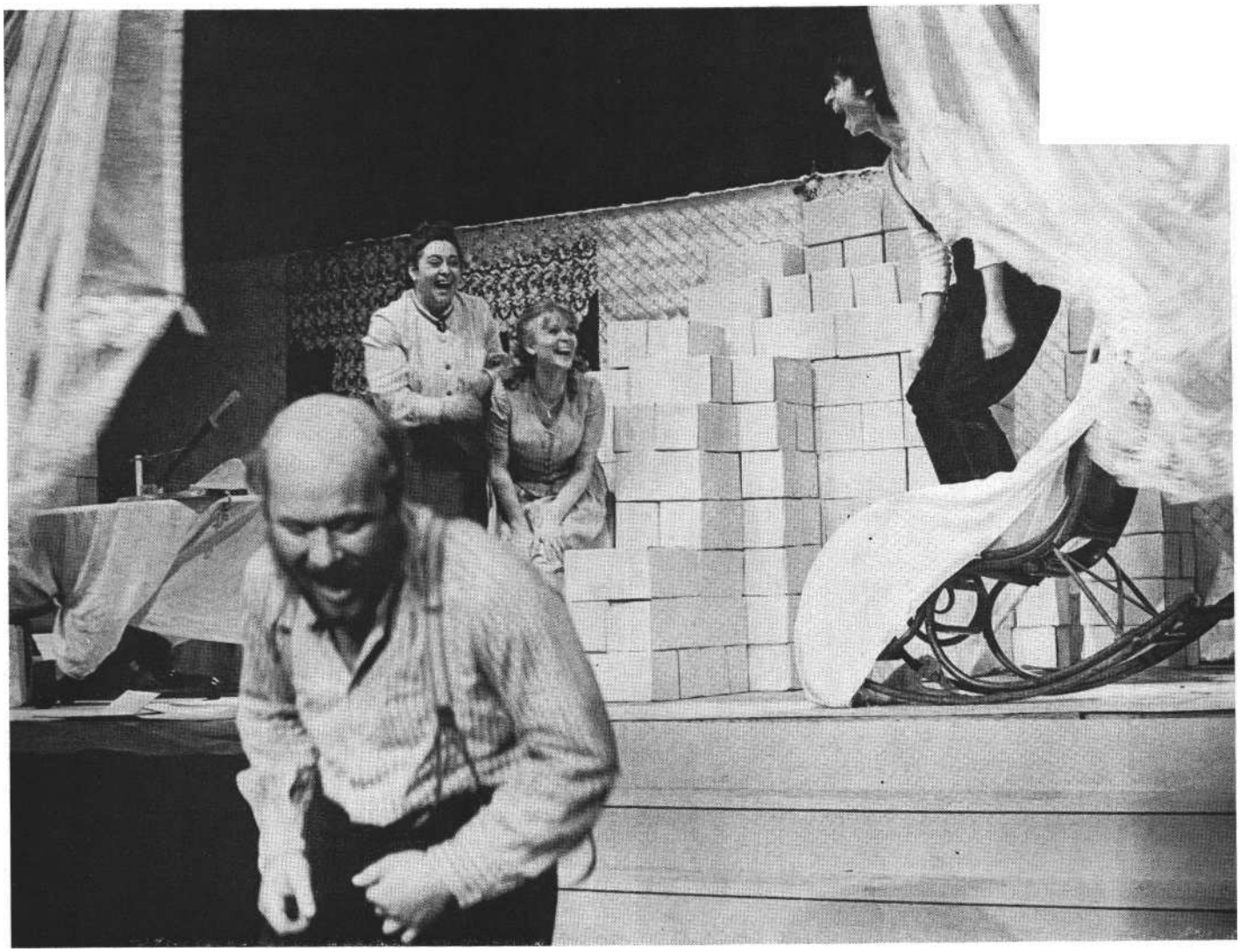
S a szolgák után, akik ugyanazokat a posztó- és vászonruhákat viselik, mint a városban, megjelennek gazdáik is, akik mintha egy-egy rokokó festményből kilépett díszalakok volnának, olyan fölcsipkézettek, pántlikázottak, ripszben feszülőek. És keresztülmegy a színen brokát köntösében, törökös hálósipkájában Ferdinando, aki végre nem kell hogy viselje piros parókáját, hanem lát-hatóvá válik a sapka alatt csontsimaságú kopaszsága. Papucsban csoszog le a parkba, hogy megrendelje reggeli csokoládéitalát.

Itt van végre a nyaralás, amire annyian és oly régen és oly sóváran vágyakoztak. És a nyaralás nem old meg semmit. Még jobban összekuszálódik az életük, nem viselkedhetnek fesztelenül még itt sem - vendégekre és vendéglátókra egyaránt vonatkozik ez -, ismét viselkedniük kell, egymás előtt tovább játszani azt a szerepet, amit a társadalom rájuk kényszerített: igent kell mondaniuk mindarra, amit nem szeretnek, és helyteleníteni azt, amit szeretnének. Hiába vannak, vidéken, hiába érkezett el az áhított nyaralás ideje: nem vált meg semmit és senkit a különleges idő-szak. A törvények itt is törvények. Hiába járnak könnyedébb öltözékben, az életük ettől nem lesz könnyebb, és nem is változik meg. Szép ruháikban feszültséggel telve ülnek le jólnevelten a kerti kártyaasztalokhoz, hogy ne leljék örömüket a játékban, majd keserűen bolyonganak a kertben, mert egyikük sem találta meg számítását. Amikor egy sárga-piros csíkokkal kipingált kávésbodegába tér be a társaság frissítőket venni magához, a rendelések, hogy kávét, limonádét, narancslevet, konyakot kérnek, már kísérteties hangon hallatszanak, mintha a kirobbanni készülő sírást folytanák vissza magukba. S egy elcserélt cukrozott, illetve keserű kávén ki is robbannak ingerülten: eltávozik az egész tár-ság, már fekete estélyi dominókba öltözötten, mint egy rosszkedvű varjúcsapat, ha közeleg az ősz.

És kezdetét veszi a nyaralás fénypontjának ígérkező árnyjáték, a park fái között fölállított vásznon ovális fénykörben megjelenő kecses és színes figurinokkal. De nem nézik és hallgatják végig a művészivé szellemített szerelmi történetet, mert saját keserves szerelmük foglalja le őket. Kirobban a botrány és a paraván mögül elősiető fiatal bábosok sértett csodálattal nézik, hogy nem nyílik alkalmuk befejezni produkciójukat, mert egy másik színház, az életszínjáték csúcsjelenete következik.

Ha a trilógia első része a tavaszi vágyak és a középső a nyári beteljesülés csalódásait hozták a nézők elé, akkor a harmadik rész - *Hazatérés a nyaralásból* címmel - az őszi kiábrándultság józan beletörődését hozza meg.

Kint esik az eső. Az ablakon át beszűrődik a szobákba kopogós zaja. Ázott foltok láthatók a barna posztókabátokon. Hideg és barátságtalan fények váltják föl a korábbi szikrázó ragyogást. És nyughatatlan kiélegületlenségtől űzötten hajszoltatnak a szereplők lakásból lakásba, hogy magyarázatot, tanácsot, enyhülést kapjanak valakitől gondjaikra, szerelmi problémáikra. És egyre piszkosabb helyzetekbe kerülnek. Az egyik látogatásnál| a szerelmes nagybácsijá-

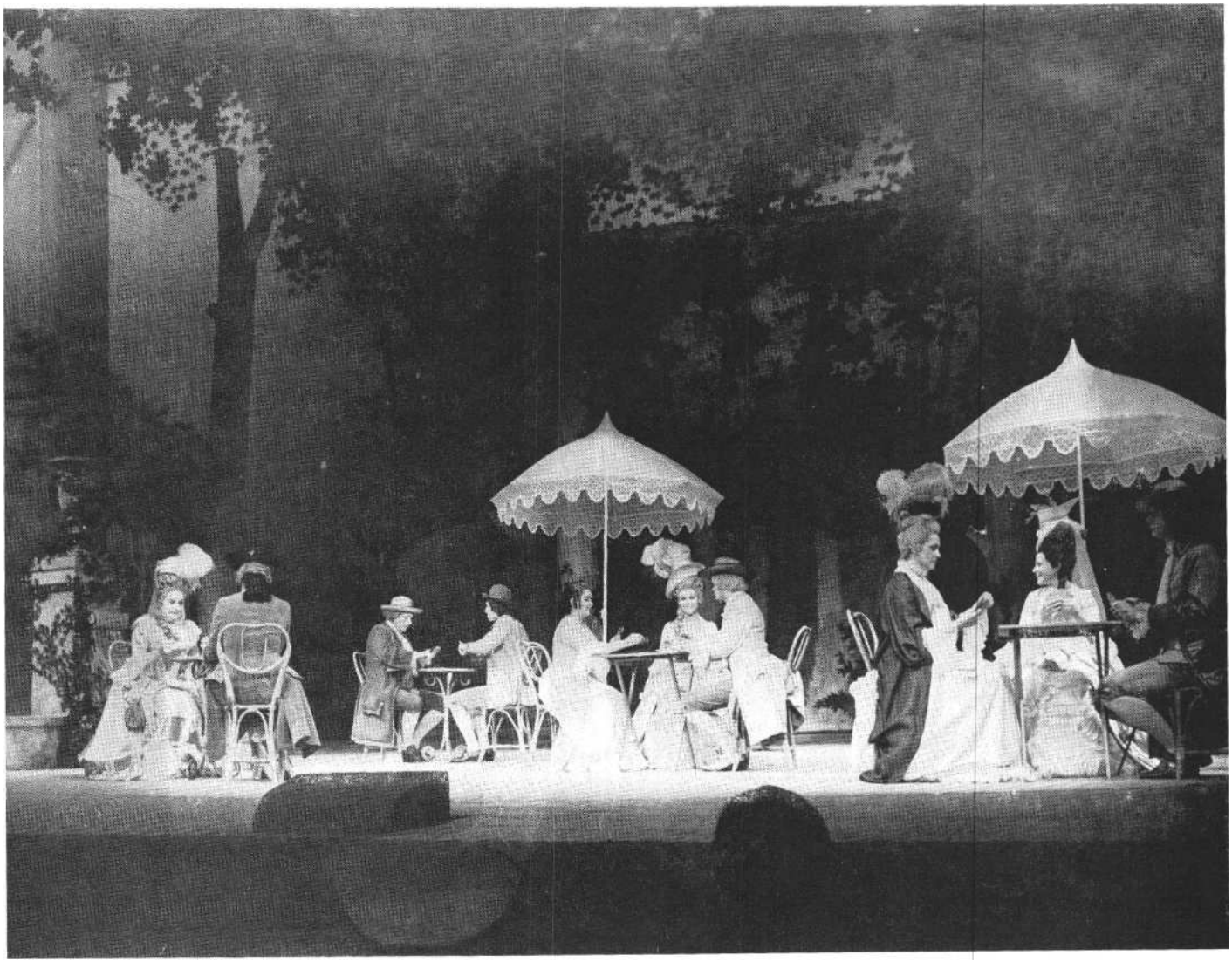


Vidám intermezzo **a dobozok** körül **a berlini Volksbühne** Tóték-előadásán. Tót **(Hans** Teuscher), **Mariska (Marianne** Wünscher), **Ágika (Karin Ugowski) és az őrnagy (Henry Hübchen) (Foto Harry Hirschfeld)**

nál, az öregedő különc szennyes ágyneműből kászálódik ki, itt már meginti a darab hőseit a betegség és a láthatatlanul minden jelenetben fájdalmasan ott leselkedő halál szele. A végső kibontakozás Constanza asszony szalonjában történik, aki leányával és annak félkegyelmű jegyesével együtt a nyári vendégeskedés meghívottja volt, és akit Montenegro Királynőjének nevez a társaság. Egy beázástól penészes, salétromfoltos falú lakásban, por, piszok és malterhulladék között, rozzant, rugója kipattant bútorok, 'háromlábú zsámolyok és sánta kisasztalok között, kitakarítatlan és pénztelen nincstelenségben él ez a rokokó Eynsford-Hillné eladó lányával. Sebtiben és suttyomban a szomszédos kávézóból hozat négy feketét. hogy a váratlanul vizitre betoppanó úri kisasszonyt meg tudja vendégelni. Egy zöld selyemsálat vetnek oda a kanapé leplezhetetlen kiszakadására, de semmiképpen sem tudják takargatni szegénységüket és hiányos bútorzatukat, mert ha-marosan az egész társaság összeverődik ebben a szalonban, hogy kibogozódjon a szerelmi bonyodalom, és ki-ki - keserű szájízzel - párjára találjon. Elsötétedik a szoba, kitárul a hátsó szárnyas ajtó, és egy barátságtalan szürkeségű fal, a semmit jelképező undok semlegesség irányába mennek el sziluettként a párok. Párosan, de boldogtalanul, egy rossz élet megváltoztathatatlansága irányába. Csak a félkegyelmű fiúcska csókolgatja boldogan dundi jegyesét. Csak a félkegyelmű lel örömet a jövőben, és nem sejt semmit a várható boldogtalanságról.

Ha mostanáig szinte kizárólag a díszlet mozgásain át mesélt az előadás, ennek az az oka, hogy a díszlet különleges szerepet játszik az előadásban. De nem jelenti azt, hogy játéka helyettesíti a színészekét. Tagadhatatlan, hogy ez a Goldoni-előadás elsősorban képzőművészeti fogantatású, de a színpadi képző-művészet fortélyainak magasrendű ismerete sugallta *Karl von Appennek,* a Berliner Ensemble leghíresebb előadásaihoz tervező nagy alkotónak, hogy megfordítsa egyszerre a fölé- és alárendeltség szerepét: ne a tervező teljesítse a rendező kívánságait, hanem a rendező kövesse megvalósításban azt, amit a tervező kigondolt. Félreértés ne essék, ez nem egy őrült díszlettervező jutalom-játéka, aki telezsúfolja a színpadot bizarr dolgokkal, hogy a magában elfojtott festőt, elvetélt szobrászt kiélhesse végre értelmetlen, de legalábbis zavaros tobzódásban. Von Appen színpadának gazdagsága és tagadhatatlan pompája nagyon is tömör, szűkszavú, és éppen ez a művészi tömörség segít neki, *hogy* egy valóságos rokokó játékot leheljen a színpadra, ami játéknak persze sokkal valóságosabb, mint amit képzeteink a rokokóról őrizgetnek. A rendező, *Wolfgang Heinz* – akit mi leginkább a Bölcs Náthán címszerepéből ismerünk - Gorkij-szakértőként számon tartott rendező. Így természetes, hogy v. Appen, szívszorító elképzeléséhez és a XVIII. századi életnek és szokásainak mély ismeretéhez olyan rendezői kivitelezést kapott, amelyik a folyamatos kapcsolatok és folyamatok pszichológiai realizmusával szerves színpadi életet teremt.

Áldozatul esik persze az a hisztériásan erőlködő vidámság, az a bárgyú színészi eszközgyűjtemény és ostoba rendezői anakronizmustréfa, amit Goldoni



Jelenet Carlo Goldoni Nyaralók című **darabjának** előadásából (Deutsches Theater) **(Foto Eva Kemlein)**

címszó alatt föl szoktak tálalni nekünk világszerte, és ami oly sokat tett annak érdekében, hogy Goldonit a világ egyik legunalmasabb szerzőjének tartsuk. Nyilvánvaló, hogy *Strehleré az* érdem, aki fölfedezte a szomorú Goldonit ... persze, ezt, ahogy leírtuk, ki is kellene húzni, mert nem igaz. Strehler nem fölfedezte a szívfacsaró Goldonit, hanem beleolvasta a vígjátékokba - talán né-miképp az *Emlékezések* elégikusan öreges visszapillantásaitól megihletetten - és megteremtette a turista-Itália helyett az esős, őszi mindennapok kicsit nyűtt, kicsit letört költészetét. Ha elvesszük az ugrabugrát, a rikító ruhákat és a rikító színészi színeket: mi marad Goldoniból? Éppen az, ami a legjobb ben-ne. Mert Goldoni nem költői szárnyalásáért, nem találékony meseszövéseiért, nem bölcseletéért, sem különösebben találékony meseszerkezeteiért maradt állandó kedveltje a színházak-nak. Goldoni a legjobb a jól megfigyelt emberi jellemek ábrázolásában. Nem veszik észre, hogy majd minden darabja olyan átmenő forgalmú helyen játszódik: fogadóban, kávéházban, piacon, halászfalu terén, igen, azokon a bizonyos tereken, ahol minden indoklás és drámai szükségszerűség nélkül bárki átmehet a színdarabon, és belebeszélhet néhány jellegzetesen jóízű megjegyzést a szereplők központi érdektelen konfliktusába. Goldoni - ez közhely - a commedia dell'arte tagadója volt, s mint ilyen - ez kevésbé közhely - továbbfejlesztője. Hogy mit jelentett az ő írott színháza a rögzítetlenhez képest? Amit a fehér telefonos olasz filmekhez (pl. A *hölgy kissé bogarashoz)* képest a neorealizmus, például az *Augusztusi vasár-nap. A* szakmailag megmerevítetthez képest a formátlanabb meséjű; a jellemeket, jóízű alakokat vékony szálra össze-fűző színpadi pletykárium, rosszmájúskodó arcképcsarnok. Furcsa mód ezek az éles körvonallal körülkarcolt figurák, akik hajdan napilapfrisseségű botrányok, pletykák hősei voltak, sokszor napi eseményként kerülve Goldoni tollára: máig a legélvezhetőbbek darabjaiban, ha nem akarnak mindenáron nevetést kicsikarni belőlünk, hanem meghagyják szelíd mulatságukat s a fölismerhető emberi jellemek rajzát.

Négy nyaralásdarabjára egyaránt vonatkozik, amit maga vall az emlékiratokban: „A darabban semmi érdekes nem történik, de az udvarlási jelenetek igen mulatságosak, és a sokféle jellem csípős komikummal, igaz és pikáns kritikával fűszerezi a művet." Vagyis nem a mese vagy a bölcselet, vagy a költői nyelv éltette az 1754-es velencei színi évadot megnyitó *A nyaralás* című színdarabot, hanem a jellemek tűzijátéka. A színmű anyagát Goldoni utazásai során gyűjtötte össze, amikor több fényűző vidéki nyaralóban megfordult a Brenta partja mentén. „őseink azért jártak ide, hogy számba vegyék javaikat, kortársaink azonban itt' herdálják el vagyonukat. Ezen a vidéken nagyban kártyáznak, dínomdánomokat, bálokat, színházi előadásokat rendeznek, s a cicisbeók gátlástalanabbul élik világukat, mint bár-hol Olaszországban" - írja emlékirataiban. A nyaralás sikere egy háromrészes sorozat megírására ihlette Goldonit. Három egymás utáni évben kerültek szín-padra darabjai : *A nyaralás bolondjai, Nyaralási kalandok* és *Hazatérés a nyaralásból.* (A trilógiát most Karl von Ap-

pen dramaturgiai együttműködésével *Achim Gebauer* vonta össze egyetlen estén játszott darabbá a Deutsches Theaterben.) Mondanivalóját a szerző egyet-len mondatba foglalta össze: „közepes módú embereket mindenütt romlásba dönti az, ha úgy akarnak élni, mint a dúsgazdagok". Életét a figurák életteliségének köszönheti.

A commedia dell'arte típusokat ábrázol. Az írott komédia jellemeket. A mesterszínészek csiszolt típusaiban az ügyesség és a vadság volt az elsődleges. Goldoninál az életszerűség és a természetesség. De miként az íratlan komédiánál sem a cselekmény érdekli leginkább színházat és közönséget, hanem az egymáshoz illeszkedő tréfák, ugyanúgy Goldoninál is a jellemek tűzijátékszerű bemutatása áll az előtérben. Ezt az átmenetet a helyzetkomédia és a jellemkomédia között - különbségekkel persze - mutatja Csokonai is, aki a Hanswurst rögtönzött és kimerevített típusokkal dolgozó tréfáit helyi ízekkel, magyaros jellemportrékkal teszi húsosabbá. Burkolt formában megmarad Goldoninál (és Csokonainál is) a színészi *szám.* Csak a természethű utánzás válik színészi attrakcióvá, nem pedig a testi ügyesség, a színészi bűvészmutatványok akrobatikus készsége. Ne felejtsük cl, hogy a „teljes azonosulás" (ha van ilyen) legalább akkora színészi mutatvány, mint ha egyszerre szolgál ki valaki két urat, és púpozott tálakkal egyensúlyoz két lengőajtó és a konyhába vezető járás között. Az „azonosulás" színészi mutatványa ugyanúgy elvonja a figyelmet a mese folytonosságáról, és hasonlóan kiszakított számok sorozatára tördeli az előadást, mint a commedia dell'arte mesterszínészi bravúrjai.

Heinz és v. Appen előadásában a színészi munka nem a karikírozásban merül ki, aminek a veszélye Goldoninál (és különösen vígjátékok esetében) mindig kerülgeti a színészeket, akik „mulatságosak" kívánnak állandóan lenni. Az összpontosított figyelem teszi olyan érdekessé ezt az előadást. Ki-ki szerepének magatartásán belül végzi el cselekvéseit és mondja el szövegeit. Nem átélésről van szó, hanem a hitelességről, a végiggondoltságról és a fölösleges díszítmények elhagyásáról. A célszerűen gazdaságos játékról. Néhány idősebb vagy elkényeztetettebb tagja a társulatnak így is a céhbeli tréfák egyikéhez-másikához folyamodik (trombitálva fújja orrát, ha sétabotját fenyegetően rázza: úgy tesz, mintha belefájdult volna a keze az erőkifejtésbe stb.), de ezek a komikus fogások erősen kirínak az elő-adásból, ahol a mulatságot éppen az szerzi meg, hogy annyira komolyan veszik önmagukat a szereplők, és annyira kisandítás nélkül élik *színpadi* életüket.

Ennyi kitérő szükséges volt ahhoz, hogy Karl von Appen és Wolfgang Heinz Goldonihoz egyszerre hű és hűtelen, gyönyörű előadását szavakkal körülkerítsük.

„Gyönyörű" - írtuk le ezt a ritka szót, amit nem használunk manapság színházi előadásokra, mert ritkán találkozunk a külső és belső szépséggel egy-szerre ilyen ártatlanul elmerülő és fondorlatosan finom formában. Az élet rajongó szeretete süt ki az előadásból, ahogy belefeledkezik fényekbe és színekbe, szerelmesen udvarolja körül a formákat, és érzéki gyönyörűséget talál a különféle anyagok esésében, megvilágítási lehetőségében. Karl von Appen rajong a viselettörténetért, és imádja a kelméket. Tudja, miféle képessége van a tüllnek és mit tud a bársony, hányféle fényt tükröz vissza a szatén, a ripsz és a lamé, mennyiféle barna, szürke szín létezik a világon. Mindez nem esztéticizmus, és bár hasonlít Viscontinak arra a hedonista vonására, hogy elmerüljön egy asztalterítés szertartásos fegyelmének vizsgálatában, élvezettel részletezze báli csipkék, legyezők, megolvadt viaszgyertyák és átizzadt gallérok szépségét: mégsem csak elmerengés egy szürkébb világ partjairól az álmok messzeségébe suhant régi szép idők kellékein és finom magatartásán. Nem, ez sokkal több. Ez vallomás az élethez, az élet gazdagságához. Jóllehet, meglehetősen rezignált vallomás, és azt is hozzá kell tenni, hogy miközben a lehető leghitelesebb kortörténetileg minden a színpadon, mégsem annyira olasz valóságot látunk, mint inkább német üvegen átszűrt olasz valóságot. Valami barna és szürkés árnyalat telepedik rá - Appen kedvenc színei - a látványra. Néha mintha nem is Goldonit látnánk, hanem Lenzet vagy Büchnert. Jegyezzük meg, hogy a jelmez-tervező von Appen találmánya volt a viseltes jelmez. Korántsem azt jelenti ez, hogy kiakasztottak a jelmeztárból egy-egy kopott kabátot, valamelyik lejátszott régi darab elhasznált jelmezét. Hanem azt jelenti, hogy olyanra készítették el a vadonatúj jelmezeket, mintha kissé viseltesek volnának, elnyűttek, és használatban gazdájuk testéhez idomultak volna. Meglátszik rajtuk az idő és az időjárás. Arca van ezeknek a ruháknak, mintha egy érett emberi arc ráncait tanulmányoznánk, annyi mesélnivalójuk van. Ázott, idővéste ruhadarabok, többnyire barnás és szürkés árnyalatokban. S ha egy-egy új ruha tűnik föl közöttük - mint például *A nyaralásban* az útra varratott *mariage-ruha,* azoknak drámai erejük van, viselőjük kiváltságos helyzetéről árulkodnak, esetleg önmagát fiatalítani akaró kicsicsázottságáról; csaléteknek használt színes szirmokként virítanak a nőkön, és kétségbeesett igyekezetű divatosságúak az urakon. Sosem karikíroznak, mindig jellemeznek. S még ízléstelenségükben is - mint például az élősködő Ferdinando hatalmas és bő, skótkockás útiköpönyege, a sárgás bőrű vadásztarisznyákkal - ízlésesek, jelmeztervezői remekművek. Többnyire mégis bánatosan kopott, színeveszített ázottság terül szét a színpadon.

S így jön létre a sokrétű előadás vidám szomorúsága, ami olyan boldogság-érzettel tölti el a nézőt, mint amit Peter Brook: *Szentivánéji álomja* közben éreztünk. Ez nem a semmit nem tudás üres, állati boldogsága, hanem az elmúlás, a halál méltóságteljesen vállalt közelségében gyönyörködés az élet kínálataiban, még akkor is, ha ez pironkodással takargatott szűkösség, mint Montenegro Királynőjénél.

Egyáltalán nem következik az elmondottakból, hogy valami általános emberi szafttal öntötték le ezt a megszomorított Goldonit: nagyon is konkrét társadalmi viszonyokat ábrázol a színpad, a társadalmi kapcsolatok színészileg aggályos pontossággal megvalósított hierarchiáját. (Sabina, a kikapós, vénecske nagynéni például hangot vált, amikor rangjabélihez vagy cselédeihez szól. Meglehet, jól bánik a cselédekkel, még-is a régi iskola szabályai szerint beszél kimért hangon a személyzettel.)

Levilly, Pietro Longhi és a Goldoni-kortárs Le Clerc rokokó zsánerképeinek modorában készült színpadi életképek valóban élettel töltődnek meg. Hiányzik belőlük minden finomkodás és negédesség, amit szeretünk rokokónak hinni. De jelen van galantériává párolt, fegyelmezett szenvedély formájában az erotika.

A nyaralás természetesen aktualizált Goldoni.

Ne gondoljunk azonban olyan időszerűsítésre, ahol egyetlen szalagcímszerű mondattá zsugorodik az előadás és a

dráma gazdagsága, hogy valamiféle politikusnak vélt korra rímeltetéssel lapos gondolatokat közöljenek a nézőkkel. Leginkább abban nyilvánul meg az időszerűsítés a Deutsches Theater előadásában, hogy gúnnyal hatja át a szereplőket, és lehetővé teszi a nézőknek fölé-be kerekedni az eseményeknek és jellemeknek. Így áttekinthetjük fölényesen az eseményeket, és ítélkezhetünk lényeges és lényegtelen emberi hiúságok fölött.

Egyetlen gyengéje az előadásnak a kétórás első rész elméretezett hosszúsága. Indokló mentsége, hogy Karl von Appen nem akart lemondani arról a gyönyörűségről, hogy amikor végre kitárulkozik az addig összeszorított játéktér, és lebegően könnyed, zöld párázatban tárul elénk a kitágított színpadtér teljes mélységében az addigi komor sötét helyett: ez a fénytől átmosott, a világosságtól majdnem fakózöld díszlettájkép a maga kiszolgáltatott szépségével olyannyira védtelen legyen, hogy azt érezzük: elég ezekhez a csipkékhez, tüllökhöz, fasorokat és bokorcsoportokat ábrázoló drapériákhoz egyetlen kicsiny szellő - máris fölborul, összerombolódik a nyugalomnak, a békességnek ez a szigetecskéje. Mint ahogy hamarosan kiderül a cselekményből, hogy nem szükséges külső, ellenséges erő: a belső egyensúlytalanság is végezni tud a nyaralásnak ezzel az áhított szépségével, ami Godot-szerűen rögeszmessé növekedetten hasonlít Olga-Mása-Irina el-vágyakozására is. A nyaralás behelyettesíthető ama álombéli Moszkvával, ahová utaznimenekülni szeretnének a nővérek.

KOLTAI TAMÁS

Klasszikusok mai szemmel

Berlini jegyzetek

Társrendezők másodszor

A Volksbühne Haramiák-előadásáról már ketten elmondták véleményüket a SZÍNHÁZ hasábjain (Mihályi Gábor, 1971/10. és Siklós Olga 1972/2.). A vitát, amely részben kettejük, részben - mint ők is említik - a bemutatót követően a kritikusok között folyt, erőteljesen motiválja, mondhatnánk: eldöntötte, hogy a darab azóta is műsoron van. Három éve immár. Telt házzal ment azon az estén, amikor alkalmam volt látni. Nemcsak nagyrabecsült kollégáimat, hanem magamat és - ha szabad szerénytelennek lennem - Szerb Antalt is ellenőrizni akartam azzal, hogy megnéztem.

Hogy Szerb Antalt miért? Azért, mert Schiller legkiválóbb drámájának nevezi *a* Haramiákat, amelyet sokan eljátszhatatlannak vélnek - már csak terjedelme és vadromantikus túlzásai okán is. S hogy magamat miért? Bár lehet, hogy ez magánügy: nem szeretem Schillert, s jóllehet tisztelem mint drámatörténeti láncszemet, alig hiszem, hogy az élő színház bármit is tud vele kezdeni. Hazai Schiller-előadásaink egyre inkább megerősítettek ebben.

Matthias Langhoff és Manfred Karge, az előadás fiatal társrendezői azzal tűn-nek ki, hogy nem próbálják lefaragni a huszonkét éves Schiller dühös szertelenségeit. Vállalják a Sturm und Drang minden heveskedését. Schiller retorikáját - a későbbi drámákkal ellentétben - itt még kamaszos tűz hevíti, és vagdalkozásai is sokkal meggyőzőbbek, mint higgadtnak tűnő pátosza *a Don Carlos*ban vagy a *Stuart Máriában*.

Az előadásban Karl Moorról, a diák-hól lett haramiavezérről magára a bandára tolódott át a hangsúly, s ez érthető: a rendezők fölismerték benne az ultrabaloldali diákmozgalom előképét. Valóban nem sok különbség van a darabbeli diákok és a hatvanas évek végének újbaloldali fiatalsága között. Mind-annyian a társadalmi igazságtalanságok ellen hirdetnek harcot, eléggé ködös célok nevében. Az előbbiek az erdőbe vonulnak, az utóbbiak az utcára. Amikor pedig Karl Moor rádöbben, hogy a kötelezően vállalt vérbosszúval értelmetleli pusztítást végez maga körül, lehetetlen nem arra gondolnunk, hogy az ultrabaloldali lázadók *hozzá* hasonlóan rosszul mérték fel helyzetüket, és eltorzítva látják a valóságot is.

Mindezt azért érdemes újra elmondani, mert a Volksbühne *Haramiák-elő*adása még Peter Weiss Hölderlinjével legalábbis egy időben született meg. A *Hölderlin* már drámában és véglege-sebben fogalmazza meg az elvetélt forradalmi mozgalom tanulságait. Karge és Langhoff ugyanezt a kérdést teszi föl. Alkalmazkodniuk kellett egy klasszikus szöveghez, s csupán rövidítésekkel, jelenet-átcsoportosításokkal tehették világossá mondani valójukat. Elfogulatlanul nyúltak a szöveghez, friss szemmel olvasták el, és ezzel elérték, hogy ne a klasszikusnak kijáró tisztelettel nézzük, hanem úgy, mint eleven, hozzánk szóló alkotást. Napjaink egyik aktuális drámáját hallották ki a Haramiákból, anélkül, hogy hűtlenek lettek volna Schillerhez.

Újabb közös rendezésük: Ibsen *Vadkacsája*. Már a színpadképben megragadó, ahogyan föloldják az Ibsen-előadások kötelező naturalista kereteit. Tüllfüggöny takarja a színpadot, és mögötte egy pillanatra megjelenik az idősebb Werlénél összegyűlt estélyi társaság furcsa csoportozata. Fölmegy a tüll, a szereplők eltűnnek, és elénk tárul a legkülönösebb Ibsen-díszlet, amelyet valaha láttam. Elöl kétoldalt két karosszék áll, szemben a közönséggel. Mögöttük fekete bársonnyal letakart üres dobogó a színpad, amelyet oldalt is fekete kulisszák zárnak le. Az óriási puszta tér hátul, a színpad legmélyén pálmakertbe torkollik. Üvegtetős veranda, nehéz kar-székekkel, szökőkutakkal, díszszobrocskákkal és liánszerűen indázó növények sűrű szövevényével. Az egész pálmakert nehéz, párás zöldben pompázik. Valószínűtlen távolságra van még a nézőtér első soraitól is. Olyan, mintha fordított távcsövön át néznénk a színpadot.

Az első felvonás estélye mindvégig ebben a távoli pálmakertben játszódik. Italt és fagylaltot szolgálnak föl elegáns pincérek, s álmosan vagy groteszk taglejtésekkel mozgó frakkos urak udvarolnak a szép Sörbynének. Közben elöl, a két karosszék táján, zajlanak a fontosabb beszélgetések, az idős Werle és Gregers, illetve Gregers és Ekdal között. A pálmakerti jeleneteket időnként mikrofonnal föl^erősítik, és ettől furcsán idegen, karikatúraszerű hatást érzünk. A felvonás végén karjukat egyformán előre-

Ibsen Vadkacsája a berlini Volksbühnében

nyújtva, egyszerre lépve előre jönnek a szembekötősdit játszó urak, Sörbyné pedig (Angelica Domröse játssza) lábujj-hegyen, pipiskedve járkál közöttük, apró sikkantásokkal irányítva a groteszk csoportozatot.

Az egész előadásra jellemző ez a groteszk hangvétel, amely nagyon illik Ibsen legironikusabb drámájához. Azt azonban sohasem hittem volna, hogy a Vadkacsából ennyire érdekes és élénk játékosságot lehet előcsiholni. A Brechten felnőtt német színjátszás, amely kétségtelenül szárazabb és távolságtartóbb, mint a mienk, könnyedén megoldja a figura megalkotásának és véleményezésének nehéz kettősségét. *A Vadkacsa* szereplői nem idegenítik el a figurákat, de nem is azonosulnak velük. Ez nagyon fontos ahhoz, hogy megértsük tragikomikus ragaszkodásukat élethazugsággá izmosodott illúzióikhoz. Még a közeledő vaksággal küszködő szerencsétlen kis Hedvigen is (egy nagyszerű fiatal színésznő, Simone Frost játssza) szánakozva bár, de mosolyogni kell. Ekdalné nyárspolgári kisszerűségét mi sem jellemzi jobban, mint az, hogy amikor hazaérkezik, kabátban-kalapban nekilát padlót súrolni. Ekdal fotóműtermének álmokat hazudó háttérvásznai között él, tudni sem akar a valóságról. (A kamra, amelyben a vadkacsát tartják, jellemzően a műterem egyik vászonnal eltakart fala mögött van.) Gregers Werle pedig a ködevő, tartalmatlan lázadó tipikus példánya.

Nem kell különösebb megfigyelőképesség ahhoz, hogy észrevegyük: Karge és Langhoff *a Haramiákban* kifejtett gondolatukat finomítják tovább.

Gyermektragédia

Frank Wedekind legjobb drámája, a *Tavasz ébredése*, ma már ritkán szerepel a színházak műsorán. Úgy tetszik, Wedekindet inkább Alban Berg tette klasszikussá Lulu-operájával. A Berliner Ensemble most vállalkozott a *Tavasz ébredése* színre hozatalára. Ez annál meglepőbb, mert ha más nem, akkor az a tény el szokta riasztani a szín-házakat, hogy a darab szereplői 14-16 éves fiúk és lányok. Kamaszok és bakfi-sok, akik ráébrednek a szerelem és a nemiség gyötrelmes szépségére. Ezeket a szerepeket általában nem lehet eljátszatni főiskolásokkal. A Berliner Ensemble műsorfüzete szerint több középiskolából gyűjtötték össze az előadás szereplőit.

Bármilyen furcsán hangzik is, csak Wedekind korai expresszionista (vagy inkább az expresszionizmus felé mutató) stílusa avult el, maga a dráma nem - jóllehet a szexuális felvilágosítás elégtelensége, a szülők nemzedékének konzervatív ellenállása az NDK-ban sokkal kisebb probléma, mint nálunk (vagy jobban megoldott). A szerelemre ébredő testek zsendülése és a felnőtt társa-dalom értetlensége miatt bekövetkező gyermektragédiák együtt határozzák meg Wedekind darabjának indulatát és költői lebegését. A kettőt *együtt* nehéz eljátszani, csaknem lehetetlen.

A Berliner Ensemble előadása, B. K. Tragelehn és Einer Schleef rendezése, inkább az ironikus indulatokat és a nyílt expresszionista eszközöket választotta. Ami érthető is. A gyerekeket, akik nem kész színészek, kár lett volna „eszközök" alkalmazására kényszeríteni, és rávenni őket arra, hogy éljék át az első szerelem zsongását, a világfájdalmat, a kamaszöngyilkosság előtti lelkiállapotot vagy éppen - az utolsó jelenetben - a halálon túli megbékélés mollhangulatát. Helyette megelégedtek azzal, hogy a fia-

tal amatőrök önmagukat adják, őszintén és természetesen, minden rájátszás és „mélylelkizés" nélkül. Ezzel elérték azt a távolságtartást, amely szintén nem mint színészi eszköz jelentkezik, hanem (az előbb volt már róla szó) a német színház anyanyelvéhez tartozik.

A színpad üres. Még a legszükségesebb jelzések is hiányoznak. Néhány szék, egy függőágy. Amikor a két fiatal találkozik az erdőben, száraz avart terítenek szét. A jelenetek kidolgozásánál is mellőzik a naturalizmust. A lányok úgy beszélgetnek, hogy egymás kezét fogva körbe-körbe járnak a szín-padon. Ezek már az expresszionizmus eszközei. Két tanár méltatlankodó pár-beszéde úgy zajlik le, hogy egyikük a rivaldával párhuzamosan átsétál a szín-padon, kollégája pedig a nyakában ül. Visszafelé már ölben hozza.

Hasonlóan nyers és élesen ironikus a rendezők szemlélete, amikor a szülőkről van szó. Melchior szülei arról vitatkoznak, hogy intézetbe adják-e a fiút vagy sem. A jelenet a cirkuszi állatidomítás mintájára zajlik. Hol a papa tart-ja kezében a hosszú ostort, és kényszeríti feleségét arra, hogy négykézláb ugráljon zsámolyról zsámolyra, hol fordítva. Természetesen a ruhák sem egyértelműen a darab korát jelzik. A férfiak egyforma sötétkék öltönyt viselnek, a fiúk félhosszú, térd alá érő nadrágja és magas szárú cipője már régiesebb, a lányok által követelt rövidebb szoknya viszont akár mai is lehetne.

Az előadás inkább különlegesség, mint igazi művészi élmény. A délutáni, nagyrészt fiatalokból álló közönség különösebb megrendülés nélkül nézte a „gyermektragédiát", s az iróniára reagált érezhetően. De a rendezőknek aligha volt célja ugyanazt a hatást elérni, mint amit száz évvel ezelőtt keltett a darab. A *Tavasz ébredése* ma már nem kavar botrányt, és nevetséges volna pornográfnak minősíteni. Ám ha sok minden változott is azóta, a fiatal nézők számára több volt ez az előadás, mint kötelező tananyag.

0'Casey-reneszánsz

Valóságos újjászületése tapasztalható az NDK-ban az írek híres drámaírójának, Sean O'Caseynek. Két darabja is műsoron szerepel: *a Juno és a páva a* Deutsches Theaterben, pontosabban annak kamaratermében, a Kammerspielében és a ritkábban játszott *Red Roses for Me* (Vörös rózsák nekem) című műve a karl-marx-stadti városi színházban. Mivel a *Juno és a pávát* a mi József Attila Színházunk is műsorán tartja, érdemes elgondolkodni ezen a nehéz kérdésen: hogyan játsszunk ma O'Caseyt.

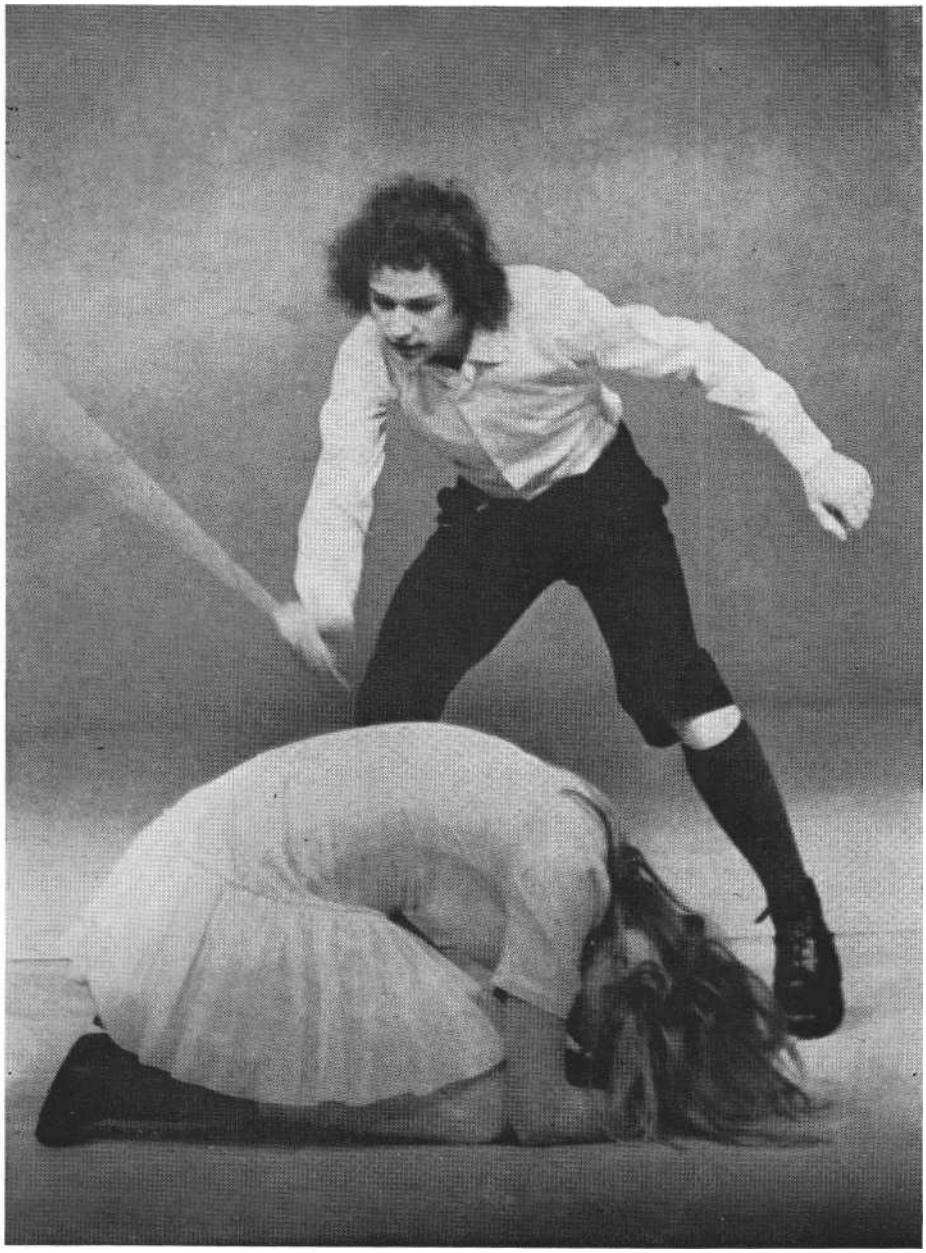
Amikor az írónak Az *eke és a csillagok* mellett leghíresebb darabját, *a Juno és a pávát* néhány évvel ezelőtt a londoni Nemzeti Színház Laurence Olivier rendezésében játszotta, a legrajongóbb kritikák is megjegyezték, hogy ha a hiteles előadásra kíváncsi a néző, akkor a dublini Abbey Színházban nézze meg a darabot - ott, ahol i924. március 3-án bemutatták. Ebből következik, hogy ma, vagyis pontosan ötven évvel később sem léphetünk föl a föld- és néprajzi hitelesség igényével, ha a darabot nem ír színpadon játsszák. Először azért, mert a rendező aligha járt Dublinban, és ha netalán járt, akkor sem hoz-hatott magával hitelesebb mintákat, mint az angolok, akik inkább átjárkálhatnak Írországba - már csak azért is, mert közelebb van hozzájuk. Másodszor: O'Casey darabjait tökéletes hite-lességgel előadni Budapesten épp olyan lehetetlen, mint, mondjuk, Móricz Zsigmond ,Uri *muriját* Dublinban. De nem is kellett törekedni rá.

Az NDK-beli O'Casey-reneszánsz részben a rendező Adolf Dresennek köszönhető, aki fordítóként is részt vesz a darabok szövegének előkészítésében, esetleges újraköltésében. Ő rendezte a *Juno és a pávát* is, ezt a csodálatosan gazdag, költői és realista előadást.

Dresen két dologgal remekel. Először *azzal,* hogy száműz minden teátrális elemet; emberi sorsokat ábrázol mélyen és hitelesen. Másodszor azzal, hogy egy-szerre tudja megmutatni a tragikumot és a komikumot, a naturalizmust és a költőiséget. A realizmus magasiskolája ez a produkció, amely nem nélkülözi a ki-váló színészi alakításokat.

Penészes, málló falú lakásban élnek Boyle-ék. A dublini *slum* a maga riasztó szegénységében és sivárságában tárul elénk. Dresen nem próbálja szalonképessé vagy akár csak elfogadhatóvá tenni ezt az életet. A szoba lakói épp olyan elnyűttek, mint maga a lakás. Juno, akit a Budapesten *A bölcs Náthánban* is látott kiváló Elsa Grube-Deister játszik,

Sean O'Casey: Juno és a **páva (Deutsches** Theater/Kammerspiele) Joxer **Daly:** Reimar Joh. Baur, **Boyle** „kapitány": Dieter Franke



Frank Wedekind: Tavasz ébredése (Berliner Ensemble). Melchior Gabor: Dirk Nawrocki, Wendla Bergmann: Silke Matthias

kopottas, szomorú asszony, aki csak egy-egy félmosollyal tud az örökösen kínzó napi gondok fölé emelkedni. Dieter Franke Boyle „kapitánya" sem rikítóan pávai, inkább menekül a sosem volt tengerészkalandokba; megtestesítve az ír nemzeti jellemet, a ködös álmokba, illúziókba ringatózást. Nincs semmi remény a változásra, mondja az előadás, előre a néző tudomására hozva, hogy a várt rokoni örökség ugyanúgy illúzió, mint a többi.

Az előadás kivételes színészi remeklése Reimar Joh. Baur játéka Joxer Daly szerepében. Ez a vékony dongájú, csipogó hangú, bohóc mozgású emberke ellenállhatatlanul mulatságos, és ugyanakkor esettségében van valami szomorú báj is, ami nem engedi, hogy kinevessük.

Ez a nagyszerű előadás megint csak arra int, hogy gondoljuk át a realizmus és a naturalizmus fogalmát. Amikor a „kapitány" a reggelijét süti, hallani a zsír sercegését, látni a tűz föllobbanását, a folyosói (tehát színpadon túli, csupán az ajtón át látható) csapból pedig valódi víz folyik. Az előadás azonban ettől nem naturalista. Az élet mély ismerete teszi *realistává.*

Érthető az O'Casey-reneszánsz. Nemcsak azért, mert jó író volt, hanem azért is, mert az ír probléma évtizedek óta szinte változatlan formában létezik tovább. *A Vörös rózsák nekem* című darabból ez még nyilvánvalóbb, mint a *Juno és a* pávából. (Bár nem a kiélezett vallási villongásokról, hanem egy bányászsztrájk kegyetlen letöréséről szól.) A későbbi O'Casey-darabokhoz hasonlóan a naturalista kereteket itt is áttöri egy expresszionista-szimbolista látomás a harmadik felvonásban, amely különösen nehézzé teszi a dráma előadását. A karl-marx-stadti színház (amely a Magyar Színházművészeti Napok keretében Szakonyi *Adáshibáját* játssza) szép előadása méltó a műhöz, és az NDK vidéki színjátszásának magas színvonalát bizonyítja.

Amphitryon 39

Nem tudom, hogy Giraudoux óta, aki a 38-as számmal jelölte a maga *Am*phytrion-változatát, Peter Hackson kívül más is átdolgozta-e Plautus komédiáját Mindenesetre Hacks variációja legalább a harminckilencedik. A kitűnő írót, no-ha kötete jelent meg magyarul, amely-ben *az Amphitryon is* szerepel, és három színpadi átdolgozását bemutatták *(Polly Amerikában, Szép Heléna, Béke)* nem ismerjük eléggé. Sőt, félreismerjük: Hacks nem „átdolgozó író". (Erre utal Szántó Judit tanulmánya is, melyet 1974. júliusi számunkban közöltünk.)

Friedo Solter rendezése a Deutsches Theaterben némileg a játékosság rovására a szöveg szellemességét domborítja ki. A foszlott vászonból, selyemből és deszkából összeácsolt, kifejezetten csúnya, viszont jól funkcionáló díszletek sokat mozognak ugyan, maguk a szereplők azonban jobbára csak a monda-tok tiszta értelmezésére és a világos szövegejtésre ügyelnek. Kivétel az ősi clownhagyományokat könnyed eleganciával továbbépítő, némi bohóckodásra hajlamos kitűnő Horst Hiemer (Sosias szerepében) és az Amphitryont játszó Eberhard Esche, akit külön kell említeni, mint páratlanul nagyszerű színészt és az előadás kimagaslóan legjobb szereplőjét. Amphitryonja buta tuskó. Ami-kor először találkozunk vele, a csatából érkezik csapzottan, és izzadságtól fény-lő karján a kidülledt izmokat mutogat-ja. Durva és alpári, felfogóképessége pedig csaknem a nullával egyenlő. Nem csoda, hogy azonnal belezavarodik Sosias megkettőződésének meséjébe és Alkméné furcsa viselkedésébe. Amikor nem sikerül a dolgokat ostorral és fal-törő kossal megoldania, s a világ (amely mindeddig egyszerűnek látszott, hiszen csak parancsokat és kötelezettségeket kellett benne teljesítenie) tragikusan összebonyolódik, Esche Amphitryonja előbb kétségbeesetten kitör, majd összeomlik. Csak akkor nyugszik meg, amikor Jupiter újra a helyére tesz mindent. Most már élheti tovább érthető tennivalókból álló életét, anélkül, hogy gondolkodnia kellene.

MAGYAR FRUZSINA

Az Universitas Együttes Olaszországban

Van egy olyan színháztípus, ahol nincsenek kedvenc színészek, nincsenek főszereplők és mellékszereplők, ahol az előadás nem egy-két névvel fonódik össze. Ebben a színházban *mindenki főszereplő,* a produkció áll a közép-pontban. Az amatőr színházban nincsenek sztárok, helyesebben: az amatőr színház mint *kollektíva* lehet sztár. Ez az alapelv határozza meg ennek a szín-háznak darabválasztását, játékstílusát.

Az Universitas Együttes március 20-27. között a I'Aquilai Egyetemi Szín-házi Fesztiválon vett részt. Minden együttes előadásán szembekerültünk a bennünket állandóan foglalkoztató problémákkal, és vagy a negatív példák tanulsága, vagy a pozitív törekvések erősí-tették meg véleményünket abban a kérdésben, hogy mit, hogyan, miért játsszunk.

Az a tény, hogy ebben a színházban mindnyájan fiatalok vagyunk, nem jelenti azt, hogy más a véleményünk kör-nyezetünkről, hogy más a mondanivalónk. Hogy mégis van különbség szín-házak között, az a különböző reagálási mód következménye. Minden színháznak fiatalnak kell lennie abban az ér-telemben, hogy kora, társadalma problémáinak érzékeny lecsapódási, illetve tükrözési felülete. Egy színház egyéni arculatát a játékstílus egyénisége biztosítja. Természetesen a kifejezési esz-közök (melyek adottak) meghatározzák a darabválasztást - azon túl, hogy a darabválasztás is meghatározza a meg-formálást.

A pescarai Centro Universitario Teatrale *a Macbethet,* a római I Senzatetto Dell' Universita' Catolica pedig a *Dühöngő ifjúságot* adta elő l'Aquilában. Mindkét előadás eleve kudarcra volt ítélve. Nem azért, mert játszóik nem voltak színpadra valók. Ezek a drámák egyéni színészi alakításokat követelnek. Macbeth nagyon rossz volt Macbeth-nek, nem tudta vállalni a rá háruló részt, míg egy olyan produkcióban, ahol ő az *egyik* és nem szinte *az egyetlen* szereplő, biztosan helytállt volna. Ugyanez áll a római együttesre, nem beszélve a veronai Teatro Laboratorio egyszemélyes társulatáról. A kollektív színjátszás nem zár ki, sőt megkövetel egyéni „pillanatokat", de olyanokat, amelyek az együttesből nőnek ki és az együttesbe olvadnak bele.

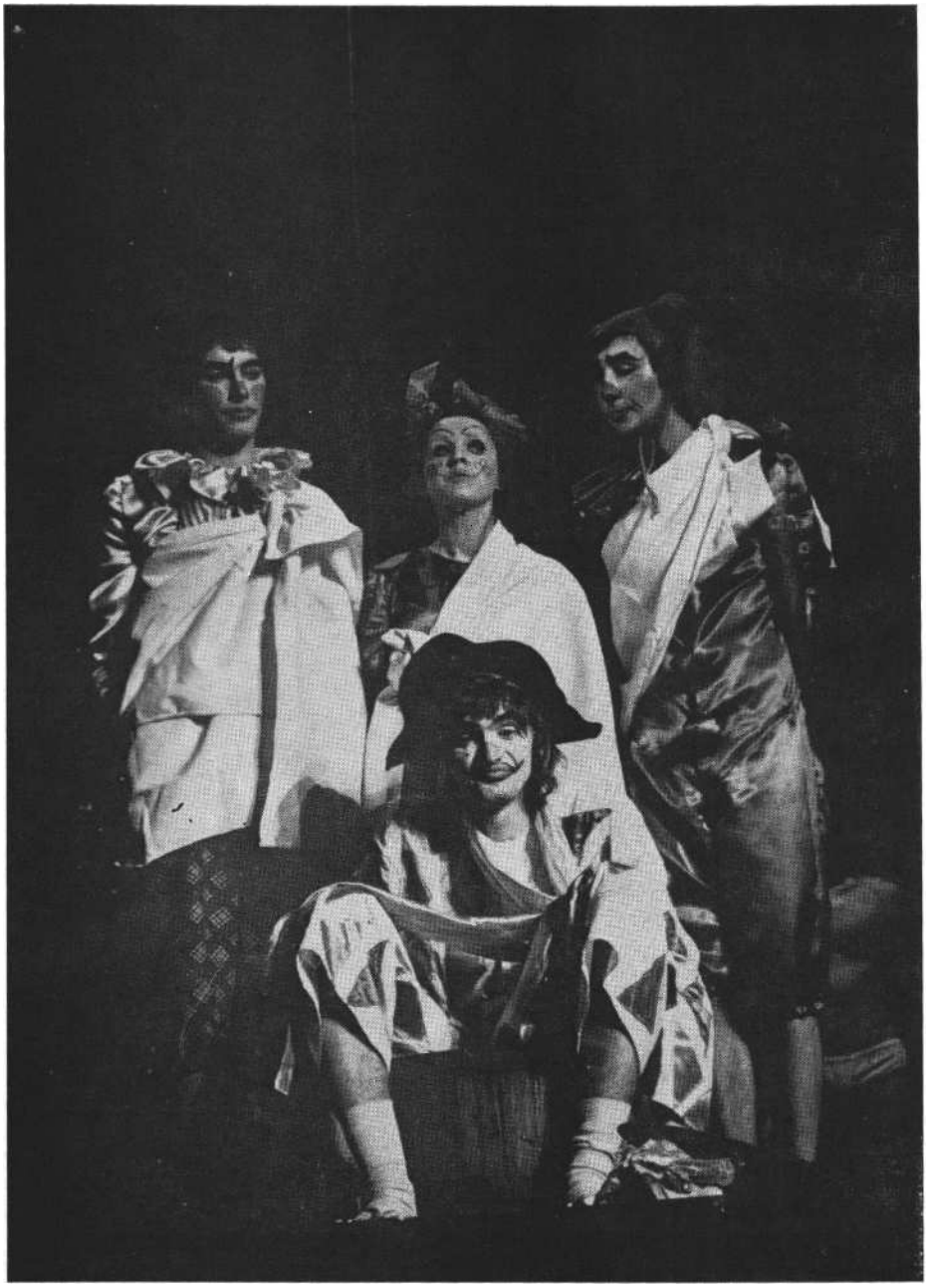
A fent említett három együttesnél a következő az alapvető probléma: az általuk választott darabok feltétlenül színpadra érettek ma is, de nem ama-tőr színpadra. Bonyolultabb - és rosszabb - a helyzet a palermói Gruppo Teatro Libero, a párizsi Les Voyageurs és a clermont-ferrand-i Théâtre Universitaire esetében. A palermói együttes haladó gondolatokat tolmácsolt (egy munkás és egy gyáros vitája, amely a festő-munkások sztrájkjáról szól), de a szín-házi eszközök ismerete, alkalmazása nél-kül. Produkciójuk egy propagandaanyag unalmas felolvasásává vált. A párizsi együttes kiirtotta a beszédet, és csupán mozgással (de nem pantomimmal!) a háromtagú együttes egy hétköznapját adta elő: az egyórás előadásból például kb. félórát futottak le-föl, illetve helyben. Ez és az egész előadás a minden-napi lótás-futást, hiábavaló fáradozást fejezte ki. A clermont-ferrand-iaknál is a mozgás (vagy inkább mozdulatlanság) volt a kifejezőeszköz. Mindhárom együttes vétett a színházművészet ellen azzal, hogy akár pozitív mondanivalóval (palermóiak), akár negatívval (párizsiak) nem tudtak felülemelkedni a mindennapi életen. Úgy akarták a mindennapi életet ábrázolni, hogy egy az egyben azt helyezték színpadra, és így nem jutottak el a művészi ábrázolásig.

A produkciókból az derült ki, hogy ezek a fiatalok rosszul érzik magukat, de nem tudják, hogy miért. Ezért csupán rossz közérzetük tüneteit akarják ábrázolni. A palermóiak legalább a sztrájk gondolatáig eljutottak, a párizsiak viszont nihilista pesszimizmust (vagy pesszimista nihilizmust?) vittek színre. E két együttesnél már a „szövegkönyvvel" baj volt. Náluk csak a clermont-ferrand-i együttes előadása volt elkeserítőbb (amelyet különben abba kellett hagyni, miután a közönség nemtetszése nyilvánvaló volt). *Ez* az együttes odáig jutott, hogy semmit sem akart mondani. Erről az előadás is meg-győzött mindenkit, de másnap a vitán meg is erősítették. Elmondták, hogy ők, a hagyományos színháztól eltérően, nem akarnak az értelemre hatni, hanem csak az érzelemre; a színen végbemenő cselekvéseik mögött ne keressünk jelentést, az csak azt jelenti, amit konkrétan lát-hatunk. Tehát - szavaikat idézve -: „ha megdoblak kővel, az semmi mást nem jelent, mint hogy megdobtalak kővel".

A palermói együttes a színháznak mint művészetnek nem tudott megfelelni, a párizsi társulat a kiúttalanság-ra csak negatívan tudott reagálni, a clermont-ferrand-iaknak már azt próbáltuk megmagyarázni, hogy az embert az kü-lönbözteti meg az állattól, hogy tudatosan cselekszik és gondolkodik.

A padovai Centro Universitario Teatralénál is a rossz közérzet volt a kiindulópont, de ők kitűnő produkcióvá alakították. Címe: *Karnevál.* Röviden a tartalma: az istenek hatalmat adnak néhány embernek, ők pedig háromnapos karnevált rendeznek, mondván, szórakozza ki magát a nép, hogy annál keményebben dolgozzon később. A karnevál folyamán rájönnek az emberek, *hogy az* tovább is tarthatna há-rom napnál. Vagyis a karnevál a for-radalom *lehetőségének* szimbóluma, amely azonban csak lázadozás lesz, nem tud forradalommá érni. Ennek okait keresik a padovai fiatalok, és a válaszuk megmutatja, hogy a felszín alá is képesek látni. Két alapvető okot tárnak fel: a hatalmon levők manipuláló törekvését, illetve az emberek manipulálhatóságát, megalkuvását, vagy a „jobbaknál" esetleg lázadozást - min-denesetre *a ,tudatos* cselekvés hiányát. A karnevál végül is meghal, de nem úgy az előadás. A karnevál forgatagában típusok kitűnő megformálásával találkozunk, akik egy-egy pillanatra felbukkannak a tömegből, de sohasem felejtve azt, hogy *egy* típust alakítanak a sok közül. *A Karnevál* által tárgyalt problémával „klasszikus" színpadon is találkozhatunk. Sok drámát írtak már a hatalomról, a vezetők és a tömeg viszonyáról, manipulálásról. Meg lehet úgy is írni ezt a témát, hogy két nagy ember csap össze: ezt a darabot biztos, hogy nem amatőr színház mutatja be, de meg lehet úgy is írni, hogy egy karnevált választunk a cselekmény színteréül - sok-sok figurával: ez már egy amatőr együttes darabja.

Az Universitas Együttes Katona Imre: *Arisztophanész madarai* című játéka által felvetett kérdések sok ponton találkoznak a Karneválával. És nem véletlen, hogy a megoldás is hasonló. Itt a színhely a cirkusz. A cirkuszi játék apparátusával - bohóctréfákkal, közhelyekkel, szólásokkal - fejeztük ki az Arisztophanészéhez hasonló gondolatokat. Nálunk bohócok játszottak el egy-egy típust. Természetesen az amatőr-



Katona Imre: Arisztophanész madarai című játéka az Universitas Együttes előadásában (Fejér Gábor felvétele)

színház nem jelenti azt, hogy csak szimbólumokkal, típusokkal lehet gondolatainkat tolmácsolni. Példa erre *a Kedd, július i4.,* amely két Romain Rolland-dráma (két „szabályos" dráma) alapján készült. A címlapon ez áll: Játék Romain Rolland drámái nyomán. Ez azt jelenti, hogy a forradalom szereplői a tömegből válnak ki, ők alkotják a forradalom állandóan mozgásban, alakulásban levő apparátusát, amely a forradalom minden oldalát képes így bemutatni. Egyének felvillannak, de mint a tömeg alkotói. A forradalom mozgására a hullámzás a legjellemzőbb. A produkció egésze egy i8 tagú együttessel elsősorban ezt a hullámzást mutatja be. Így az átdolgozó, Katona Imre munkája arra irányult, hogy Romain Rolland drámáiból azt emelje át, amely ezt a hullámzást ennek az együttesnek a nyelvén tudja bemutatni. Mindkét produkciónál tudatos „drámaátalakító" munka folyt annak érdekében, hogy egy célul kitűzött gondolati programot *az adott együttessel* meg lehessen valósítani.

Nem véletlen, hogy a padovai és a budapesti együttesnek volt a legnagyobb sikere l'Aquilában. Az Universitasról így ír az IlTempo 1974. március *26-i* száma:

„A görög színházban a színész feladata az volt, hogy érzelmeket sugalljon. Ki tudja, hogy a Teatro Communale széksorai közt ülve mióta nem volt már ebben részünk? Tegnap este azonban két előadásával a budapesti Universitas Együttes egészen egyedülálló drámai kvalitásokra összpontosított, érzelmekkel telített feszült pillanatokkal ajándékozva meg a nézőket ... A magyar fiatalok sikeresen tették egészen másodrendű kérdéssé a nyelvi problémákat, a szó szoros értelmében a székhez szögezve a nézőt, igen érdekes rendezői megoldások segítségével... Az est az *Arisztophanész madarai* előadásával folytatódott. Az együttes második darabjában is az összes színész bravúros játéka, a bölcs és fantáziadús rendezés újfent megnyerte a közönség tetszését, mely egyébként már magának a darabnak alapötletét is tetszéssel fogadta ... Az előadás után a közönség a színészeket és a rendezőt többször visszatapsolta a színpadra (mely ugyancsak váratlan egy egyetemi fesztiválon), hogy megköszönje, amiért egy igazi profi szintű előadásban részesítette, mely a színház iránt érzett őszinte hitből fakad, és egy olyan lelkesedésből, mely ugyancsak nehezen található meg a vérszegény nyugati kísérleti színházak előadásaiban."

A Kedd, július 14. című darabot Paál István, *az Arisztophanész madarait* pedig Ruszt József rendezte.

A diákszínházaknak már a felvilágosodás korában megvolt az a szerepük, hogy forrásként szolgáltak. Kétféle értelemben: időben megelőzve a hagyományos színházak kialakulását, mint-egy úttörő feladatot vállaltak. Később kísérletező helyekké alakultak. A diákszínház úttörő szerepe most abban nyilvánul meg, hogy a kifejezési eszközök, módok széles skáláját alakítja ki. Ez a széles skála természetesen sok hibalehetőséget rejt magában. A diákszínház gyorsan reagál új formákra, szívesen változtat stílusán. Ennek okát a diákok (fiatalok) helyzetében látjuk: tapasztalatlanok vagyunk egyrészt, másrészt (illetve ezért) kevésbé kötnek hagyományok. Az újításra való törekvést az is gyorsítja, hogy gyakran találkozunk külföldi együttesekkel fesztiválokon; ugyanakkor ez ösztönzőleg hat, hiszen lépést akarunk tartani velük. A lépés-tartás nem zárja ki, hogy esetleg út mutató legyen az együttes.

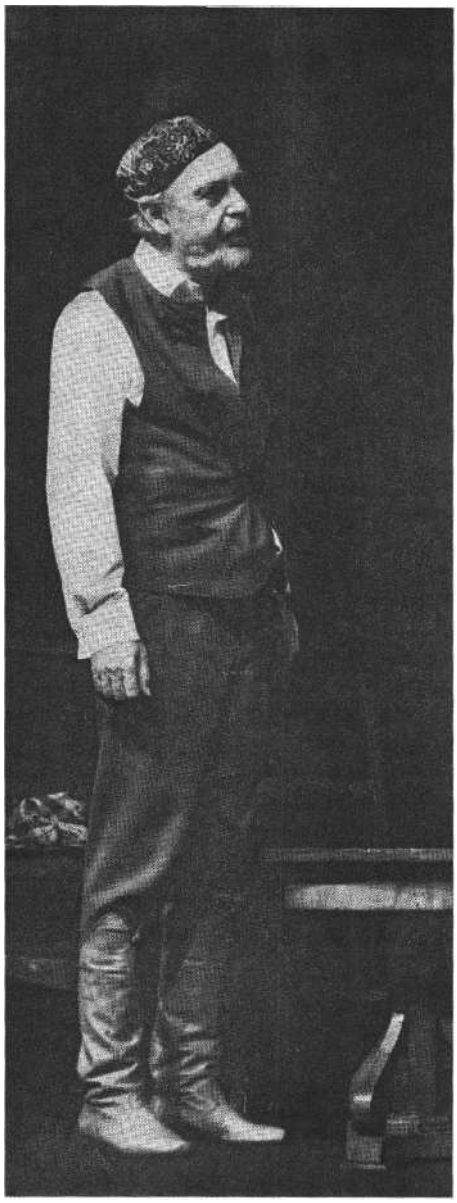
arcok és maszkok

A színész hangszere

Széchenyi: Várkonyi Zoltán

1.
Várkonyi azok közé tartozik, akik megérték saját színészi legendájukat. 1V. Henrikjét azok is úgy emlegetik, mintha látták volna, akik nem láthatták. Higgins professzora vagy Möbiusa jogosan kapja

Várkonyi Zoltán Eörsi István: Széchenyi és **az árnyak** című **drámájának címszerepében** (Iklády László felvétele)



a birtokos végződést: magyar színpadon kevesen gyúrták úgy a maguk képére, mint ő.

2.
Széchenyije is erőszakosan az emlékezetbe fogja vésni magát. Pontos külső és belső személyleírás adható róla, aki most látja, s aki egyszer majd visszaidézi alakítását Eörsi István drámájában. Várkonyi Széchenyije *azért* több, mint jó alakítás, mert nem csupán a szövegből, hanem azon túlemelkedve - a drámából táplálkozik.

Legfontosabb pillanataiban nincsenek szavai. A színpadra lépés pillanatában sem.

A szerzői utasítás így szól: „Széchenyi bejön: kopasz, bozontos szakállú öregember, vörös nadrágban, sárga, hegyes orrú csizmában, meggyszínű, zsinóros zekében: különc nagyúr és bolond keveréke. Fején színes kis papírsüveg, úgynevezett „bolondsipka". Végigsétál a szobán, a középen egy urnába golyócskát dob, majd eltűnik a másik ajtón keresztül. Kisvártatva újra megjelenik, a jelenet az ellenkező irányból megismétlődik."

Várkonyi a „különc nagyúr és bolond keveréke" általánosságból azonnal kilép. Mozdulatainak - az ide-oda járkálásnak - értelmetlenségét azonnal ellensúlyozza arcának feszült, értelmes készenlét-kifejezésével. Teste elengedett. Nemcsak a ruhadarabokat viseli helyén, hanem önmagát is. Elébe megy az öregségnek, de még nem igazi öregember. Izmait még összeránthatná egy utolsó erőfeszítésre. Nem teszi.

Arcán az ellentétes folyamat: agyában szétgurulni akarnak a gondolatok, de az akarat nem engedi, összetartja még a bomlani kezdőt. Szemében gunyorosság: mintegy kívülről szemléli a testnek és a léleknek ezt a félig pihenni vágyó, félig önmaga éberségét semmi áron föl nem adó, különös képződményét. Nem különc. Küzdő ember. Nem bolond, hiszen küzd.

3.
Várkonyi ismeri és nagyon tárgyilagosan értelmezi a színpadi *jelenlét* titkát. Belakja a színpadot. Ha van még színészi képességein felfedeznivaló, talán az, hogy aprólékos következetességgel létezik a színpadon. Ha egy ismerős karosszékbe ereszkedik, nem úgy ül le, mint vendégség-ben, az ismeretlen, sosem próbált székre. Tárgyakkal vagy az őt körülvevő falakkal, s az emberekkel való kapcsolata meghosszabbított: messzebbre nyúlik a jelenetek határainál. Ellenérzései és vonzódásai szavak nélkül is megfogalmazódnak - mint egy hangszeren - mozdulásaiban. Tisztán és érthetően. Mindig a dolgokban, pillanatokban feszülő ellen-tétet hangsúlyozva lendül túl *a figurán,* s jut el *az emberig.* S a szavak váratlanul más és más arcukat mutatják. Crescence, a picurka lelkű feleség otthonosan kucorodik az otthonosan felé hajló karokba. Várkonyi megtalálja a test múltra emlékező, bensőséges tartását, a test elérzékenyült mozdulatát, amíg ironikus kegyetlenséggel készítik el szavai ennek a groteszken féloldalas kapcsolatnak a leltárát. Őszinte a mozdulat, és őszinték a szavak, bár ellentmondani látszanak egymásnak. Várkonyi annyit emlegetett iróniája - bár nem békülékeny a valóság kíméletlen szemléletében - sosem könnyűszívű gúnyolódás. Egész színészpályáján kereste igazság és hazugság, jó és rossz, szép és visszataszító egyidejű színpadi megidézésének lehetőségeit. Ezért állapították meg róla annyian, hogy intrikusfigurái legalábbis intellektuális csillogásukban szeretetreméltóak, s szeretetre méltó alakjaiban is bujkál valami különös gonoszkodás. '

4.
Széchenyi utolsó színpadi pillanata - görcsös erőlködés egy örökre elnémult fuvolával. Várkonyi kidagadt erekkel, komikusan felfújt arccal, reménytelenül *fújja,* fújja a hangszert. Szemében némi csodálkozó kíváncsiság, a minden új helyzetnek szóló elpusztíthatatlan érdeklődés. Halálra szánt Széchenyije szembetűnően és letagadhatatlanul - kíváncsi.

A hangszer néma. De Várkonyi a maga „hangszerén" még az utolsó, néma pillanatban is becsempész egy új hangot.

S7. E.

MÉSZÁROS TAMÁS

Bokor Miklós - Tomanek Nándor

Amikor az energikus Bokor Judit felszólítására valamennyien (szintén Bokorok) ellepik a színpadot, első pillantásra is ő a legjellegzetesebb a vérrokonok között. Mert idegesítően ideges. Rövid, szapora léptekkel siet előre a rivaldáig, közben nyugtalan, fürkész tekinteteket vet maga köré. Mintha félne valamitől. Vagy keresne valamit. De az is lehet, hogy keres valamit, és fél, hogy megtalálja.

Bokor Miklós a feladattól fél, amit meg kell oldania. Nevén szólították, te-hát bejött, hogy megint elvégezzen valamit. Még nem tudja, mit, de már tart tőle. És nagyon megkönnyebbül, amikor kiderül, hogy Örkény István jóvoltából egyelőre csak be kell mutatkoznia. Gyakorlott szemlélő e néhány mondat alatt újabb enyhén neurotikus tüneteket fedezhet fel rajta. Ez a Bokor kapkodva beszél, képtelen lazán elengedni magát, és a pillantása úgy röpköd ide-oda, mintha legyeket akarna fogdosni. De hát istenem, nem mindenki szereti, ha okkal, ok nélkül a színpadra szólítják, hogy mutatkozzon be ennyi ember előtt.

Csakhogy Bokor Miklós később sem nyugszik meg. Valahogy nem tud felszabadulni. Akkor sem, amikor felesége vízkendtelekkel lepi meg, s még akkor sem, amikor kiderül, hogy vízhatlan sátor is dukál hozzá. Hiszen látnivaló, hogy Tomanek-Bokor nem hisz az egyszerű okokozat összefüggésekben. Pedig, ha nem lenne régi vasutas, bizonyosan ezt gondolná: körülményeim rendezettek, lám, már telkem is van, s minden okom, hogy nyugodtan nézzek a jövő elébe. De ő - aki nagyon régi vasutas - toporog azon a telken, amelyen mások elnyújtóznának. Számára a birtoklás tudatából nem a magabiztos derű következik.

Bokor Miklós nyafog, hogy mit kezdjen ő egy telekkel, és különben is, mindjárt elered az eső.

Nézem Tomaneket, és ahogy karcos hangon, félúton elakadó gesztusokkal ott nyüglődik a zsinórpadról lelógatott reflektorok alatt, félve az esőtől, egy-szer csak egy bőrig ázott embert látok magam előtt. Valakit, aki már régen - ki tudja mióta? - csuromvizesnek, lúdbőrösnek és szederjes ajkúnak érzi magát, s tehetetlenül figyeli, hogyan csorognak végig testén a hideg cseppek.

De még mindig nem tudom, miért akarja a színész a pszichopatológia szánandó, kissé komikus kórképét adni. Mert Örkény szövege ugyan lehetőséget ad erre a megoldásra - de másra is. Ezt a Bokor Miklóst Tomanek értelmezi így, ő lop bele minden szavába és mozdulatába valami agresszív tétovaságot, provokatív bizonytalanságot, ő akarja ön-maga elől szüntelenül menekülő, a lelki nyugalmat már sehol és semmiben nem találó „vezető vasutasként" láttatni ezt a figurát.

Tomanek az, aki a műanyag ponyva alá bújva, egy pillanatig sem hisz benne, hogy szárazon maradhat.

A színész méltán kihasználja, hogy az író a darab teljes első részében szükségtelennek tartja, hogy bővebb felvilágosítással szolgáljon Bokor Miklós múltjáról. S mert így a szerep valamennyi jellemzőjét látszólag jelentéktelen epizódokban kell megtalálnia és felmutatnia, Tomanek egy órásmester minuciózus szakmai elszántságával dolgozza ki eszközeit. Hangjának megengedi a bántóan magas fekvéseket is - holott nemegyszer bebizonyította már, hogy képes szinte behízelgő regiszterekben végigjátszani egy előadást. Kézmozdulatai szögletesek, merevek, elnagyoltak, de a hatásos „automatizmusokat" igyekszik kerülni, egyetlen visszatérő gesztust alkalmaz, ahogy a homlokába eső hajat ingerülten hátrasöpri. És mintha mindig egy kissé túl forró aszfalton járna. Szinte kapkodja a lábait.

Mindez megannyi lehetőség a ripacskodásra. Vagy ne túlozzunk: a karikírozásra. De Tomanek nem akar bohócot csinálni Bokor Miklósból. Ő precízen, fegyelmezetten elénk állítja azt az embert, akit igaztalan mellőzés után rehabilitáltak ugyan, de .. .

Tudniillik Bokor Miklóst annak idején megvádolták, hogy ellopta az 1244-es számú ivánka-zalakomárdi személyvonatot. A tanúk - szintén vasutasok - addig bizonygatták vétkét, amíg beismerte, sőt: maga is elhitte. Amikor aztán az idő múltával megtörtént az a bizonyos rehabilitáció, szépen megmagyarázták neki, hogy nem lophatta el a kérdéses szerelvényt, hiszen Ivánka és Zalakomárdi között soha nem is volt vasúti összeköttetés.

Amikor Tomanek idáig jut a történetében, kis szünetet tart, majd nagyon halkan és bizonytalanul ezzel a félmondattal folytatja: „És én, bár hallgatok róla, ma is azt hiszem, hogy ..." Itt megakad. Legyintő keze megáll a levegőben, aztán hirtelen beletemeti az arcát, egy csúnya, rekedtes sóhaj - és eljátssza, hogy ez a Bokor Miklós soha többé nem biztos semmiben, ezzel az emberrel bár-mikor ismét el lehetne hitetni, rá lehetne bizonyítani, hogy ellopta a nem létező vonatot.

Itt lesz érthetővé, hogy Tomanek erre a monológra építette fel a szerepet. Előlegezte a pontos esettanulmányt, ezt az izgága, lelki hipochondert, Bokor Miklóst, a túlfűtött vasutast - és a néző voltaképp fedezet nélkül fogadta el, amíg csak a második részben be nem futott az a bizonyos Ivánka-Zalakomárdi személy.

Most már csak az van hátra, hogy a szerep után a darabot is eljátssza Tomanek, amikor a vasúthoz még csak belépni készülő fiatal Bokorral, Péterrel folytat eszmecserét az áldozatvállalás értelmé-ről. Péter ugyanis a vasútért hozott múltbeli szörnyű áldozatok lajstroma alatt békésen elalszik. De Miklós azt hiszi, azt akarja hinni, hogy a megrendüléstől elájult. S amikor kétséget kizáróan kiderül, hogy Péter, a leendő ifjú vasutas szundikál. Tomaneknek csak egyetlen döbbent kérdése van: „Aludt?" De ezt az egy szót úgy ejti ki, hogy benne érezni valamennyi vérrokon drámáját.

BERKES ERZSÉBET

A munkásasszony és a kispolgár

Juno - Szemes Mari

Az ír nemzeti függetlenség aktív harcosa, a húsvéti felkelésben részt vállaló O'Casey a fegyveres harc leverése után, a húszas évek elején kiábrándultan kénytelen megállapítani, hogy a „nagy nemzeti álom" nemcsak az angol fegyverek erejétől bukott el, hanem azoktól a gyengeségektől is, amelyek nemzetét jellemezték. Nagy hangú fogadkozásokból, anarchikus akciókból, fegyelmezetlenségből, munkakerülésből, nacionalizmustól és alkoholtól részeg hangoskodásból nem lesz, nem is lehet eredményes függetlenségi harc. De a népéhez hű szeretet mentségeket is talál: O'casey észreveszi a játékos kedélyt, meglátja a ki-fosztottság ellenében is feltámadó élet-vágyat, s azt is, hogy az ostoba, értelmetlen tettek a sivár életből, a szegénységből születnek.

Az „ír tulajdonságok" két arcát O'Casey a *Juno és a páva* két fő alakjában testesíti meg: a munkakerülő, hazudozó, tetszelgő Jack Boyle pávaalakjában mindazt, amit elítél, és Mrs. Boyle-ban mindazt, amit reményeivel éltetni, hinni akar. Szemes Mari Juno-alakításának megindító szépsége abban rejlik, hogy képes felemelkedni az O'Casey kívánta szintig, sőt azon túlra is: nem csupán az írek, de a proletárok emberi jövendőt teremtő képességeit jeleníti meg.

Juno az első felvonásban nem tőbb még, mint átlagos, nehéz sorsú munkásasszony. Zsörtöl mihaszna urával, le-inti szájaskodó lányát, nyomorék fiát szelíd szóval nyugtatja, kiszolgálja. A gazdag örökség reményében éppúgy mohón költekezik, mint Boyle úr, a páva, akitől mindeddig semmi másban nem különbözik, csak abban, hogy ő dolgozik, ő tartja el a családot, s mindezzel együtt -- vagy ennek ellenére - ő vigyáz arra is, hogy férje a családfői méltóságot, a tisztesség látszatát megőrizze. Jellemének tartalmasabb vonásai a második felvonástól fogva bontakoznak ki.

A kicsinosított lakásban barátaikkal vidáman iddogálnak, amikor - a mulatság csúcspontján - gyászmenet halad el ajtajuk előtt. A szomszéd Tankrédné fiát temetik. Juno megdöbbent, majd mélyen megszégyenült arccal néz végig a gyászoló anyán, s a mulatozástól bamba társaságon. Elmondott szavainál beszédesebben adja tudtunkra tartása, tekintete, hogy áruláson érte tetten önmagát. A maga örömét elébe helyezte az egyetemes anyai fájdalomnak, megszökött a közös sors vállalása elől. Elárulta azokat, akikhez szegénysége, egész eddigi sorsa odakötözte. Nem Tankrédné átkai váltják ki belőle ezt az egyre tudatosodó meggyőződést. Szemes Mari riadt tekintete, iszonyodástól reszkető ajka, könyörögve megrebbenő mozdulatai arról vallanak, hogy Junóban eddigi sorsának emlékei kavarognak. Amiről soha nem gondolkodott, most az fogalmazódik meg benne: nincs örökség, mely ebből a tűzfalak, vaslépcsők által határolt kültelki világból őket és csakis őket kiválthatná. Szemes Mari ebben a jelenetben nagyon visszafogott, és nagyon egyszerű gesztusokkal adja tudtunkra, hogy Junóban a sorsára eszmélő ember nagy pillanata ment végbe : ösztöneivel érzi, agyával felfogja, hogy a szökés lehetetlen.

Ezt a jelenetet kivételes szépségű expozició készíti elő. A mulatozók kérésére Juno lányával együtt énekel. A kétszólamú, egyszerű kis dal az asszony életé-nek legtisztább indulatait világítja meg. Szemes Mari felemelkedik, tekintete sugárzik, felhőtlen kék ég ragyog körülötte. Egész tartása ellágyul, gyermeki tisztaság árad belőle. Elhiteti, hogy ez az asszony szépre, jóra méltó. S ez a pillanat hitelesíti azt is, hogy Juno képes sorsközösséget érezni Tankrédnéval.

A harmadik felvonás Juno - s a színésznő - próbatétele. Örökség nincs, lányát, aki gyermeket vár, elhagyta a vőlegényjelölt, fiát az anarchisták megölték. Ezt az utolsó csapást üvöltő fájdalommal, esdekelve és átkozódva fogadja Juno. A visszafogott játékmodort diktáló kordivattal nem törődve, Szemes Mari ezt a szenvedést a lehető legszélesebb gesztusokkal, legvadabb hangokkal fejezi ki, hogy aztán ziháló fájdalmát összefogva hitelt adjon Juno további sorsának: felneveli Mary születendő gyermekét.

Szemes Mari Junója töpörödötten, kifosztva végigpillant az üres lakáson, összeszorítja fogait, s városias élete kopott jelvényével, ócska kis retiküljével hóna alatt elindul fiát temetni, unokáját fölnevelni. Szemes Mari itt nagyon fáradt, nagyon öreg és nagyon egyszerű. Nem ragyog, nincsenek gesztusai, nincsenek tetten érhető színészi „megoldásai" sem. Szép, mint Rembrandt képein az öreg emberek, mint a pieták Madonnái, mint a sorsát vállaló ember.

Aslaksen - Horváth József

Aslaksen úr mellékszereplő ibsen drámájában, *A nép ellenségében.* Horváth József Aslaksen-alakítása a főszereplőkével egyenlő 'értékű teljesítmény a Katona József Színház előadásában. Aslaksen szerepe szerint kisvárosi laptulajdonos, aki a hős győzelmének esélye szerint forgatja köpönyegét. Horváth József Aslaksenje maga a kispolgáriság, társadalmi helyzetének megfelelően mindig oda csapódik, ahol biztosabb, ahol nagyobb a haszon.

Horváth Józsefnek azt sikerült elérnie, amit az emberábrázolás legjobbjainak: a részletek pontos megrajzolása által társadalmi rajzot adott egy típusról; nem csupán a jelenséget, hanem a lényeget is érzékletessé tette. Hogy a színjátszás klasszikus hagyományai szerint állhatott ekénk ez a figura, abban kétségtelenül nagy szerepe van a rendező stílusválasztásának. Szinetár Miklós munkája minden bizonnyal hosszú ideig hivatkozási alapunk lesz úgy is, mint a korszerű realista játék; úgy is, mint a részletek kidolgozottságát bizonyító igényesség példája. Szinetárt dicséri a szereposztás is, hiszen a rendezői értelmezésnek ez az első megnyilvánulása.

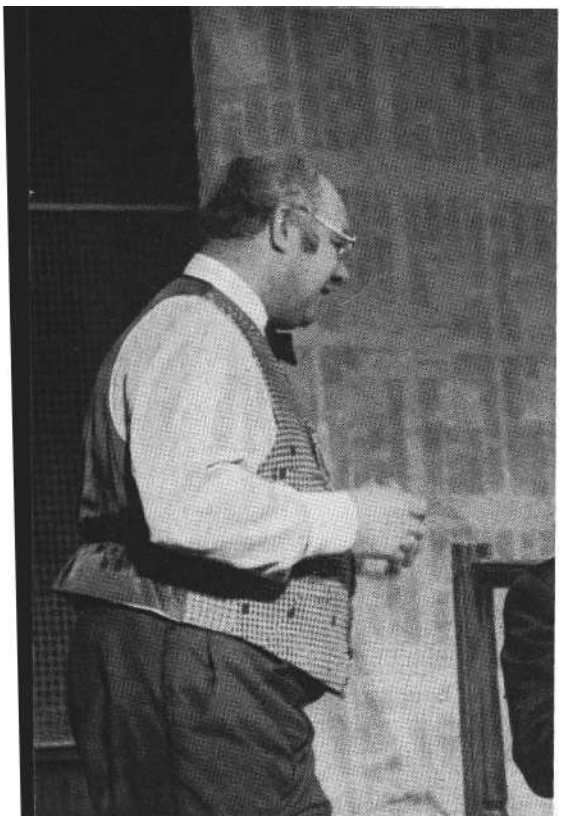
A köpönyegforgató Aslaksen - ellenszenves figura. Horváth József alkatánál fogva, s a személyéhez kapcsolható korábbi szerepek alapján is: rokonszenves. Ez a két tény látszólag ellentmond a rendező választásának. Ha azonban arra gondolunk - amit az előadás is vallott -, hogy Aslaksen árulásai nem egy személy jellemgyengeségeiből, hanem egy társadalmi réteg meghatározóiból erednek, akkor elfogadhatjuk a lehetőséget: Aslaksen egyénisége megjelenésében rokonszenves is lehet.

Horváth József színreléptekor maga a kenyérre kenhető jóság. Riadt és meghatott, behemót és szinte elfér egy egérlyukban. Azért jött, hogy a kiskereskedők és háztulajdonosok nevében biztosítsa Stockmann doktort a nép bizalmáról. A nagy megtiszteltetéstől, hogy ez a kiemelkedő feladat részére megadatott, alig tud megszólalni, kezet nyújtani, majd megdicsőülten eliszkolni. Horváth József mindent elkövet, hogy erőteljes alakját kisebbnek mutassa, ugyanakkor élni engedi hatalmas tenyerét, vaskos ujjait. Ahogyan kivörösödött

keze állandóan útjában van, ahogy keménykalapját gyűrögeti, markolássza, rebbenő esetlenséggel hol nyújtja, hol

Szemes Mari mint Juno a Juno és a páva című O'Casey drámában (József Attila Színház)

Ibsen-Miller: A nép ellensége (Katona József Színház). Aslaksen nyomdatulajdonos: Horváth József (Iklády László felvételei)



meg visszarántja üdvözlésre nyújtott kezét: mindezzel elmondja a figura elő-életét. Hentesüzlet rajzolódik mögéje, s alázatos mosolyából a „mit tetszik parancsolni" készsége. Ha nem volna annyira nevetséges, talán meg is hathatna. De még így is tagadhatatlan jóindulatot ébreszt bennünk, amikor könnyben úszó szemüvegét esdeklően villogtatva, összefogott kezével biztatóan int a hős felé, s kihátrál.

A kiadóhivatalban látjuk újra. Itt - hazai pályán - kicsit biztonságosabban mozog, de még itt is tele van szorongással. Beosztottjai ugratják, nyíltan gúnyolódnak vele. Megalapozott „elvei" úgy kunkorodnak ki szájából, mint képregényekben a dialógusok. Okkal riadt: maga a polgármester látogatja meg a kopott kiadóhivatalt. Micsoda tisztesség! Micsoda ijedelem! - csattogja összevágott bokája, készséggel hajlongó dereka. Kék tekintete riadtan villan ide-oda, szűköl, majdnem vonít: kí mellé is kell állni, kinek lesz itt igaza? És Aslaksen úr hamarosan magára talál - mert gazdára talált. A gyűlés őt választja elnök-nek. Tisztesség lássék: szabódik egy pillanatig. Nem volt ő elnök soha! De mi-kor a csengő nyelét kezében érzi (milyen remek ötlet: ez a csengő a zsebében volt!), Aslaksen úrról lefoszlik minden gátlás. Alakja megnő, tekintete megkeményedik, arcán szigor. Ez az átmenetek nélkül bekövetkező megszilárdulás hiánytalan lelepleződés. Aslaksen itt elemében van. Most már - fél szemmel a polgármesterre sandítva - ura a helyzetnek. Kétségtelenül ez az a szerep, amire mindenkor vágyott, amire örök életében készült. Most ő van hatalmon, és él is vele - hiszen kétséget kizáróan világosak érdekei. A kiskereskedők és háztulajdonosok nem akarhatják, hogy újabb adókat vessenek a nyakukba! Hogy az ivóvíz tényleg rossz? - ez meg sem járja tudatát, mert csak annak van tudatában, aminek kiskereskedőként tudója lehet: gyarapodni kell, minden áron. Annak a szavazásos játéknak, amely Stockmannt a demokrácia nevében ellenségnek nyilvánítja, Aslaksen a fizikai megjelenítője. Ezt a buta demokráciásdit csak ilyen emberekkel lehet végigcsinálni.

Rossz ember Aslaksen? Nem az. Félelmetes. Mert ostoba. Ahogy félelmetesek azok a buta kispolgárok, akiket a demokrácia látszatával el lehet kábítani, az igazság ellen lehet fordítani. Igaza van Szinetár Miklósnak, hogy az utolsó felvonásban éppen olyan jóságos feszengésben hozza színre Aslaksen urat, mint a legelső alkalommal. Éppen olyan gesztusokkal alázatos, szerény - de a történtek után Stockmann doktor kirúgja. Tudjuk - éppen ez a megismétlés tett bennünket bizonyossá -, hogy már az első alkalommal is ezt kellett volna tennie. Osztozunk a főhős tapasztalataiban, s abban a színházon túli igazságban, ami látszat és lényeg megnyilvánulásai között eligazíthat.

E SZÁMUNK SZERZŐI

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa

BOGÁCSI ERZSÉBET egyetemi hallgató

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet adjunktusa

MAGYAR FRUZSINA egyetemi hallgató

MAJOROS JÓZSEF a Kulturális Minisztérium Színházi Fő0sztályának munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, az MRT munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

PIETZSCH, INGEBORG a Theater der Zeit munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SZÉKELY GYÖRGY kandidátus, a Magyar Színházi Intézet helyettes igazgatója

SZŰCS MIKLÓS a Színházművészeti Szövetség munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Gábor:

Notes sur la saison passée du Théâtre de la Gaîté

Béla Abody, écrivain, dramaturge et critique est depuis deux années à la tête de cet établissement. Jadis, en définissant son programme, il a promis un répertoire de haute qualité littéraire. Le critique indique les promesses qu'Abody réussit à tenir, tout en analysant les raisons qui l'ont empêché de réaliser toutes ses nobles intentions.

György Székely:

Instantané du Théâtre d'Opérettes

Le foyer de l'opérette hongroise, genre riche en traditions, suit, depuis des années, trois tendances distinctes. Il veut contenter les amateurs de l'opérette traditionnelle, il crée les « musical » contemporains qui représentent un style musical et chorégraphique plus moderne, enfin, il accueille les nouveaux produits hongrois du genre. Selon l'auteur ces efforts ne se soldent que lorsque dans l'interprétation des personnages le théâtre sait s'élever au niveau des bons spectacles en prose et lorsqu'on y porte sur la scène des conflits réels. Cependant il souligne aussi le fait que tout en approfondissant le jeu des acteurs, le théâtre a négligé la maîtrise du chant. Enfin il reproche a la critique de ne pas examiner assez sérieusement les mises en scène vues dans cette maison.

Miklós Szűcs:

Le genre lyrique en province

A propos de la création d'une opérette en province l'article analyse les exigences du public à l'égard des oeuvres musicales et la façon dont les théâtres essaient de satisfaire ces prédilections tout en orientant les spectateurs en même temps vers des oeuvres ou des interprétations plus modernes.

Katalin Róna:

Notes sur deux représentations du « Festival Pop »

Le Reportage imaginaire d'un festival pop américain – spectacle de Tibor Déry, Anna Adamis et Gábor Presser – qui à Budapest tient l'affiche déjà depuis trois ans, a été créé maintenant à Szeged et à Kecskemét aussi. Selon notre critique, au premier cas il s'agit d'une conception inédite, pénétrée d'un message social rationnel, tandis qu'au second on s'est contenté des possibilités qui se prètent plus facilement et le caractère du spectacle est resté plutôt émotif.

István Nánay:

Comédies musicales présentées d'une manière ambitieuse

Des deux oeuvres en question *Les Trois nuits d'un amour* de Miklós Hubay, István Vas et György Ránki a été joué a Szolnok, dans la mise en scène de Péter Valló, tandis que c'est à Kaposvár qu'on a mis à l'affiche *Feu d'artifice* de Charell, Arnstein, Gilbert et Burkhard, dans une réalisation de Tamás Ascher. Le critique pense que ces spectacles, tout en communiquant un message fort actuel, ont su unir une interprétation ambitieuse à une culture musicale fouillée.

Alfréd Lux:

Méditations sur un genre

La Scène Littéraire, active depuis 17 ans, présente surtout des montages littéraires, des collages construits autour d'une idée centrale. Le critique, faisant le bilan de la saison passée, compare les spectacles qu'on y a pu voir aux exigences spécifiques de l'estrade.

András Pályi:

Réflexions sur Madách

Le 25e Théâtre, connu pour ses expériments intéressants, a présenté dernièrement une adaptation de *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách. Au lieu de jouer le drame philosophique lui-même, les adaptateurs ont voulu éclairer les idées fondamentales et caractéristiques de l'oeuvre. Quant à son genre, le spectacle peut être ramené aux mystères. On le joue dans un espace stylisé où le jeu d'ensemble est capable de provoquer et de stimuler l'intellect du spectateur.

Erzsébet Bogácsi:

En qualité d'invité

A propos de plusieurs échanges réussis entre théâtres, l'article pose la question suivante: à l'époque du jeu d'ensemble quels sont les enrichissements créateurs que ces échanges peuvent offrir aux invités déplacés subitement sur des scènes différant de la leur, entourés de partenaires et de metteurs en scène nouveaux.

József Majoros:

Comment jouons-nous Tchékhov?

L'article engage un débat sur les vues de László Peterdi Nagy, publiées dans notre numéro de juillet. Il défend les nouvelles manières de jouer Tchékhov, en estimant que dans les cas en question il ne s'agit ni de simples différences de génération, ni de soi-disant modernismes importés de l'étranger, mais de créations artistiques conformes aux exigences de notre temps. Majoros fonde son argument en premier lieu sur trois représentations de *La Mouette*. En analysant les interprétations de Tréplev, Trigorine, Nina et Arkadina, il démontre que dans les représentations condamnées pour leur excès de modernisme, ces personnages sont devenus plus tchékhoviens qu'ils ne l'étaient dans la mise en scène traditionnelle, figée dans la psychologie.

Ingeborg Pietzsch:

Journées du Théâtre Hongrois dans la RDA

La collaboratrice de la revue « Theater der Zeit » fait connaître la liste des pièces hongroises classiques et modernes qui seront jouées au cours de la manifestations citée ainsi que le programme des théâtres hongrois invités à cette occasion. La manifestation qui aura lieu du 17 au 24 novembre 1974 à travers tout le pays avec, comme centre, Dresde, aspire à rapprocher mutuellement la culture théâtrale des deux pays.

Péter Molnár Gál:

Örkény et Goldoni à Berlin

L'article évoque deux spectacles vus à Berlin: *La Famille Tott* d'István Örkény à la Volksbühne, dans la mise en scène de Helmut Strassburger et *La Villégiature* de Carlo Goldoni au Deutsches Theater. A propos de cette représentation on peut lire surtout une évaluation du travail du scénographe Karl von Appen.

Tamás Koltai:

Des classiques vus sous un aspect contemporain

Le critique rend compte de certaines pièces classiques qu'il a pu voir à Berlin: *Les Brigands* de Schiller et *Le Canard sauvage* d'Ibsen à la Volksbühne, *Le Réveil du printemps* de Wedekind au Berliner Ensemble, ainsi que *Junon et le paon* de Sean O'Casey et *Amphitryon* de Peter Hacks au Deutsches Theater.

Fruzsina Magyar:

L'Ensemble Universitas en Italie

L'article nous parle du Festival du Théâtre Universitaire organisé à L'Aquila, en Italie. A côté d'une troupe de Padoue c'est l'Ensemble Universitas de Budapest qui a remporté le succès le plus vif, avec la piece d'Imre Katona: *Les Oiseaux d'Aristophane* et le montage *Mardi, 14 juillet*, composé de morceaux choisis dans le théâtre de Romain Rolland.

E. Sz. L'instrument de l'acteur

C'est Zoltán Várkonyi, directeur et metteur en scène du Théâtre de Comédie (Vígszínház) qui incarne le protagoniste de la pièce *Széchenyi et les ombres* d'István Eörsi. Ici on peut lire une analyse de son interprétation passionnante.

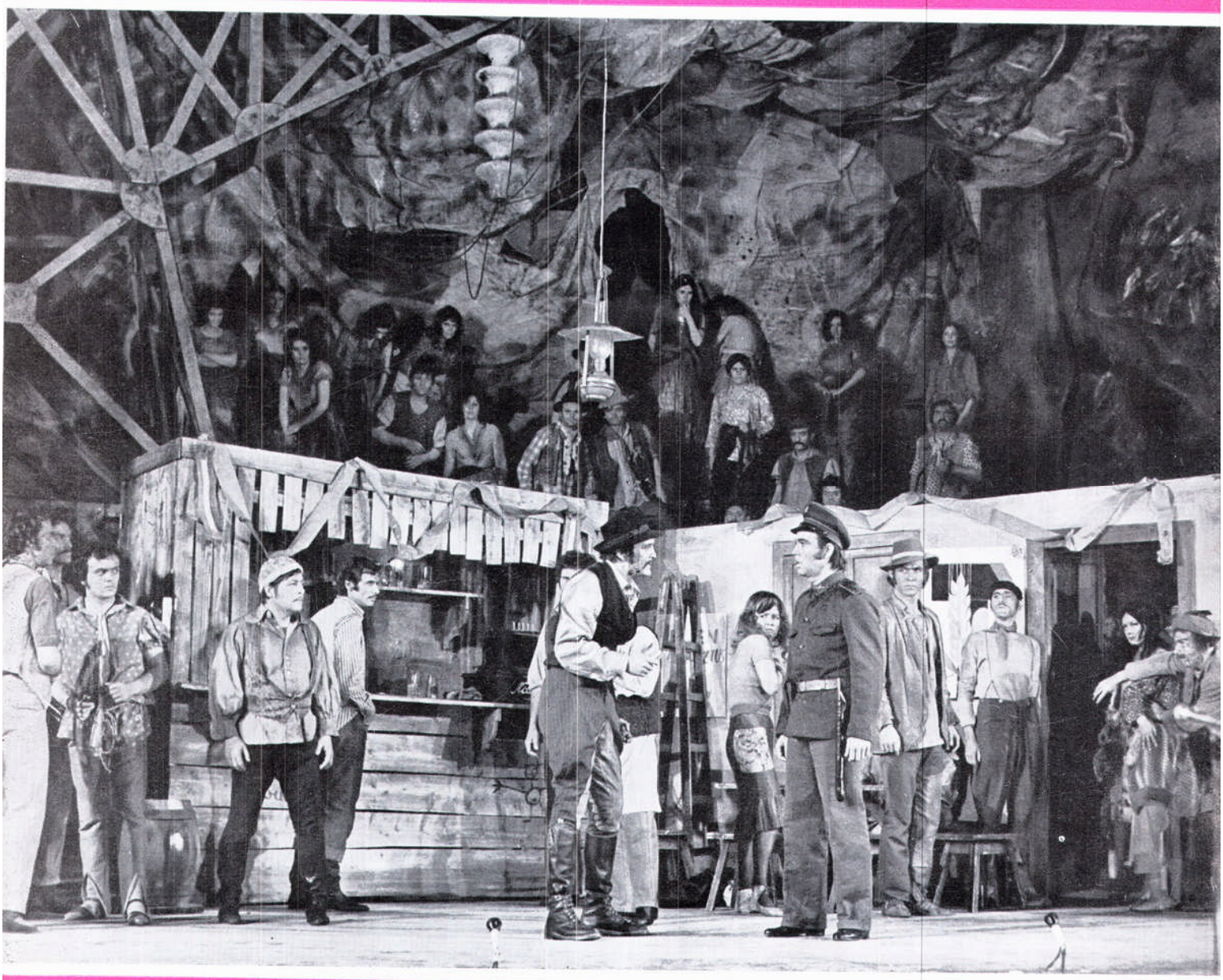
Tamás Mészáros:

Miklós Bokor – Nándor Tomanek

L'un des rôles de la pièce *Les Consanguins* d'István Örkény au Théâtre de Pest est devenu un rôle principal – grâce au jeu de Nándor Tomanek. Comment l'artiste a-t-il réussi cet exploit – voici le sujet de notre iartcle.

Erzsébet Berkes:

L'ouvrière et le petit bourgeois

Il s'agit de l'analyse de deux interprétations remarquables: de celle offerte par Mari Szemes, protagoniste de *Junon et le paon* de Sean O'Casey au Théâtre József Attila et de celle de József Horváth, Aslaksen dans *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen–A. Miller au Théâtre Katona József.

Ára: 12 Ft