SZÍNHÁZ

Malonyay Dezső: Alkotó együttműködés • Molnár Gál Péter: Besson Brechtje • Szántó Judit: Peter Hacks két lénye • Gábor István: Jegyzetsorok a Budapesti Gyermekszínházról • Breuer János: Prokofjev: A három narancs szerelmese • Pór Anna: Hidas–Seregi: A cédrus Almási Miklós: Dal-dokumentumok a 70-es évek elejéről

1975

Szeptember

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1975. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

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

Indexszám: 25.797

75.2132 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
A címlapon:
Maszlay István (Amphitryon) és Csapó János (Sosias) Peter Hacks Amphitryon című komédiájának miskolci előadásában (Jármay György felvétele)

A hátsó borítón:
Gyarmathy Ágnes díszlete Peter Hacks A lobositzi csata című színművéhez
(Szegedi Nemzeti Színház) (Hernádi Oszkár felvétele)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
Szeptemberi gondok (1)

NDK Színházi Napok

MALONYAY DEZSŐ
Alkotó együttműködés (3)

KNUT LENNARTZ
Magyar drámák az NDK-ban (4)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Besson Brechtje (8)

SZÁNTÓ JUDIT
Peter Hacks két lénye - magyar hangon (12)

NÁNAY ISTVÁN
Negyedház Tárkányon (18)

játékszín

GÁBOR ISTVÁN
Jegyzetsorok a Budapesti Gyermekszínház elmúlt évadjáról (19)

vendégjátékok

KOLTAI TAMÁS
Az újítás dilemmája (23)

RÉVY ESZTER
A brnói Állami Drámai Színház Budapesten (24)

MÁRAI BOTOND
A grúz Bánk bán (26)

NÁNAY ISTVÁN
Önállósult ötletek (28)

BREUER JÁNOS
Prokofjev: A három narancs szerelmese (30)

PÓR ANNA
Hidas-Seregi: A cédrus (33)

négyszemközt

BALÓ JÚLIA
Freskók, miniatűrök (37)

arcok és maszkok

ALMÁSI MIKLÓS
Dal-dokumentumok a 70-es évek elejéről (42)

világszínház

MIHÁLYI GÁBOR
Spectrum 75 (44)

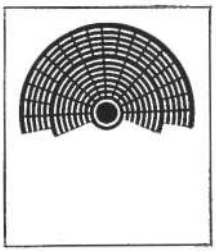
szemle

BLANK PÉTER
Julow Viktor Csokonai-monográfiájáról (47)

KROÓ ANDRÁS
Fodor Géza: Zene és dráma (47)

BOLDIZSÁR IVÁN

Szeptemberi gondok



A szeptemberi gondok, mint az évnek mind a tizenkét, az évad kilenc-tíz hónapjának a gondjai, közösek: a színházaké és a SZÍNHÁZé. Á szeptemberiek még nehezebbek, tehát szebbek. („Ta khalepa, ta kala", üzenem az egyre fogyó görögösökkel összekacsintva.) A színházaknak azért, mert új szezon kezdődik, új lélegzetvétel, új nekifutás, új darabok, új szereplők, talán, de a tavalyi gondok is. Szeptember az évad este hét órája: fölmegy a függöny és minden kiderül. Á színházi világ minden világok legszebbike, mert a valóság is, annak égi-földi mása is. A színházért úgy lehet élni, hogy az ember minden este meghal, és másnapra feltámad. De csak úgy érdemes, hogy feltámadás nélkül is fölteszi rá az életét. Lehetséges, hogy a szeptemberi gondok fele onnan ered, hogy nem mindenki gondolkozik és cselekszik így?

Á SZÍNHÁZ szeptemberi gondja az, hogy a nyár derekán kell olyan lapszámot szerkeszteni, amelyet a szeptemberi újra-kezdés hangulatában vesz kézbe az olvasó, és nem vesz kézbe a szakma egy-két, örök harag s magázást fogadott főembere. (Ez a - félig tréfás - haragszomrád nem csak szeptemberi gondunk.) Szeptemberben már senki sem kíváncsi az előző szezon tanulságaira, főképpen azért nem, mert a szakmabeli olvasó azokat olvasás nélkül is tudja, jót, rosszat egyaránt. A bemutató után mindjárt a jót -, de belül azért a rosszat is hiszen művész, de ezt oly nehéz beismerni és elismerni, hiszen művész. Szezon végére, nyári szusszantásokra már a rossz is közkézen forog, jól is esik kimondani s ezzel (lásd Illyés Bartók-versét a feloldott rettenetekről) túl is jutni rajta.

Ezért a SZÍNHÁZ szeptemberi száma a nagyvilág színpada felé fordul. Szerettünk volna már a varsói Nemzetek Színházáról több cikkben, több szemmel beszámolni, hiszen szerkesztőségünk úgyszólván teljes létszámmal odautazott és amikor nem előadást nézett, a verseny nélkül versengő színészekkel és rendezőkkel beszélgetett, vitatkozott. A nyomdai határidő megint beleszólt tervcinkbe és ezt előmentegetőzésképpen is mondom, mert majd októberben írunk Varsóról, amikor már főképpen Budapestről, Kaposvárról, Kecskemétről, Szolnokról és a többi huszonegy színházról kellene írnunk, azaz csak húszról, mert a Katona József az idén (csak az idén?) nem nyitja ki kapuit, hacsak nem sikerül, mint 1945-ben, új szükségmegoldásként a lágymányosi egykori cisztercita gimnázium nagy előadótermében budai kamaraszínházat teremteni.

Szükségből erényt csinálni régi magyar virtus. E számunkban csak Molnár Gál Péter tanulmánya kapcsolódik, közvetve, a varsói találkozóhoz, mert M. G. P. ott látta, de természetesen nem először, Besson Brechtjét. Ez a Brecht-Besson tanulmány voltaképpen *levée de rideau-ja a* Német Demokratikus Köztársaság magyarországi színházművészeti napjainak, mert novemberben Besson *A szecsuáni* jólélekkel mutatkozik be Magyarországon. A német színházak, legjobb és legfontosabb mai darabjai jönnek hozzánk amint ez Malonyay Dezső cikkében olvasható. Már tavaly láttuk szerzőik körül Peter Hacks *Amphytrionját,* - Miskolcon, és *A lobositzi csatát* Szegeden. Hacks jobb megismerését, különös, ellentmondásos művészetének lényegét dolgozza fel essay-be illő cikkben Szántó Judit. A cikk címe is Hacks írásművészetének jellegzetességére utal: *Peter Hacks két lénye - magyar hangon.* Á színházi világ össze-függő ám olykor ellentmondásos anyagból készül : Nánay István egy nem éppen örvendetes élményét írta meg az NDK-beli Rudi Strahl *Folytassa Ádám és hm* című zenés vígjátékának egy vidéki előadásáról. Azt hiszem, nem ünneprontás, hanem a vendégek művészetének fokozott tiszteletben tartása, ha ezt a cikket is éppen most közöljük.

A kölcsönös kapcsolatok másik oldaláról berlini testvérlapunk, a *Theater der Zeit* szerkesztője, Knut Lennartz ad számot. Alaposan elemző cikket írt a magyar dráma NDK-beli tavaszi hetéről. Érdekes figyelemmel kísérni, hogyan látja egy német színházi szakember a mi darabjaink rendezését, mit vesz észre a különbségekből, mi tűnik fel neki és mi nem. Örömmel olvastuk azt a tiszteletet és megbecsülést, ahogyan Sulyok Máriáról, *a Macskajáték* Orbánnéjáról ír. Érdekes, hogy a Berliner Volksbühne színpadát, amely kétszer akkora, mint a Pesti Színházé, teljes szélességében igénybe vették. Hogy ettől Orbánné és nővére között a szellemi távolság valóban nőtt-e, kérdéses marad.

Á külföldi magyar vendégjátékokat kiegészíti ebben a számban a külföldiek magyarországi vendégszerepléséről szóló néhány cikk és ismertetés. A Comédie Française két budapesti előadásának két különböző stílusát és ezzel együtt a Comédie stílusváltási és megújhodási törekvéseit elemzi Koltai Tamás, a brnói igen kitűnő Állami Színház két előadásáról számol be Révy Eszter és ezzel közelebb hozza a magyar közönséghez ezt a kilométerekben éppen nem távoli érdekes színházat. Nánay István a belgrádi Nemzeti Színházról ír. Felhívom még a figyelmet egy különlegességre, Márai Botond cikkére a grúz Bánk bánról. Berényi Gábor vendégrendezése olyan sikert aratott a Rusztávi Grúz Drámai Színházban, hogy a magyar rendezőt azóta Berényisvilinek becézik.

Visszakanyarodom a SZÍNHÁZ szeptemberi gondjától a színházakéhoz. Mindenki, aki ezt a kis példányszámban megjelenő lapot olvassa, tehát a színház, a magyar színház gondjai és örömei, bukásai és sikerei úgyszólván családi ügyként ér-deklik, jól tudja, hogy valami nincs rendjén a magyar színházi életben, függetlenül attól, hogy melyik színházban milyen darabnak van-e sikere és mekkora, megbukik-e, és kicsit-e vagy nagyot. Független még attól is, hogy remekművek, remek elő-adások, remek rendezések, remek alakítások születnek, vagy születhetnek bármelyik órában vagy napban, talán éppen eb-ben a szeptemberben. A bajról mindenki beszél, minden szín-ház ennek kínját nyögi, az is, amelynek falain, igazgatói irodáján és öltözőin belül nincsen baj.

Közös gondjainkról az elmúlt hónapokban egy sereg cikk jelent meg, legutóbb éppen e sorok írása közben olvastam a Kritikában Mihályi Gáborét. Ezt a Kritika szerkesztősége vita-indító cikknek szánja, de voltaképen már ez is vitafolytató, és ez lenne az én mostani írásom is, ha egyáltalán vitatkozni szeretnék.

De nem teszem, mert a diagnózist már sokan megtették, inkább szóban, emlékeztetőkben, feljegyzésekben, mint cik-

kekben, de magunk azokban is, és a szervezeti, szerkezeti és egyéb-zeti javaslatok minden második aktatáskában és író-asztalon megtalálhatók. Most inkább azon töröm félhangosan a fejemet, hogy mi az oka, nem a mostani bajnak, hanem e bajok történelmi és társadalmi előzményeinek. Amit mondok, szintén közismert, csak talán a mostani bajok összefüggésébe vagy szövevényébe még nem jutott be. Es ez az, hogy sem a magyar drámának, sem a magyar színháznak nincs olyan eredeti és fontos népi hagyománya és nemzeti jelentősége, mint más, színházilag szerencsésebb országoknak. Most nem megyek messzire, sem nyugaton, sem keleten, nem megyek el Londonig vagy Párizsig, vagy Leningrádig, vagy Moszkváig, csak - példaképpen - Varsóig. Úgy is mondhatnám, hogy ami a lírai költészet nekünk, az a színház a lengyeleknek, legalábbis kívülről nézve, és a mai lengyel színpadok, a mai lengyel színházi közönség közvetlen és közvetett ismeretében.

Nem akarok parazsat tenni a fejemre, van égésszag elég körülöttünk. Ezt azért mondom, mert e lapnál és annak szerkesztőségénél senki jobban nem tisztelheti színházi hagyományainkat, és nemcsak a legnagyobbakat, az agyonidézetteket, a *Bánk bánt* és a *Tragédiát,* de *Balassi Menyhártot,* a vásári komédiákat, a debreceni és pataki diákszínházakat is, a mi szegény és szerény *„wooden* O¨-nkat, a Globe Theater Duna-parti húgát, a Rondellát, Móricz, Bródy, Szomory színházát, a régi Tháliát és természetesen Hevesi Sándort és még természetesebben Majorék és Gobbiék *Duda Gyuriját,* Várkonyi régi *Pirandelló*ját, és ha a sort elkezdtem, eszembe jut Pünkösdi Andor is, és az Amerikában tavaly meghalt Bárdos Artur. Ez mind hagyomány, és mind a miénk, de nem volt elegendő ahhoz, hogy a felszabadulás után, az új élet kezdetén a színházi élet is ugyanolyan népi alapokon, nemzeti kútfőkből merítve induljon el, pontosabban folytatódjék, mint Magyarországon a líra tette, mert a prózával sem álltunk és állunk sokkal jobban.

Megkockáztatom annak a gondolatnak a megpendítését, hogy most ennek a hagyománytalanságnak az átkát nyögjük. Mert a felszabadulás utáni első években a színház nem volt fontos Magyarországon. Aztán jöttek a kommersz darabok, a sematizmus, néhány fából vaskarika kísérlet, és közben egy jellegzetesen magyarországi tragikus színpadi lángész, Gellért Endre megpróbált új hagyományt teremteni, de fölemésztette önnön máglyája, - vagy talán nemcsak az övé, hanem a koré is.

A színházi hagyomány hiányát Illyés Gyula *Fáklyalángja a* nemzeti hagyomány és tragédia színrevitelével a maga idejében áthidalta, de mire Németh László korszakokat átfogó drámasorozatai színpadra juthattak, az egész magyar színház egy korszakkal, ha nem kettővel maradt el a nagyvilág drámairodalmától és színpadi megvalósításától. Maga Németh László írta erről 1962-ben Benedek Andráshoz intézett nyílt levelében és ma újra olvasható a „Megmentett gondolatok" című kötet-ben, hogy az ő nemzedékének dramaturgiai maradisága két ponton a legszembetűnőbb: hiányzik darabjaikból az irónia és nem kísérleteztek a formával. Valami olyasféle szinkron-eltolódást éltünk és élünk át, mint a múlt században, amikor a *Toldi szerelme* egyidőben jelent meg Baudelaire verseivel. Minden tiszteletem az 1957 utáni sorompóba állt, akkor oly izgalmasan és izgatóan ifjú, de még ma is fiatal színházvezetői nemzedéké, és a velük együtt visszafiatalodó 45-ösöké. Megpróbáltak *úgy* mai magyar színházat csinálni, hogy át is hidalják a kor-szaknyi hézagot - Csurka, Örkény, Szakonyi, Gyurkovics darabjaival - és ne is vegyék tudomásul, mert különben nem lehetett volna dolgozni. A következő rendezői, igazgatói, színészi nemzedéknek az az irigylésreméltó előnye, hogy ő már nem élte át sem a hagyományok hiányát, sem a korszaknyi kiesések miatti stílustörések válságát, és mindezek következtében a közönség gyakori érdektelenségét, más ízlésű várakozásait és követeléseit. Ha igaz, és főképen ha tartós az, aminek jelei mutatkoznak, hogy a maguk területileg is szűkebb, lélekszámban kisebb munkaterületein új közönséget tudnak - már majdnem azt írtam nevelni, de még a gondolatát is röstelkedve visszaszívom -, és nem is új közönséget, csak így: közönséget tudnak találni, amely magyar és külföldi filmeken, magyar és külföldi tévéjátékokon táplálkozva más igényekkel fordul a színház felé, és más ízléssel nézi a darabokat (miért csak a Bábszínházban lehet merész stílusváltással közönséget találni és megtartani?), akkor ennek folyamatában gondolkozva, a magyar szín-házi életet nemcsak szem előtt tartva, de szíve dobogásával együtt lüktetve, talán meg lehet szabadulni a szeptemberi gondoktól.

Itt egy nagy sóhajtással abba is hagyhatnám és ezt teszem is, csak egy mondattal felülök még vesszőparipámra: új magyar dráma nélkül, fiatal, középkorú, öregedő és öreg magyar írók színházi érdeklődésének fölkeltése nélkül (megvan a lehetőség: Pécs a példa) a színház nem töltheti be azt a szerepet, amelyet mindannyian szánunk neki és amelynek hiánya megkeseríti mindennapi kenyerünket és megsavanyítja mindennapi borunkat.

NDK Színházi Napok

MALONYAY DEZSŐ

Alkotó együttműködés

Á világ színházművészetének haladása ma már elképzelhetetlen annak a művészi útnak a számbavétele nélkül, amelyet a szocialista országok színházai tettek meg. Á szocialista színházművészet fejlődése a baráti népek alkotó együttműködésén alapszik, az együttműködés különböző formáinak a kutatásán.

A baráti szocialista országok 1971 óta közös elhatározással kölcsönösen megrendezik a színházművészet napjait országaikban. Ezek a rendezvények természetesen nemcsak a prózai művek és a színházak sorozatát és vendégjátékát foglalják magukban, hanem a zenés színházak - az opera, a balett, az operett, a gyermek- és ifjúsági valamint a bábszínházak megjelenését is. Így tehát egy ilyen alkalom összességében ad képet egy ország színházkultúrájáról, annak legsajátosabb tartalmi, formai jellemzőiről. Ezek az alkalmak egyben a kölcsönös vendégjátékoknak, a rendezőknek, színészeknek és nem utolsósorban a szakembereknek is a találkozói. A szakemberek, a színházművészek személyes és azonnali friss élményeik alapján cserélik ki gondolataikat, mondanak véleményt és kritikát a látottakról. Mindezt alapos és gondos felkészülés előzi meg mindkét fél részéről, amelynek intenzitása, egy-más eredményeinek figyelemmel kísérése az Ünnepi Hetek elmúltával sem csökken. Ezek az alkalmak elsősorban és lényegük szerint a számvetésre adnak lehetőséget mindenkinek: színházaknak, alkotóknak, színházvezetőknek és irányítóknak is.

Az elmúlt harminc esztendő alatt folyamatosan megismertük egymás drámairodalmát és színházkultúráját, de ebben a folyamatban a fejlődés természetes zökkenői is benne vannak. De nemcsak az önmagunkon belüli fejlődésnek a zökkenői, hanem a fejlődésünk különbözőségének a sajátosságai is. Ezek a jelenségek időszakonként egyenetlenségeket teremtenek, amelyek kiigazítása fontos és kölcsönösen hasznos feladat.

A Színházművészeti Napok, a drámahetek tehát valamennyiünk számára jó alkalom egy időszak áttekintésére. És mint az eredmények bizonyítják, nem kis tanulsággal és haszonnal.

1971-ben a Szovjetunióban rendezték meg először a magyar dráma hetét, majd 1974. november 17-től 27-ig az NDK-ban. Magyarországon most 1975. november 20-3o-ig rendezzük meg az NDK-dráma hetét.

A Szovjetunióban megrendezett magyar dráma hete ma már utóhatásában és kölcsönösen is érzékelhető. A Szovjetunióban 72 színház 24 klasszikus és kortárs magyar drámát mutatott be, amelyek közül számos mű még ma is műsoron van. Az NDK közönsége 24 magyar szerzőt ismert meg, 31 darabot mutattak be 51 előadásban. Ezek közül 15 mű első bemutató volt. A művek többsége folyamatosan műsoron van ma is. Á számok önmagukban keveset mondanak. Ha részleteiben is megvizsgáljuk a számokat, akkor érzékelhetjük igazán azt, hogy mit is jelentenek hatásukban ezek az eredmények.

A prózai művek sorában 10 szerző 11 alkotása került színpadra. A prózai művek előadásai után vitát és beszélgetéseket rendeztek. Ezek a közönséggel, majd a szakmai hozzáértőkkel rendezett kollokviumok nagyon sok hasznos és figyelemre méltó véleménytformáltak ki. Nem ennek az írásnak a dolga, hogy ezt részletezze, de az feladata, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy ezeket az alkalmakat kölcsönösen fel kell használnunk egymás jobb megismerésére és különböző vagy azonos problémáink szembesítésére.

A „Magyar Színházművészeti Napok az NDK-ban" rendkívül alapos és gondos előkészítéssel, tizenegy szerv közreműködésével, az egész színházi szakma figyelemre méltó munkájával került az NDK közönsége elé. Hatása és sikere valóban jelentős. Eddigi eredménye azt igazolja, hogy új vonásokat alakított ki színházi kapcsolatainkban, és megteremtette a folyamatosságot a jövőre.

A magyar-NDK színházi kapcsolatok belső tartalmát és összetevőit a bemutatott művek, a színházművészek cseréje és együtteseink cseréje jelenti.

A bemutatott szerzők között elsősorban Brechtet kell megemlítenünk. [1]974-ig 21 művét adták elő, és nincs olyan színházunk, amelyik nem játszott Brecht-művet. A klasszikusok is - Brecht klasszikus értékű műveivel együtt - állandó műsordarabjai - és sikerdarabjai - színházainknak. Goethe, Schiller, Kleist mellett a mai szerzők művei is megjelentek színpadjainkon. Nem voltunk elégedettek az eredménnyel. Ha rendszeresen vizsgáltuk is, mi az oka annak, hogy a mai témájú művek színpadra tűzése zökkenőkkel ját, nem juthattunk tovább általános megállapításoknál. Ez természetesen kevés. Végül is a kapcsolatok szorosabbá válásával, a szakemberek tanácskozásai, a beszélgetések és a viták során kialakult az a vélemény, hogy egy ország drámairodalmát és egy adott időszak drámatermését nem lehet statikusan vizsgálni. Sok művet - vagy majdnem minden fontos művet és szerzőt - kell ismerni ahhoz, hogy egy adott művet vagy szerzőt megismerhessünk. Így alakult ki a vélemény: csak a folyamatosság lehet a biztosítéka az eredménynek.

A drámahetek sok ilyen és hasonló jelenségre irányították rá a figyelmünket. És még egyre! Az alkotóművészek munka közben, a színpadon, a közös együttlétet találják a legértékesebb alkalmaknak. Valóban így igaz: az alkotás, az alkotómunka szüli az újabb és újabb gondolatokat, és ad impulzust a továbbiakhoz. Ez a vélemény többször elhangzott a kollokviumokon és a Művészeti Szövetség vitáin. A tapasztalat az, hogy végül is ez visz mindig előbbre bennünket.

Az alkotóművészek találkozói, a színházi szakemberek gondolatcseréje és nem kis mértékben a kritikusok és a színházi írók kritikái és értékelő írásai mind jobban közelebb hozták egymás-hoz drámairodalmunkat és színházi életünket. E folyóirat hasábjain évről évre jelennek meg tájékoztató jellegű írások az NDK színházainak életéről, kiemelkedő rendezői és írói személyiségeiről. Az elmúlt évben és ebben az esztendőben is összefoglaló írások, portrék és kritikák jelentek és jelennek meg hasábjain. A továbbiakban is tanulmányokkal és tudósításokkal tájékoztatjuk egymást színházainkról, előadásokról és a legfontosabb eseményekről.

Nem kevésbé alapos munka az, amit színházaink végeztek és végeznek most novemberre, az NDK-dráma hetére. Már az előző színházi évad is szép sikereket számlál, és a korábbi évekhez mérten igen nagy számban.

A Kecskeméti Katona József Színház *Don Carlosa* Gábor Miklós vendégjátékával eseményszámba ment, és Budapesten is láthattuk. Goethe *Iphigénia a Taurusoknál* előadása Győrött, a debreceni *Koldusopera,* A *szecsuáni jólélek a* Nemzetiben és a miskolci *Haramiák* voltak a klasszikus bemutatók. Ha nem is feladatunk az előadások értékelése, mégis kiemelten kell szólni arról, hogy a rendezői munka, a nyűvészi megvalósítás mindenütt

újat és értékeset hozott. A kecskeméti *Don* Carlos-előadás egyértelmű elismerésétől a miskolci *Haramiák* kiváltotta vitákig egy az újat alkotás szándékát tükröző rendezői és színészi látásmódról vitatkozhattunk.

A mai szerzők - négy szerző hat színházban - ugyancsak szép sikert hoztak mind Budapesten, mind vidéken. Kohlhaase *Hal négyesben* című játéka a József Attila Színházban, Rudi Strahl darabja, az *Éva és Ádám* Győrött, majd folytatása a Déryné Színházban, Eidam: *Hatvannál kezdődik az élet* című műve Debrecenben, Peter Hacks *Amphitryonja* Miskolcon, *A lobositzi csatája* pedig Szegeden.

Az ünnepi hétre új bemutatókkal, új művekkel készülnek a színházak. Ezek a művek *az* NDK szocialista társadalmának fejlődéséről, mai állapotáról adnak képet és tudósítást. Brecht, Fallada-Dorst, H. Müller, Kohlhaase, Kahlau, Kerndl, Brehmen, Schneider, Plenzdorf, Kanuth művei kerülnek színre újonnan, ami összességében azt jelenti, hogy a műsoron levő és bemutatásra kerülő klasszikus és mái művek - 36 mű, 14 író új darabja 21 színházban - kerül színpadra Buda-pesten és vidéken. Ez eddig soha nem tapasztalt fellendülését jelenti kölcsönös együttműködésünknek. Külön érdekessége a drámahétnek, hogy rendezők, tervezők és színészek is vendégeink lesz-nek. A Nemzeti Színházban Gladkov-Müller *Cement* című drámáját Peter Konwitschny rendezi, és a terveket Andreas Reinhardt készíti. Ez az előadás a dráma-hét ünnepi megnyitója is lesz egyben. Ulf Reicher (Halle) Győrött Joachim Brehmen *Ez az a lány* című darabját, Konrad Zschiedrich Pécsett *a Jorge királyt* viszi színpadra.

A Vígszínház a *Pop-fesztivál* előadásain három színészt lát vendégül: Sylvia Kuziensky, Barbara Lotzmann és Heinz Detlef lépnek fel az ismert rendezésben. Még ma is emlékezetes Sulyok Mária német nyelvű vendégjátéka *a Macskajáték*ban; hisszük, hogy vendégművészeink is szép élménnyel gazdagodnak majd a budapesti előadások alatt.

A Volksbühne vendégjátékát, rangos együttesét és vezetőjét, Benno Bessont nagy érdeklődéssel várja a magyar közönség és a színházi szakma.

A közönség és a szakma a napilapokban, hetilapokban és a folyóiratokban folyamatosan ismerheti meg a részlete programot, a színre kerülő írók munkáit, a közreműködő rendezőket, tervezőkel és színészeket.

KNUT LENNARTZ

Magyar drámák az NDK-ban

Idestova három éve már, hogy az NDK-ban a színházakat arra ösztönözték: egy-egy szezont szenteljenek a baráti szocialista országok drámairodalmának. Az 1972-73-as évadban került sor a szovjet dráma bemutatására, az elmúlt szezonban pedig megtartottuk a Magyar Színházművészet Napjait.

Az, amiről sok színházi szakember magyarországi útjai alkalmából értesült, most megerősödött: Magyarországon olyan drámairodalom van, amelyet eddig - sajnos túl sokáig - nem méltattunk figyelemre, ezért az NDK-ban őszinte meglepetést okozott a magyar drámairodalom gazdagsága és formai sokfélesége.

Megismertük Örkény darabjait, amelyeket előzőleg már Kelet- és Nyugat-Európában jelentős színházi sikerrel játszottak, most találkoztunk először Kertész Ákos, Szakonyi Károly, Illyés Gyula, Gyurkó László, Benedek Katalin darabjaival és Déry Tibor regényének szín-padi adaptációjával, a híres *Pop-fesztivál*lal. Régebbi - az NDK-ban eddig soha nem játszott - darabokat is bemutattak, például Sarkadi Imre *Elveszett paradicsom* című színművét.

Összesen tíz magyar szerző tizenegy színdarabját több mint húsz rendezésben lehetett látni, ami jó mérleget jelent, ha figyelembe vesszük, hogy az előző években alig játszottak magyar drámát. A közönség várakozása ennek megfelelően nagy volt, és ezt a várakozást a legtöbb magyar színdarab kielégítette.

Szkeptikus nézetek is jelentkeztek: vajon színészeink képesek-e arra, hogy Örkény, Szakonyi vagy Kertész darabjait megfelelően interpretálják, mivel az ebben a drámairodalomban fellelhető szatirikus és groteszk elemek hiányoznak országunk drámairodalmából.

Mi nem rendelkezünk olyan színházi hagyományokkal, amelyek a színészi eszközöket ennek megfelelően formálták volna, ezért a színészeknek új, szokatlan feladatot jelentett ezeknek a műveknek színpadra vitele.

Éppen ezért úgy érezzük, szerencsés volt színházművészetünk találkozása a magyar drámairodalommal. Egész színházi életünk ösztönzést kapott a további fejlődésre. Jó lenne, ha az elkövetkező években színházaink arra törekednének, hogy ne veszítsék szem elől a már felfedezett magyar drámát, sőt újabb és újabb színdarabokat fedezzenek fel, és rendszeresen játsszák is őket.

Nem könnyű az elmúlt évad magyar drámáinak színpadra állítását áttekinteni és értékelni.

A következőkben különösen azokról a rendezésekről lesz szó, amelyek a legtermékenyebben hathatnak színházi fejlődésünkre, és művészileg is a legérettebbeknek bizonyultak.

Ilyenek voltak Örkény drámáinak bemutatói: a *Tóték* Berlinben a Volksbühnében és Gerában; *a Macskajáték* ugyancsak a Volksbühnében és Weimarban; ezeken kívül Szakonyi *Adáshibája Mag*deburgban, Karl-Marx-Stadtban és Neustrelitzben, Kertész Ákos *Névnapja* a szászországi színpadon Drezda-Radebeulben és Zittauban, és Sarkadi Imre *Elveszett paradicsoma,* amelyet a Drezdai Állami Színházban Iglódi István rendezett.

Végezetül meg kell említenem még néhány rendezést: *A képzelt riport egy amerikai pop-fesztivál*[9]*ólt* Weimarban és Erfurtban, Gyurkó: *Szerelmem, Elektráját* Cottbusban, valamint Illyés Gyula Az *ünnepelt* című darabjának eredeti rendezését a Berlini Gyermek- és Ifjúsági Színházban. Örkény Istvánt a *Tóték 1*974-es gerai bemutatója ismertette meg az NDK közönségével. Ez után a sikeres bemutató után sok szakember tette fel a kérdést: miért kellett hét évnek eltelnie ahhoz, hogy a fasizmusnak ez a szellemes szatírája színházainkban is látható legyen.

Nagyon érdekes összevetni, milyen különböző eszközökkel és módon vitte színre a gerai és a berlini színház ezt a szatírát.

Gerában a Tót családot kezdettől fogva hamis idillbe helyezték. A giccsesen gazdag színpadkép hegyi üdülőhelyekről készített levelezőlapokra emlékeztetett. Ebbe a hamisan barátságos idillbe robbant bele az őrnagy, és a közönségnek a nevetés és megütközés vegyes érzései közepette kellett felismernie, milyen perverziókra képes a Tót család minden egyes tisztes, barátságos tagja.

A berlini rendezés a figurákat nem annyira komikus voltukban szolgáltatta ki a közönség nevetésének. Itt arra törekedtek, hogy a Tót családot egészen rendes kispolgári családként mutassák be. Egy olyan családként, amelyből ezer és ezer létezik az országban.

A színpadképet körülvevő fehér függönyök, a háttérként klöpplicsipkével díszített fal jó polgári kényelmességet áraszt, mindenki „normálisnak" mutatkozik. A láthatóan nyugalomban élő és nyugalmát megőrizni kívánó kispolgári családot az idegbajos őrnagy teljesen manipulálja; olyannyira, hogy csak egy irracionális kiút maiad. Ezt az esetet mindennapinak kellett bemutatni, és ezáltal a rendezés nem ért el olyan groteszk-komikus hatást, mint a gerai. A kritikusok általában dicsérték az alapvető elgondolást, de aggályosan megállapították: a színészek lehetőségei nem terjedtek odáig, hogy tudásukat kibontakoztassák, és figuráik clownszerű, groteszk és nevetséges vonásait felfedezzék.

Ez olyan probléma, amelyre már a bevezetőben is rámutattam.

A mi drámai hagyományunkban alig van ilyen jellegű darab, és ezért nem fejlődött ki az ilyen művek előadásához szükséges játékmód sem. Ezen a téren tanulnunk kell - a magyar színháztól is.

A tanulásra egészen ideális lehetőség adódott a másik Örkény-dráma színrevitelénél a berlini Volksbühnében. A *Macskajátékhoz* Orbánné szerepére sikerült Sulyok Máriát, a magyar színjátszás varázslatosan nagy színésznőjét megnyerni.

Sulyok Mária, aki mint ismeretes, ezt a szerepet sikerrel játssza a Pesti Színházban, kitűnően beszél németül, és így lehetséges volt, hogy német színészekkel együtt álljon a színpadra.

Nem akarom itt Sulyok elragadó játékát leírni - hiszen lehet látni őt Budapesten, bár a berlini rendezés sokban különbözik attól a rendezéstől, amelyet Buda-pesten láttam. A Volksbühne színpada több mint kétszer akkora, mint a Pesti Színházé, és a közönség meglepetésére a kamaraszínház jellegű darabhoz a színpad egész szélességét kihasználták. Ebből számos érdekes megoldás adódott. Például Orbánné Nyugat-Németországban élő, tolószékhez láncolt nővére szinte elveszett ennek a színpadnak a mélyében. A két asszony között levő szellemi távolságra így térbelileg is utalnak. A többi figura is gyakran egymástól távol állva vitatkozik ezen a színpadon, a partnerrel való kapcsolat megnehezedik, és az elidegenedés, az öregkori egyedüllét problémája ily módon érthetően tudatosul.

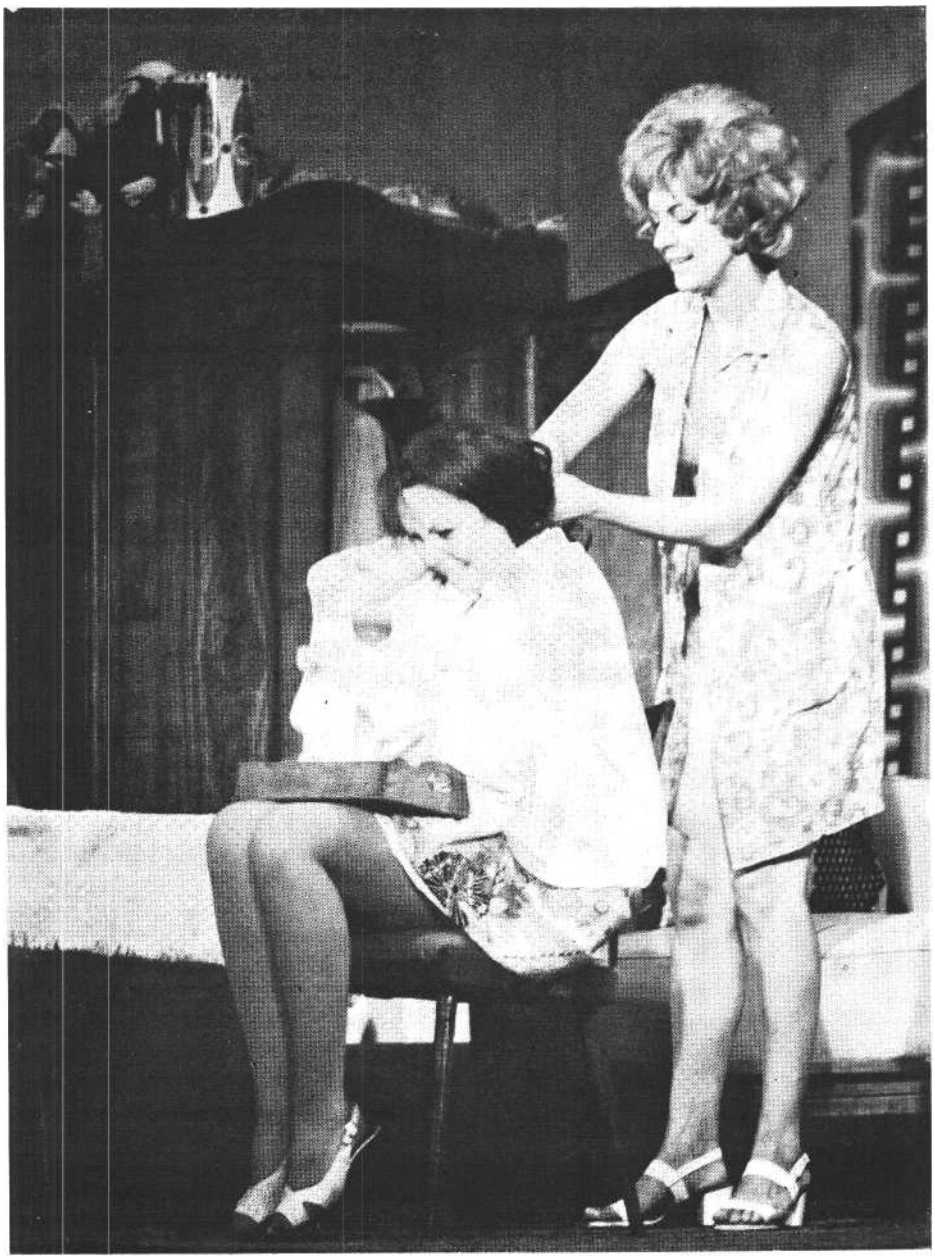
A magyar színházi napok legtöbbet játszott darabja Szakonyi Károly *Adáshibája* volt.

A magdeburgi, karl-marx-stadti és neustrelitzi színházak eltérő sikerrel játszották ezt a szatírát, melyet időközben már más színházak is műsorra tűztek. Sok oka van annak, hogy a színházak éppen ezt a darabot választották. A tele-vízió egyre erősebben behatol az emberek életébe, fellazítja egymás közötti kapcsolataikat, s ez végül olyan közömbösséghez, önelégültséghez, önzéshez vezethet, amely a családi életet bohózattá teheti. Ez a probléma nálunk is fennáll.

Másrészt viszont a színházak teljes mértékben megbízhatnak abban a komikus-groteszk hatásban, amely ebből a televízió által megzavart családi életről szóló szatírából ered. Ezenkívül a kisebb társulatoknak nem mellélcs, hogy ez a kevés szereplőt igénylő színdarab jó szereposztásra ad lehetőséget. A fenti három rendezésben, amelyet én láttam, két alapvető tendencia volt megfigyelhető.

Karl-Marx-Stadtban az együttes abból indult ki, hogy ezt a családot nem szabad egyértelműen kinevettetni; csak annyira, hogy a néző felismerje saját magatartásmódját. Inkább az ellenkezőjével próbálkoztak : megmutatni az egyes családtagok problematikáját. Nem groteszk túlzást mutattak be, hanem egy rendes

Kertész Ákos Névnap című színműve a drezdai Landesbühnen Sachsen Színházban



Jelenet a Pop-fesztivál weimari előadásából

levő székhelyén kívül saját színtársulattal nem rendelkező kisebb városokban is tart előadásokat. A másik színpadravitel a lengyel-csehszlovák határháromszögben fekvő kisebb városban, Zittauban történt.

Víg Gusztáv és Ilona házasságának aprólékosan részletezett és kritikus elemzése Kertész drámájában sokban emlékeztet a századforduló európai drámáinak és színházainak realista hagyományaira. A társadalomkritikai elemzés hagyományait tudatosan alkalmazva rendezték meg ezek a színházak a darabot. Á szín-padkép mindkét előadásban azokat a magyar bérházakat ábrázolja, amelyek mindenekelőtt a pesti munkáskerületekben láthatók: a gangról, amely a ház udvarra néző oldalát keretezi, jutnak be a szereplők a lakásba, amelyet a munkás-lakások tipikus berendezési tárgyaival láttak el: a konyhában van egy satupad, amely Gusztáv pénzének rejtekhelyéül is szolgál; a lakószoba egyben a gyerekek hálószobája. Az egyszerű, de gyakorlatias berendezés dominál. Zittauban Ilona és Gusztáv alakítóinak nagyon jól sikerült bemutatni a sokéves házasság hétköznapjainak sebezhető pontjait, a házasság olyan hétköznapjait, amelyek több gondot okoznak, mint örömet, és amelyben a névnap minden évben az az ünnep, melyen Gusztávot barátai megalázhatják, mivel ők többre vitték. Lenézik Gusztávot, és ezen a napon szerény kis új boldogságát is széttörik.

Annál szebben lehetett később megfigyelni e rendezésben, amely kezdetben ennek az életnek szépítés nélküli szomorkásságát mutatta, hogy ez a két ember, aki évekig szinte idegenként élt együtt, hirtelen újra felfedezi és egészen elfogulatlanul, új módon kezdi szeretni egy-mást. Ez a költészet hatása alá vonta a nézőt. És azután jött a megütközés, hogy képes volt Gusztáv Ilonát barátai előtt megszégyeníteni, mert úgy érezte, hogy Ilona legbensőbb érzéseit elárulta. Végül mégis Gusztáv maradt csak szégyenben.

Bár Gusztáv és Ilona további útja nyitott maradt, a rendezés optimista színezetű volt, mert mindketten felismerték, hogy így nem folytathatják életüket, meg kell változniuk. Habár a Landesbühnen Sachsen rendezése kevésbé dolgozta ki azt a társadalmi helyzetet, amelyben ez a házaspár élt, a színdarab mondanivalója itt is erőteljes és meggyőző volt. Kár, hogy nem lehetett érezni mindig azt a feszültséget, amely az Ilona és Gusztáv közötti viszonyt jellemezte. Így a figurák

családot, amely mindennapi életét éli - mindenféle kiugró esemény nélkül.

A Bódog család hétköznapjait pontos színpadi és színészi részletezettséggel mutatják meg; itt minden szabályos: a tévé kötelező bekapcsolása, amint hazaérkeznek, a beszélgetések banalitása azt mutatja, hogy naponta ez játszódik le. Ez el-len a hétköznapi élet ellen a gyerekek különböző módon lázadnak fel. Imrus, az egyetemi hallgató végezetül kétségek között hagyja el a házat, mert Emberfi csodái sem érnek el semmit. Vandát, Imrus nővérét a rendezés úgy mutatja be, hogy kétségbeesett ugyan, de emberségét nem veszítette el, és fogékony maradt Emberfi csodáira, mert megszerette őt. Vanda ebben az előadásban szinte tragikusan hat, míg a magdeburgi és a neustrelitzi rendezésben gyakorlatilag nincsen esélye a megváltozásra, és nagyon kritikusan ábrázolják, olyannak, akinek nincs perspektívája, teljesen kívülálló a családban, de ezek a vonások nem a jogos tiltakozás talajáról fakadnak, mint öccsénél, hanem önzéséből. S hogy foglalkozásában is csődöt mondott, e szerint a koncepció szerint ezt is csak magának köszönheti.

Érdekes volt Emberfi alakjának különféle megfogalmazása. Magdeburgban és Neustrelitzben a figura jelmeze egyértelműen Krisztusra utalt, aki nevetséges sarlatánként hatott. Ezzel szemben a karl-marx-stadti rendezésben Emberfi hippiként jelenik meg, farmerben és pulóverben, mint a modern gyógyítók egyike, akik ugyan elbűvölőek az ifjúság számára, de semmiféle reális alternatívát nem tudnak felkínálni.

Összefoglalva elmondható: egyrészt groteszkség az extremitásig Magdeburgban és Neustrelitzben, másrészt dialektikus figurakezelés kísérlete Karl-Marx-Stadtban. Itt a nézőt minduntalan elcsábítják, hogy legalább részben azonosítsa magát az alakokkal, hogy azután még alaposabban átlásson azok kérdéses magatartásán.

Egyébként a nézők nyilvánvalóan ez utóbbi felfogás mellett foglaltak állást, mert a karl-marx-stadtiak előadásai rendszeresen telt házzal folytak, míg a másik két színház a közönség nagy részénél nem talált megértésre. Ezek is fontos tapasztalatok, amelyek azt mutatják, hogy ha a közönség hosszú évekig nem láthat éles, szatirikus darabokat, az ezekkel szembeni tartózkodást csak lassanként lehet legyőzni.

Egészen másfajta élményt jelentett számomra Kertész Ákos *Névnap* című darabjának két rendezése. Ismertem a budapesti József Attila Színház híres rendezését, és sajnáltam, hogy az NDK-ban csak két kisebb színház vállalkozott a darab színpadra vitelére. Az egyik a Landesbühnen Sachsen, egy olyan színház, amelyik a Drezda melletti Radebeulben

túl szeretetreméltóan komikussá váltak. Jobban kiemelték a darab komikus alapszituációit, amelyek kétségkívül adottak voltak. Mindez ahhoz vezetett, hogy az a realista ábrázolás, amelyet Kertész erről a családtól ad, elsikkad, és eltűnnek azok az objektív ellentmondások is, amelyek mindenekelőtt a Gusztáv és barátai közötti viszonyban nyilvánulnak meg.

A Névnap mindezek ellenére is azon hasznos felfedezések egyike, amelyeket az NDK-ban ezekben a színházi napokban. tettünk - nemcsak azért, mert ez a darab egy munkáscsalád problémáit ragadja meg, hanem azért is, mert realisztikus részletekben hangulatos ábrázolást és az alakok között sokrétű kapcsolatokat mutat be. Kertész Ákos stílusa, szemléltető realizmusa Hauptmannra, Ibsenre, Csehovra vagy Gorkijra emlékeztet.

Hasonlókat lehet elmondani Sarkadi Imre *Elveszett paradicsom* című darabjáról. Talán csodálkozásra készteti a magyarokat, de ezt a több mint 14 éves színdarabot csak az elmúlt év novemberében mutatták be először az NDK-ban, Drezdában. Ennek a bemutatónak az volt a különlegessége, hogy Iglódi Istvánt sikerült a darab rendezőjéül megnyerni.

Nálunk több szakember ismerte már Iglódi rendezéseit a budapesti 25. Színházból és a Mikroszkóp Színpadról, s csodálkoztak, hogy Iglódi olyan darabhoz fog, amely szerkezetében nagyon emlékeztet az ibseni dramaturgiára. De Iglódi ennél a darabnál is hű maradt rendezői stílusához : az adott figurák lelkivilágát kimért mozdulatokkal, mozgáslefuttatás útján próbálta láthatóvá tenni. Így ez a rendezés - amelynek külsőleg körvonalait egy sokzugú, nagy, a játékra sok lehetőséget kínáló üvegház adja - elragadó dinamikával rendelkezik. Iglódi következetesen szembenéz annak veszélyével, hogy ebben a darabban csak beszélnek és filozofálnak, anélkül, hogy az alaptémát elhanyagolná.

Sokak számára az a kifejező játékmód, amellyel a színészek feltárták benső énjüket, szokatlan és elképesztő volt.

Egy interjúban Iglódi azt vallotta: „A nyelv, a mozdulat, a mimika és koreográfia a rendezésben számomra egyformán fontosak. A koreográfiával is lelkivilágot akarok kifejezni." Azt, hogy ebben a koncepcióban mennyi ragyogó lehetőség rejlik, Iglódi nemcsak a Sarkadi-rendezéssel mutatta be, hanem a budapesti Mikroszkóp Színpad vendég-játékával, *A versenyló* halálával is, amelyet

Elektra (Heidemarie Geese) **Gyurkó László drámájának drezdai előadásában (MTI fotó - Keleti Éva felvételei)**

szintén Iglódi rendezett, s amelyet nálunk is lelkesen fogadtak.

Egészen más, megindító színházi este részesei lehettünk ezekben a napokban Cottbus járási székhelyen. Gyurkó László *Szerelmem, Elektráját* egy tehetséges, fiatal, az új nemzedékhez tartozó rendező vitte színre fiatal együttessel. Ehhez az előadáshoz Cottbusban olyan színpad-teret alakítottak ki, amely közvetlenül bevonta a nézőket a játékba. A nézők a színészekkel együtt fehér vászonnal borított arénaszínházban találták magukat. Az előadás egészében erősen emlékeztetett Besson évekkel ezelőtti *Oidipusz* királyrendezésére a berlini Deutsches Theaterben. A clownok egyrészt azon fáradoztak, hogy az Aigiszthosz által elrendelt ünnepen oldottságot, vidámságot teremtsenek, másrészt állandóan megtörték a cselekmény menetét.

Az igazságnak és a hatalommal való visszaélésnek ez a végsőkig kiélezett parabolája nagyon aktuális üggyé vált, amely az ókori műalkotásból csupán a mítoszt őrizte meg. Mélyértelmű gondolatjátékká vált az Elektra által követelt abszolút igazságról, és az oresztészi relatív igazságról. Azok az eszközök, amelyekkel ezt elérték, a naiv színház eszközei voltak.

Azok a rendezések, amelyek mindenekelőtt az ifjúság érdeklődését voltak hivatottak kielégíteni, a következők: a *Popfesztivál* Weimarban és Erfurtban, Illyés Gyula *Az ünnepelt* című darabjának stúdióelőadása a berlini „Barátság Színházában".

A Petőfi képviselővé választásáról *szóló* darab a berlini rendezésben a csupasz próbaszínpadon a forradalmi taktika kérdéseinek tanművévé vált. A darab a közönség kis köréhez szól csupán. Mindig 8o néző követheti az eseményt, amely előtte folyik testközelben, s amelyet a rendezés Petőfi-versekkel lazít fel.

Egészen más hatást váltott ki a két *Popfesztivál* előadása. Már a sokat ígérő cím és a jó beategyüttesek is csalogatták az ifjúságot a színházakba, amelyek előadásról előadásra telt házzal játszanak. Weimarban Marton László rendezte a darabot, aki a Vígszínházban is színre vitte. Egy mozi pótszínpadával kellett megelégednie, mert a tradíciókban gazdag weimari Nemzeti Színházat éppen átépítették. A darab mégsem vesztett hatásából semmit. Azokat a fiatalokat, akiket először csak Presser Gábor zenéje vonzott, láthatóan megragadta *az a* szociális és morális helyzet, mely Eszter és József sorsán keresztül feltárult. Ennek a rendezésnek a sikere Gessler György tökéletes koreográfiájára is visszavezethető, akinek a kis színpadot optimálisan ki kellett használnia.

Távolról sem tudtam minden rendezést ebben a bemutatásban figyelembe venni, hiszen túl sokrétű volt a kínálat hozzá. Meg kellene például említeni még Benedek Katalin *Alattunk a város* című színművét *egy* mindenesetre középszerű rendezésben Hallében.

Örvendetes összegezést készíthetünk. Mégis, más oldalról a jövő években is ezekből az eredményekből kell kiindulnunk. Azok a sokrétű problémák, amelyeket a legújabb magyar darabok felvetnek, segítettek nekünk abban, hogy a Magyar Népköztársaságban végbemenő fejlődést jobban megértsük. Ilyen kulturális eseményeken keresztül országaink közelebb jutnak egymáshoz. Ezt jobban ki kellene használni. Néhány kritikai megjegyzést is tennünk kell: például egy színház sem játszott a magyar drámairodalom klasszikusaitól egyetlen darabot sem. Es egy olyan szerzőt, mint Mesterházi, akinek a műveit az ötvenes és a hatvanas években rendszeresen és nagy sikerrel játszották, sem lehetett ebben az évben a műsortervekben megtalálni. Ennek ellenére a kapott ösztönzések kamatozni fognak színházainknál, és reméljük, hogy további vendégjátékok és mindenekelőtt magyar vendégrendezők a fel-vett kapcsolatokat tovább ápolják majd.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Besson Brechtje

Brecht Bessonja

Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy házaspár. A férfi író volt, az asszony színésznő. Három gyermeket neveltek: Hanne Mariannanek más asszony volt az anyja, az is színésznő, Marianne Josephine Zoff, az író első felesége Berlinben; a másik leány hét évvel idősebb, neve Maria Barbara, később színésznő lett ő is (apja tettetett, svejki álmélkodással mondta a hírre : „azt hittem mindig, varrónő lesz!"); legkisebb gyermekük fiú, Stefan, már menekülés közben született, Csehszlovákiában, és bolondos kísérletek támogatójaként ma New Yorkban él. A férfinak egy bizonyos Mr. Stripling kellemetlen kérdéseket tett föl, azt faggatta, kommunista-e, és darabjait Marx és Lenin bölcseletei alapján írja-e? A férfi - miként egy furfangos Svejk, válaszolgatott. Két napra rá Párizson át Zürichbe utazott feleségével. A Schauspielhausban évek óta játszották színdarabjait. A mázoló elől elmenekült művészek csoportosultak itt, és Wolfgang Langhoff meg Wolfgang Heinz, a Deutsches Theater későbbi intendánsai igyekeztek Európában is teret biztosítani a különös színdaraboknak.

Itt Svájcban ismerkedtek össze Brechték, mert természetesen róluk szól a mese, egy akkor huszonöt éves fiatalemberrel, aki a franciául beszélő Svájc Yverdon nevű helységében született (1922. november 4-én), romanisztikát és anglisztikát tanult, újságíróskodott, de a színház izgatta valójában. Rabelais-ről és Moličre-ről írt szakdolgozatot, és hamarosan módját találta, hogy Vichy-Franciaországba menjen egy maga alapította amatőrtársulattal, és ott francia nyelvű színészként működjön mindaddig, amíg antifasiszta magatartása ellen a rendőrség kifogást nem támasztott. Akkor vissza Svájcba, Zürichbe éppen; német nyelvterületen ez volt az egyetlen hely akkor a világban, ahol szabadon lehetett beszélni az emberi tisztességről.

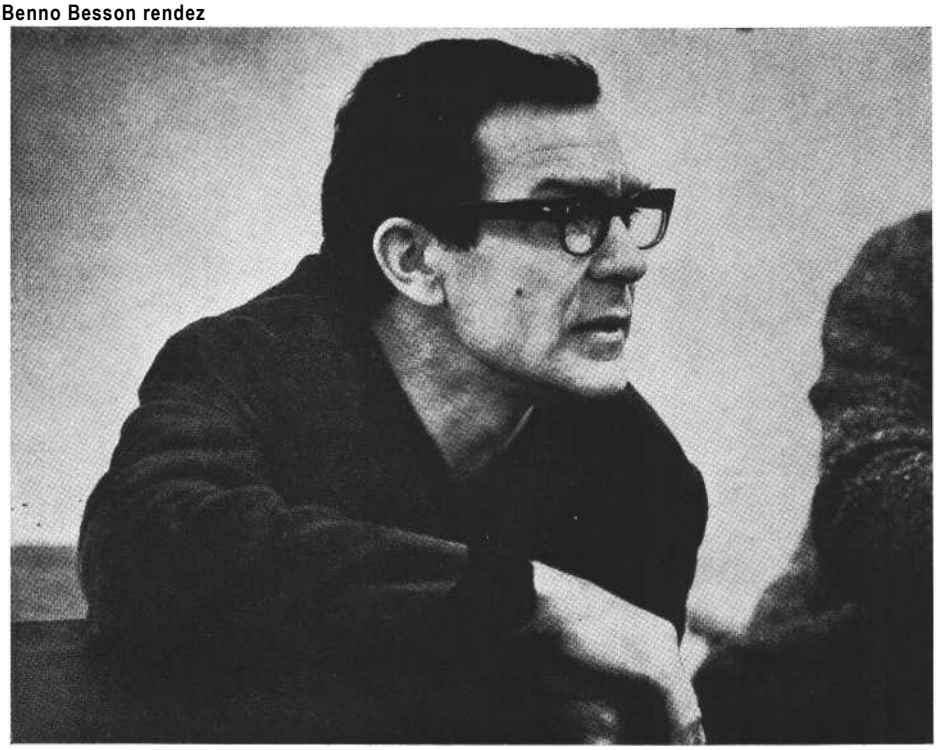
Itt azután nem csak Brecht műveivel ismerkedett meg - látva az r 943-ban Zürichben bemutatott *A szecsuáni jólelket, a Kurázsi mamát és a Galilei életét, és* maga is dramatizálta egyik gyermekregényét, *A három katonát,* s színre vitte színjátszóival -, de megismerkedett az amerikai emigrációból Európába érkező és ott némileg tétovázó házaspárral, akik nem tudták, merre induljanak új életet kezdeni az új életben. S miután Németország amerikai övezetébe nem kaptak beutazási engedélyt, Csehszlovákia felé vették útjukat, ahol már sokkal nehezebb időkben is kaptak menedéket. Végül kikötöttek Németország szovjet zónájában. Hamarosan színházat nyithattak, és addig is, ameddig elkészült Brecht legnagyobb háború előtti sikerének helyén a színház újjáépítése, a Deutsches Theater épületében kezdték meg működésüket. Ide követte őket a francia-svájci fiatalember, aki hátrahagyta szülőházáját - de nem állampolgárságát -, és nyíltan elkötelezte ma-gát egy tudományos eszmerendszernek.

Brecht negyedik gyermeke lett a fiatalember. Nem vér szerinti: szellemi gyermeke. Gruséé a gyermek *A kaukázusi krétakörben,* sokkal inkább, mint a kormányzóéé: mert a gyermek azé, aki fölneveli. Így lett Benno Besson Brecht szellemi gyermeke. S ha Besson Brechtjét akarjuk megközelítni, előbb szót kel-lett ejteni Brecht Bessonjáról.

Besson Brecht tanítványa és legközvetlenebb munkatársa lett. Valóban társa lett a munkában. Megfordítandó és visszavezetendő a szó eredeti értelmére, mert nyelvünkben a munkatárs szó (a gyakorlat következtében) némi értelemszürkülésen ment keresztül, és túlontúl gépies hangzást kapott. Brecht munkatársának lenni: ez nem csupán annyit jelentett, hogy jelen lehetett a munkánál. Még csak annyit sem, hogy kényelmetlen és unalmas részfeladatokat - ha vannak ilyenek egyáltalán - neki kellett elvégeznie. Brecht színházművész volt, nem csak költő. A drámaíróval egyenlő jelentőségű Brecht a színházi rendező, a jelen-kori színház megújítója és átalakítója, a színésznevelő, társulatszervező, egy új fajtájú színjátszás elméleti és gyakorlati kikísérletezője. Brecht, a színházi ember a mindig is közösséginek nevezett szín-házi munkába olyan új módszereket vezetett be, amelyek távolról sem hasonlítanak az individuális büszkeségnek romantikus bódéira. Színházi üzem, jellem-képző iskola és gondolkodásgyár volt a Berliner Ensemble.

Brecht és Besson párosának közös munkája idejénél korábbra kell emlékeztetni. Arra az időre, amikor az ifjú Brecht Reinhardt dramaturgja volt, és közreműködött a *Szent* Johannánál - hogy majd ebből az élményből Lion Feuchtwangerrel és Anna Seghersszel kidolgozza különböző Johanna-variációit -, vagy amikor Piscatornál inas-rendezősködött, és társszerzője volt a nevezetes, futósző-

Benno Besson rendez



nyeges, Pallenberg alakította Svejknek (később ebből alakítva tovább a világháborús Svejkjét). Már itt sem alárendelt, hanem mellérendelt viszonyt jelen-tett a munkatársi kapcsolat az egyes munkafeladatokat vállalók között.

Így lett Besson társszerzője Brecht késői darabjainak és munkáinak. Társ-szerzője a szónak nem merőben eszmei, hanem valóságos, ha úgy tetszik: szerző-jogi értelmében. Lenz: *Házitanítója, Jeanne D'Arc pere Rouenben* 1431 vagy a különböző módokon és országokban megrendezett *Don Juan* (1952: Rostock, 1954: Berliner Ensemble, 1964: Palermo) Brecht és Besson közös színre alkalmazása, és nem lehet tudni, ki mennyit írt belőle, és ki mennyit rendezett? A *Don Juan* például, amely nemrégiben jelent meg magyarul is Ardó Mária átültetésében, Besson fordítása volt (akár a *Volpone,* Farquhar: *Toborótisztje, a Tartuffe* vagy Shakespeare: *Két veronai ifjúja) ja)* és Brecht (vagy Besson, vagy Brecht és Besson vagy Besson és Brecht) beleékelték jeleneteiket, kiegészítéseiket, hangsúlyátvető változtatásaikat. Besson ennél a darabnál sem csupán irodalmi nyersanyagszállító és hűségellenőr volt, működése nem merült ki a franciáról németre tolmácsolásnál, de rendező, társrendező, segédrendező, nélkülözhetetlen vitapartner, szellemi társ.

Besson a legközvetlenebb Brecht-tanítvány. Nemcsak a szcenírozás anyagait és felhasználását, a színészi alakítás kettős rálátását, a darabok időszerű olvasatát tanulta el, mint *Peter Palitsch, ez a* Brecht-renegát NDK-emigráns, nemcsak a krónikás szerkezetet sajátította el, mint a Berliner Ensemble exdramaturgja, *Kippbarát.* Nemcsak a dialektikát és a társadalom munkájából cselekvő részt vállaló elkötelezettséget sajátította el, mint a módfelett eszes *Manfred Wekwerth* vagy a Brecht-unokák közül a *Karge-Langho* rendezői páros. A legfontosabbat tanulta meg: a szüntelen változás képességét, a valóság folytonos fürkészését és mélyre hatoló vizsgálatát, s az ezekhez szakadatlanul hozzáigazodó színházi gyakorlatot, a folytonos fölülvizsgálatát elért eredményeknek, melléfogásoknak, tévutaknak, de még sikereknek is, ha a társadalmi változás úgy diktálja. Megtanulta, hogy a színház csakis a valóság függvényeként ér valamit. Megtanulta - nem Bismarcktól: Brechttől -, hogy csak az ökör konzekvens, és semmi sem rejt nagyobb veszélyt egy politikus művész (és egy politikus) számára, mint a vaskövetkezetesség, az egyformaság. Változni kell tudni, hogy ugyanazok maradhassunk, mert aki aggályosan őrzi önmagát, az elveszti énjét. Ma más a világ, mint volt tegnap: mást kell csinálni, ha ugyanazt az eredményt kívánjuk elérni. Ami jó ma: nem biztos, hogy megfelel holnap.

Besson újrarendezései, makacs visszatérései a *Don juanhoz* például vagy *A szecsuáni jólélekhez:* nem a sikeres színházi találatra való rálicitálás, a rendezői adu újbóli lehívása és még csak nem is alaposabb ismerkedés az anyaggal, a korábbi homályos pontok eloszlatása, hanem ugyanannak a műnek a társadalom változásainak fényében való újraolvasása. Válasz egy-egy új helyzetre.

1956 januárjában rendezte meg először *a Szecsuánit a* rostocki Volkstheaterben a Berlinből hozott vendégszínésznővel: *Käthe* Reichellel *a* kettős főszerepben, hogy a következő év októberében ugyan-csak vele *(Karl von Appen* díszletei és jel-mezei között) a Berliner Ensemble-ban vigye színre.

Miután 1958-ban megválik a Brecht-színháztól, és vendégrendezéseket vállal az NDK-ban és külföldön egyaránt, és 1961-68 között fő munkahelye a Deutsches Theater, 1969-től művészeti vezető és 1974-től igazgató a Volksbühnében: ismét nekifog a darab színrevitelének.

A siker elképesztő. *Tovsztonogov,* aki a tisztviselőművészek vagy diplomataművészek korában tiszteletreméltó emberi vonásként őrizte meg a kézművescéhbeli művészek egyik munkaeszközét és védelmi eszközét: a gőgöt - a Royal Szálló étteremben egy órán át elemzi rajongva Besson előadását, megoldásokat mesél el csillogó szemmel, ahogyan csak igazi tehetség tud örülni egy tőle különböző másik tehetségnek. *Major Tamás* sem bír megszabadulni a nagy sikerű budapesti *Szecsuáni* megrendezésénél a látott előadástól - nyilván nem is akart.

A játék helyszíne

Makulatúra borítja a színpadot. Elhasznált, összegyűrt, szétszaggatott újságpapírcafatok. Szemétlerakodóhely. Behavazottan halotti sík ság. Ipari hulladékok telepe. Holdbéli táj.

E becketti sivárságban toprongyos férfialak kuporog a nyitott színpadon. Wang, a vízárus *(Günther Junghans).* Halottnak vélnénk, ha bábumerev arcából elő nem csillogna egy érdeklődő és gunyoros szempár.

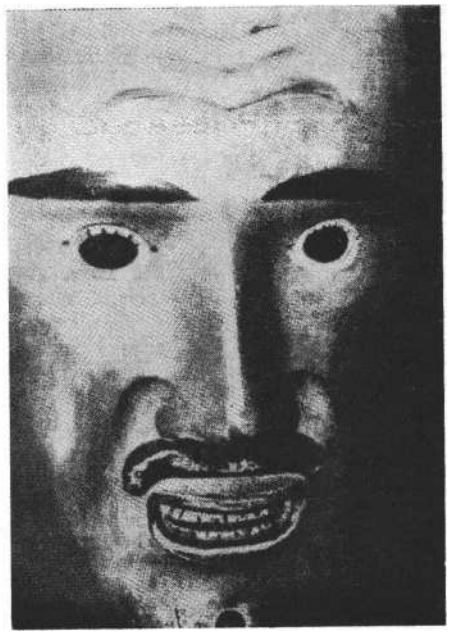
Bokától fölfelé látszanak a színészek. Lábfejük elmerül a szeméttengerben. Léptük puha. Nem koppanó. Surrogva zizeg néha lábuk nyomán a papír. Mint döglött avar.

A színpad szélén időnként seprűvel buzgólkodik egy-egy alak. Megkísérli a lehetetlent: tisztára söpörni a mindent elborító rendetlen hulladékot. Nem hivalkodó metafora ez, holott az előadás és a mű alapgondolata jelenik meg benne - erőfeszítések a tisztaságért -; csupán megcsillantja az értelmezés lehetőségét, nem pedig erőszakosan szájbarágja.

A papirossal borított színpadi táj megteremti ugyan képzettársításunk rendszerét, és félreérthetetlenné teszi, hol játszódik a történet. Hol? Persze: Szecsuánban. De „nem a darab megírásának korában létező tartományban", hanem olyan helyen, ami „jelenti mindazokat az országokat, ahol kizsákmányolja ember az embert". Természetesen: a meghatározás Besson színpadán nem marad ilyen tág általánosságban. A történet valamely nagyváros peremén pereg le előttünk. A papírrongyok látványa sem reked meg a beszéltetett tárgyi környezetnél. Anyagi valósággá szerveződik. Anyagivá a szónak színházi értelmében: szembesítődik a fehér körfüggönyökkel és egy ejtőernyőselyemből készült fehér lepel habos mozgásával. A különféle anyagok összeütközése vagy összeharmonizálása, mozgása vagy mozdulatlansága feszültséget keltő szellemi erőteret ad a játékhoz.

A csillogó selyemfüggöny alálebegése vagy lesiklása, alázuhanása vagy bodros lelebegése puhán zár le egy egy jelenetet. Segít eltakarni a színpadmunkások tevékenységét, hogy amikor ismét fölszakad a látvány: új kép táruljon elénk. A könnyű fehér lepel hol ködként, hol homályosuló látásunk meghatott könnyeiként takarja el az addigi képet, hol pedig fel-hőként burkolja körül az égbe visszautazó három isten alakját. *Ezio Toffalutti* és *Helmut Brade* függönye nem merül ki első mozgása után. Még sok a rejtett tulajdonsága. Titkokat, csodákat, meglepetéseket tartogat. Mindig új és új alakban mozdul meg. Más és más koreográfiák szerint táncol alá vagy feszül mennyezetként a játéktér fölé. Eszményi díszlet. Együtt mozog a darabbal. Együtt játszik. Együtt változik pszichológiája. Antik kórusként foglalja össze a cselekmény addigi érzelmi tartalmait.

A Volksbühne Brecht-előadásának ez új díszlete. Besson változtatott azon az emeletes színpadkonstrukción, amire némelyest hasonlított a Nemzeti Színház



A szecsuáni jólélek előadásának műsorfüzetéből. Középen: Sen Te alakítója, Ursula Karusseit (Berlin, Volksbühne)

előadásának Keserű Ilona tervezte szerkezete; egyszerűsítette a színpadot (ennél egyszerűbbé alig tehette volna), és új szerkesztésben jelenítette meg a példázatot.

Istenek

A hátsó, fehér falon három szögletes nyílás támad: megjelenik a három isten *(Wilfried Ortmann, Klaus Mertens* és *Joachim Tomaschewsky).* Kopaszon, meztelen arccal, barna aranyban, nyugalomtól, égi derűtől és jóléttől kikerekedő pocakkal. Borotvált koponyájuk is aranytól csillog.

Három isten. Nem főistenek : alistenek. Csinovnyik-istenek. Beosztott istenségek. Tisztviselő-istenek.

Nincs aktatáskájuk, mint egy húsz évvel ezelőtti lengyel előadásban, sem kínai mesekellékeket nem viselnek magukon. A színészi céhbeliség komikumrendszerét sem alkalmazzák. Könnyed figyelmük, zavart biztonságuk és fontoskodásuk együgyűségről tanúskodik. Fölényük aláhúzza kisszerűségüket. Nyugalmuk butaságból ered. Alárendeltségből fölföltámadó izgatottságuk.

Elvont jóságot keresnek, és ettől látjuk ostobának őket, nem az arcjátékból vagy a színészek külsőséges véleményezésétől. Kívülről szemlélik az életet: nem velük történik a világ. Képtelenek megérteni a jelenségeket, mert előre-kész kategóriák bölcsességeit szajkózzák. Csak beosztotti minőségükben szeppennek meg később, amikor a cselekmény számukra áttekinthetetlenné zavarosodik. Csak annyiban érinti őket a történés, hogy a rájuk rótt feladatért nekik kell majd felelniök. Lassan foszlik le róluk az isteni derű. Meghajszoltan tűnnek föl: kötött sálakkal védekeznek a növekvő hideg ellen. Foszlott kabátokat szednek magukra, hogy majd láma-szerzetesként, fekete köpönyegben és bársony sapkácskákban bíráskodjanak; végül kibújva lebernyegeikből a zsinórpadlás-égből aláereszkedő, hófehérre festett, három kis hintóba telepedjenek, becsatolják biztonsági öveiket, mint falusi körhintán, és protokollárisan visszautazzanak a felhők fölötti központba, ahol - a nézőtérről így érezzük: semmi sincsen; a dolgok a külvárosi szennyes helyeken történnek.

Mesebeliség és dokumentalizmus

A három isten megjelenése hétköznapi és mesésen csodás.

Csodás, mint minden köznapi, és laposan köznapi, mint a csodák általában. Bejön három nem túlságosan eszes férfiú a színpadra, s valami puha báj övezi őket. Csupán érinti a játékot a mese lebegése, mint ahogy csak megsuhintja a demonstrációs teret a valóság tudományos szikársága és száraz szabatossága. Dokumentum és líra képtelenül szép aránya ez az előadásban. Költői, mint valamennyi dokumentum. És tárgyilagosan dokumentáló, mint minden igazi, a világ állapotáról tudósító költészet.

Szállás után kutat az istenek számára Wang.

Betipeg a színre három dobozból tákolt bódé, házformára kirakott, *Csoda Milánóban-beli* kültelki szükséglakás.

Kartondobozok és mégis házak.

A tér és az addig fölhasznált anyagok belső logikája működik itt képzeletünk megmozgatása érdekében. A szociológiai ábrázolás tényszerűsége jelenik meg Bessonnál színpadi költészetbe átemelten.

Mi Sen Te foglalkozása?

Sen Te valóban az, aminek mondják. Nem színpadi naiva. Nem egy mesejáték hősnője. Nem egy erkölcsi parabola hősnője, és semmiképpen sem pozitív hős. Kezdetben legalábbis nem. Rekedt hangon beszél. Rongyai szedett-vedettek. Kék, csíkos ruhájára fakó fátyolszerűséget vetett, s még valami lélekmelegítő-féle is van rajta. Térdzoknit visel és tornacipőt, mint Cabiria valamelyik római kolleginája.

Keshedt hivatalnokocska érkezik viskójához. Görcsös rángásokkal takargatná türtőztethetetlen altesti ingereit. Combjai összeszorításával vagy felsőcombjai közé dugott kezével is csillapítani szeretné izgatottságát.

Nincs félreértés, miért lopakodik ilyen szégyenlősen Sen Te lakhelye felé. Kezében jácintot szorongat a slágerszerzők és szemforgató kispolgárok szerelmi érzületeinek jelképeként. Ágyékból görnyedten, egyik lábát kutyaszerűen fölhúzza. Tenyerével száját paskolva indiánsüvöltést hallat: gyermeki és dürrögően állati egyszerre. S miután Sen Te harmadszorra sem bukkan elő szolgálatára állani kereskedelmi árujával: a figyelő pillantásoktól szorongva elszelel.

A Marx fivérek

Sen Te az istenektől kapott pénzen dohányboltot nyit. Tágasabb tákolmány már ez; a szín közepén deszkahulladékokból épült bodega. Ebbe a szűk kis fülkébe nyomul be a nyolctagú család, hogy rokona nyakára rátelepedjék.

Gaucho, Chico, Harpo híres mozigroteszkje, *a Martin Esslin* által is szürrealistának méltatott kabinjelenet idéződik most Besson színpadára *A szecsuáni jó-lélekben.* Az a képsor a *Botrány az operábanból,* amikor a Marx fivérek luxus-hajóbeli kajütben tömegverekedést rendeznek. Hasonlóan valószerűtlenül zsúfolódnak össze tömegek a pöttöm trafikban. Ennyi ember el sem fér ekkorka helyen. Egymásban állnak, és egymásba

belemosódva ülnek. Két négyzetméternyi helyen, minden négyzetcentimétert kihasználva küzdenek, verekszenek. Igyekeznek életet taposni maguk számára.

Groteszkségében is szabatos társadalmi elemzés eredménye a látvány. Tágas színpadi térség közepén fülkényi helyen gyilkolják egymást a megélhetésért, az élettérért. És még annyi hely van körülöttük, a kalyibán túl!

Dal a nyolcadik elefántról

Besson csökkentette Paul Dessau dalait. Csupán kettőt hagyott meg belőlük : Sen Te dalát az első részben és a Dal a nyolcadik elefántrólt a másodikban.

Azért sem kár a megnyirbált zenei anyagért, mert a leszűkített zene- és énekbetét így erőteljesebben hangzik föl: teleszívódik tartalommal. A Dal a nyolcadik elefántról munkaritmusként szokott szerepelni a *Szecsuáni* előadásaiban. Bessonnál különös drámai erőt kap.

Jang Sun, az állástalan pilóta *(Winfried Glatzeder)* ekkorra a nagybácsi dohánygyárának munkahajcsára már. Az unokaöcs *(Harry Merkel)* kiművelt és halk hangján szólal meg a dalbetétben a kizsákmányoltak haragja és fenyegető elégedetlensége: „Megunta a dolgot a hét elefánt." Jang Sun a színpad jobb első portáljából kitolt vaslétra fokára hág föl -- a platón álló kizsákmányoló és a talajon gubbasztó munkások között -, tehetetlenkedve néz segítséget remélve a nagybácsira; fél a tömegként viselkedőktől, és nem tudja, miként értékelje lázadásuk jelét. Majd ráébred, hogy nem a kizsákmányolók érdekeit fenyegeti itt a nép-harag, az ő bőrére megy a játék: az utolsó versszaknál ijedtében, félelmében túlbuzgó munkaütemet vezényel beosztottjainak.

Nem csupán egy zeneileg szépen előadott kuplé, nem csak egy cselekvővé tett betétszám kap a legvégén tapsot, ha-nem egy költői szabatossággal leírt társa-dalmi elemzés is.

Karusseit arcai

A kettős főszerepben fegyelmezetten tündököl *Ursula Karusseit.* Ebben a városba szakadt és társadalmi szükségszerűségből utcalánnyá lett okos és erős nőben valóban népi erők működnek. Besson joggal méri össze - meghökkentő képzettársítással *Gorkij* Pelageja Nyilovnájával. Amikor az esőben a pilóta kifordított keze fejével megsimítja arcát: Sen Tében az érzelmi élet és a társhoz tartozás ugyanolyan emberi szükségletként nyílik meg, mint az evésé. Hazatértekor nem a földön jár. Lebeg. Valóban lebeg. Lábujjhegyen imbolyog. Berúgott az új érzelemtől. Karusseit mégsem a szerelem mindentől elszakított, megrészegült mámorát akarja ábrázolni. Nem *az örök* szerelmet. Bemutatja a szerelmet teljes dialektikájában és szociális összefüggéseiben. Megmutatja, hogy ez a lány (ebben a társadalmi helyzetben) nem engedheti meg magának az elbambulást egy férfi érintésétől. Sen Te lábai ezért kissé keresztbe lépnek. Finom komikus füsttel vonják be mozgását és fellegekbe függesztett, megittasult tekintetét.

Szeretni: kockázatos vállalkozás egy osztálytársadalomban mondják el mozdulatai. Elvonják a figyelmet a napi harcról. Elaltatják a szükséges éberséget. Természetesen: nem az osztályéberséget altatják el, hanem *azt a* józanságot, ami szükséges a mindennapok fondorlatos harcaihoz.

Erre a dilemmára szeretni vagy élet-ben maradni? - válaszol átöltözése.

Karusseit profilban áll a rivalda közepén. Cirkuszi bohócként búvik bele a cirkuszi bohócok egyenruhájának mintájára szabott álruhájába. Kipillant, komoly, mosolytalanul kíváncsi kérdőre vonással a nézőkre: mi a véleményetek róla, hogy nekem álruhát kell öltenem? meg kell tagadnom természetes jóságom, és rossznak kell lennem ahhoz, hogy életben maradhassak ?

Szertelen és bolondos Sen Te ez. Nem lirizáló. Inkább csámpás. Jólelkű, falusi lány. Egy nagyvárosba szakadt és prostituálódott Gruse. Amikor még meg nem született gyermekének magyarázza a világot: annyi komolyan vett igyekezet és komolyan fölfogott játékosság van benne, hogy lélektanilag is *megindokolja,* miért kellett önmagát két énre hasítania, és saját nagybácsikájaként igazítani el a makrancoskodó ügyeket.

Sui Ta alakjában a rekedtes utcalányhang tér vissza. Alla minduntalan erőszakosan és fontoskodón (ahogy üzletember viselkedik) előreugrik. Mozgása lecsitul. Csak a legszükségesebb mozdulatokat végzi. Még a mozdulattal is takarékoskodik, hát még a pénzzel. Fekete férfikalapja, fekete kesztyűje és fekete üvegű okuláréja van. Fehér öltönyének csíkjai tehetősséget sugároznak. Csak a gombok és a varrás ügyetlen elrajzoltsága jelzi, hogy bohóctréfával van dolgunk.

A bírósági tárgyalásban eljut az érzelmi csúcspontig. Semmi szárazság nincs játékában. A kaméliás hölgyet sem szokták kevesebb érzelmi indulattal eljátszani, ha a színésznők nem törekszenek is a fogalmazás fegyelmezettségére. Nem túláradóan érzelmes. Nem is szenvelgő: szenvedélyes és szenvedő. Semmi karikírozott nincsen viselkedésében. S ez helyénvaló. Vadul bohózati a jelenet: egy meglett férfi a bíróság előtt szülési fájdalmakkal. Ennek csakis ellene szabad játszani. Ezt csak nagyon mélyen, nagyon őszintén és nagyon komolyan szabad eljátszani. Nem nevettetni kell, hanem felmutatni a dolgok mélységes és megrendítő humorát.

Harisnyák a fejen

Besson a sivár és részvétlen térbe aprólékos hitelességgel vezeti be a szereplőket. Emberben nem ismer stilizációt. Életnek, hiteles részvételnek kell megjelennie itt ahhoz, hogy a nézők is belemenjenek a játékba. (Brecht 1939. március i5-én Dániában így írt *Naplójába: „Néhány napja elővettem* A szecsuáni jólélek *régi vázlatát [Berlinben A* szerelem mint áru *címen kezdtem hozzá]. Öt jelenete van meg, ebből négy használható. Rejtvényfejtő munka, már csak az átöltözés és maszkírozás szünetei miatt is. De itt kifejthetem az epikus technikát, és így végre ismét elérhetem a színvonalat. Az asztalfiók számára nem kell engedményeket tenni. A Harmadik Birodalom terjeszkedik. A mázoló beült a Hradzsinba.")*

A darab műfaji megjelölése mégiscsak az: drámai parabola. Miként lesz a példázatból élet? S miként telik meg élettel a példázat?

Már a vízárus megpillantásakor, a legelején, furcsa idegenség fog el. Eleven ember vagy bábu ? S amint megtelik szereplőkkel a színpad, fokozódik az érzés. Bábuk viselkednek emberként, vagy emberek váltak tárgyszerű bábokká? Az arcok merevek. Mégis érzékenyek és kifejezőek. Harisnyát húztak a színészek fejére. Csak a szemeknek és szájnak maradtak lyukak, ahonnan egy-egy eleven pillantás csillanhat elő, vagy a hangképzés izommunkája változtatja meg az arcot fedő vékony maszk gyűrődéseit. Maszkokat alkalmazott Besson. Egy álarcviselésről, éncseréről beszélő darabban nem is természetellenes látványközeg. Nem a stilizáció művészkedését érezzük, nem esztétizáló megoldás ez, mint a mi nemzetibeli előadásunké, hanem értelmes színházi döntés társadalmi igazságok láthatóvá tétele érdekében.

Besson színpadán pontos hierarchiája van annak: ki mennyire veszítette el igazi, emberi arcát. A borbély, a háztulajdonosnő szinte a maszkos játék tökkolopjaira emlékeztető, elrajzolt fejeket visel; Georg Gross elkeseredetten gunyoros rajzaiból merítve ihletet. A kizsákmányoltak - ha megrontotta is őket a társadalom - még emlékeztetnek saját arcukra, csupán valami távoli idegenséggel. Az ismerősben fölfedeztetni az idegent, és az idegent ismerőssé tenni: ez Besson Brechtjének hajlékony hajtóereje. Az álltól egyenesen mellre futó zsákszerű maszkok színészfelettien ostobává varázsolják az arcokat. Csakis rémálmainkban szereplő, kikristályosult emberi tompaságot tudnak jellemezni. (Csakis ... ?) A finom maszkok engedik lélegezni a mimikát, de lefedik a részletek fölösleges aprólékosságait. Miközben az arcukat a kifejezés érdekében föláldozó színészek a taps közben sorra leszedik a vékony maszkot, megtérül áldozatuk: ott állnak változatos emberi szépségükben.

A mű után

Véget ért az előadás. Taps. Meghajlás. Taps. A színészek megköszönik a tapsokat. Előrelép az öreg vízárus, és lerántja az arcát takaró finom maszkot: előbukkan a fiatal Junghans értelmes tekintetű magánarca. Taps. Ezzel a polgári tekintettel kéri, hallgassuk meg még, így az előadás befejezte után az utószót arról, hogy nekünk kell megváltoztatnunk az életet. Ez már nem a Művészethez tartozik. Ez már a társadalmi szerepét vállaló színház hangja. Tudja, hogy ez előadás után is dolga van még a világban és a világgal. Túl akar terjeszkedni egy kellemetes vagy szép este hatásán. Mást és többet is akar.

Hirtelen közel kerül hozzánk a darab. Kiemelkedik a példázatból. Rólunk kezd szólni. Az életünkről. És méltósággal uszít a jóra:

„Tán félelemtől oly üres az elménk.
Megesik az. Megoldást merre lelnénk ?
Aranyért sem találtunk ideát.
Más főhősünk legyen? Vagy más világ?
Más istenek? Vagy jobb ha nincsenek?
Nem játék ez, agyunk már szétreped,
... Tisztelt közönség, kulcsot te találj,
Mert kell jó végnek lenni, kell,
muszáj !"

SZÁNTÓ JUDIT

Peter Hacks két lénye - magyar hangon

A lobositzi csata Szegeden és az Amphitryon Miskolcon

A fajsúlyosabb kortársi drámákat, íródjanak bár a szocialista országokban vagy Nyugaton, általában nem könnyű importálni. Ezekre a művekre ugyanis betű szerinti, áttételmentes megvalósítás esetén - mint azt számos hazai példa bizonyítja - a többé-kevésbé tisztes, de biztos bukás vár. Sikert - szakmai és közönségsikert - csak akkor érhetnek el, ha már az olvasópróbát alapos, gondos dramaturgi-rendezői munka előzi meg, amely az adott szöveget az „itt és most" szemszögéből világítja át, és nem fél az újszerű értelmezéstől, esetleges változtatásoktól, hangsúly-átcsoportosításoktól, a legcélszerűbb teátrális hatóeszközök (szereposztás, zene, díszlet stb.) merész megválogatásától.

A klasszikus drámák ugyanis olyan szituációkból indulnak ki, melyek már elfogadott közkincsei az emberiség közös múltjának. A mai bulvárdrámák viszont a legáltalánosabb közös nevezőre hozzák a mindenkori ember élményanya-gát: a szerelmet és a hűtlenséget, a házasságot és a házasságtörést - legalábbis bulvárszintű kezelésükben - nemigen kell országok és társadalmi rendszerek szerint átértelmezni. De milyen egyszerű például Arnold Weskerre azt mondani: hja, az ő igazságai csak polgári rendszerben hatnak újszerűen, merészen, mit kezdjünk mi naiv evidenciájukkal? S valóban nehéz ezeket az igazságokat mégis átmenteni, úgy, hogy naivitásuk frisseségnek hasson, és erejük itt is hatékonynak bizonyuljon, mert egy másfajta, éppenséggel itteni aspektusból vétetnek szemügyre ? Bizony nehéz, de - mint a kaposvári elő-adás mutatja - sikerülhet. A kortárs szocialista drámánál más a probléma. Ott alighanem a hasonlóság és különbözőség furcsa játéka zavar. Az élet, a gondolkodásmód nálunk is ismert, evidens elemeit ezek a művek sokszor (hisz épp ez az érdekességük, a specifikumuk) másképp értelmezik, csoportosítják, belőlük más következtetéseket vonnak le, mint mi; csakhogy ami ismert, az túl közvetlen s túl érdektelen számunkra ahhoz, hogy a dráma mint egész kedvéért megpróbáljunk először távlatba helyezkedni, „elidegenedni" tőle, s aztán az egészet ismét magyar, méghozzá magyar színházi szemmel nézni. Szerencsére egyre több olyan műhelyünk akad, amely felismeri: művészileg mennyire kifizetődő lehet ez a vállalkozás.

Ebben a szellemben tört be idén színpadainkra a modern szocialista drámaírás egyik legérdekesebb egyénisége, Peter Hacks. Méghozzá két olyan vidéki színházba, amelyek nem tartoznak a legtöbbet emlegetettek közé: a szegedibe és a miskolciba. E körülmény jelentősége túl is mutat a két bemutatón: a felzárkózásra utal, a bátor, korszerű színházi gondolkodás egyre ragályosabb vonzerejére. És ebben az összefüggésrendszerben a kritikusnak jószerivel eszébe sem jut az alkalomszerűség, hogy a két bemutatót, legalábbis bizonyos mértékben, a közelgő német drámafesztivál hívta életre. Meggyőződésem, hogy Peter Hacks reprezentatív drámái (a kellemes-semleges *Szép Heléna* ugyanis aligha számítható annak) előbb-utóbb minden alkalomszerűség nélkül is eljutottak volna igazán korszerű színházi műhelyeink valamelyikébe.

Körülbelül ennyit lehet a két bemutatóról még együtt, egy kalap alatt elmondani. Ezután az értékelésnek kétfelé kell ágaznia, követve az író bizarr pályáját, amely ugyanilyen éles fordulatot vett a két dráma megírása (1956, illetve 1968) között. Hogy *A lobositzi csatát* és az *Amphitryont* egyaránt Peter Hacks írta, szinte csak a sajátosan egyéni nyelv, a stílus árulja el. A drámai szövegek egybevetése viszont irodalomtörténetileg is ritkaságszámba menő írói metamorfózisra deríthet fényt.

*

A lobositzi csata Hacks ama korszakából származik, melyet „brechti"-nek szokás nevezni. Igaz, leegyszerűsítéssel, mert Hacks már itt is Hacks, sőt, épp a kor-szak e legjelesebb művében már félreismerhetetlenül Hacks; de az ihletésben, a dramaturgiai elgondolásban, a mondanivaló sarkított tételszerűségében a mester hatása nyilvánvaló. E korszak hacksi drámái az évtizedeken át megtévesztett s alig pár éve felszabadult német néphez szólnak; s ezért boncolják előszeretettel azt a porosz múltat, amelynek felmagasztalása a megtévesztés egyik legfőbb eszköze volt. A sok mitikus ködösítésnek, a társadalmi összefüggésekből kiemelt hősi germán erények apoteózisá-

nak egyetlen ellenszere volt: a nyílt, világos beszéd, a legendák és hazug eszmények kemény-kerek demitizálása. E művekben az igazság olyan egyszerű, mint a friss kenyér és a tiszta forrásvíz. Persze: ezt az egyszerű igazságot a művek magasrendűen szervezett, rafinált művészi struktúrával fejezik ki. De hiába: tételeik néhány év alatt általános iskolai tankönyvek alapigazságaivá koptak. És ezzel párhuzamosan vált nehezebbé előadásuk, mivel tudatosan úgy íródtak, hogy újjáértelmezésre vajmi csekély lehetőséget adjanak; szándékoltan nem voltak „levegősek".

Mivel szaksajtónkban tudomásom szerint csak magam írtam hosszabban a szerzőről, kénytelen vagyok magamat idézni. A SZÍNHÁZ 1974. júliusi számában jelent meg Peter Hacksról szóló dolgozatom. Ebben Hacks első korszakának műveivel kapcsolatban felvetettem: e drámák alighanem maradandó részei lesznek a német drámai örökségnek. De játszani is legjobban német földön tudják őket, ott, ahol valóságalapjuk közös emlék is, egyes elemeiben még tovább élő realitás is, és ahol csorbítatlanul érvényesülhet az író művészetének egyik legnagyobb erőssége: nyelvezete. Németországon kívül viszont megeshetik, hogy a drámák művészi összefüggésrendszeréből első-sorban a mondanivaló evidenciája, a látásmód komplikálatlan fölénye érvényesül. *Szuverén rendezői látomás, modern együttesteljesítmény kell ahhoz, hogy az alapkonfliktus „simaságát" ellensúlyozzák a mű belső feszültségei,* a játékosan oda-vissza forgatott helyzetek élvezete, a villódzó, de egységes ívű dialektikus tűzijáték.

A szegedi előadás, úgy érzem, igazolja ezt az előzetes elképzelésemet. Á produkció félsiker, ami adott esetben a siker zónáján belül helyezkedik el, ugyanis, ahogy fentebb utaltam rá, nézetem szerint: sikernek számít minden olyan nem német Hacks-előadás, amely nem egy evidenciává vált tandrámát másol át színpadra -- márpedig Szegeden ilyesmiről szó sem volt. A megszorítást az indokolja, hogy a teljes sikerhez szükséges *két tényező közül csak az egyik volt adva: Giricz Mátyás szuverén rendezői látomása. A modern együttesteljesítmény, modern együttes híján, elmaradt.*

Giricz természetesen tudta, hogy a brechti tandráma útja nem járható; a szikár tételszerűség kiemelése itt és ma nem tudja átlelkesíteni ezt a színművet. Valóban szuverén módon a szövegben rejlő teátrális lehetőségeket bányászta elő, s a

Peter **Hacks:** A lobositzi csata **(Szegedi** Nemzeti **Színház). Braeker** (Szűcs **András)** találkozik szerelmével (Simon Éva)

„rejlő" jelző itt teljes gazdagságában értendő: a közvetlenül adódókat csak úgy értékesítette, mint ahogy rátalált a csak implikált forrásokra is, olyanokra, melyek az 1956-os Hacksnak a fejében meg sem fordulhattak. Az előadás: e lehetőségek megszervezése az antimilitarizmus mint központi gondolat köré.

Az első percek kivételes élményt ígérnek. A színpad hátterében a tudatos rendetlenségben megkomponált katonazenekar, a tamburmajorral, aki cinkos, bratyizó vidámsággal üdvözli a nézőket; az önmagukban konkrét, reális tárgyak merészen hézagos, a néző fantáziáját együtt-működésre kényszerítő elrendezésével teljesen újszerű hatást keltő játéktér (Gyarmathy Ágnes kiváló munkája), a vonuló katonák között téblábóló eleven libával, mely egy szerzői utasításból vált önálló arculatú szereplővé: mintha „rendezve" lett volna, úgy érzékelte és érzékeltette kínos feszengésével idilli idegenségét e kapkodó, marcona környezetben; végül a bravúrosan elgondolt lőgyakorlat -- a rendezői színház izgalmas nyitánya volt ez. (Itt jegyzem meg, hogy Hacksnál ez a lőgyakorlat csupán egyszer, a dráma közepe táján fordul elő, mégpedig abban a formájában, ahogy Giricz az előadás végén alkalmazza, vagyis úgy, hogy a katonák leadta lövések magukat a katonákat terítik le. Kitűnő ötlet volt ebből a játékból keretjátékot formálni, mert így az előadás a mondandó legélőbb, legidőszerűbb magvát hangsúlyozza, az általános háborúellenességen belül azt a gondolatot, amely például a haladó amerikai szerzők Vietnam-drámáiban is visszatér: az igazságtalan háború visszaüt azokra, akik viselik.)

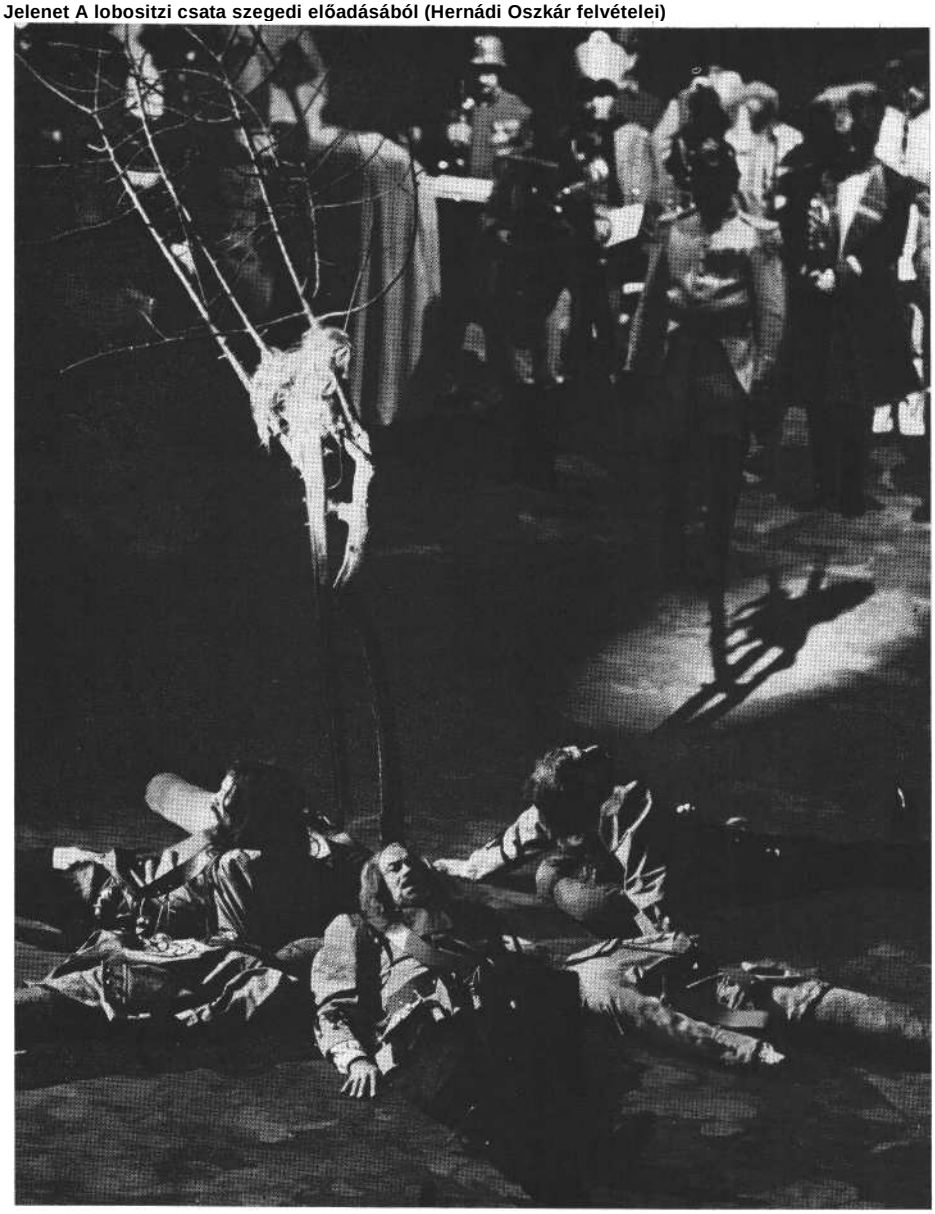
E forró színpadi percek után azonban megkezdődik' az előadás, amely a dolgok természeténél fogva már nem lehet pusztán rendezői színház: a rendezői koncepciónak színészeken át kell érvényesülnie. Ma ugyan köztudott, hogy vannak olyan kiváló rendezők, akik a maguk látomását szürke, úgyszólván arc nélküli színészek együttesén át is érvényesíteni tudják, a kritikák nem: találnak egyetlen, kiemelésre érdemes színésznevet sem, és az elő-

adást mégis maradéktalan élménynek minősítik. Nos, ez alighanem csak fiatal, teljesen képlékeny színészek esetében oldható meg, akik a színészi egyéniség varázsáért többek közt tökéletes fizikai készenlétükkel kárpótolnak; amellett más típusú, oldottabb, rögtönzéses, happening típusú vagy dokumentatív szövegek szükségeltetnek hozzá. Hacks realista drámája azonban, egyfelől, markáns szerepekre épül; másfelől Giricznek nem fiatal, képlékeny színészekkel volt dolga. Mint a közelmúltban a 171. *Henrik* előadásán is kiderült: a szegedi társulat jó néhány vezető színésze évtizedeken át kimunkált szakmai eszközeihez ragaszkodva nem tud idomulni a korszerűbb, dinamikusabb rendezői követelményekhez, és modern ensemble-munka aligha várható tőlük. Amellett, úgy tűnik, a társulat fiataljai sem hatnak motorként.

Giricz az állandó színpadi keretben (melyhez a katonazenekar éppúgy hozzátartozik, mint a két útjelző tábla) két hangsúlyos elemet akart ellenpontszerűen egymásba játszatni: egyfelől a katonaélet vásárian tarka, embertelenségében abszurd, harsány panoptikumát, másfelől a dráma legfőbb emberi konfrontációját, Markoni és Braeker kapcsolatát. A két elemet drámailag az tartja össze, hogy Markoni, bár modernebb szellem, egyértelműen tagja a panoptikumnak. Ez a koncepció mindvégig világosan kirajzolódott, s ez a rendező határozottságát dicséri; ám a színészek többnyire csak leszállított szinten tudták kifejezni. Az előadás csúcspontjává két olyan jelenet vált, amelyben rendezői gondolat és színészi megvalósítás fedte egymást; sajnos épp ezek nem elsőrendű fontosságúak a mű hierarchiájában. Kracht zászlótartó (Körtvélyessy Zsolt) és Drudik ordonánc (Kovács János) szimultán halála száraz démoniságával borzongatott; Braeker és Regina szerelmi jelenete pedig Hacksnak itt még erősen brechti ízű, fanyartárgyilagos líraiságát fejezte ki hibátlanul, elsősorban Simon Éva jóvoltából, de Szűcs Andrásnak is ezek voltak legbensőségesebb percei. A katonai panoptikum abszurd-groteszk figuráit a színészek vagy általánosságokkal, rutinmegoldásokkal, Bilmoser - Mentes József - esetében éppenséggel operetteszközökkel tolmácsolták, a közkatonák meg többnyire jellegtelenek voltak: Kosegartennak, a büntetésből besorozott poétának szellemi profilja vázlatszerűen sem dereng fel Kovács Gyula játékából, a másik két svájci muskétás, Scharer és Bachmann (Bagó László és Gyürki István) dramaturgiai súlyára pedig csak a szövegből lehet következtetni. Ami a nagy központi konfrontációt illeti, ez mindkét lábára sántít. Ifj. Újlaky László

Markoni - ugyan kulturáltan, ízlésesen hajtja végre a rendezői instrukciókat, csak épp a nagy hipnotizőr súlyát, veszélyességét nem tudja érzékeltetni; nyegle ficsúr marad. Hadd emeljek ki egy részletet. Hacks Markonija egy olyan veszélyhelyzetben, mikor Braeker jóindulata immár létkérdés számára, bevallja Braekernek, azért küldte az első vonalba, mert szüksége volt a holttestére. Ezt azonban nem butaságból, taktikai hibából kotyogja ki - joggal bizonyos benne, hogy mágneses ereje birtokában ő még ezt a bizalmas vallomást is megengedheti magának. Újlakynál azonban e közlés indokolatlan, ügyetlen fecsegésnek hat, mivel a bűverő eleve is hiányzott belőle. Szűcs András Braekerje viszont nem tudja érzékeltetni, hogy ez a svájci parasztfiú már naiv korszakában is értelmes, okos és nyitott; így aztán az alakítás egysíkú, a pálfordulás hiteltelen lesz. Volt egyébként olyan nyugatnémet elő-adás, amely a két főhős kapcsolatába homoszexuális színezetet lopott. Ha ez természetesen túlzás is, annyi kétségtelen, hogy ebben a partnerségben a két alakítás feltételezi egymást. Ha Markoni nem elég meggyőzően vonzó, Braeker

Jelenet A lobositzi csata szegedi előadásából (Hernádi Oszkár felvételei)



értelmi színvonala kompromittálódik; ha Braeker tisztasága nem elég földszagúan rokonszenves, érthetetlenné válik, miért szemelte ki Markoni épp őt demonstrációja eszközéül, úgyszólván karrierje zálogául. A két szereplőnek kötődnie kell egymáshoz, magatartásukban vonzások és taszítások összjátékának kell hullámoznia; csak így válik igazán hatásossá a végső szakítás. Ezt a minden mozzanatában jelentőségteli kapcsolatot pedig a két színész nem tudja kellő súllyal érzékeltetni.

Ennek ellenére, *A lobositzi csata* így is a modern rendezői színház gondolatának fölényét demonstrálja. Az előadás összhatásában világosan kiadja a rendezői elgondolást: a száraz tételszerűséget legyőzve, a produkciót a dialektikus játék kontrapunktikájára és dinamikájára alapozni, a merőben önállóan megválogatott. teátrális hatáseszközök sokszínű, merész alkalmazásával.

*

A Miskolci Nemzeti Színház könnyebb és hálásabb feladatot vállalt *az Amphitr*yonnal. Tizenkét évvel *A lobositzi csata* után egy merőben más Hacks áll előttünk. Egy olyan Hacks, aki addigra már egy második fázist is maga mögött hagyott: azt a rövid időszakot, mikor a brechti dramaturgia egy tovább módosított változatával a kortárs hazai valóságot akarta birtokba venni. Mindössze két drámát írt e célból *(A gondok és a hatalom, Moritz Tassow),* mindkettőt kemény bírálat sújtotta, és Hacksnak magának sem szereztek alkotói kielégülést. Mindenesetre, a hatvanas évek derekán Hacks végképp búcsút intett Brechtnek, akiről 1975-ben meglehetős fenntartásokkal nyilatkozik; úttörő érdemei mellett hangsúlyozza művei korhoz kötöttségét, sőt, kijelenti: „A mából látva az ember valósággal szakszervezeti darabokként olvassa őket." (Hogy ezt az ítéletet saját, hasonló ihletésű műveire is vonatkoztatja-e, nem derül ki!)

A harmadik alkotói korszakhoz a rendkívül tudatos gondolkodó ideológiai bázist is teremtett. Úgy véli, a hatvanas évek közepére a szocialista társadalom alapjai az NDK-ban kiépültek és meg-szilárdultak ; a művészetnek tehát már nem feladata, hogy ezek megteremtésére mozgósítsa a társadalmi tudatot. Stabil szocialista társadalomban a művészetnek már nem kell osztályharcos szempontból átvilágítania a történelmi összefüggése-

Peter Hacks: Amphitryon (Miskolci **Nemzeti Színház).** Jupiter **(Blaskó Péter) látogatása Alcmenénél (Lázár Katalin)**

ket (mint azt Hacks is tette pályája első szakaszában), mert ennek már csak történeti jelentősége van; de nem kell az embereknek a szocialista mindennapok során kifejtett építő tevékenységét sem ábrázolnia (mint azt ő maga második alkotói korszakában próbálta), mert ez csak másolása lenne annak, ami a valóságban immár ténylegesen végbemegy. Végre eljött az ideje, legalábbis az NDK-ban, a szocialista drámai klasszikának, amely, Hacks értelmezése szerint, az egész világtörténeti-világirodalmi örökséget, a mítoszokat, a legendákat a mai szocialista ember szemszögéből vizsgálja felül: humanizálja, megkeresve a szocialista társadalomhoz szóló üzenetüket.

Jellemző például, hogy *az Amphitryon* Jupiterjében vagy a Teremtés-mítoszt feldolgozó *Ádám és* Eva Istenében Hacks, osztálytársadalmakban élő író-elődeivel ellentétben, nem zsarnokot, kényurat, negatív, emberellenes erőt lát, hanem az emberi lehetőségek kiteljesítőit, felfokozóit, meggyőződése lévén: egy szocialista ország marxista írója már meg engedheti magának, hogy a mítoszokat ne elidegeníteni akarja, a megtévesztettek okulására, hanem humanista magjukat emelje ki, a már amúgy is öntudatos nézők szórakoztatására és meggondolkodtatására. Mindehhez Hacks a derűs-fölényes komédia műfaját tartja adekvátnak (a tragédiát általában elavultnak

ítéli), ezt fejleszti tovább darabról darabra; sajátos realizmusát egy szublimált, általánosított valóság kibontására alkalmazza, egyre érettebb forma- és stílusérzékkel.

Ezzel az elmélettel persze jogosan lehetne vitába szállni. Általában is erősen kérdéses a mai tematika ilyenszerű elvi elutasítása, de adott esetben ez a kevésbé érdekes; Hacks nem főfoglalkozású esztéta, nézeteit nem kívánja másokra tukmálni, és ha elmélete a maga gyakorlatában tökéletesen meggyőző műveket teremne, akkor a vita is megmaradhatna az általánosság szintjén. Csakhogy e hacksi klasszika fölényes derűje valami helyhez-időhöz alig kötődő steril absztrakcióval fenyeget, az általánosság veszedelmesen közel jár a vértelenséghez, a hatás már-már a puszta esztétikum légüres terében lebeg. Ha Hacks e harmadik korszakának drámáit egymás után elolvassuk (vagy ha egy színház netán sorozatban mutatná be őket), ez a benyomás elsöprővé válik, s az olvasó (a néző) Hacks, a drámaíró legigazibb lehetőségei nevében is tiltakozik Hacks, a teoretikus terrorja ellen. Ez azonban, olvasók, nézők és színházművészek számára egyaránt szerencsésen, nem zárja ki azt, hogy a sorozat egy-egy darabjának olvasása, megnézése, előadása ne szerezzen teljes művészi élvezetet, sőt, társai közül ki-emelve időlegesen ne győzzön meg a hacksi álláspontnak legalábbis Hacksra magára vonatkoztatott érvényéről. Ki-vált ha a sorozat egyik gyöngyszeméről, *az* Amphitryonról van szó. Ha csak az *Amphitryont* vesszük szemügyre, készséggel elhisszük: ezt a briliáns, okosan játékos, konfliktusaiban is derűs komédiát valóban csak egy szocialista társa-dalomban élő marxista művész alkothatta meg ilyen természetes, jókedvű fölénnyel, ilyen, az „elvarratlanságtól" sem félő levegős könnyedséggel.

Amphitryon, a férj (Maszlay István) és Jupiter, a szerető (Blaskó Péter) kínos találkozása a miskolci Hacks-előadásban (Jármay György felvételei)

Darabot tehát remekül választottak a miskolciak, és reálisan mérték fel lehetőségeiket is: az ötszereplős kamaradarabban legalább két szerepet ideálisan tudtak kiosztani. (Sőt, meglehet, hogy ha az eredeti szereposztás megmarad, kettő helyett három ideális megoldásról is beszélhetnénk.) És volt bátorságuk a rendezést olyasvalakire bízni, aki hivatalosan még pályakezdőnek sem mondható, hisz Csiszár Imre még csak negyedéves főiskolai hallgató (igaz, ajánlólevele épp egy jól sikerült főiskolai Hacks-rendezés volt, *A sanssouci molnáré).*

A rendezés azt mutatja, hogy a fiatalok mögött már készülnek a legfiatalabbak. Csiszár elfogódottság nélkül, a felnőtt rendező biztonságával közelített a szöveghez. Őrá bátran rá lehet olvasni a premier előtti nyilatkozatát: „Csupán a látványmegoldásokban törekedtünk arra, hogy megbontsuk a szöveg tirádáit." A betű szerinti megvalósítás itt más szempontból lett volna veszélyes, mint *A labositzi csata* esetében. Egy okos, művelt olvasót annyira magával ragadhat Hacks nyelvi tűzijátéka, kivált legjobb német színdarabfordítónk, Tandori Dezső kongeniális átköltésében, hogy rendezőként a verbális koncert mellett dönt, a legtisztesebb indokokkal: a néző figyelmét semmivel sem szabad elvonni a szöveg virtuóz dialektikai bravúrjáról, egyetlen mondat sem mehet kárba. Csiszár, noha látszik, hogy ért és szeret minden mondatot, felmérte, hogy ha a színpadon nincs történés, cselekvés, látvány, gesztus, mozgás - sőt, szöveg nélküli, csak teátrális pillanatok -, akkor a néző figyelme hamar s véglegesen ellankad. Igy hát Hacks dialektikáját megtoldotta a magáéval: a dialógus minden árnyalatára ügyelő beszéd és a rendezői-tervezői-színészi ötletek egymásba játszatásával. Ezt a kettős dialektikát a fiatal rendező a befejezéstől eltekintve végig győzi szusszal. Elegánsan, a játék elnehezítése nél-kül érezteti, hogy a hacksi Jupiter fölénye nemcsak a tüzes új szeretőé az el-

fásult férjjel szemben; az érzéki szenvedély csak mozgósítja a Jupiterben rejlő többletértékeket, melyek egy szabad, okos, harmonikus, gyengéd s ugyanakkor játékosan derűs ember portréját rajzolják példaképül a lehetőségeik alatt cammogó Amphitryonok elé. Ezt sommázza a végén Alcmene: azért választotta Jupitert, mert az olyan, amilyenné „az öröklött minta" nyomán Amphitryon-nak is válnia kellett volna. Ez tulajdonképpen a dráma legfőbb mondandója, noha a befejezés többszörösen megcsavarja. (Messze járunk már az egy mondatba sűríthető hacksi tételektől!) És épp itt fakul valamit a rendezés palettája. Itt a legvégén ugyanis először az történik, hogy Jupiter és Alcmene megfogalmazzák Amphitryon számára a leckét. Ez-után e lecke megértése végre önálló gondolkodóvá teszi a mindennapokba bele-szürkült, perspektívátlanná vált Amphitryont, sőt, olyan ellenérveket csihol ki belőle, melyek Jupiterrel szemben is megállják a helyüket: könnyű tökéletesnek lenni, kiteljesíteni az emberben rejlő lehetőségeket - ha nem élünk benne e földi világban! A tézist meggyőzően vitató antitézisre azonban magasabb fokon felel a jupiteri szintézis: a mentségekkel élni szabad, de visszaélni nem; csak akkor mentenek, ha nem abszolútumként hivatkozunk rájuk: „Ha látja, nem ember még: ez teszi az embert csaknem emberré." És Hacks még itt sem áll meg. Jupiternek igaza van, de mégis örül, hogy isteni teendőire hivatkozva odébb-állhat, kifizetve a házaspárt egy tetszetős szofizmával: „Megoldás nincs. Az van, ami lehet." Nos, e pazar drámai kompozíciónak Csiszár épp a mégiscsak legfőbb motívumát: az említett jupiteri szintézist keni el. Jupiterének csak a pácból való szabadulás a fontos, az állandó emberi önkritika parancsát mellékesen, ötletszerűen hadarja el. Igy a befejezés komikuma egyértelműbb ugyan, de épp a szerkesztés komplexitásában rejlő feszültség szenved csorbát.

Csiszár kitűnően választotta meg munkatársait is. Székely László elbűvölően szellemes színpadképe felfokozza a rendezés vizuális valőrjeit; s ha az *Anaphitryon* az utókor szemében is jelentős alkotásnak bizonyul, melynek előadástörténetét is megőrzik, bizonyára számon tartják majd, hogy Miskolcon használták először az éjszaka ábrázolására a Hacks előírta kék függöny helyett a tűzdelt kék paplant - vonulása, sértődött lassítása, durcás-riadt sietsége, tündéri elpirulása önálló szereplővé avatja (a szegedi liba példája jut eszünkbe: hogyan kelnek életre, íme, a kellékek egy alkotó szellemű produkcióban!). Ugyancsak kifejezőek és funkcionálisak a jelmezeket is tervező Szakács Györgyi maszkjai; célszerűségüket jelzi, hogy még kettős, sőt, hármas rétegben sem látszanak zavarni a színészeket. A maszkok egyébként azt is bizonyítják, hogy jó színészeket a mimika ilyetén kikapcsolása sem foszt meg egyéniségük érvényesítésének lehetőségétől, legföljebb arra szorítja őket, hogy amit itt veszítenek, az mozgásban, hangban, játékintelligenciában bőséggel megtérüljön. Leginkább Lázár Kati különleges, pikáns szépségét sajnálta volna az ember (nem véletlen, hogy az *Amphitryon*-előadások egy része egyáltalán nem alkalmazott maszkot, de ahol igen, Alcmenét többnyire ott is maszk nélkül játszották). Lázár Kati félmaszkja mögött viszonylag fölismerhető maradt, de Alcmenéjének lényege az volt, hogy ez az asszony több, mint szép: az őszinte szenvedély, a nyílt és kíváncsi érzékiség párosul benne az állandó készenlétben levő, ellenőrző értelemmel, méghozzá annak legemberibb: humorral dúsított formájában. Ez teszi minden földi nők legkívánatosabbikává, a legtökéletesebb ember: az isten partnerévé. Blaskó Péterre már nehezebb volt ráismerni a komolyan vett maszk alatt, azaz: nehezebb az utca Blaskó Péterére, de könnyű Blaskó Péterre, az egyre egyénibb hangú, érdekes színészre. Jupiterje az írói és rendezői dialektika minden húrját megszólaltatta: a legemberibb isten volt s a legistenibb ember, s ehhez még izgága, lobogó kamasz is. Amphitryon szerepébe a próbaidőszak második fázisában ugrott be a főiskolás Maszlay István. Egy ilyen váratlan feladat egy főiskolai vizsgaelőadás esetében felszabadítóan is hathat. Itt, komoly, hivatásos színházban, „fel-nőtt" partnerek között inkább a feladat súlya nehezedett rá; pontos értelmezéssel hajtotta végre a rendezői utasításokat, de a maga egyéniségével legalábbis a bemutatón - nem tudott beköltözni a szerepbe. Mercuriusként Somló István egy közepes előadásban kitűnő lehetett volna, itt csak közepes volt (és hadd említsem meg, mint azt mások kapcsán mások is nem egyszer tették, hogy ezzel a névvel nem ildomos magyar színpadra lép-ni); Csapó János mint Sosias pedig egy régi értelmű jó vidéki átlagszínvonalat képviselt egy fővárosi (vagy: új értelmű vidéki) színvonalú előadásban. Am az *Amphitryon* kevésbé épül ensemble-teljesítményre, mint *A Iobositzi csata;* itt a szerepek sztárarcokra íródtak, és öt szereplő közül kettő is élménnyé avathat egy előadást, ha a többi nem kifejezetten rossz, és ha a rendezői munka ilyen meggyőző sodrású.

*

Mindkét Hacks-bemutató érdekes és jelentős eseménye volt az 1974/75-ös évadnak. Autonóm értékeiken túl azért is, mert ismét kiderült: a biztonsági műsor-politika hosszú távon kockázatosabb a kockáztatónál. Lehet bátran, kezdeményezően, találékonyan műsort tervezni, ha a kezdeményezés, a bátor invenció nem merül ki egy-egy „nehéz" darab kiválasztásában; hanem az előkészítés minden fázisában érvényesül, korszerű, alkotó dramaturgiai-rendezői munka formájában.

Peter Hacks: A lobositzi csata
(Szegedi Nemzeti Színház)
Rendezte: Gjricz Mátyás, *díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes.
Szereplők: Kátay Endre, Marsai Károly, Körtvélyessy Zsolt, ifj. Ujlaky László, Katona András, Szabó István, Kovács János, Mentes József, Szűcs András, Jachinek Rudolf, Kovács Gyula, Bagó László, Gyürki István, Miklós Klára, Buday Déry Mária,

Peter Hacks: Amphitryon
(Miskolci Nemzeti Színház)
Rendezte: Csiszár Imre, *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Szakács Györgyi.
Szereplők: Blaskó Péter, Somló István, Maszlay István, Csapó János, Lázár Katalin. Simon Éva, Gémesi Imre.

NÁNAY ISTVÁN

Negyedház Tárkányon

Rudi Strahl drámája a Déryné Színházban

A bíró a tárgyaláson megkérdezi: milyen a tökéletes házasság? S mert a technika és a tudomány századában élünk, természetesen egy számítógépnek teszi fel a kérdést. Az nem is habozik a válasszal, és zengő hangon, tagoltan megszólal: a kérdés helytelen, a házasság és a tökéletesség egymást kizáró fogalmak.

Ez az epizód Rudi Strahl *Folytassa Éva és Ádám* című napjainkban játszódó, zenével megtűzdelt társadalmi vígjátékának első perceiben zajlik le. S tulajdonképpen ezzel a darabnak vége is lehetne - de még két órán át tart. A két óra alatt azonban a számítógép válaszánál többet nem tudunk meg a házasságról.

Pedig a nagyszerű tudományos kísérletre, az örökkévalóságig konzerválásra, a jövőben a jelen boldog házasságának dokumentálására kiszemelt házaspár, Éva és Ádám - úgy tűnik - megérdemlik a „házasság élmunkásai" elnevezést. Éva és Ádám csak egymást szereti, karrierjükről is lemondanak a család boldogsága érdekében (mintha a karrier és a boldog család egymást kizáró fogalmak lennének), minden gondolatuk a gyerekeké. Mégsem léphetnek az örökkévalóságba, mert gyakran veszekednek, sőt félre is lépnének, ha tehetnék. Tehát nem különbek a többieknél, „csak" olyanok, mint a többi, átlagos házaspár - így szól a darab végső szentenciája.

A soványka tartalom bőre szabott köntösben jelenik meg. Bírósági tárgyalás, a vallomások epizódjainak megelevenítése, botrányos házibuli, féltékenységi jelenetek, szerepcserék, számítógép, táncdalénekes házaspár, mágneses mező, a jövő századba tévedt szereplők és így tovább. Am mindez csak a máshol már jól bevált formai elemek, jelenetepizód klisék, papírfigurák, lapos párbeszédek elegye. Sehol egy valódi konfliktus, egy igaz gondolat, egy élő alak. S vígjáték ide, vígjáték oda, a darab humora is meglehetősen gyér; hacsak a - „hányszor mondjam, Schnidling, hogy ne adjon nekem mindig igazat!" - „Igaza van, bíró úr" - jellegű kabaréfogásokat s az ehhez hasonló szöveg- és helyzetkomikumot nem tekintjük annak.

A Folytassa Éva és Ádám az Éva és Ádám folytatása. Rudi Strahl házassági vígjátékát - feltehetően a sikerre való tekintettel - a már egyszer bevált kerethez, formákhoz, szereplőkhöz ragaszkodva folytatta. Az első darab sem remekmű, de a folytatás - mint ahogy ez ilyenkor általában lenni szokott - még súlytalanabb.

Az Állami Déryné Színház is folytatta a szériát, hiszen az *Éva és Ádám* után ez a színház mutatta be a *Folytassa Éva és Ádámot* is. (Az elmúlt szezonban a Győri Kisfaludy Színház is játszotta *az Éva és Ádámot.)*

A rendező, Csongrádi Mária ízléses, korrekt előadást produkált. Nem vette túlzottan komolyan a cselekményt, igyekezett - ahol tehette - szatirikus élt adni a jeleneteknek, figuráknak. Ennek megfelelően minden egy kicsit túlhangsúlyozott, élesebbek a hangok, harsányabbak a szövegek, túlzóbbak a mozdulatok, rikítóbbak a színek. A parányi s nehézkes díszletelemekkel zsúfolt játéktéren ez a túlhangsúlyozás azonban felemás hatású: néhány négyzetméteren nem lehet a mozdulatoknak igazi többletet adni, csak markírozni lehet a túlzást, s ez nem csak a mozgásra igaz. Így - persze első-sorban a figurák üressége folytán - a külsődleges szerepformálás a jellemző.

*

A Déryné Színház előadását Tárkányban láttam. A 2500 lélekszámú Komárom megyei község kultúrházában az előadáson alig negyvenen ültek, csaknem mind huszonévesek. Unatkoztak. Néhányan szünetben hazamentek. Előadás után többségük mérgelődött. Becsapottnak érezték magukat, a húsz forintjukért igen keveset kaptak. S nem elsősorban a társulattól kaptak keveset, hiszen a színészek jobb ügyhöz méltó buzgalommal és tisztességgel játszottak. A lényegből kaptak keveset. A színház lényegéből.

Köztudott dolog: hiánycikk a mai témájú vígjáték. Nemcsak nálunk - a példából ítélve - máshol is. Mégis elgondolkodtató: ilyen áldarabot, tartalmatlan, félévszázados polgári vígjátéksablonokkal építkező darabot érdemes-e, szabad-e bemutatni. Kiváltképp érdemes-e és szabad-e a Déryné Színháznak, amely hivatását és funkcióját tekintve leginkább a nép színháza.

Az is tény - levelek, ankétok igazolják -, az igény és a kultúrpolitikai vágy eltérése éppen e színház tevékenységénél érezhető leginkább. A legtöbb kis helységben operettet, népszínművet kérné-nek legszívesebben ma is. Ugyanakkor a színház klasszikusok igényes előadásaival is igyekszik politizálni, műveltséget terjeszteni. De a klasszikusok mellett ott van az operett is, és ott vannak a „köztes műfajú" darabok is, olyanok, mint a *Folytassa* Eva *és Ádám.*

Többszörösen beigazolódott - a szociológiai kutatás és a „hétköznapi tapasztalat" egyaránt ezt mutatja -, hogy Tolsztoj, Molière, Shakespeare, Shaw, Illyés sokkal hatásosabb, szórakoztatóbb, könnyebben befogadható és élményt adóbb, mint a zenével nyakon öntött, kommersz, középszerű színmű, vígjáték. Nem igaz az, hogy az operettől a klasszikusokig a zenés játékokon keresztül vezet az út. A klasszikusokat vagy az azokkal azonos igényű, igazságú mai műveket azok is könnyebben élvezik, akik egyébként „csak" operettfogyasztók. De a „középfajú műveket" igazából sem az operettrajongók, sem a „komoly műfaj" hívei nem kedvelik.

Mint ahogy a tárkányi fiatalok - nekik hirdették, nekik szólt a darab - reagálásából kitűnt. S mint ahogy a társulat szavaiból is kiderült.

Rudi Strahl: Folytassa Éva és Ádám
(Állami Déryné Színház)
Fordította: Bedő István és Gyökössy Zsolt. *Rendezte:* Csongrádi Mária. *Díszlet:* Wegenast Róbert m. *v. Jelmez:* Rimanóczy Yvonne.
Szereplők: Orosz István, Bessenyei Emma, Dömsödi János, Várady Vali, Komlós Róbert, Bihari Zoltán, Rózsa Judit, Jantsek Rudolf.

játékszín

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetsorok a Budapesti Gyermekszínház elmúlt évadjáról

A bemutatók és felújítások adatai biztatóak: a Budapesti Gyermekszínház jól teljesíti feladatát. Az elmúlt szezonban az egészen kicsinyek mesesorozatot kaptak *Meséről mesére* címmel, bemutattak számukra egy népies hangvételű, *Csudakarikás* című mesejátékot, és felújították a *Hamupipőkét.* A kisiskolásoknak *a Pinokkiót,* valamint ugyancsak felújításként *a Muzsikus Pétert* adták elő, a 10-14 évesek *a Mi, szemüvegesek* című darabot láthatták, a középiskolások pedig a *Pro* Urbe című dokumentumjátékot. A leltár tehát kielégítőnek mondható, mert egyetlen évad alatt is valamennyi ifjúsági réteghez szólni tudott a színház. Hogy valóban mindig jól szólt-e, és hogy a nézőtér visszhangja minden esetben megfelelőnek mondható-e, erről a továbbiakban szeretném néhány észrevételemet kifejteni. Tapasztalataimat öt bemutatóra korlátozom, mert nem láttam a két felújítást és *a Meséről mesére* című műsort.

Politika

A Budapesti Gyermekszínház szemérmes és elnézést kérő mosoly nélkül, őszintén és nyíltan vállalja egyik legfőbb feladatának a politizálást. Tiszteletreméltó az az elhatározás, ahogyan vállalt feladatához darabokat és formát keres a színház, és amilyen becsülettel végzi is munkáját a társulat. A politikus színház persze nem ennek az együttesnek a szabadalma, de alighanem ez a két korosztály - a 10-14 és a 14-18 évesek nemzedéke - az, amelyek számára talán a legnehezebb megtalálni a megfelelő hangot, szót érteni velük a politika síkján is. Ha a megoldás csak részben felel is meg a várakozásoknak és az elképzeléseknek, akkor is őszinte elismerést érdemel ez a változatlanul nehéz körülmények között működő, anyagiakkal és színészekkel nem a legjobban ellátott gyermekszínház.

A tudatosan politizáló műsortervben megkülönböztetett hely illeti meg a *Pro Urbe* című darabot, Barnassin Anna és Gonda János úgynevezett jazz-musicaljét. A történet hiteles és dokutnentumértékű: 1944 telén, nem sokkal azelőtt, hogy a szovjet hadsereg már teljes gyűrűt vont Budapest köré, a fasiszta német csapatok fel akarják robbantani az újpesti vízműveket, hogy ezzel az aljas tettükkel - amely most már kizárólag csak a polgári lakosság elpusztításához vezetne - még néhány napot nyerjenek. Harc indul meg a vízmű és ezzel a lakosság életének megmentéséért, és ebben a titkos háborúban a harcot tudatosan vállaló partizánok és a pusztán emberségük által ellenállóvá lett, korábban apolitikus emberek egyaránt részt vesznek.

Talán ebből a rövid ismertetésből is kitetszik, hogy a *Pro Urbe,* amely a fasizmus feletti győzelem és Budapest felszabadulásának 30. évfordulóján különleges hangsúlyt kapott, nemcsak fontos mondanivalót hordoz, hanem izgalmas, cselekményes játékra is jó alkalmat kínál. Az ifjúság körében olyan jogosan meg-kívánt romantika itt összetalálkozhat végre a legvegytisztább politikai, antifasiszta, háborúellenes gondolatokkal; példát adhat - megváltozott körülmények között - ma is a cselekvésre. Ha ehhez hozzáteszem, hogy a színház a Pro Urbéval folytatni kívánta a korábbi, *Várj egy órát* és *Férjikor* című produkciókkal megkezdett, szocialista avantgarde stílusú sorozatát, akkor csak örömmel lehet üdvözölni ezt a darabot. Örömünk azonban sajnálatosan lelohad, amikor nem egy stílus szerencsés folytatásának, hanem inkább megrekedésének vagyunk tanúi. Nem állítom, hogy az előbb felsorolt két darabban nem voltak vitatható formai és tartalmi mozzanatok, de legalább az alaptörténet összhangban állt a lírát, a romantikát, a direkt politikát, a polbeatet ügyesen ötvöző ének-tánc-játékstílussal. *A Pro Urbében* ezek a formai elemek azonban - Gonda János kiváló, dallamos, a színpadi szituációkhoz is általában jól alkalmazkodó, agitatív erejű beatzenéje ellenére - gyakran leválnak a darab testéről, és önálló életet élnek. Zene és cselekmény olykor nem találják meg egymással a kapcsolatot, és ebben nem a muzsika, hanem a szöveg a hibás.

Barnassin Anna ugyanis egyszerre akart dokumentumjátékot és cselekményes drámát írni, és ez a kettő nem szerveződött egységes színpadi művé. Felvillant egyéni sorsokat, méghozzá érdekes, izgalmas és külön drámában is elmondható emberi történeteket, de egy-egy rövid epizód után az író nyomban elejti a fonalat, abbahagyja a történet folytatását, hogy egy újabb életrajz írásába kezdjen. A jó dokumentumelemek mellett a cselekményes rész torzóban marad, széttöredezik, és emiatt néhányszor az előadás hatásfoka is csökken. Az is egyik fogyatékossága a *Pro* Urbénak, hogy szerzője néhány, egyébként nagyon fontos, napjainkban is továbbgondolható kérdésről - mint például a helytállás, a bátorság, az áldozatvállalás, a parancs végrehajtása vagy megtagadása, a másokért való önfeláldozás vagy önmagunk életének megmenekítése - csupán sebtében odavetett mondatokban szól. Noha a szándék tiszta, becsületes és világos : a mai fiataloknak úgy akar beszélni a múltról, hogy azzal napjaink kérdéseire is válaszoljon, a várt hatást mégsem sikerül teljesen elérni.

Politikailag' is fontos, a gyermekek képzeletvilágához is nagyon közelálló témát foglalt színpadi keretbe Fehér Klára, amikor megírta *Mi, szemüvegesek* című darabját. Azt a szerves drámai egységet, amit a *Pro Urbében* hiányoltam, ebben a darabban sokkal eredményesebben meg lehet találni. Szereplői mai iskolások, egy általános iskola hetedik osztályos növendékei, akik közé az év elején egy szemüveges kislány, Szabó Zsuzsi került. Az osztály, elsősorban a kegyet-len, kíméletlen, nagyhangú Hajagos-ikerpár hatására gúnyolni kezdi a kis-lányt, és ezzel megindul a konfliktusok sorozata. Évi ugyanis, akiből nem veszett ki a részvét és a megértés az elesettek, a szánandók, a támogatásra szorulók iránt, és aki szíve szerint szemüveges padszomszédját védelmezné, egy idő múlva szintén válaszút előtt áll. Szemüvegre szorul ugyanis, és ha vállalja a pápaszemet, ezzel ő is a megbélyegzettek közé tartozik. Amivel együtt jár az is, hogy óhatatlanul az osztály perifériájára és a kicsúfolt Huhuval egy táborba kerül. Világos a képlet: vagy vállalja a közösséget Zsuzsival, vagy eltitkolja eme testi fogyatékosságát.

Vitatkozni lehetne ugyan a szerzővel, hogy vajon a szemüveg - amelynek különlegessége egy osztály életében nem is annyira nyilvánvaló - valóban megfelelő jelképe-e a megbélyegzésnek és a kirekesztettségnek, de ennek a kérdésnek a vizsgálata tulajdonképpen már nem ennek a cikknek a feladata. Sokkal fontosabb az, amit Fehér Klára Évi alakjával, valamint a képzeletbeli két világoskék játszótárs, a bohóc és az oroszlán -- a lelkiismereti vívódást színpadra kivetítő ügyes szimbólumok - segítségével mondani akar. Ez pedig nagyon közérthető és fontos: Fehér Klára ezzel az egyszerű történettel - amelyben természetesen a

Jelenet Barnassin Anna-Gonda János: Pro Urbe című jazz-musicaljéből (Budapesti Gyermekszínház)

népmesékhez hasonlóan végül diadalmaskodik az igazság - belopja az érzést ifjú nézői szívébe, hogy mindenféle diszkrimináció, legyen az faji, nemzeti, vallási jellegű, alapuljon valódi *vagy* vélt testi fogyatékosságon, gyöngeségen, az feltétlenül káros, veszélyes, olykor pedig tragikus következményekhez is vezethet. Kár, hogy ehhez a nagyon szép, nemes és bátor eszméhez nem társul elég drámaian a színpadi történet és a szöveg. Néhány cselekménykszál elvarratlanul, és csak a verbális közlés szintjén marad, hiányzik a darabból a mélyebb motiváció, a diákcsínyek, gazságok indítékainak, a közös táborba szerveződésnek hitelesebb megrajzolása. Olykor a szólamszerűség és a szimplifikálás veszélye is megkísérti a szerzőt, aki megteremtett ugyan néhány igaz és valóságos figurát, de sorsukat nem sikerül a nézőkkel teljesen átéletni. Oly sok sematikus és már-már bántó pedagógusábrázolással szemben azonban Fehér Klára végre megalkotott egy kedves tanárnőt, aki nem mentes az öniróniától sem, fogékony a gyermeki lélek iránt, és aki kinyilatkoztatás helyett emberi nyelven szól a gyerekekhez. Ilyen vonásokat szeretnénk fölfedezni a többi felnőtt ábrázolásában is, de sajnos, ők kissé magasról tekintenek le a fiatalokra, és ezzel mondataik is jórészt hatásukat vesztik.

Romantika

A Budapesti Gyermekszínház sokszínűségét jellemzi és egyben a megfelelő játékstílus kialakításának nehézségeire is utal, hogy az avantgarde meg a folklór mellett - amely utóbbiról még később szólok - futja erejéből a romantikára is. Ezt az irányzatot az elmúlt szezonban az egyik legnagyobb romantikus ifjúsági író, Verne Gyula neve fémjelezte. Az előbbi két, eredetileg is színpadra készült mű mellett *A tizenötéves kapitány* Csemer Géza talpraesett, ügyes, hangulatos szín-padi adaptációja a közismert Verne-regényből. Az átdolgozó a regény cselekményét még tovább bonyolította a hajó fiatal potyautasával, Lucyvel, aki Afrikában eltűnt tudós-nagybátyja keresésére indul, és ehhez a tervéhez az ifjú lány jó szövetségeseket talál a matrózokban. Ez a motívum csak növelte a játék regényességét, izgalmait, és jótékonyan gazdagította a cselekményt is. Igazi Verne-légkör uralkodik a színpadon, a gyors váltások, hirtelen és váratlan fordulatok állandó feszültséget biztosítanak a játéknak. Az évadnak valószínűleg ez a legegységesebb produkciója, amely nemcsak szórakoztató, képzeletgazdag történetet tár elénk, hanem erőszakoltság nélkül szervezi meg a nézőket a jó és az igaz ügy melletti küzdelem számára is. Ez az a romantika, amelyet egy időben bizonyos esztétikai szűkkeblűség mereven elvetett és lenézett, de amire múlhatatlanul szüksége van ennek a korosztálynak meg a többieknek is. Tudom, nem ez az egyet-len és egyedül üdvözítő út a nézővé neve-lés és általában a művészeti nevelés felé, de ne sajnáljuk a gyermekektől a regényes játékot sem. Ez a kérdés azonban már tovább vezet, mindenekelőtt Jókaihoz, annak korszerűbb és előítélet-mentesebb értékeléséhez; úgy hiszem, hogy csak nyernének vele a gyermekek - és nyerne a színház is sok új nézőt -, ha néhány Jókai-regény is újból színpadot kapna. Nem akarom abszolutizálni a romantikát, ahogyan a szocialista avantgarde-ot sem szükséges; akkor tölti be feladatát igazán jól a gyermekszínház, ha többféle stílust és irányzatot is ugyanazzal a szeretettel, gonddal pártfogol, és ha egyiket sem kiáltja ki egyeduralkodónak, hanem a tartalomhoz mindig megkeresi a megfelelő formát.

Mese

A két mesedarab közül, amelyet láttam, a népszerű Collodi-regényből készült átdolgozás, *a Pinokkió* tetszett jobban. Az előadás történetéhez tartozik, hogy eredetileg Kaposvárott mutatták be: a Kaposvári Csiky Gergely Színház dramaturgja, Litvai Nelly írta színpadra a játékot, Székely Iván komponált hozzá zenét, Ascher Tamás rendezte, díszleteit és jelmezeit Pauer Gyula tervezte. Ezt az előadást egy alkalommal Budapestre hozták, és a Budapesti Gyermekszínház igazgatójának, Kazán Istvánnak annyira megtetszett a produkció, hogy csaknem változatlanul átvette a kaposváriak munkáját. Azért említem ezt meg, mert mostanában, amikor sajnálatosan ismét kiéleződnek az ellentétek a vidéki és fővárosi színházak között, példamutató tett a gyermekszínháztól, hogy lényeges változtatás nélkül vállalta egy vidéki produkció színrevitelét. *A Pinokkiónak a szó* jó értelmében bájosan meseszerű a hangulata, és ha az átdolgozás természetesen belesűrítette is a cselekményt néhány epizódba, tanulsága a regényhez hasonlóan jól követhető. Sőt, az adaptáció még előbbre is jutott az eredeti műnek leplezetlenül didaktikus szándékán, és azt a gondolatot, hogy a csavargás, a naplopás helyett a tisztességes, dolgos élet, a tanulás a járhatóbb, a megbízhatóbb út, nem publicisztikai fogásokkal, hanem a cselekményen át fejezi ki. Csorbát csak a tündér egyénisége szenvedett: a Collodi-regénynek ez a kedves, jószívű, megértő és már-már idealizált nőalakja, aki *Pinokkió* számára *az* édesanyát pótolja, a színpadon olykor rideggé, ellenszenvessé, más kor komikussá válik, nem függetlenül persze a rendezői felfogástól és a téves színészi játéktól. Kitűnő viszont a Róka és a Macska színrevitele; van egy jelenetük, amely valósággal Brechtet idézi emlékezetünkbe, mindenféle utánérzés nélkül, inkább csak a stílus lényegébe hatolva.

A Csudakarikás - szerzője: Benedek András - több népmesei elemet fűzött egybe, és ezeknek középpontjában a királylány és egy parasztlegény, János szerelme, valamint az ördöggel cimboráló gonosz mostoha, a király új felesége áll. Gondjaink itt is abból adódnak, hogy a különböző mesés motívumokat nagyon lazán kötötte csokorba a szerző, olykor megsértve nemcsak a dramaturgia, ha-nem a népmesék tiszta logikáját is. A varázslatokat, a kapcsolatok alakulását és az átváltozásokat nem mindig könnyű kővetniük a gyerekeknek, mert a darab megfeledkezni látszik az életkor pszichológiai sajátosságairól, arról, hogy bizonyos fogalmakat nem lehet csak sebtében, alaposabb kimunkálás, drámai magyarázat nélkül fölvázolni a színpadra. Erénye viszont a mesejátéknak, hogy nagyon jól kapcsolja be a mesébe a gyerekeket, mesterkéltség nélkül aktivizálja őket - ez egyébként a *Pinokkióra* is vonatkozik - az igazság győzelme érdekében. Még egy érdeme van a *Csudakarikásnak:* sok-sok népdal, regölős versike hangzik el az előadáson, beleépülve a játékba, és a darabnak ezt a tulajdonságát *azért* emelem ki, mert a gyermekszínház végre visszatalált a bartóki tiszta forráshoz, a folklórhoz. Igaz, néhány előadott népdal és néptánc nem mentes a hamis népieskedéstől sem, de ez már inkább a rendezés területét érinti.

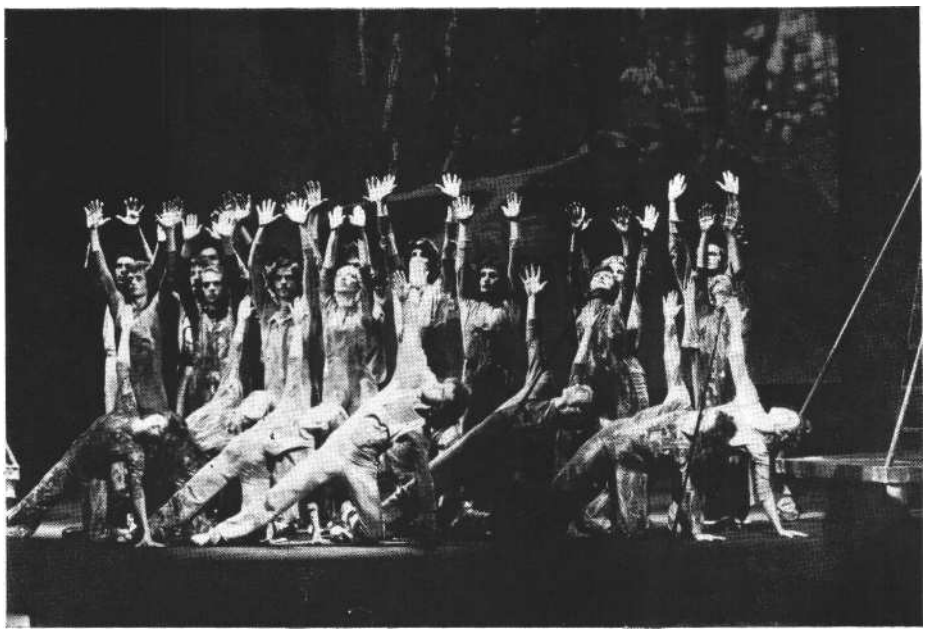
Stílus

Már a darabok vázlatos ismertetésénél is utaltam arra, hogy az általam látott öt előadáson különféle színpadi stílusirányzatoknak és formáknak igyekezett teret biztosítani a színház. Olykor ez a törekvés sikerrel járt, például *A tizenötéves kapitány* és *a Pinokkió* esetében, máskor viszont visszaesést tapasztaltam a rendezői és színészi munka színvonalában. Sőt, egy olyan veszélyre is fölfigyeltem, amire nem árt időben figyelmeztetni a mindenképpen rokonszenves szándékú társulatot és vezetőségét. Ez pedig a szájbarágós modorú, mindent megmagyarázó és agyonmagyarázó játék, amely keveset bíz a gyermekek képzeletére, ezért megbéklyózza a fantáziát. A legfeltűnőbben *a Mi,* szemüvegesekben tapasztalható ez. Both Béla rendezése nyomán a szereplők, különösen a felnőttek alakítói, de a gyermekek megszemélyesítői is szinte mindent valamilyen különleges, erőszakolt hangsúllyal mondanak el, és gesztusokkal, hanghordozással, állóképpé merevedéssel mindazt még aláhúzzák, ami a gyermekek számára e nélkül is érthető volna. Azért figyelmeztetek erre a veszélyre - amitől Kazán István rendezésében a *Pro Urbe* sem teljesen mentes -, mert a szín-házi életnek egy olyan szakaszában, amelyben a kihagyásos szerkesztés és drámai építkezés, a természetes és puritán játék, a továbbgondolkodásra serkentő színpadi megfogalmazás kezd uralkodóvá lenni, ott megtévesztő lehet az ilyen előadás a fiatalok számára. Innen csak kerülőkkel vezet út a felnőtt előadások felé, mert egy agyonmagyarázott gyermekelőadás után a modernebb színpadi forma az ifjúság értetlenségével találkozhat.

A Pro Urbében Kazán Istvánnak ezúttal nem sikerült továbbfejleszteni azt a szocialista avantgarde-ot, amelyet korábban nagyon helyesen és méltányolhatóan működésének, zászlajára írt. Néhány jól kimunkált és feszes jelenet mellett - mint például a németek és a főmérnök, valamint a főmérnök és helyettesének összecsapása, az ínséges sorban tengődő emberek életének néhány epizódja - gyakori a rendezésben a szólamszerűség és a vázlatosság. A tánc, a pantomim, a beatzene nem kötődik eléggé a cselekményhez, a rendezőnek nem mindig sikerült megtalálnia a formák közötti átmenetet és összhangot. Kazan láthatóan nagy gondot fordított a csoportos mozgásra, és emiatt figyelmét elkerülte a jellemek egyénítése, a megfelelő színészvezetés.

Egységesebb elképzelésről tanúskodik *A tizenötéves kapitány* színpada. Nyilassy Judit megtalálta a kulcsot a Verne-regény ízléses, jó hangvételű illusztrálásához. Szereplőit természetesen mozgatja, anélkül, hogy száműzné a regényességet a játékból, és ezért az egész előadás ritmusa rendkívül gyors, mozgalmas, élvezetes. Egy-két operettszerű alakítás marad csak ezen a körön kívül, valószínűleg azzal összefüggésben, hogy a próbákra fordítható idő nem túlságosan sok ebben a színházban sem. *A Pinokkiót* Ascher Tamás rendezte sok találékonysággal, eredeti és kedves ötletek segítségével, nagyon szórakoztató és lebilincselő stílusban; főleg az ő rendezésében vehető észre az a szándék, hogy a színpad egybeépüljön a nézőtérrel, és hogy az ifjú közönség is tevékeny résztvevője, alakítója, formálója legyen a cselekménynek. Ascher Tamás szemmel láthatóan nemcsak szereti, hanem tiszteli is a gyerekeket, megtiszteli például azzal a bizalommal, hogy játszótársként kezeli őket. Ez olyan lényeges alkotóeleme a rendezésnek, ami a színház számára is további tanulsággal szolgál.

Noha a még főiskolás Rencz Antalnak nagyon jól sikerült rendezéseit is láthattuk már vizsgaelőadásként a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, ez a munkája, a *Csudakarikás* bemutatója a rendezői rutin és bizonyos színpadi ismeretek hiányáról árulkodik. Lehetséges, sőt biztos, hogy helyes elképzelések vezették a színpadi munka közben, de akaratát nem tudta maradéktalanul elfogadtatni a szereplőkkel. Ezért a színészek szinte annyi-



Táncjelenet a Pro Urbéból (Iklády László felvételei)

féleképpen játszanak, ahányan jelen vannak a színpadon, túlzásokkal, egyénieskedéssel, és darabokra tördelik az amúgy sem túlságosan egyenletes ívű történetet. Nagyon helyes az előlegezett bizalom a fiatal művészek számára - éljen is ezzel gyakran a színház -, de ez csak bizonyos szakszerű kontroll mellett vezethet eredményre. Nem Rencz Antal képességeit vonom kétségbe, hanem azt a színpadi gyakorlatot kérem tőle számon, ami nélkül éppen az ilyen több rétegű és sok motívumból összeszőtt darab nehezen áll meg a saját lábán.

Játék

A Budapesti Gyermekszínháznak az utóbbi időben önálló társulata alakult ki, elsősorban pályakezdő fiatal színészekből. Természetesen helyes, hogy belőlük áll a színház törzsgárdája, de erősen vitatható, hogy a társulatban nincs olyan nagy gyakorlattal rendelkező jelentős színészi egyéniség - akár csak vendégszereplőként is -, aki részben rangot adhatna a színháznak, részben pedig előrelendítené az előadásokat. Sajnos, az idősebb színészgeneráció képviselői a társulaton belül általában nem rendelkeznek ilyen különleges tulajdonságokkal - tisztelet a kivételnek! - és úgy tűnik, hogy közreműködésük olykor csak szorgalmas, becsületes jelenlét és nem művészi többlet a játékhoz. Talán megengedhető, hogy ezúttal ne soroljak föl neveket; nem óvatosságból tartózkodom ettől, hanem annak tudatában, hogy a jelentős színészi teljesítményt nagyon sokszor különféle objektív, tőlük független körülmény befolyásolja, nem utolsósorban a megfelelő szerepformálás lehetőségének hiánya.

Helyesebbnek látszik, ha a teljesség igénye nélkül inkább néhány pozitív példát említek a színház elmúlt évadjából. Közülük mindenekelőtt Szabados Zsuzsát emelem ki, aki különösképpen Pinokkióként elragadóan bájos, feladata szerint tuskószerűen mozgó kölyök, a Csudakarikásban pedig ő az, aki a népmesék üde világát hozza be a színpadra. Uri István, a *Pro Urbe* főmérnökeként színészi eszköztárának gazdagodásáról tanúskodik; igaz, hogy a szerző valójában csak az ő szerepét írta meg részletesen, de a színész ezt a lehetőséget jól föl is használta egy hiteles és érdekesen egyéni sors részletes kidolgozására. Sipeki Tibor is a társulat tehetséges tagjai közé tartozik; noha *A tizenötéves kapitányban* fölöslegesen tetézi meg a bogaras professzor amúgy is komikus figuráját újabb hangos gesztusokkal, a *Pro Urbében* és a *Pinok*kióban viszont találóan és ötletesen formál meg egy-egy érdekes szerepet. Újlaky Károly, Székhelyi József, Ivánka Csaba, *Á tiZenötéves kapitány* kitűnő címszereplőjeként pedig a még főiskolás Rácz Tibor érdemli meg a külön figyelmet a nézőktől és a színház vezetőségétől. Detre Annamáriának - akit a *Hamupipőkében* csak régebben láttam, és akkor nagyon tetszett alakítása - az idei szezonban nem sikerült tanúsítania korábban már igazolt tehetségét. Az a rutin, amit másoknál hiányolok, nála néha fölösleges mennyiségben van jelen a színpadon; nem volt különösebben jó *a Mi,* szemüvegesekben sem, de a Pinokkióban kifejezetten félreértelmezte és rosszul fogta föl a tündér szerepét - persze nem függetlenül a rendezéstől.

Sok mindenről lehetne még szólni a Gyermekszínházzal kapcsolatban, például az általában nagyon tetszetős és példamutatóan korszerű színpadi kivitelről, néhány kitűnő díszletről - jó példa erre Koós Iván, Pauer Gyula és Wegenast Róbert egy-egy színpadképe -, valamint a legtöbbször sikeres koreográfiákról. Javult a zenei színvonal - noha egyszer érdemes volna vitatkozni azon, hogy szükséges-e minden színdarabhoz a zenei betét, és nem állja-e meg a helyét bizonyos esetekben tánc és dalolás nélkül is a dráma -, kezdenek megtanulni énekelni a színészek, de bajok vannak olykor a szövegmondással; néha gondolkodóba ejt, hogy nem kellene-e továbbképzésük-kel komolyabban és erőteljesebben foglalkozni. Ez egyébként megjavítaná az összjátékot, és feltétlenül emelné az előadások színvonalát is, amivel - úgy hiszem, *ez az* előbbiekből már kiderült - az elmúlt évadban nem lehettünk maradéktalanul megelégedettek.

Végül néhány szót a színház nevéről. Budapesti Gyermekszínház - ez a név olyan semmitmondó és annyira méltatlan a színház törekvéseihez, hogy jó volna végre megfelelőbbet találni számára. Valószínűleg semmi sem állja útját annak, hogy a színház Bartók helyett - amelyet elvettek tőle - új nevet kapjon. Talán jó megoldásnak kínálkozik Móra Ferenc neve; az ő munkássága, humanizmusa fémjelezhetné mindazt, amit programja szerint ez a színház nézőivel közölni szeretne.

Vendégjátékok

KOLTAI TAMÁS

Az újítás dilemmája

A Comédie Française stílusáról

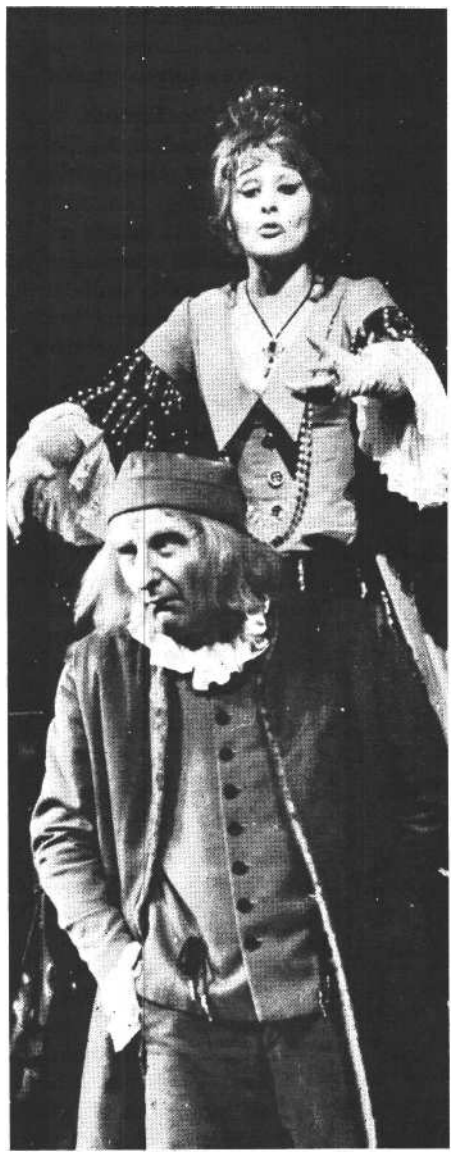
Amikor *Á fösvény* budapesti előadásán fölment a függöny, még nem lehetett tudni, hogy a hagyomány és újítás harcából melyik fél kerül ki győztesen. A Comédie Française-ről szólva ez a kérdés látszik legfontosabbnak. Az európai nemzeti színházak közül éppen a franciák három évszázados társulata őrlődik föltűnően e dilemma, a tradíció megőrzésének, folytatásának és megújításának kételyei között. Az angoloknak kevesebb gondjuk van ezzel: másfél évtizedes Nemzeti Színházukat nem nyűgözi le a tradíció; Shakespeare-t egyébként sem kezelték soha úgy, mint múzeumi értéket. A moszkvai Művész Színház, ha egykor, Sztanyiszlavszkij idejében hallgatólagosan vállalta is a Nemzeti Színház szerepét, ma nem tart igényt erre a cím-re. A Deutsches Theater megalakulása óta, de különösen az Otto Brahm-féle Freie Bühne, még később Reinhardt termékenyítő hatásától - színházi műhely. Más országokban, ahol a színház kérkedik a „nemzeti" jelzővel, ez nem jelent többet, mint gépies hivatkozást a kötelező klasszikus repertoárra és a drámai örökség ápolására. (A mi mai Nemzeti Szín-házunk például a klasszikus drámák szín-padra állításának néhány bátor kísérletével éppenséggel nem felel meg ennek a dogmatikus Nemzeti Színház-fölfogás-nak. A Madách Színház sokkal nemzeti színházibb - persze csak ebben a kevéssé használható értelmezésben.)

A Comédie Française-é egyedi eset. A stílussal küszködik, nem a repertoárral. (Erre vall, hogy még Ionescót is játszott, bár ez egyszeri próbálkozásnak bizonyult.) Előző budapesti vendégjátékukon egy muzeális *Férjek iskoláját* láthattunk tőlük, amely kétségbeesetten igyekezett rekonstruálni a Molière-korabeli színházat. A leszűkített színpadon a perspektívaábrázolást is kerülő festett háttérsík előtt folyt a játék, a szereplők egyvonalban állva, kifelé, a közönséghez intézték szavaikat. A rekonstrukció vitatható értékét tovább rontotta, hogy ez az előadás került minden kapcsolatot a nézővel. Néhány évvel később Párizsban láttam *A fösvény* egyik korábbi fölújítását, amely már föloldotta ezt a színháztörténeti merevséget, de valódi élettel még nem tudta megtölteni a színpadot.

A fösvény legújabb rendezése (Jean-Paul Roussilon munkája) az első pillanattól kezdve éppen a részletek gazdagságát, a jellemek lélektani kibontását ígéri. Egy szokatlan és tökéletes díszlet (M. Savignac tervezte) teremt keretet a játékhoz. Harpagon házának hatalmas előcsarnoka kopáran ásít. A kopott szürkésbarnák a sivár üresség szomorú benyomását keltik. A szereplők olcsó posztóból készült, dísztelen-színtelen ruhájukban álmosan kezdik a reggelt. Egy loncsos cseléd fölmosóronggyal és vödörrel csoszog át a színen. Az inasok leszedik az óriási ablaktáblákat, és a kora reggeli fény beömlik a helyiségbe, még jobban kiemelve a falak csupaszságát. Ez a gonddal megkomponált nyitójelenet, amelyben a lábak csosszanása és az ajtók kattanása lassú ritmikai rendbe szerveződik, a megszokott sietős-játékos Molière-előadások helyett egy realista lélektani dráma hiteles atmoszféráját teremti meg.

Ha az ismert mondást, amely szerint a stílus maga az ember, a színházra alkalmazzuk, akkor ez a puritán realizmus a Comédie Française esetében minden bizonnyal egy eddigi emlékeinktől eltérő színházat mutat. A stílusváltás most már lehetővé tenné, hogy ne a „klasszikus" Molière-t, hanem az aktuális szerzőt lássuk. Roussilon persze nem megy el addig, amíg Jaroslav Dudek Budapesten is látott A fösvény-rendezése, amely csak jelezte a darab keletkezésének korát, de a mai emberi kapcsolatokat kereste benne. Dudeknál a kezdőjelenetben Valér és Eliz egy együtt töltött éjszaka után az ágyból kászálódott elő. A Comédie Française-ben ez az indítás alighanem akkora botrányt kavarna, hogy még a gondolata sem fordulhat meg a rendező fejében. De azért Roussilonnál is nyitott marad egy ilyen látszólag kényes kérdés. Bár a kora reggeli jövés-menésben a teljesen apatikus cselédeket nem izgatja Valér és Eliz bizalmas beszélgetése, a nézők fejében szöget üthet egy korai órán megbeszélt randevú. Elképzelhető, hogy nem most találkoznak, hanem most *válnak el* egy éjszakai együttlét után.

A realizmus következetes fölfogásából kiindulva kitágul a darab világa, a szereplők mögé lélektani és társadalmi hát-tér vetítődik. Az előadás azonban végül nem tud mindenben megfelelni annak az igénynek, amelyet az első jelenetben fölkeltett. Csak ritkán sikerül elkapnunk Valér és Eliz egy-egy ijedt összenézését Harpagon háta mögött, vagy a szolgák megalázott tekintetét. A szereplők továbbra is részletező stílusban játszanak, de vagy ők maguk, vagy a jellemek, amelyeket igyekeznek kibontani, nem elég érdekesek ahhoz, hogy lekössék a figyelmünket. Michel Aumont a címszerepben megragad ugyan ide-oda futkosásaival, vizslató-szaglászó modorával, de ez később manírrá merevedik, és nem tud a jellem részévé válni. Pontosabban: Aumont később nem képes mit hozzátenni Harpagon jelleméhez.



Michel Aumont **(Harpagon)** és **Catherine Samie (Fruzsina) a** Comédie **Française Fösvény-előadásában (Iklády László felvétele)**

Kivétel az utolsó jelenet, amely végül

megrázó élményt hagy bennünk. Abban a pillanatban ugyanis, amikor Harpagon már-már eljut a téboly szélére ládikájának elvesztése miatt, a történet színpadi befejezése ismét jellemtani remeklés. A játék győztes szereplői végre megszabadulhatnak Harpagontól, akinek nyomasztó uralma tönkretette az életüket. Most végre megtört a varázs, sikerült őt legyőzni. Visszakapta ládikáját (a rendezőnek még arra is van gondja, hogy Mariannával visszaadassa Harpagon gyűrűjét), és szerelmesen öleli magához a kincset. A szereplők arcán szánakozással vegyes iszony jelenik meg, és lassan, hátrálva-oldalazva sorban kiszöknek az aj-tón - ki a szabadba, el ebből a sivár, nyomasztó házból. Harpagon magára marad. Ládikájával lekuporodik a lépcsőre, arcán a magányos szörnyetegek hasonlíthatatlan kifejezése. Irtózunk tőle és sajnáljuk. Kegyetlen színházi pillanat.

Corneille *Horace* című drámájának előadásával a Comédie Française a klasszikus fenség nemes tartásából vizsgázott. A római korban játszódó darabot - teljes joggal - a XVII. századi francia öltözködést enyhén stilizáló ruhákban képzelte el a rendező Jean-Pierre Miquel. Ez a tökéletesen corneille-i szellemből fakadó elképzelés azzal vált bonyolultabbá, hogy a díszlettervező Oskar Gustin geometrikus rendbe zárta a darabot, és ezáltal térben és időben kortalanná stilizálta. Be kell vallani, hogy érzelem és hazaszeretet konfliktusa a darabban is annyira geometrikusan kimért, hogy illik a „klasszikusan" egyszerű, mozgásokat és gesz-tusokat csaknem nélkülöző játékstílus-hoz.

Az Horace hazai kritikai visszhangja jobb volt, mint *A fösvényé.* Úgy érzem mégis, hogy ezzel a tiszta, dekoratív harmóniával ma kevesebbet tudunk kezdeni, mint akár *A fösvény* félig megvalósult realizmusával. A stílus nem pótolhatja a kapcsolatot a valósággal. A stílus nem válhat egy előadás alapjává. Különösen, ha rések mutatkoznak rajta. A Corneille-drámában - Simon Eine póztalan egyszerűségének, XX. századi intellektuel-arcának kiáltó kontrasztjaként - zavart néhány szereplő teátrális pátosza. Eine játéka föl sem vetette hagyomány és újítás dilemmáját. Alakításában nem a stílus, hanem a magatartás volt korszerű - és a kettő távolról sem ugyanaz.

RÉVY ESZTER

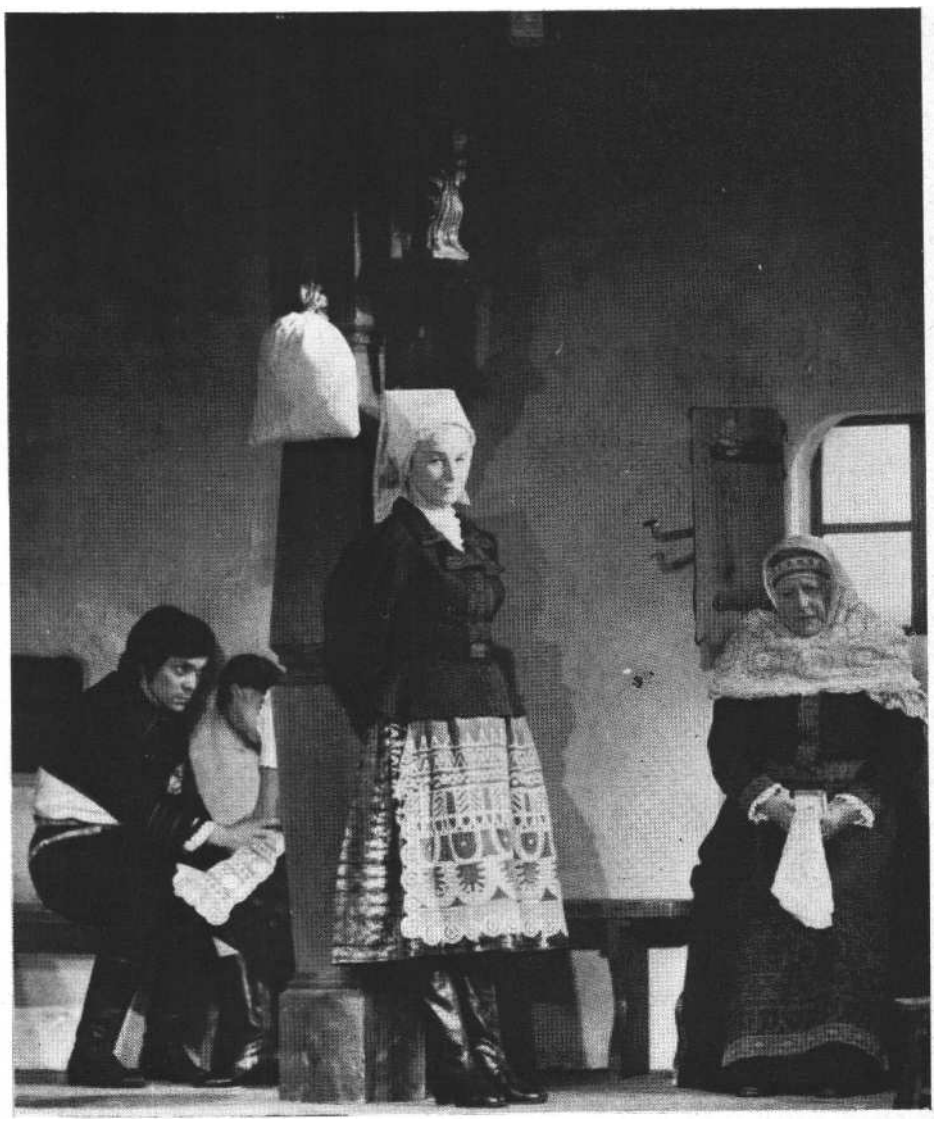
A brnói Állami Drámai Színház Budapesten

Beszélgetés Zdenek Kalocs rendezővel

Izgalmasan szép színházi élményt hozott az 1975-ös év eleje mindazoknak, akik a csehszlovákiai színház vendégjátékának előadásain részt vettek. A műsoron Gabriela Preissová *Jenufa* című, Janaček világhírű zenei feldolgozása révén ismert drámája, valamint Jan Kakos *Á legkisebb fiú háza* című műve szerepelt. Mindkettőt a színház fiatal rendezője, Zdenek Kaloč állította színpadra.

Különösen *a Jenufa* előadása hatott megdöbbentő erővel közönségére. Preissová drámájának cselekményét nem a Janaček-operából ismert, eredeti sorrendben használta fel a rendező. Az események időrendi követése helyett az előadás a drámai csúcsponton kezdődik. (A cselekmény - dióhéjban: a szép Jenufába a faluból két fiatalember is szerelmes. A gazdag és csapodár Stevának azonban csak addig tetszik Jenufa, míg a szegény, de hűséges Laca féltékenységében egy késszúrással el nem csúfitja a lány arcát. Jenufa ekkor már szíve alatt hordja Steva gyermekét, akit a legnagyobb titokban világra is hoz. Nevelő-anyja, a Templomos asszonynak nevezett sekrestyésnő, hogy a lány férjhezmenetelét lehetővé tegye, mikor Laca meg-

Jelenet a brnói **Állami Drámai Színház Jenufa című előadásából (MTI** fotó - Keleti **Éva felvétele)**



jelenik és újból megkéri a lányt, a gyermeket mint bajt és szégyent hozó felesleges terhet, a folyóba öli.) Az egyes jelenetek átcsoportosításával, a dramaturgiai időnek a néző idejével való szerves összekapcsolása folytán azt a sajátos illúziót sikerült felkeltenie a rendezésnek, mintha az események spontán módon a jelenben bontakoznának ki a szemlélők előtt. A közönség így, egy hagyományaiban poétikus esküvői készülődés közben egy-szerre csak azon veszi észre magát, hogy egy váratlan drámai fordulat következtében -- a falubeliek az esküvő napján megtalálják Jenufa gyermekének holt-testét a folyóban - a színpadon jelenlevő falusiakkal egyetemben a Jenufa felett ítélkező tömeg alkotó részévé vált. A bíró Felszólítására sorban idézik fel az elmúlt év eseményeit a tragédia szereplői. A történtek puszta elbeszélése helyett azok mindjárt meg is elevenednek szemünk előtt. A résztvevők az eredeti helyszínt különböző kellékek segítségével felidézve eljátsszák a megtörtént eseményeket úgy, ahogy azok kinek-kinek emlékezetében élnek. E „visszajátszás" folyamán a jellemek igen sokoldalúan bontakoznak ki, egészen a pszichológiai mélységű feltártságig. Különösen élesen lepleződnek le az egyes mozzanatok fel-idézésekor a cselekedeteket mozgató érdekek, pusztán annak kiemelésével, hogy ki mit hallgat vagy hallgatna el, vagy állítaná be saját maga előtt is kedvezőbb színben az eseményeket. A dráma egyet-len sodró lendülettel, a színházi előadásokon hagyományos szünet kiiktatásával jut el a végkifejletig, Jenufa gyermekgyilkosságban bűnös nevelőanyjának, a Templomos asszonynak vallomásáig és egyhangú elítéltetéséig.

A rendező nem csupán az eredeti mű dramaturgiai átcsoportosítását végezte el mondanivalójának pontosabbá tétele érdekében, hanem számos népmesei, balladai motívumot is felhasznált a dráma kibontakoztatásához. Műve így hiteles, népi ihletésű, balladisztikus drámai előadássá vált, melynek társadalmi-politikai mondanivalója a század eleji történeten keresztül napjaink aktualitását hordozza. Az emberi jellem gyengesége; vélt és valóságos értékek végzetes felcserélése, a körülmények által szuggerált és nem a belső indítékok követése, a velük való azonosulás bárkit elvezethet az önmagával való meghasonlásig.

Zdenek Kaloč rendezése nagy súlyt helyez az együttes összmunkájára. A dráma minden egyes szereplőjének igen gondosan kimunkált, egyéni sorsokat hordozó alakítása szervesen épül egymásba. Az előadást indító vidám farsangolástól kezdve mindvégig egy ragyogóan felépített együttes játékban gyönyörködhettünk. Kaloč színészei - és statisztái - az Albert Prazak által tervezett kifejező, remek játékteret biztosító színpadon egyszerűen és szikáran ábrázolják a darab hőseinek sokszínű, jó és rossz szenvedélyektől teli életét. Indulataikat, vágyaikat, mindennapjaikat élik anélkül, hogy érzelmeik bármiféle - rossz értelemben vett - „színpadias" gesztusokban nyilvánulnának meg.

Jan Kakos *A legkisebb fiú háza* című drámájának bemutatása volt a vendégjáték második előadása. A darab cselekménye 1944 nyarán játszódik, a szlovákiai népfelkelés idején. Egy kis falut övező hegyek egyikén élő Demeter apónak és fiainak történetén keresztül a darab az emberi helytállás, hovatartozás kérdését veti fel. A dráma anyaga nem olyan tömör, sodró és homogén, mint a *Jenufáé,* de az előadás szinte minden dramaturgiai gyengét feledtet.

A Jenufához hasonlóan nyitott színpadot láthattunk, ugyancsak Albert Prazak műveként, mely rendkívüli egyszerűségével - gyalult és gyalulatlan deszkaelemek célszerű variálása - nagyszerű játékteret biztosított. A díszletben rejlő lehetőségeket kifejező és plasztikus világítási effektusokkal kiegészítve a rendezés maradéktalanul kihasználta. A különféle indulatoktól hevített, sűrű drámai atmoszférát teremtő színészi alakításokban az egyéni jellemek nagyszerű megteremtése mellett ismét az együttes összmunkájának precizitását, szuggesztivitását kell kiemelnünk. Kaloč friss, pergő ritmust diktált az előadásnak, de a gyors egymásutánban pergő események során az egyes jellemek nem csupán önmagukban rajzolódhattak ki, hanem fejlődésük is nyilvánvalóvá vált. Nagy erénye Kaloč rendezésének, hogy miközben valódi használati tárgyakat „játszat", ezek nem vesztik el eredeti tárgyi jelentőségüket. Nem csábítanak öncélú „játékokra", a velük való foglalkozás, rakosgatás, pepecselés nem a színész „figurateremtését" van hivatva elősegíteni. Természetes jelenlétükkel, mint mindennapjaink ismert használati tárgyai, nem a jellemábrázolást kívánják elősegíteni, hanem eredeti funkciójuknak megfelelően kitűnő környezetábrázolást nyújtanak.

A megérdemelten nagy sikert arató bemutatkozás alkalmából rövid beszélgetést folytattam Zdenek Kaloč rendezővel A mindkét előadáson megmutatkozó egyéni stílusjegyek, a kiforrott, érett kompozíciós készség érdekessé teszi azt az utat, melyet a rendező a *Jenufa* színpadra állításáig bejárt. Első kérdésem tehát az előzményekre' vonatkozott.

- Már 1961-ben, a főiskola elvégzése után kerestem-kutattam a történések szimbolikus színpadi megjelenítése irányában. Pályám eddigi szakaszára két olyan kiváló egyéniség gyakorolt rendkívüli hatást, mint Alfred Magič, a Laterna Magica atyja és García Lorca. Magičtól *az* újszerű képi megjelenítés síkján túl elsősorban a színészvezetés rendkívül sokrétű lehetőségét ismertem meg. Itt elsősorban a fiziológiai lehetőségekre gondolok, melyeket egyre fontosabbnak tartok a modern színészi munkában.

- *Az előadásokon valóban magas szintű mozgáskultúráról tettek tanúságot nemcsak a színészek, de a statisztéria is. Különösen a* Jenufa *előadásán figyeltünk fel a régi, morvaországi népdalok kifogástalan interpretálásán túl, a mozdulatok rendkívüli ki-jő erejére.*

- Én is azt hiszem, hogy *a Jenufa* rendezői pályámon valóban bizonyos emelkedést jelent. Lényeges előzményként itt említeném meg a Lorcával, helyesebben műveivel való találkozás élményét, mely elindított azon az úton, mely a *Jenufa* színpadi megkomponálásához vezetett. Lorca *Vérnásza* és a *Yerma* rendezése voltak az első jelentős lépések azon az úton, mely egy sajátos szintetikus-költészeti műfaj megteremtését célozták. Utánuk Gorkij *Az anya* című drámájának rendezése következett, melynek motívumai egyenes úton segítettek tovább *a Jenufáig,* melyben a közép-európai színjátszás saját hagyományaira épülő megújításának útját kísérleteztem ki.

- *Kellemes meglepetés volt a magyar néző számára, hogy bár korszerű, modern színjátszásban gyönyörködhetett, a rendezés mégsem száműzte a színpadról az eredeti berendezési tárgyakat, kellékeket. Milyen összefüggésben van ez a jelenség a színpad szimbolizmusát fejlesztő törekvéseivel?*

- Rendezéseimben a színeknek és hangeffektusoknak nagy jelentősége van. Itt nem a „bejátszott" hanghatásokra gondolok, hanem spontán, színpadi effektusokra. A színek -- azaz a különböző anyagok, kelmék - különös jelentőségűek számomra. Még az előbb említett népi sorozat megkezdése előtt *egy* stúdiószínházi kísérleti előadás rendezé-

sekor próbáltam ki a spontán keletkező színpadi hanghatások létrehozásának lehetőségeit. Ez az előadás egy görög mitológiai tárgyú történetet dolgozott fel, melynek helyszínei tengeren, hajón, szárazföldön váltakoztak. Az egyes hely--színeket színpadi húzókra (trégerekre) erősített óriási színes kelmék szolgáltatták, melyek változáskor színészek által történő, különféle mozgásformákra bontott alaki megújulással fejezték ki részint magát a változást, a cselekmény folyamatosságát és az új helyszínt. Ugyan-akkor a hangulatfestést a különféle kelmék hasítása, szaggatása vagy húzás-vonása során keletkezett zajok, zörejek segítették elő. Mindez összességében plasztikusan érzékelhetővé tette a néző számára a szimbolikus mozgások és alakváltozásokon keresztül a helyszínek változásain túl a megjelenő emberek, szereplők viszontagságait, lelkiállapotát is.

– Á pszichés állapotok, hatások említése-kor felvetődik a kérdés, hogy a lélektani mélységekig eljutó emberábrázolások megteremtésekor mi elemzéseinek kiindulópontja.

– Talán túlságos önbizalomra vallana a válasz, ha azt mondanám: saját magam. Sajnos ezen a téren csak a saját ítéleteire hagyatkozhat az ember, ha nem akarja, hogy rövidesen besorolják valamely pszichológiai iskola követői közé. Az egyes szerepek, vagy mondjuk így, emberek, jellemek pszichikai elemzésekor egyébként rajtam kívül körültekintő munkát végez a társulat minden egyes - a produkcióban részt vevő - tagja. A rendező szerepe itt voltaképpen az, hogy koordinálja a színész által megtalált pszichikai összetevőit egy-egy alaknak, vagyis biztosítsa a „túlpszichologizálás" vagy az egy személyben össze nem egyeztethető jelenségek összehozásának elhárítását.

– Ezzel kapcsolatban próbálkozott-e a közönség nagyobb fokú aktivizálásával?

- A közönség aktivizálására szerintem mindenképpen korlátozott a lehetőség, de számomra nem is jelent különösebb célt. Annyi bizonyos, hogy a hagyományossá vált dobozszínpad helyett ma már inkább a csarnok- vagy körszínházi formát tartom korszerűnek. Valóban egészen más az előadások hatása és hangulata, ha színész és néző nincsenek egy-mástól mesterséges merevséggel elhatárolva. A mai közönség ismét szívesen vesz részt közelebbről a játékban, annak elsősorban hangulati megteremtéséhez aktív partner. De nem érzem, hogy „a néző erőszakos „megmozgatása" az inzultus élményén kívül pozitív hatással is járna. Előadásaimban nem a néző fizikumát akarom kellemes vagy kellemetlen helyzetekbe sodorni, hanem tudatának, agyi reakcióinak elevenségét és minden új, minden jó iránti befogadóképességét szeretném minél elasztikusabbá tenni. Számomra ezt jelenti a nézővel való együttműködés.

- *Mondjon valamit a közeljövő elképeléseiről, terveiről.*

- További elképzeléseimben az elbeszélő és cselekvő színház ideális harmóniájának, összeolvasztásának kikísérletezése szerepel. Ennek realizálásához első lépésként egy különleges pszichodramaturgiai módszerrel előállítandó művet szeretnék rendezni. Színészi vallomások, elbeszélések, visszaemlékezések, önarcképek improvizatív felelevenítése lesz ez, annak a folyamatnak feltárásával, hogy a pillanatnyi érzések, benyomások kiben hogy és mikor tudatosulnak. A hazai munkán kívül az 1975-ös évben Norvégiába kaptam meghívást. Oslóban fogom vendégrendezőként Čapek egy drámáját színpadra állítani. Szeretném remélni, hogy a norvég közönség érdeklődését sikerül majd felkelteni a középeurópai színpadi törekvések iránt. Nagy öröm számomra, hogy a magyar közönség előtt ez, úgy érzem, sikerült.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Koltai Tamás:
Varsói csúcstalálkozó

Molnár Gál Péter:
Téli komédiák

Saád Katalin :
Az író és kora

Gazdag Gyula:
Beszámoló Az aranykor előadásáról

Ariane Mnouchkine:
Elbeszélni korunk történetét

Pályi András:
Bloomusalem, avagy az Éjszakai Város

Hámori András :
„Lötyögős színházat játszunk"

Révy Eszter: A kör bezárul

Berkes Erzsébet:
Az élet álom?

Böszörményi Katalin:
Képzelt párbeszéd egy kiállításon

Száraz György:
Majczen Máriára emlékezve

Mándy Teréz
A népi színház úttörője

MÁRAI BOTOND

A grúz Bánk bán

A rusztavi Grúz Drámai Színház *Bánk bánjának* bemutatója érthetően őszinte örömet és egy csepp aggodalmat keltett sokunkban. Féltünk egy kicsit attól, hogy az előadás túlságosan távolról érkezik, ahol nem ismerhetik a mű alapját, gyökereit, ahol nincs meg a hagyománya.

Nem lett igazunk. Grúziában a *Bánk* bánnak valóban nem volt hagyománya, így sallangmentesen, egy friss szemű társulattal tudta a vendégrendező, Berényi Gábor színre vinni a drámát, amely éppen ezért másról is szólt, mint az eddigi előadások.

A színpadkép hatalmas falai és oszlopai - Csányi Árpád munkája - ideális helyszínt adnak ennek az ábrázolásnak. Funkcionális terei, félelmesen mozgatható fala Katona drámájának is otthont ad, ugyanakkor túl is mutat azon. Ezeknek a falaknak a másik oldalán mintha valaki mindig hallgatózna. Zord, idegen világ tárul elénk, s furcsa arcnélküli gépezetet sejtünk a távolban. Ezek között a falak között senki sincs otthon.

Ebben a térben Vágó Nelly ruhái nemcsak célratörőek, tökéletesen betöltik hivatásukat, ugyanakkor nem válnak hamis „magyar egzotikummá". Kortalanságuk finoman megoldott, sohasem erőltetetten aktualizált. Másik sajátossága ennek az előadásnak a statisztéria csaknem teljes hiánya.

Miről szól a grúz *Bánk bán?* Csaknem tisztán politikai darabot látunk, melyben Melinda tragédiája csupán katalizátora, de semmiképpen sem előidézője a történteknek. A nézőnek eszébe sem jut az opera, a „történelmi tabló" *Bánk bánja,* a „hazafias dráma", az ún. kosztümös darab, amely a nézőt a látvánnyal elkápráztatva, elvonja figyelmét az igazi drámáról, partikulárissá teszi a művet és az előadást egyaránt.

Ebben az előadásban tanúi vagyunk Bánk metamorfózisának, melynek során az okos és messzire látó hivatalnokból nem eléggé meggondolt forradalmár lesz. Bánk leinti az anakronisztikus magatartás, a hangoskodó szócséplés apostolait, a békétleneket. De miután rádöbben, hogy a világ emberellenes : tüneti

kezeléssel akar egy alapvető bajt orvosolni, mégpedig szövetséges nélkül, magánforradalmár módján. Bánknak el kell buknia, a darab ábrázolásmódja ezt is megvilágította.

Bánk egy libikóka tengelyén áll - amelynek egyik végén Melinda és a békétlenek, a másikon Ottó, Gertrudis, Biberach és az udvar foglal helyet, s ő hasztalanul próbálja egyensúlyban tar-tani.

A békétlenek - Peturral együtt - akit A. Vaszadze alakított , ebben az elő-adásban anakronisztikusak és tragikomikusak. Világosan látszik: ez már nem az ő világuk, kiszaladt a lábuk alól a talaj. A talajtalanságban hasonlatos hozzájuk Melinda is, aki egy gyermek gyanútlanságával és kiszolgáltatottságával él ebben a baljós világban. A szép és kedves Natelja. Muhulisvili alakítása mentes minden külsőséges eszköztől.

Saját világában van viszont L. Pilpani hősszerelmes külsejű daliás Biberachja. Nem kisstílű vámszedő ő, hanem Gertrudis udvarának élősdi ura és első számú manipulátora. Ez Ottóval való kapcsolatában is érzik, aki vézna és kiégett gyerekember N. Mhaloblisvili alakításában. Kettejük párjelenetei akár egy modern drámában is játszódhatnának.

Gertrudis : Tamara Szhirtladze. Felséges, okos és ellenszenves, mint rendszerint, s fáradt, az öregedés terhével a vállán, hajasbaba-szőkeségű - ami viszont szokatlan.

Otar Megvinetuhucesziben, Bánk bán fiatal alakítójában a szerep modern, remek képességű megjelenítőjét üdvözölhetjük. Egyénisége és tehetsége varázsával, halk szavúan, visszafogottan játssza a nagyurat. Felelős államférfi, aki átlátja az udvar labirintusát, de harcmodorát nem képes hozzáigazítani.

Többrétegű, szikár és kemény előadást láttunk a rusztavi Grúz Drámai Színház budapesti vendégjátékán. Berényi Gábor koncepciója mert ellentmondani a beidegződéseknek. Ez az előadás is, ugyanúgy, mint a tartui észt színház kitűnő Tragédia-bemutatója, bizonyítékot szolgáltatott és példát adott klasszikusaink friss hangvételű, izgalmas és modern tolmácsolására.

A kitűnő előadás kapcsán beszélgettünk Berényi Gáborral, a József Attila Színház főrendezőjével grúziai tapasztalatairól.

- Önként adódik az első kérdés. Hogyan került sor a grúziai vendégrendezésre ?

- Amikor a Szovjetunióban megrendezték a Magyar Drámák Fesztiválját 1971-ben, több színrekerülő darabhoz hazai, tehát magyar rendezőt hívtak. A rusztavi Grúz Drámai Színház *Bánk* bán-előadásának jövendő rendezője elé - a színvonalon kívül - azt a kívánalmat is állították, hogy először rendezze meg a *Ránk bánt,* tehát a rusztavi előadás ne a hazai, a rendező előbbi *Bánk bán*-rendezéseinek reminiszcenciáiból táplálkozzék. A sors valahogy úgy hozta, hogy bár egészen fiatal korom óta szerettem volna színpadra állítani a darabot, addig nem sikerült. Így, miután e kívánalomnak is megfeleltem, 1971 tavaszán elutaztam Tbiliszibe -- lemondani a rendezést. Ugyanis tekintettel arra, hogy még nem volt kész a grúz nyelvű fordítás, mindössze öt hét próba állt rendelkezésemre, és ennyi idő alatt képtelenségnek tartottam az előadást színpadra állítani. Arra kértek, hogy mindenesetre utazzam Grúziába, hogy megismerkedjem a színházzal. Megnéztem néhány előadásukat, és beleszerettem az együttesbe - természetesen végül is elvállaltam a szorongatóan rövid határidejű bemutatót. Amíg Miha Kvlividze - a hazánkban is méltán népszerű költő - és G. Sahnazari a dráma fordításának utolsó simításait végezték, mi, Csányi Árpáddal és Vágó Nellyvel a díszlet- és jelmezterveken dolgoztunk.

- Egy színház állandó rendezője alaposan megismerheti színészei alkatát, képességeit. Önnek csak néhány napja volt erre. Ez a szereposztásnál nem okozott-e gondot?

Éppen ellenkezőleg. Minden színházban, még a legjobb társulatokban is van bizonyos rossz szereposztási beidegződés, amely szerint bizonyosfajta szerepeket bizonyosfajta színészekre osztanak. Ezt hazai tapasztalatokból is jól ismerjük. Mivel a látott előadások alapján viszonylag jól megismerhettem a társulatot, így nyugodt lélekkel és friss szemmel oszthattam szerepet, de nem az ottani - a mi gyakorlatunkkal szinte minden ponton megegyező - sablonelképzelés szerint, hanem éppen ellenkezőleg. „Ellenszereposztást" csináltam, nem a megszokott s az első pillanatban kézenfekvő megoldás alapján, hanem egy, az eddigiektől elütő, a dráma szempontjából ugyanolyan logikus, de számomra nyilvánvalóan egyedül járható más út, más rendszer szerint.

- A rendezés munkáját nem gátolták a nyelvi nehézségek

- Kaptam ugyan egy grúz nyelvű tolmácsot, de már az első percekben kiderült, hogy az állandó fordítgatás lassítja és nehezíti a munkát, gátolja a személyes kontaktus kialakulását, ami a rendezés lényegi sajátja, úgyhogy hamar oroszra fordítottam a szót, s így, ha nem is tökéletesen - hiszen a rusztavi színház művészeinek sem orosz az anyanyelve -, de kitűnően megértettük egymást. Egy rendezői instrukcióban nemcsak a szóbeli közlésnek van információértéke a színész számára, hanem a rendező hang-súlyának, egész magatartásának. Az igazi színész nemcsak a szavakból tudja meg, hogy a rendező szándéka mi felé mutat. Mivel a dráma szövegét szinte gyerek-korom óta fejből tudom, sorról sorra, szinte szinkronban tudtam követni a grúz szöveget, persze bizonyos támpontszavakat grúzul is meg kellett tanulnom.

- A rusztavi Grúz Drámai Színház együttesében ideális alkotóközösségre leltem. Az előadás minden közreműködőjénél maximális odaadást és segítőkészséget tapasztaltam. Egy apró jellemző példa: mikor a főpróbahét előtt a varroda komoly időzavarba került, a színészek a jelenések közti szabadidejükben Vágó Nelly keze alá dolgozva segítették varrni a jelmezeiket, hogy minden időre kész legyen.

- A színház műsorfőzetében olvashatjuk, hogy a társulat igen fiatal, most zárják hetedik évadjukat. Az Ön tapasztalata szerint ez jelent-e valamilyen speciális sajátosságot, esetleg minőségi többletet?

- Ennek a színháznak a története igen érdekes, és minden színházvezető számára nagyon tanulságos is. A rusztavi színház alapító tagjai azelőtt Tbiliszi egyik legnagyobb és „legelőkelőbb" színházának voltak fiatal vezető színészei, de úgy látták, hogy a színház műsor-politikájában, játékstílusában frissítésre, újításra van szükség. Ezt az igényüket a színház igazgatóságának nyíltan föltárták. Ígéretnél egyebet nem kaptak, ezért a türelmi idő leteltével testületileg kiléptek a színház társulatából. Hangsúlyozom, hogy tehetséges, sikeres fiatal vezető színészekről, és nem félretett féltehetségekről volt szó. Végül - bizonyos hányódás után - az illetékes szervek segítségével Rusztavi városának kultúrházában, igen szűkös anyagi feltételek mellett alapíthattak külön színházat. (Rusztavi egyébként fiatal, fejlődő iparváros néhány kilométerre Tbiliszitől, s már régen igényelte önálló színházi társulat megalakulását.) Az azonos célokért

Jelenet a Bánk bánból a rusztavi Grúz Drámai Színház előadásában
(MTI fotó - **Keleti Éva felvétele)**

küzdő, egy művészi nyelven beszélő, azonos stílust képviselő új együttes előadásai nemsokára olyan hírnévre tettek szert, hogy a fővárosból is seregestül kereste fel a közönség. Repertoárjukon nagyobbrészt modern szovjet, népi demokratikus és nyugati szerzők prózai és zenés művei találhatók.

– A tehetséges fiatalok egyesüléséből évek alatt igazi közösség kovácsolódott, amely még a nagyobb fővárosi színházak és a film szívóhatásának is ellen tud állni. A rusztavi Grúz Drámai Színház tagjának lenni nemcsak fokozott művészi odaadást, hanem megfelelő etikai tartást és a színházról vallott nézetek korszerűségét is jelenti. Természetesen ma már nemcsak az alapító fiatalok jelentik a társulatot, új tagok is szerződtek a színházhoz, köztük volt főiskolai professzoruk, a grúz színjátszás egyik vezető egyénisége, a most 76 éves A. Vaszadze, a Szovjetunió többszörös Állami-díjas népművésze.

– Mostanában azt rebesgetik, hogy az együttes rövidesen színházépületet kap Tbiliszben, s így ezentúl a fővárosban, illetve ott is fog játszani, de én mégis féltem őket: meddig lehet ezt így csinálni, ilyen hittel és lelkesedéssel, naponta negyven kilométert utazva, a máshonnan felkínált csábító anyagiakat figyelembe nem venni, mindig újat, izgalmasat keresni, sohasem a kitaposott utat választani, és vállalni az ezzel járó veszélyeket is.

- Persze az állami elismerés is hajtóerő lehet: a Magyar Drámák Fesztiválján 68 produkció indult, s az első díjat - megosztva a tartui észt Akadémiai Színház Epp Kaidu rendezte kitűnő *Az ember tragédiája* előadásával, amely néhány éve szintén vendégszerepelt nálunk is - éppen az *ő Bánk* bán-előadásuk kapta.

– *Katona József drámáján történtek apróbb dramaturgiai változtatások is. Ezek lényege miben foglalható össze ?*

– A dramaturgiai munka csupán a fiatal Katona József drámairói járatlanságának kijavítására irányult. Katonát kötötte az ötfelvonásos forma. A kilenc képre tagolt, két részben előadott mű, úgy érzem, logikusabb, világosabb, áttekinthetőbb lett. Tulajdonképpen csak jelenetek átcsoportosításáról és a nehezebben érthető részek húzásából állt ez a munka.

– *Ennek a grúz* Bánk *bán-előadásnak egyik fő erénye az volt, hogy új szempontokat és frisseséget hozott* Bánk *bán-képünkbe. Ez mennyiben függ össze az előadás külföldi voltával?*

- Azt hiszem, annyira, hogy sem a közönség, sem a színészek nem a klasszikusoknak kijáró - kicsit bénító - tiszte-lettel közeledtek a drámához, hanem friss, mai szemmel. Senkinek sem volt elrontott iskolai képzete a *Bánk* bánról, nem illeszkedett az előadás egy megszokott, hamis hagyományokra épülő közös kódrendszerbe. Itt úgy fogták föl a drámát, ahogy tulajdonképpen mindenkinek kellene a klasszikusokat, mint egy mai darabot, amely valamennyiünkről szól.

Önállósult ötletek

A Belgrádi Nemzeti Színház vendégjátékáról

A Nemzeti Színházaknak - szerte Európában - legfőbb hivatásuk a klasszikusok s különösen a hazai klasszikusok műveinek bemutatása, repertoáron tartása. Nemes misszió ez, ami azonban nem jelentheti a színház drámamúzeummá válását; időről időre meg kell újulnia mindenütt a nemzeti színházi hagyományoknak, játékmódnak.

A kétféle irányzatot, a hagyományőrzés és a modernizálódás tendenciáját nyomon követhetjük a budapesti Nemzeti Színház tevékenységében éppen úgy, mint a Comédie Francçaise-ében. Nem véletlen, hogy *Az ember tragédiáját* vagy a *Bánk bánt az* elmúlt évtizedekben többször is színre vitték a budapesti Nemzeti Színházban, s mindegyik felújítás lényege a „modernebb" műmegközelítés vágya volt. De az évszázadok hagyományát hűen követő, már-már élő múzeummá váló Comédie Française is az utóbbi időben egyre-másra hangolja át, „modernizálja" előadásait.

A hazánkban vendégszerepelt Belgrádi Nemzeti Színházra is - a bemutatott darabok tanúsága szerint - két törekvés jellemző: a hagyománytisztelet és az új kifejezésformák keresése. E két törekvés szinkronba kerülhet, de egymás ellen is dolgozhat. Az esetek többségében - akárcsak a belgrádiaknál - az utóbbi következik be gyakrabban.

A Belgrádi Nemzeti Színház vendégszereplése során három művet mutatott be. Goldoni *A chioggiai csetepaté* ját, Nusics *A gyászoló család c.* komédiáját és Csehov *Sirályát.* A darabválasztás pontosan kifejezi a nemzeti színházi kötelezettség vállalását. A művek színpadra állításánál azonban felhagytak a hagyományokkal, és a mai színjátszás megannyi „vívmányával", ötletével fűszerezett előadásokat teremtettek.

A vendégjáték darabjait szerencsésen választották ki. Hiszen a nemzeti klasszikusuknak számító Nusics kritikai realista szatírája, Goldoni viharos komédiája és Csehov rendezőt és társulatot egyként próbáló-vizsgáztató műve műfajilag és gondolatilag olyan széles skálát jelent, hogy a bemutatók akarva-akarat-

lanul őszintén felfedik a színház felkészültségét, törekvéseit.

A darabok - stiláris-műfaji különbözőségük mellett - gondolatilag összecsenghetnek: a polgári lét különböző torzulásainak kritikáját adhatják.

A műsorválasztás tehát igényességről és átgondoltságról tanúskodik. Az előadások után mégis hiányérzetünk támadt. Ez a vendégjáték -. érzésünk szerint - stílusváltás időszakában álló együttest mutatott be. Olyan együttest, amelynek több mint évszázados hagyománya van, és jól kialakult, realista-naturalista iskolázottságú játékmódjáról árulkodik a színészi alakítások zöme. Ugyanakkor az előadások képi közege, valamint a művek rendezői megközelítése stilizáló, elidegenítő, ezzel együtt komplexebb és szubjektívabb színházi alapállást jelez. A színészi játék és a rendezői játékszervezés nem kerül összhangba, a színészek láthatólag egy nem minden ízében magukénak vallott rendezői elképzelést szolgálnak, s így óhatatlanul egyenetlen lesz a játék. A rendezői, színészi ötletek jobbára megmaradnak ötletnek, s nem épülnek be szervesen az előadásba. Különösen igaz mindez Paolo Magielli rendezéseire, a Csehov- és a Goldoni-előadásra.

Ezek az előadások ötletparádék, rendezőjük pedig mindenekelőtt *gagman. Az* ötlet -- bármilyen eredeti és frappáns -, ha nem átgondolt, elpukkan, és nincs folytatása.

A. chioggiai csetepaté tere például három különböző stílust képvisel. Az előszínpadon három lejtős rámpa vezet a néző-tér felé, a rámpák közötti teret kaviccsal töltötték ki. Az itt folyó üldözések, kergetőzések ritmusát, mozgásképét az szabja meg, hogy a nem túl vastag kavics-rétegen nem lehet biztonságosan állni, futni, elrugaszkodni, tehát itt lényegében egy civil-esetleges mozgás lesz az uralkodó. Ráadásul a kavicsokat mint követ használják, például ezzel dobálják egymást, tehát ez a terület reális sík. A színpad középső részén kerekekre szerelt miniatűr díszletházacskák mozognak ide-oda, nemcsak az átdíszletezéskor, hanem a jelenetek közben is. Ez jelzett játékstílust követelne, ám - itt érződik az a bizonyos színésziskola! - a színészek realista-naturalista stílusban játszanak.

A térképzésből és a játékstílusból adódó következetlenség végigvonul az egész előadáson. Például a bírósági kihallgatás jeleneteiben leeresztenek egy hatalmas díszletfalat, a bírósági terem páholysorát, a páholynyílásokban a kíváncsiak - bábuk. De a színészek nem a díszlet sugallta játékos-jelzett stílusban játszanak. S végül még egy előzmények nélküli, éppen ezért nem elgondolkodtató ötlet: az előadás befejezéseként egy óriási szélgéppel kisöprik a szereplőket, a kis házakat, a kellékeket, ruhákat, megtisztítják a színpadot. Remek kép, de mélyebb tartalom nélkül.

A Sirály előadása másképpen épül az ötletekre. Lényegében az egész előadást két alapvető ötlet határozza meg: egy képi és egy pszichikai. A színpad közepén található egy valódi medence, valódi vízzel, valódi stéggel, valódi náddal, s mindazzal, ami egy tóhoz nélkülözhetetlen. Ebből az ötletből következik, hogy a darab kezdetekor - mintegy előjátékként - lassú, vontatott tempóban minden szereplő régimódi, a figurát is jellemző fürdőruhában átvonul a színen; hogy Trepljov magasszárú horgászgumicsizmában többször átgázol a tavon; hogy a megvilágított, gyűrűző, hullámzó víz szép mintákat rajzol a háttérre ; s végül hogy Trepljov nem főbe lövi magát, hanem vízbe fúl: a nyílt színen vágódik bele ruhástul a tómedencébe, s a tapsrendbe ázottan, csuromvizesen áll be. Ez utóbbi képi „ötlettel" függ össze a pszichikai: Trepljov nem tehetséges, hanem egzaltált. Ha ezeket a csehovi műtől idegen elemeket elfogadjuk, az előadás következetes, és sok szép, igaz, megrendítő pillanata is *van. (Az* igazságnak tartozunk annyival, hogy a megrendítő pillanatokban „hagyományos" realista játék folyik.)

A legegységesebbnek *A gyászoló család* előadása tűnt, amelyet Mirkovics Gradomir rendezett. A rendező végig abban a stílusban hagyta játszani a színészeket, amely évtizedek óta hozzátapadt Nusics műveihez. Csak a díszlet lett „modern". A fekete színű, bonyolult szerkezetű építmény rácsaival, kerítéshálóival, traverzeivel azonban inkább börtönhöz, semmint egy gazdag polgár házához hasonlított. Korrekt előadás, korrekt alakítások, minden olyan, hogy akár ötven évvel ezelőtt is játszhatták volna.

S ezzel kapcsolatban felidéződik A *gyászoló család egy* másik előadásának emléke. Egy évvel ezelőtt Kazincbarcikán szerepelt egy keresztúri ruszin nyelvű együttes. Középkorú amatőr színjátszók négy, állandóan mozgó fal között rohanták, kergetőzték, játszották végig Nusics komédiáját. Az örökségért lihegő, törtető család kritikáján túl az egymásnak való kiszolgáltatottság és egy általános félelemérzés ábrázolása tette groteszkké és félelmetessé az előadást.

S nemcsak félelmetessé, de felrázóvá és maivá. Ezzel 'maradt adós ezúttal - nemcsak a Nusics-mű esetében - a Belgrádi Nemzeti Színház

Nánay István

A Belgrádi Nemzeti Színház vendégjátéka. Nusics: A gyászoló család (MTI fotó - Keleti Éva felvétele)

BREUER JÁNOS

Prokofjev: A három narancs szerelmese

Vita és recenzió

Századunk operairodalmának kiemelkedő értékű s jelentőségű alkotása jutott el - az 196 5-ös szegedi bemutató után - végre a főváros közönségéhez. Ez az ötvenhat esztendős mű ma is olyan friss és üde, mint lehetett annak idején, amikor 1921-ben, Chicagóban bemutatták. Az előadás méltó a darabhoz, de mű és interpretáció ismertetése előtt engedtessék meg egy polemikus kitérő a recenzensnek. A vitát annál is jogosultabbnak érzem, mivel az általam is ismertetendő darab recenzeálásának ürügyén kiváló kollégám, Várnai Péter is vitatkozik, Operaházunk - úgymond - konzervatív műsorpolitikáját ostorozza. (Magyar Hírlap, 1975. március 15.)

E bíráló megjegyzéseit egyébként évek óta s minden lehetséges fórumon megteszi. Most ne feszegessük a kérdést: vajon egy a repertoárról mind ez ideig hiányzó, jelentékeny huszadik századi opera bemutatója igazán jó alkalom-e a színház konzervativizmusának ostorozására. Várnai így ír említett cikkében: „Ötven évnél többet késett ez a bemutató (ti. a Prokofjev-opera) Budapesten. S ez alatt az ötven év alatt nagyjából egy év-tizedig, a 20-as, 30-as évekbeli Radnaiérában tartott csak lépést az Operaház műsorpolitikája a korral. Azóta a tradicionális műsorrend, a konzervativizmus uralkodik a programtervezésben... A ritka esetekben, amikor Operaházunk XX. századi művet mutat be - a kortársi magyar daraboktól eltekintve - mindig érezzük ... a modern hagyomány folytonosságának hiányát. És ha természetes következményként a közönség sem fogadja be és el a XX. századi darabokat, annak is itt kell az okát keresni. (Ha mindezek után pedig a színház vezetősége éppen a közönségre való tekintettel »nem akar kísérletezni«, bezárul a kör, visszaérkeztünk a helytelen műsorpolitikához, mint kiindulóponthoz."

Nos, Radnai Miklós valóban kiváló, zenefelfogásában progresszív direktora volt az Operaháznak. Hogy törzsközönséget toborozzon, ő vezette be a bérleti előadások rendszerét (igaz, még az utol-só békeévben, 1938-ban is mindössze 161 000-en látogatták az Operát). Lássuk azonban, mit tett valójában igazgatásának tíz éve alatt, 1925-1935 között a műsor-politika megújításáért.*

Nos, gondolom, ennyiből nyilvánvaló, hogy Radnai Miklós a lehetőségeket realista módon szemlélő igazgató volt, aki próbálkozott, de a közönségigénytől teljesen elszakadva nem kísérletezett, s nem is kísérletezhetett. Az általa bemutatott hét újdonság közül Debussy operája 1902-ben, Ravelé 1907-ben, De Falla darabja 1913-ban, a Zandonai-opera 1914-ben készült el, műsorra tűzésük 1925-3 5 között tehát nem a korral haladás jele - mint Várnai írja -, hanem a korábbi mulasztások pótlásának szándékát tükrözi. Radnai még két XX. századi balettel is gazdagítja a repertoárt: Stravinsky 1911-ben alkotott *Petruskáját* és De Falla 1919-ben keletkezett *Háromszögletű kalapját* 1926-ban, illetve 1928-ban mutatta be az Operaház.

Felhívom az olvasó figyelmét arra az el nem hanyagolható tényre, hogy a Radnai-érában csekély előadásszámot éltek meg az újdonságok, amelyek többsége mindössze egyetlen évadban szerepelt a játékrenden. Ekkora volt az érdeklődés. Radnai Miklósnak ettől függetlenül is elévülhetetlen érdeme, hogy határozottan törekedett újdonságok bemutatására.

*Zeneszerző	mű	előadás első	utolsó	előadásszám
Debussy	Pelléas és Mélisande	1925. XI. 26.	1925. XII. 17.	5
Ravel	A pásztoróra*	1928. III. 29.	1928. XII. 18.	8
Stravinsky	Oedipus rex*	1928. XII. 14.	1929. III. 5.	6
Hindemith	Oda-vissza*	1929. I.	1929. V. 29.	6
Zandonai	Francesca da Rimini	1929. V. 3.	1930. I. 31.	8
Milhaud	Három percopera	1932. II. 28.	1932. IV. 14.	5
De Falla	Egy rövid élet	1933. IX. 19.	1934. XI. 20.	7

(*Egyfelvonásos operák)

(Kevéssé ismert tény, hogy 1927-ben egy kulturális egyesület zenei szakosztályának is az élére állt azzal a programmal, hogy legalább zárt körben ismertesse meg Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky, Hindemith legújabb alkotásait. De itt megint csak a realitásokba kellett ütköznie, programnyilatkozatot adott ugyan, de a zenei szakosztály egyetlen tervezett koncertjét sem sikerült megrendeznie!)

Hogy Radnai 'Miklós igazgatása óta a modern repertoár hogyan alakult, annak elemzésére e helyütt nem vállalkozhatom, csupán a közelmúltra szeretnék utalni. 1959-1973 között az együttes bemutatott 12 operát a XX. század külföldi irodalmából, s felújított két már korábban is játszott művet (közülük négy egy-felvonásos volt). Ezek az operák az említett időszakban 364-szer kerültek színre. (1974-ben s az idei évadban is bővült természetesen a repertoár, de az idevágó látogatottsági adatokat még nem ismerem.) Igaz, a fő irány továbbra is a korábbi adósságok törlesztése, az elmaradás pótlása. S egyúttal, természetesen, a közönség és a társulat nevelése. Csupán jelzésekre szorítkozom, megemlítve, hogy Britten *Albert Herringje* 1960-65 között 5 5-ször került színre, Alban Berg Wozze*ckje* két évad alatt 20 alkalommal (ami azt jelenti, hogy még ha vonakodva s értetlenül is, több ember hallgatta Alban Berg zenéjét az Operaházban, mint amennyi valaha is hallhatta hazánk valamennyi hangversenytermében!). S hozzáteszem, nincs a világon operaház még egy, amely a Wozzecket két évad leforgása alatt húsz estén játszaná, mert ahol műsoron van, szezononként két-három ízben tűzik ki. De, hogy a kontraszt élesebb legyen, felhívom a figyelmet arra, hogy a *Pelléas és Mélisande,* amelyet 1925-ben egy hónap s 5 előadás után le-vettek a színről, 1963-1970 között 41 alkalommal szólalt meg (nincs francia operaház, amely valaha is ekkora sikert aratott volna Debussy lélektani zenedrámájával!).

S ide kívánkozik - bár Várnai Péter is elismeri, amit dalszínházunk az új magyar operáért tesz -, hogy 1959-73 között a mi zeneszerzőink operaújdonságai 230 alkalommal kerültek színre. A balettről sem feledkezhetünk meg, hisz a közönség - a bérlők - operát-balettet vegyesen lát-nak. Épp zenei szempontból a balettrepertoár is gazdagabbá vált, Webern-zenét sem hallott koncertteremben akkora tömeg, amekkora a zeneszerző vonósné-

Prokofjev: A három narancs szerelmese (Erkel Színház)

gyes-bagatelljeit megismerte Béjart koreográfiájával.

Idézett cikkében Várnai Péter az Operaház általa felfedezni vélt konzervativizmusát teszi felelőssé azért, hogy „sem a zenekarnak, sem az énekeseknek, de a karmestereknek és rendezőknek sincs meg az a folyamatos, nemzedékről nemzedékre szálló gyakorlata és átélőképessége, amellyel a klasszikus-romantikus modelltől elütő, a műfaj határait feszítgető operaalkotásokat színre lehet hozni". A századunk termésével megismertető előadások azonban mást mutatnak. Igaz, az új művek előadási hagyománya nagy múltra nem tekint vissza, de másfél évtized alatt megszületett ez a hagyomány. A társulat éppen a tradicionálistól elütő alkotásokkal aratta legnagyobb művészi sikereit, mind a rendezés, mind a zenei betanítás vonatkozásában. Hivatkozhatok nemzetközi fel-tűnést keltett nagyszerű Wozzeck-előadásunkra, Berg Lulujának példás produkciójára. Mikó András éppen új operák rendezésével aratott igen nagy s megérdemelt sikert.

Még a teljességre törekvés igénye nélkül is meg kell jegyeznem, hogy a magyarországi Bartók-kultusznak is Operaházunk volt a legfontosabb megteremtője. A „három Bartók", amely egy műsorban nálunk került színre először a világon, 1946 szeptemberében, Tóth Aladár operaigazgatásának első évében, bár e műveket inkább gúny és nevetség fogadta, semmint megértés; a „három Bartók", amelyből kettőt azokban az években is folyamatosan játszott az Operaház, amikor ezért súlyos támadások érték igazgatóját, az igaztalan bírálat évei után, túlélve némely túlbuzgó muzsikus támadásait, *a Mandarin* jelképezte lebírhatatlan erővel kelt új színpadi életre, s elsősorban az Operaház tanította meg a zenehallgatók sokaságát Bartók szeretetére és megértésére.

Soroljam azokat az újszerű feladatokat, amelyeket Berg műveitől Brecht Weill *Mahagonnyjáig* oly magas színvonalon oldott meg Mikó az Operaház művészgárdájával? S azt is ki lehetne mutatni, hogy a századunk operái által megkövetelt előadói stílus miként hat vissza az egész repertoárra. De mindez már nagyon messzire visz.

Aligha lesz valaha is olyan pillanat Operaházunk történetében, amikor kijelenthetjük: befejeződött a repertoár korszerűsítése, századunk zeneirodalmának pozíciói véglegesek, további fejlesztésre nem szorulnak, s a közönség elsősorban az új - és minél újabb -- műveket követeli. Egy tizenöt éve megkezdődött folyamat közepén, *vagy* inkább elején tartunk, de méltánytalan, s a tények semmibevételére vall akár az Operaháznak, akár közönségének a konzervativizmus vétkében való elmarasztalása. Az eddigi eredményekre, gondolom, tovább lehet építeni az ízlés átalakítását, megfelelő művészi értéket képviselő darabokkal -- de távolról sem bizonyos, hogy a legszélsőségesebb divatokat követő színpadi kísérletekkel! 1970 óta 50 százalékkal nőtt meg a két budapesti operaszínház közönsége. A műfaj iránti érdeklődés tetemes növekedésének jele ez. De ezt a közönséget meg is kell tartani - sőt, ha lehet, növelni - de nem felelőtlen kísérletezéssel, hanem felelős repertoárépítéssel.

*

Most azonban térjünk végre át Prokofjev operája előadásának méltatására. Egy szóban összefoglalva: szenzáció a darab is, megvalósítása is. Prokofjev, akit Lunacsarszkij a zene forradalmárának nevezett, ebben az 1919-ben kidolgozott alkotásában ismét átélte első, expresszionista korszakát (a korai Stravinskyhoz közelálló szkíta-szvit hangvételét) s azt a persziflálló hangot, amelyet oly tökéletesen fogalmazott meg az 1917-ben befejezett *Klasszikus szimfóniában.* Önéletrajzában Prokofjev visszaemlékezik arra, hogy Amerikába utaztában, Moszkvából magával vitte Gozzi Á *három narancs szerelmese* című színjátékának orosz fordítását: „Ez a színmű, amely-nek tündérmese-hangulatába jókedv és szatíra vegyül, roppantul megtetszett nekem, s hosszú utam alatt már ki is módoltam zenei megoldását... Már a színmű szerkezete is roppant érdekelt. Merőben új volt az, hogy a cselekmény három különböző síkon bonyolódik le. Először is ott voltak a tündérmesebeli alakok, a királyfi, Truffaldino és mások, azután az alvilág hatalmasságai: Celius, a varázsló, Pata Morgana, és végül azok a vígjátéki figurák, akik mintegy kavargatták a meseszövést, magyarázatot fűztek mindenhez, ami a színpadon történik." (Prokofjev: Önéletrajz és írások. Zeneműkiadó, Budapest, 1962. 62-63. lap.)

1948-ban, amikor Prokofjev munkásságát is igaztalan bírálat érte, a művész a Pravdában fejtette ki alkotói céljait, esztétikáját: „Operáimat gyakran érte szemrehányás; hogy a recitativo uralkodik bennük a kantiléna fölött. Szeretem a színpadot, és az a véleményem, az operába látogató embernek joga van ahhoz, hogy ne csak a fül, hanem a szem útján érzékelhető benyomásokhoz is ragaszkodjék (máskülönben nem operába menne, hanem hangversenyre). Azonban a színpadi mozgás inkább a recitativókhoz kapcsolható, míg a kantiléna bizonyos fokig mozdulatlanságot feltételez a színpadon." (Serge Prokofjev. Musik der Zeit. Boosey and Hawkes, Bonn, 1953. 23. lap.)

Ez a jellemzés pontosan illik *A három*

narancs szerelmese partitúrájára. Szélesen kitárulkozó kantiléna alig van benne, s e részeket Prokofjev többnyire idéző-jelbe teszi. A művet hihetetlen vitalitás és mozgalmasság jellemzi, zenéjében oly-kor Bartók *Á csodálatos mandarinjának* gesztusaira ismerhetünk. Természetesen véletlen egybeesésről, a „korszellem" megnyilvánulásáról van szó, hiszen Prokofjev nem ismerhette Bartók szintén 19 9-ben komponált pantomimjának egyetlen hangját sem. A recitativók a nagy orosz hagyományt követik, Muszorgszkij beszélt nyelvből és népzenéből fakadó énekbeszédének stílusát, a hagyományt azonban a persziflázssziporkázó eszközeivel szüntelen meg is kérdőjelezi.

A viszonylag rövid, alig kétórás darabba hihetetlenül sok nemes zenei anyagot sűrített Prokofjev. Ilyen eszközökkel talán Mozart óta sem írt senki operát. Nem véletlenül hivatkozom Mozartra, mert *Á három narancs* előadásán ülve, szüntelenül a *Varázsfuvolára* kellett gondolnom. Celio, a varázsló, és Fata Morgana, a boszorkány, a jó és a gonosz meg-testesítői, egy bolondos mesevilágba helyezett Sarastro és Éj királynője. Az ifjú herceg, aki hosszú útra indul, s végül „elnyeri az ő jutalmát", a naranccsá varázsolt hercegnőt, egy Tamino nevezetű másik ifjú hercegre emlékeztet. Kísérője Prokofjevnél Truffaldino, a nagy tréfa-mester, aki Celiótól a gonosz ellen meg-védő bűvös szalagot kap (nem harang-játékot, mint Papageno), azt sikerrel használja is, majd nem hallgat Celio szavára, hiába figyelmezteti pártfogója, hogy a narancsokat felbontani tilos. *A Varázsfuvola* ismert motívumai ezek. S gondoljuk meg, Schikaneder és Gozzi egyazon forrásból merít, a népi színjáték rögtönzéseiből, hívják bár Hanswurst-bolondozásnak vagy commedia dell'arténak.

Prokofjev századunk egyik legtapasztaltabb zenedramaturgja, nyolc operája és hét balettje mellett Tairov színházi rendezéseihez és Eizenstein filmjeihez írt zenét, s talán elsőként foglalkozott elméletileg is a színházi kísérőzene funkciójával és esztétikájával, maga dolgozta át operalibrettóvá Gozzi mesejátékát, s zenére fordítva, még inkább elmélyítette a cselekmény eredetileg is adott többértelműségét, azokat a rétegeit, amelyekre idézett önéletrajzi feljegyzésében is utalt. Éppen e többértelműség követ- keztében nagy feladat *Á három narancs*

Jelenet A három narancs szerelméséből (Ikládv László felvételei)

színpadra állítása, figuráinak megelevenítése.

Az előadás - amelynek első szereposztását láttam, mivel betegségek miatt a tervezett teljes második szereposztás bemutatójára nem került sor - karmester, rendező, szcenikus és karigazgató pompás összmunkájának eredménye. Miközben Lukács Ervin - aki talán élete legjobb, legvitálisabb karmesteri produkcióját nyújtotta - a zenekar végtelenül pontos betanításával, feszes és tömör vezénylésével örvendeztetett meg, szuverén parancsnokként tartva kézben a teljes zenei vezetést, miközben a Nagy Ferenc gondozta kórus - kivált a férfi-kar - példásan oldotta meg roppant nehéz feladatát (az 1921-es chicagói ősbemutató főpróbájáról Prokofjev feljegyezte: „A kórus olyan rosszul énekelt, hogy a prológust négyszer is meg kellett ismételtetnem.") elragadóan ötletes játék folyik, Békés András rendezői elképzelései szerint, a Makai Péter által tervezett színpadon. Rendezés és zenei megvalósítás egységének örülhet a néző.

Pedig ez a darab igazi csodát követel a színpadtól, görögtüzes szcenikai parádét, varázslatot, s az Erkel Színház műszakilag elavult színpada éppen ennek a mesevilágnak a befogadására alkalmas a legkevésbé.

Az előadás stílusának naiv realizmusából a játék stilizáltságából csupán az időnként a háttérre vetített naturalista elemek ütköznek ki. Ha ezeket a megoldásokat nem is éreztem helyénvalónak, megértem, hogy az igazi csodák véghezvitelére alkalmatlan Erkel-színpadon e vetített elemekkel szándékoztak a játék irányítói mesebeli légkört teremteni.

A rendező olykor élhetett volna vaskosabb megoldásokkal is. A nagyevők és nagyivók - magyarán: zabálók és piálók - jelenetének Fodor Antal tervezte elegáns koreográfiája a zenéhez és a jelenethez túlságosan is finomkodó. A szomjazó hercegkisasszonynak Prokofjev utasítása szerint nem szépmívű kehelyben, hanem vödörben hozzák az életmentő italt. Ha az előadásnak nemcsak rendezője, játékmestere is van, talán megold-ható lett volna, hogy a kórus különböző csoportjain belül is felvillanjanak egyéni arcok, karakterek, az énekkar - amely egy-egy helyütt a görög tragédiák kórusának dramaturgiai funkcióját is betölti - marionettszerű egyöntetűséggel mozog a színen. Ezek a részletek azonban semmiképp nem homályosíthatják el a kitűnő előadás értékeit.

A darabnak hagyományos értelemben ugyan nincs igazi főszereplője, de kiemelkedő teljesítményt nyújtó művészek mégis főszereppé avatnak megannyi nagy és kisebb feladatot. Zenei vonatkozásban is elsősorban az ensemble-munkát illesse elismerés. Zenei és játékbeli telitalálat Rozsos István ifjú hercege. Operaházunk fiataltenoristája bizonyára szorgalmasan fejleszti meglevő jó adottságait, hisz mind nagyobb és sokrétűbb feladatok megoldásával tűnik ki. Mellette minden tekintetben csillogó produkciót nyújt Truffaldinóként Palcsó Sándor. Szirmay

Márta és Palócz László pompás intrikus kettőst állít színre. Szalma Ferenc, bár hangban nem az a kormos, orosz basszus, akire Prokofjev a szerep kidolgozásakor gondolt, kimunkált alakítással pótolja, ami orgánumából hiányzik. Az idéző-jeles Gozzi-Prokofjev-féle mesevilág két szemben álló figurája közül Begányi Ferenc (Celio varázsló) kiválóan oldotta meg feladatát: a zenei groteszk szellemében azt is érzékelteti, hogy jelenleg cirkusznál, mágusként van státusban. Kasza Katalin Fata Morganája wagneri reminiszcenciákkal súlyos, vele a *Lohengrin* Ortrudjának szelleme jelenik meg, márpedig ennél távolabb mi sem állhatott Prokofjev szándékától. Domahidy László ellenállhatatlan humorú szakács-nő, de ellenállhatatlan egész jelenetének színpadi megoldása is, a háttérben lebegő hatalmas „Luzitán szörny"-figurával. Sebestyén Sándor (Pantalone), Széki Sándor (Farfarello) és Barlay Zsuzsa (Smeraldina) igen jó kabinetalakításokkal segítik az előadás sikerét. A líra vékony szálát - mert ez az opera elsősorban mégiscsak zenei tréfák petárdáinak antológiája - a három narancs ugyanannyi lakója, Buday Lívia, Forgács Júlia és Kincses Veronika érzékeny muzikalitással vezeti.

Szabó Miklós már másodszor fordította magyarra a librettót, ezúttal az orosz eredetiből teremtett pompásan érvényesülő, jól énekelhető, szellemes magyar verziót. Szövege a zenéhez pontosan alkalmazkodik, s az énekesek többségét példásan érthető kiejtésre inspirálta. A sikernek fontos tényezője, hogy Prokofjev orosz énekbeszédét valóban sikerült magyarra átültetni.

PÓR ANNA

Hidas-Seregi: A cédrus

Új magyar balett
az Állami Operaházban

„Volt-e egyáltalán kora őneki, a hatezer éves cédrusokkal társalkodónak, libanoni hegyek vándorának, aki hatezer éves távlatból oly talminak, éretlennek érzett mindent, ami az elmúlt évszázadokban történt? Nem puszta véletlen, és csupán biológiai adatokat rögzít a dátum, született 1853-ban és meghalt 1919 júniusában?" Ezzel a kérdéssel kezdi Csontváry-monográfiáját Németh Lajos. „Koron túli, hatezer éves cédrusokkal társalkodó volt, ám benne is élt korában" - adja meg rá a választ.

Csontváry, festészetünk e magányos óriása ihlette Seregi Lászlót merészen újszerű, a nehézségekkel bátran szembenéző, nagyvonalú vállalkozására; az Operaházban Hidas Frigyes zenéjével bemutatott egész estét betöltő, szimfonikus szerkezetű, izgalmasan gondolatébresztő táncművének, *A* cédrusnak *a* megalkotására.

A balett nyitóképében *Felkészülés az utazásra* címmel „megjelenik a kor, a századforduló és a tízes évek tájéka, s a látomásokkal terhelt mikrokozmosz is, amelyben a Művész él ... A koreográfus elvágyódás-hangulatot, utazást sugalmazó szimbolikus térben - lehetne pályaudvar, nyüzsgő csarnok, kávéház is mutatja be stilizált eszközökkel a Művész korát". Így foglalja össze találóan a balett indítását az alkotók által megfogalmazott ismertető. „Kalapos urak, hölgyek keveredtek katonákkal, édeskés keringő vegyül vonatzakatolással, bakanótával - Európa már saját halálba táncolására készül. A nyüzsgés élő kulisszái között foglal helyet a gúzsba kötött művész, el-vágyódásával, látomásaival . . ." E nyitó kép megjelenése előtt hangzik el Csontváry röpiratának váteszi szózata: „Zseni csak az lehet, aki ..."

A kort és stílust sugárzó, készakarva nem Csontváry alkotásából kiinduló színpadkép megragadó látványával a rendező és koreográfus Seregi az első hangütéstől kezdve félreérthetetlenül tudomásunkra hozza, hogy Csontváry művészetének ihletésére született, de végül is teljesen saját törvényeit követő szuverén Seregi-művel állunk szemben. A táncművészet világában az utóbbi évtizedek egyik új irányzata, hogy a koreográfus a zeneirodalom remekeinek látvánnyá változtatásánál fantáziáját függetleníti a zenétől, és így alkotja meg koreográfiai látomását. Mások viszont a zeneű legmélyebb üzenetét, belső lüktetését tolmácsolón teremtik meg tánckölteményüket. Zene és tánc kapcsolatának ebben a talán lezárhatatlan vitájában e sorok írója bevallja, szubjektíve azok közé a nézők közé tartozik, akik számára a táncalkotás annál zavartalanabb gyönyörűséget jelent, mennél közelebb áll a zeneműről már korábban kialakult és tudatunk mélyén elraktározott képzetekhez. A zenétől független koreográfia látványa viszont esetleges szakmai remekléseinek elismerése mellett is akarva, nem akarva, mindenkor csak belső fenntartással, valódi feloldódás nélkül követhető, mert akaratunk ellenére szembesítődik a zene korábban felidézett belső látomásaival.

Még nehezebb feladat elé állít bennünket a koreográfus, amikor ezúttal nem korábbi zenei élményünk szavakkal megfogalmazhatatlan belső látomásaival, hanem meghatározott vizualitással ütköztet a festményt táncban továbbgondoló kompozíció. Így azután minél jobban kikristályosodott bennünk saját korábbi Csontváry-élményünk, annál nehezebb lesz ezt a tánc élvezésekor tudatosan kiszorítanunk, hogy eleve elfogulatlanul, nyitottan tudjuk befogadni a szép koreográfiát, és idejekorán át tudjunk állni Seregi „hullámhosszára".

A koreográfust Csontváryban, a magyar festészetnek az évek múlásával egy-re jobban a többiek fölé magasodó tragikus alakjában a magányos művész, a géniusz alakja ragadta meg. Így „a balett alcíme *Utazás* is lehetne", mert Csontváry élete „önmagában Nagy Utazás a művészi tett, az önmegvalósítás felé" - írja szépen megfogalmazott útmutatójában Seregi László.

A nyitókép talán Keleti pályaudvart idéző szecessziós légkörű szimbolikus terét benépesítő hölgyek és urak között fel-feltűnő virágcsokrokkal ünnepelten a halálba szökdécselő bakákkal a „békebeli" IK. u. K. tragikus-szatirikus pillanatképét villantja fel. Szürke-fekete tónusú itt minden, még a szín közepén egymagában mozdulatlanul gúzsba kötött Művész

* Cikkünk nyomdába adása után vettük a hírt, hogy az UNESCO által Velencében megrendezett nemzetközi balettfesztiválon megszületett a mű első nemzetközi sikere. *(A Szerk.)*

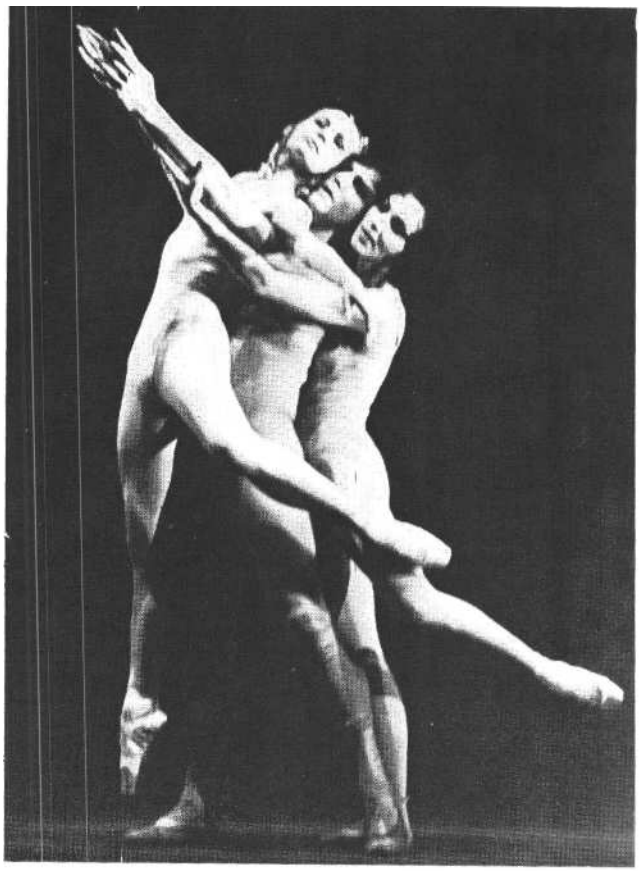
A magányos cédrus Hidas Frigyes és Seregi László Csontváry-balettjében (Állami Operaház)

öltözéke is. (Csontváry korai kis remekének, a mezítlábas Festőlegénynek ruházatát viseli.) Csupán a Művészt körbefogó, az iglói „bolond patikus" hallucinációit jelképező, világhírét Megjövendölő („Te leszel a világ legnagyobb festője, nagyobb, mint Raffaello") démonok hatalmas, embernagyságú szárnyai világítanak fehéren. Mélylila és fekete színeivel üt el környezetétől a közönségnek háttal álló, a Művészt végigkísérő, halált, romlást vagy pokoljárást szimbolizáló „Fekete Asszony". (A kettős szereposztásban Szumrák Vera, Csarnóy Katalin.) Fehéren világít a megjelenő Múzsa. (Kékesi Mária, Pártay Lilla.) *A Sétakocsikázás Athénban* fekete hintóján indul el a nagy utazásra démonaival és a Múzsa ölelésében a Művész elhivatottságának beteljesítésére. A bevezető kép tetőpontja a kötöttségeiből kitörő Művész megszállott elhivatottsággal magasba lendülő tánca. Mindkét szereposztásban - Dózsa Imre és Keveházi Gábor - magával ragadó, szenvedélytől fűtött táncot láthattunk. Dózsa alakításában az érett művész mélyebb, többsíkú tragikumot érzékeltető szép pillanata ez, Keveházinál a fiatalos hév dinamizmusa sodor magával.

Talán még zavartalanabban élvezhettük volna ezt az érdekes, szellemesen komponált képet kissé kevésbé direkt szimbólumokkal (gúzsba kötött művész, hatalmas szárnyú, suhogó démonok) és talán kevésbé hangsúlyozottan korhoz kötött szecessziós kellékekkel.

A balett innét kezdve már Csontváry egy-egy híres alkotásához kapcsolódó koreográfiai látomások sora: *Taormina, Siratófal, Sétalovaglás, A magányos cédrus, Zarándoklás a cédrushoz.* Csak a cédrusképek előtt, *a Köz játék* során tér majd ismét vissza a nyitóképből megismert századforduló világa. Már a művet indító nyitóképben szembetűnik a koreográfus-rendező Seregi sajátos táncalkotói képessége: párját ritkító táncfantáziával párosuló mesterségbeli tudása, magától értetődő természetességgel kibontakozó, harmonikus szépségű táncokat teremt. A többszólamú koreográfiák biztos szerkesztése és a líraibb és drámaibb hangvételt egyensúlyba állító, két egymást követő klasszikus pas de deux (Művész és Fekete Asszony, Művész és Múzsa) változatos formagazdagsága nagy tudású mester kezét éreztetik. Az előadóművészek számára technikai tudásukat is sokoldalúan érvényre juttató nagyigényű szerepeket alkot. Ezúttal nyilvánvalóan Dózsa Imre művészi egyénisége lehetett az ihlető. Balettművészetünk új nagy reménysége, a fiatal Keveházi Gábor ragyogó táncos képességgel, szenvedélyes lendülettel győzi a nehéz szerepet, de természetesen élettapasztalat és művészi érettség dolgában majd az évek során tudhat csak teljesen felnőni a vívódó Művész tragikus alakjához.

A taorminai görög színház romjait idéző második képben a koreográfus antik görög dráma víziójában a sas táncával (a kettős szereposztás: Forgács József és Erdélyi Sándor), majd pedig a Mű-vész és a sas táncával vad, izgalmas, példátlan virtuozitást és robbanó belső dinamizmust igénylő táncokat alkotott. Mindkét szereposztásban az előadómű-vészek szinte egymással vetekedő remek-lésében gyönyörködhettünk. Szuggesztív hatású kompozíció a Művész és a napenergiát hordozó sas dobszóval kísért szinte kultikus révületig fokozódó férfitánckettőse (Dózsa Imre-Forgács József és Keveházi Gábor-Erdélyi Sándor). A feszült drámaiságot üdítő kontrasztként oldja fel az antik tragédia és a *Panasz fal* képeit összekötő siratóasszonyok harmonikus lendületű kendős tánca. (Sebestény Katalin és Szőnyi Nóra, majd pedig Gábor Zsuzsa és Schuszter Teodóra egyaránt élvezetes előadásában.) A háttérben feltűnő festmény *(A Panasz fal bejáratánál Jeruzsálemben)* nyomán bontakozik majd ki a sajátos rekviem, amelyben a képről ismert ótestamentumi öregek álomszerűen magasba nyúló, majd összegörnyedő maszkjai körül ki-alakuló gyászmenet idézi a megsemmisítő táborok halálmenetét. Megkapóan költői látomás az elhunytak halálmezeje



Pas de trois a **Csontváry-balettben**

Hidas-Seregi: A cédrus. A Művész és démonai (Iklády László felvételei)

fölött egymást kereső Művész és Múzsa tánca.

Ennek a képnek legmegragadóbb, egyszerű eszközeivel messzecsengő asszociációkat keltő tánckompozíciója a szín sötét oldalfalaiból mindig újra ismétlődő mozdulatok monotóniájával előlépő alakok végeláthatatlan áradata, majd pedig a színt mindjobban ellepő tömegek dermesztően egyhangú mozgáskórusa.

A rekviem tragikus-patetikus hangulatát ellenpontozó finom, pasztell tónusú tánckép a *Tengerparti sétalovaglás.* Hűvös kékes fényben elmosódott látomásszerűen suhannak át a színen egymást keresztezve, találkozva, majd újra szétválva kecsesen lovagló dámák sziluettjei. Az egyik lovagló nő a Fekete Asszony. A közte és a Művész között kialakuló drámai hangulatú tánckettős után a válságba jutott Művész most már a Fekete Asszonnyal indul útra az irracionális romboló erők világába távozó fekete hintón. A Fekete Asszony nagy jelenetében legszembetűnőbb a két szereposztás egymástól eltérő művészegyéniségeiből fakadó különböző felfogású alakítás. Szumrák Vera erotikusan vonzó, ambivalens érzelmeket keltő, több színűen villódzó titokzatos „végzet asszonya", félelmetes szépségű jelenség. Csarnóy Katalin vele egyenrangú virtuozitású alakításából ezzel szemben a könyörtelen sors légköre árad. Érdekes módon az ellenkező pólust jelképező Múzsa kettős szereposztásában ugyancsak hasonló módon ellentétes típusváltozás észlelhető. Az első szereposztásban Szumrák nőies Fekete Asszonyának ellenpólusát Kékesi Mária fennköltt tisztaságú tüneményes Múzsája alkotja, míg Csarnóy Katalin szigorúbb alakjára Pártay Lilla varázslatos nőiességet sugárzó Múzsája felel a másik póluson.

Az ezután következő három képet *(Közjáték, A magányos cédrus, Zarándoklás a cédrushoz)* éreztük a kompozíció legközvetlenebb, lírai eszközökkel megoldott, az előző képek olykor direkt szimbolikájától, szecessziós rekvizitumaitól megtisztult részének.

A Közjátékban a nyitóképből és a festményekről ismert alakok mintegy rács mögött feltűnő bolydult kavarodása, a Művész kiúttalanságát idéző fájdalmas, zakatoló zenétől kísért látomása után tűnik fel hirtelen megváltásszerűen sugárzó színeivel A *magányos cédrus:* alatta elterülve „immár nem kiúttalan, hanem emelkedett magányában" a Művész. A fenséges csendben felhangzó panaszos fuvolaszólamtól kísért férfiszóló talán az egész mű legihletettebb alkotása. Az emberré vált fa vagy fává vált ember szűkszavú intenzitásának tragikuma Dózsa Imre elmélyült tolmácsolásában emelkedik a balett tartalmi csúcspontjává. Keveházi Gábor lendületes alakítása itt még nem tudta elmondani az elmondhatatlant. (Ó, gyönyörűséges táncos pálya, de nehéz vagy! Melyik fiatal színészünktől tudhatnánk elvárni a fizikai erőnlét, a mozgásvirtuozitás csak ifjan elérhető maximumát és a Hamlet mélységéhez közelítő élettapasztalatot?) A cédrusból előlépő allegorikus alakok nélkül talán még meggyőzőbb lenne ez a különös szépségű férfiszóló. Hiszen éppen a cédrus fennköltt magányában adta meg Csontváry legmegrázóbb önvallomását. Ő csakugyan „a magyar messiások" egyike. Klaniczay Tibor Csontváry történeti helyét keresve ezt a vele egy nemzedékbe tartozó század

végi, Ady előtti költők mellett találja meg. E történelmi „vákuumban" élő tragikus sorsú nemzedék egy másik, társadalmon kívül élő magányos lázadójának, Komjáthy Jenőnek önvallomását állítja a cédrussal párhuzamba.

Ki fény vagyok, homályban éltem
Világ elől elrejtezém;
Nagy, ismeretlen messzeségbe
Magányosan lobogtam én

Csupán a boldog csillagokra
Néztem föl a nagy éjszakán,
Velük keringve és lobogva,
Epedtem fensőbb lét után

(A homályból)

A magány monumentalitását talán még meggyőzőbben sugározná a szép koreográfia, ha bátran vállalná a semmitől meg nem zavart monológ tisztaságát. *A cédrusban* feloldódó művész felidézése vezet át a cédrushoz való *Zarándoklás* himnikus záróképéhez. Farmernadrágos fiataloknak szinte kultikussá forrósodó körtánca Csontvárynak életében meg nem valósult vágyálmát, a közösségben való feloldódást és egyben az utókor hódolatát fejezi ki. A balkáni kollektív táncok vad ritmikáját és Csontváry festményének végeláthatatlanságba kígyózó sortáncát felidéző befejezés az apoteózis akkordjaival zárja a balettet.

*

Ha elöljáróban a festészeti alkotásokat átlényegítő balettköltemény alapvető műfaji problémájára - festői és táncbeli látvány esetleges ütközésére - utaltunk, ennek egyik illusztrálásaként említenénk a balettkompozíció taorminai képét. A *taorminai görög templom romjai* Csontváry álom és valóság határvonalán született, olykor szorongást is kivetítő alkotásainak azon darabjai közül való, amelyek a művészetében benne rejlő másik pólust, a természet szépségét himnikusan ünneplő harmóniát sugározzák. E monumentális, panteisztikus vízió felemelő hatása alatt nemigen igényeljük, hogy ezt követően irodalmi tematikájú balett során megelevenedjen a Művész életét jelképező görög tragédia, amelynek végén abban a pillanatban, amikor a Művész, „a Nap fia", alkotó „energiákkal feltöltve alkotásra kész", a Fekete Asszony meg-öli a Múzsát. Mintegy jelképezvén, hogy a Művész „szellemének bomlása elnémítja a Múzsát". Ez a szimbolika merőben eltér a sugárzó taorminai természethimnusztól. Minden koreográfiai szépsége ellenére még Csontváry életrajzára való utalásként is talán vitatható ez a tragikus szimbólum. Ismereteink szerint ugyanis a hallucinációban jelentkező lappangó elmebaj két évtizeden át - éppen ellenkezőleg - alkotó energiává, váteszi küldetéstudattá, az önmegvalósítás emberfeletti hajtóerejévé vált Csontvárynál. Csak a remekművek sorának példátlan sebességgel való győzedelmes megalkotása után, élete utolsó tíz évében következett be a végzetes szellemi bomlás.

Ha most ezen túlmenően megkísérelnénk, hogy kissé általánosabban megfogalmazzuk, mi is az, amiben Seregi és Hidas műve eltér saját Csontváry-élményünktől, akkor talán a táncban és a zene dallamvilágában egyaránt megnyilvánuló bizonyos érzelmes, romantikus ihletésű dramatikus, dekoratív hatásokat kedvelő teatralitást jelölnénk meg. Ezt a látásmódot érezzük őszinte ihletettségével együtt is, Nagy László szavaival élve, Csontváry „kén és kobalt páváiból rikoltó" világától távolinak. Ezáltal a balett egészének vonzó és humánus sugárzását mintegy más bolygóról jövőnek érezzük. Lehet, hogy a szép feladat már önmagában, belső ellentmondásában rejti a megoldhatatlanság csíráját. Hiszen Csontváry sajátos mágiájának titka talán éppen egyedülálló, különös, néhol talán Gauguin, Van Gogh vagy a „vámos" Rousseau-ra emlékeztető, de lényegében senkihez sem közelíthető világában rejlik; „...egyszeri csoda ő, ki fölveszi agyára koronának a lángoló Kárpátokat 1" - idézzük ismét Nagy Lászlót. És ha egyet is értünk Seregivel, amikor a kortalanná, nemzetközivé magasodó lángelmét a magyar valóságból eredezteti, mégis, időnként sokalljuk, mint jeleztük, a stílushoz, korhoz kötő utalásokat. Ebben talán né-mi része lehet Márk Tivadar kitűnő, önmagukban rendkívül szép látványt nyújtó jelmezeinek is, amelyek néhány finom, stílusos megoldás mellett *(Festőlegény, Halálmenet)* helyenként túlságos dekorativitásukkal (a *Fekete Asszony* széles karimájú, Toulouse-Lautrec világát idéző nagy kalapja, a siratóasszonyok vagy a Napisten kosztümjei) még fokozottabban a látványosság felé billentik a belső tartalmával is hatni képes mű megjelenítését.

*

A Néphadsereg Művészegyüttesének fiatal táncosaként, majd ötletességével, humorával feltűnő koreográfusaként induló Seregi László egyenesen ívelő pályát futott he. Az Állami Operaház táncművészéből balettmesterré, koreográfussá válva kitűnő operai táncbetétek komponálásán át jutott el első nagy művéhez, az 1968-ban bemutatott és külföldön is sikert aratott *Spartacushoz,* majd A *fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* új koreográfiáinak megalkotása után hozta színre második, egész estét betöltő balettjét, a szellemes, szatirikus humorú *Sylviát.* Művei határainkon túl meghódították az operaházak balettszínpadjait: *a Spartacust a* berlini, a Bartók-baletteket a bécsi és müncheni Operaház tűzte műsorára. Ezúttal még magasabbra tette önmaga számára a mércét. Nem korábbi balettek újrateremtésére vállalkozott, hanem Hidas Frigyes zenéjével eredeti új magyar művet hozott létre. Európai rangú magyar festőgéniusz művének hódolva alkotott ellentmondásosságával együtt is sokrétűen gazdag, a nézőt magával ragadó táncművet.

Hidas Frigyesben olyan kiváló segítőtársra talált, aki zenéjét szerényen kísérőzenének vallja, és „a koreográfus elképzeléseinek hűséges zenei újrateremtését tekintette elsődleges feladatának". Seregi táncnyelve mindvégig fantáziadús és kifejező erejű. Biztos tudása egyaránt érvényesül a tiszta vonalú, klasszikus táncokban, különös szépségű emelésekben, forgás- és ugrásvariációkban, az expresszionista, modern táncstílust felidéző részekben vagy akár a néptánc ihlette mozzanatokban. Ezek az egyazon művön belül alkalmazott különböző stílusok mégsem hatnak eklektikusan, mert egységbe kovácsolja őket Seregi sajátos, ön-törvényű látásmódja. Forray Gábor finom, hangulatteremtő színpadképei tökéletesen szolgálják a koreográfus elképzeléseit. Összefoglalva: Csontváry magányosan kimagasló életművének különös világát egyéni módon interpretáló, de önmagában, műfajában is nagy hatású, jelentős sikerek elébe néző új magyar művet teremtett Seregi Lászlóval az élen az alkotóközösség.

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

Freskók, miniatűrök

Főszereplők és epizodisták

Vajon érvényes-e még ma is, a modern színjátszásban Hevesi Sándor állítása: „Jó epizodista az a színész, aki a kis szerepből nagyot, a nagy szerepből kicsit csinál. Ez a paradoxon azért igaz, mert vannak: született miniatüristák, akikre nem szabad rábízni, hogy freskót fessenek. Az apró szerep abból él, hogy a színész aprólékosan kidolgozza, hajszálfinomságokkal túlterheli. Ez a részletmunka gyönyörködtet, mert három vagy öt percig tart; ha a színész egy háromórás szerepben csinálja ugyanazt, fárasztóvá, sőt elviselhetetlenné válik. Epizódszerepre i s születni kell, minta miniatűrfestésre. Az a régi módszer, amely szerint - a siker kedvéért - pici szerepeket nagy művészszel játszatnak el, sokszor sült el visszafelé. Mert ha a színész gyakran nem bírja el a szerepet, néha a szerep nem bírja el a színészt. Kinek jutna eszébe Hubermann Broniszlavot *vagy* Szigeti Józsefet beültetni egy száztagú zenekarba?" *(Hevesi Sándor: Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete. Gondolat. 1965. 340. o.)*

Különös, hogy „az a régi módszer, amely szerint - a siker kedvéért - pici. szerepeket nagy művésszel játszatnak el"', manapság nem sül el visszafelé. Oly mértékben nem, hogy a nálunk egyöntetű lelkesedéssel fogadott „bezzeg" színházaknál - gondolok itt elsősorban a Leningrádi Akadémiai Gorkij Színházra s a Királyi Shakespeare Társulatra (de sorolhatnám a többi méltán világhírű színtársulatot is) - már rendszeres gyakorlattá vált ez a „régi módszer". Sőt, nálunk is helyénvalónak bizonyul: nem egy alkalommal, amikor a pillanatnyilag hullámvölgyben levő vezető színészünk epizódfeladatot kap, hirtelen ismét ezer színben ragyog fel. Máskor meg a „született miniatüristák" - ha ugyan lehet egy művészről ezt ilyen biztosan állítani - gyönyörű freskókat festenek. Ilyen volt Körmendi János Svejkje s legutóbb Gombos Katalin Marja Lvovnája a Nyaralókban.

S vajon mi *az oka* annak, hogy mind gyakrabban tapasztaljuk: egy-két kiváló tehetségű színészünk - látszatra érthetetlen módon - rossz vagy éppen semmitmondó egy olyan előadásban, amelyben szerepálmokat válthatna valóra. Megtörténik, hogy ilyenkor az „epizodisták" mentik meg az estét, hol több, hol kevesebb sikerrel, s a főszereplőt már rég feledjük, mikor az ő játékukra még jólesően emlékezünk. Azok az „epizodisták", akiket mindig újra meg újra felfedezünk, s akikkel a kritika, a színház-történet egyaránt méltatlanul bánik.

Helyes-e az a gyakorlat, amely „epizodistákra" és „főszereplőkre" osztja a társulatokat, jogos vagy jogtalan megkülönböztetéseket téve?

Egyáltalán: mit jelöl ma az „epizodista" s a „főszereplő színész" megnevezés ?

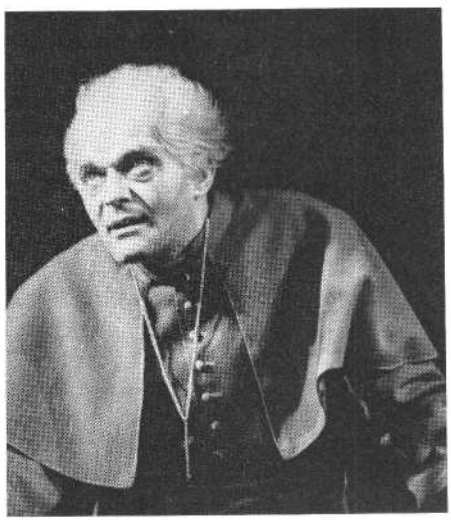
Úgy gondolom, nem érdektelen, ha e témáról mindenekelőtt a játékosokat, a színészeket kérdem.

Kilenc színésszel beszélgettem. Főszereplőkkel és epizodistákkal.

Darvas Iván

- Vannak olyan darabok, pontosabban olyan előadások, melyekben fel sem vetődik az epizódszínész, epizódszerep fogalma. Gondolok itt olyan színpadi produkcióra, mint például a *Pop fesztivál* vagy a *Harmincéves vagyok.* (Ez utóbbi előadást kiváltképp nagyra értékelem.) Ha a „hagyományos" színdarabokkal foglalkozunk, s nekem meg kell határoznom, mit jelöl az epizódszínész megnevezés, ez a válaszom: a képesség, azaz az egyéniség intenzitásának és a tehetségnek egy bizonyos fokát.

Darvas Iván Thurzó Gábor Az ördög ügyvédje című drámájában
(MTI fotó - **Keleti Éva felvétele)**



– Vajon színházi életünkben kiderülhet-e reálisan az egyes színészekről egyéniségük intenzitása, tehetségük foka ?

– A színház nem a félreismert zsenik helye. Meggyőződésem, hogy az idő és a szituációk bizonyítanak. Bizonyítják: ki a kis és a nagy színész. S én nem hiszek igazságtalanságokban ezen a pályán.

– Véleménye szerint jogosult az a „modern" rendezői törekvés, amely „kis" szerepet is oszthat „nagy" színészre és fordítva ?

– Főszereplő típusú színész kis szerepekben? Minek? Felesleges, rossz értelemben vett egyenlősdi. A csapatmunkát, az együttes játékot úgy kell értelmezni, hogy mindenki a képességei szerint a megfelelő helyen a legjobbat adja.

- *De hiszen éppen Ón is bizonyította, hagy alkalmanként bravúros lehetőségeket kínál a „ főszereplő típusú" színésznek az epizódfeladat. Thurzó Gábor.• Az* ördög ügyvédje *című darabjában a kilencvenéves püspök szerepére gondalak.*

- Megtörténhet, hogy a rendezőnek döntően fontos egy kis szerep - mondhatnám kulcskérdés a darab szempontjából -, és ilyenkor jogosan *„nagy" szín*észre bízza. ,Ilyen eset volt a kilencvenéves püspök tízperces jelenete is. Természetesen nem kell azt hinni, hogy az a bizonyos tíz perc kizárólag az „enyém" volt. Pontosabban: hogy Páger Antal 7-től 10-ig dolgozott a színpadon, majd beült tíz percre motyogni Darvas Iván, és learatta a sikert. Az események sodrába, a darab egészébe kellett beépülnöm, s a siker éppen e törekvés helyességét bizonyította. Tehát már a próbafolyamatban, a „szülésnél" az egész mű szerves részének kell tekinteni a kis szerepet, s nem holmi magánszámnak.

*– Hány új nagy szerepet játszhat el a „ fő*szereplő *típusú" szín*ész *úgy, hogy „képességei szerint a megfelelő helyen a legjobbat adja"?*

- Nem vitás, hogy ugyanabban az évadban nem lehet négy-öt klasszikus szerepet eljátszani, mert az fásultsághoz, rutinosséghoz vezet. Számomra egy-két bemutató az eszményi. (Jóllehet, ez kortól és alkattál függ.) Az esti egymásutániság ne tévesszen meg senkit, hiszen a próbákon születik az alkotás - az előadás csupán reprodukció. A színésznek pedig volt ideje feltöltődni a próbafolyamatok idején, ha azok nem szorosan követték egymást. Elképzelhetetlennek tartom, hogy egy vezető színész a premier másnapján új darabot kezdjen próbálni.

Kálmán György

– Szerintem helyes, hogy egy-két kollégám az egymás után következő darabokban is főszerepet kap. Ezért jött a pályára. Sztárkultusz? Mi az? Ha merőben mások ezek a főszerepek, nem lehet ha-tárt szabni, hogy egy színész hány főszerepet játsszék egy évadban. Ha azonban hasonlóak egymáshoz, az már életveszélyes, a modorosság táptalaja lehet. Egyénenként változik, ki meddig bírja szellemileg, fizikailag. Nem hiszek abban, hogy a színésznek „feltöltődésre", „energiautánpótlásra" van szüksége. Ami kell: jó közérzet!

– önnek mi a véleménye: helyes-e a társulatokban a fő- és epizódszereplők közötti megkülönböztetés?

– A színész főszerepekben álmodik, amikor a pályára készül. Később a főiskolai években - legalábbis a mi időnkben – főszerepekkel gyakorol. Az első nem vezető szereppel a színházban találkozik, ahol „helyére teszik" az embert. (Hogy jogosan vagy nem, az más kérdés.) Amikor pályakezdő színész voltam a Nemzetiben, az akkor legnagyobbak epizódszerepeket is alakítottak. Ok voltak az igazi, a jó előadás tartópillérei. Ma - helytelenül - azzal játszatnak epizódszerepeket, aki sikertelen, akit főszerepre nem tartanak alkalmasnak.

– Főszerep eljátszására valóban nem alkalmas minden színész?

- Nem. A vezetőszerep eljátszásához nemcsak tehetség, hanem megfelelő fizikai és esztétikai adottság is szükséges - ez utóbbit rendkívül fontosnak tartom. Még akkor is, ha számtalan példa bizonyítja, hogy egy méter hatvanöt centi magas színészek is briliánsan megoldják a rájuk bízott feladatokat. Jó lenne, ha sűrűbben vennének fel a főiskolára illúzió-keltő, egészséges, szép fiatalokat. Hiányzanak a színpadról.

- Ki az epizódszínész, és mi az epizódszerep?

– Nem szeretem ezt a fogalmat, hogy epizódszínész. Csak jó és rossz színész van. Fő- vagy epizódszerepet játszani anyagi kérdés. És éppen ez a baj ! Jól alakítani főszerepet - vagy az epizódot - egyforma művészi teljesítmény.

- Az imént azt mondta, hogy pályakezdő korában a Nemzetiben az akkor legnagyobbak epizódszerepeket is alakítottak. Ma

– úgy tűnik - ez igen ritka esemény.

- A mai színházi élet törvényei szerint nagy luxus vezető színészre epizódszerepet bízni. Sajnos! A repertoár miatt. Például Ruttkai Évának nem adnak kis szerepeket, inkább pihenjen - ne játsszék, hagyjon ki egy darabot.

Kálmán György mint VII. Hadrián (Iklády László felvétele)

Latinovits Zoltán

- Őszintén szólva, én jobban szeretek kis szerepet játszani. Több időm van arra, hogy a nagyon szűk próbafolyamatban kiteljesítsem játékomat. Bár meggyőződésem, a darab nem csak a próbán születhet meg. Nagyon nagy a jelentősége például a színházon kívüli baráti beszélgetésnek, közös sétának. Jómagam igazi epizódszerepeket főként vidéken - klasszikus színdarabokban, operettekben - alakítottam, s az itt szerzett tapasztalatokat filmezéskor jól tudtam hasznosítani.

- Mi - ön szerint - az epizódszerep?

– Egy vagy több megjelenésben tízhúsz mondat. Tiborc például már nem epizódszerep. Régi híres epizodistáinknak több volt a lehetőségük, azért is válhattak naggyá, mert emlékezetes kis szerepüket nagyszerűen írták meg. Azaz: rendkívül jó művészalkatukra megírták a szerepet. Nálunk Molnár Ferenccel talán lezárult az epizódszerepekkel való törődés. A modern drámairodalom mintha nem adna az epizódszínészi tehetség csillogtatására.

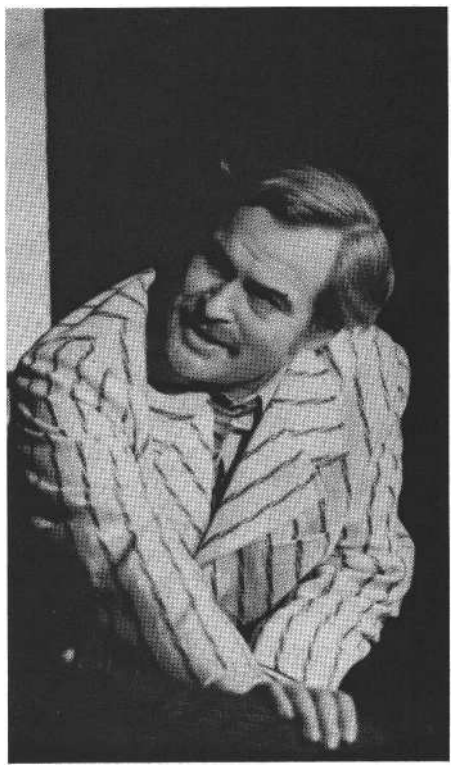
– Az epizódfeladatok megvalósítása sajátos színészi tehetséget igényel?

– Vannak olyan színészek, akiknek olyan az egyéniségük, hogy azonnal odafigyelünk rájuk, amint megjelennek a színpadon. Ez természetesen az epizodistákra éppúgy vonatkozik, mint a főszereplőkre. Az előbbieknek kisebb a „töltésük", vagyis rövidebb idő alatt égetik el elektromosságukat, mint a főszereplők. Az epizodista tehát az a különleges töltésű, tehetségű színész, aki megjelenése öt percében olyan színeket képes felvonultatni, amire a főszereplőnek három órája van. Az epizódszínész minden esetben egyenértékű a főszereplővel, egyforma rangjuk van, akár a kapusnak és a csatárnak egy futballcsapatban. De az epizódszínész nem azonos a rossz színésszel, aki kis szerepet játszik a színházban. Nem képesség, hanem alkati kérdés, hogy valaki főszereplő vagy epizodista lesz.

- Hogyan vélekedik a főszerepsorozatról? Helyesnek találja-e, hogy egy-két vezető színészünk egyre-másra, bemutatóról bemutatóra kapja a nagy feladatokat, s a próbafolyamatok között úgyszólván lélegzetvételnyi ideje sincsen?

- A színész maximum két-háromszor képes megújítani magát egy évben. Rengeteg mozgásra, levegőre s mindenekelőtt meditálásra van szükség. A főszerepszéria - hat bemutató egymás után - modorosságot szül, hiszen nincs idő, alkalom lazításra, gondolkozásra s fizikai-szellemi regenerálódásra, energiapótlásra.

Latinovits Zoltán (Willy Loman) Az ügynök halálában (MTI fotó - Kovács Sándor felvétele)



Gombos Katalin

- Én a kisszerepszériáról beszélnék, amely ellustítja a szellemet. Tíz-húsz perc színpadi jelenlét nem elég agytorna. Emellett egy idő után az ember hajlamos lesz arra, hogy elhiggye: csak ennyire képes. Ezek, a bizalomvesztett társaink lesznek a „töltelékek", ők játsszák el azokat a szerepeket, melyeket „valakinek el kell játszani". Színházi életünkben rendkívül merészek a rendezők, amikor fiataloknak adnak főszerepet. Nem hiszem, hogy nagyobb kockázat lenne kipróbálni nagy feladatokra a már régen várakozó, de talán még nem eléggé ismert, érettebb színészeket. Jó lenne dupla szereposztásban - egy fiatal s egy érettebb generációval - játszani egy-egy színdarabot.

- *Hogyan fogadná, ha a a_zt mondanák Önre: „epizodista"?*

-- Rosszul, ha ez azt jelentené, hogy nem feltételezik rólam: alkalmas vagyok a főszerep megformálására is. Valójában lehetőségektől, körülményektől függ, hogy ki az epizodista, s ki a főszereplő. Pontosabban „besorolási", és nem alkati kérdésnek tekintem.

- *Azonosnak tekinti a kis szerepet az epizódszerepekkel?*

- Nem. Az epizódszerep: minden jó szerep, ami nem főszerep. Ugyanolyan tehetséget, de nagyobb alázatot, mértéktartást igényel, mint a főszerep. Van olyan epizódfeladat, ami kulcsszerep, s így a főszereppel válik egyenrangúvá. A „kis" szerep viszont olyan rosszul meg-írt - terjedelemtől független - szerepet jelöl, amelyből nem lehet kerek egészet alkotni, megformálásra alkalmatlan.

Gombos Katalin a Nyaralókban

Van-e különbség - színészi felkészülés szempontjából - főszerep és epizód között ?

- Az epizódszerep talán nagyobb koncentráltságot igényel, hiszen a színpadon nincs javításra lehetőség. Ezt éreztem például legutóbb, amikor *A szembesítés eredménytelen* Veszelits Ferencnéjére készültem. A főszerepet könnyebb kézben tartani, és három felvonáson át vinni a figurát. Veszélyes, ha egy színészt sok-sok elbizonytalanító kis szerep után bíznak meg egy nagy feladattal. Görcsös állapotba kerül, s így dupla gátat kell leküzdenie, mert „bizonyítani" akar. Ez történt volna velem is a *Nyaralók* Marja Lvovna figurájával, ha nem éreztem volna bizalmat, szeretetet.

Körmendi János

– Ahol az epizodistákat nem becsülik meg, ott a főszereplőkkel sem törődnek kellőképpen (hiszen a főszereplő az epizodisták révén mutatkozik be). Pontosabban: ha például nincs igazi sírásó, akkor Hamlet alakja sem lehet tökéletes, megcsonkul.

- *Hogyan lett Ön epizodista ?*

– [utal koromban meghatározott szerepeket képzeltem magamnak. Am amint a színházhoz kerültem, mindenkivel összevesztem, akitől függtem. Válaszul - hogy bebizonyítsák tehetségtelenségemet – , kicsi, statisztafeladatokat bíztak rám. Létkérdés volt, hogy ilyen körülmények között is megmutassam: színész vagyok. Az epizodista feladatát ekkor tanultam meg valójában. Míg kezdő éveimben konkrét szerepek után vágytam (Hamlet, Rómeó, Ádám), később már nem szerepekben, hanem jellemekben, sorsokban gondolkoztam. „Hű, de szeretném eljátszani ezt a tehetetlen dühöt" mondtam magamban.

- *Epizódszínésznek tartja magát?*

Természetesen. Annak ellenére, hogy tudom: ha van olyan főszerep, amit eljátszhatok - megkapom, mint például a Svejket. Hiszen a színháznak az a célja, hogy színészeiből a legtöbbet hozza ki.

– *Úgy érzi, hogy színháza a hosszú évek során a „legtöbbet hozta ki" Önből?*

- Elválasztom magam azoktól az epizodistáktól, akik azt vallják, hogy nem becsülik, nem értékelik kellőképpen őket. Azt hiszem, hogy ilyenkor csupán arról van szó, hogy nem játszották el megfelelően szerepüket. Pedig állítom, hogy a legmegvetettebb tízmondatos szerepben is lehet teljes életet adni.

- *A „legmegvetettebb tízmondatos szerep", a kis szerep azonos az epizódszereppel?*

Körmendi János **a Családi drámában**

- Igen. Valójában minden, ami nem főszerep, az epizód. Ha az író mostohán bánik az epizódszereppel, akkor azt csak végszónak használják fel. Ha jó a szerep, nemcsak kíséri a főszereplőt, hanem önmagában is teljes életet él. Ennek ellenére a nagyon megírt figuráktól én megijedek, mert kevesebb teret ad saját fantáziámnak. Amikor kevésbé kidolgozott egy feladat, a színházban mindig rám gondolnak: „Majd a Körmendi megcsinálja" - mondják, s én örülök ennek. Ez az én művészi hitvallásom.

- *Megtörténik, hogy egy-egy szerep túl nagy teret enged a színész fontáriájának - olykor az egész előadás rovására .. .*

- Nekünk, epizodistáknak, az a feladatunk, hogy rövid idő alatt a legtöbb információt nyújtsuk a közönségnek. Ahhoz azonban, hogy életet is adjunk, több jelzésre van szükségünk, mint a főszereplőnek. Amíg a főszereplő támasza az epizodista, addig az utóbbi önmagára kell hogy támaszkodjék. Például *A szembesítés eredménytelen* beteges Gulyás Kálmán-ját el sem tudnám képzelni a gyászszalag nélkül, amit a karjára kötöttem. Ha viszont a „több jelzés" érdekében túl sok játékkal, külsőséggel halmozzuk el a figurát - az alakítás rossz lesz. Rendkívül fontos a mérték megtalálása.

- *Az első kérdésem az volt, hogyan lett Önből epizodista. Az utolsó pedig: hogyan lesz valakiből- általában - epizodista?*

- A főszereplőnek és az epizodistának nemcsak a feladata más, különlegesek a képességei is. Más-más agyi mechanizmusok kapcsolódnak be egy szerep megformálására, mást tartanak fontosnak hangsúlyozni. Epizodista abból lesz, aki al-

kalmasabb részfeladatok megoldására. Azaz: egyéni adottságai nem olyanok, hogy egy egész estét betöltő darabot „vigyenek".

Huszti Péter

- Habitus, egyéniség, alkati tulajdonságok szerint egész estét betöltő színészek-ről beszélnék és epizodistákról. Az epizódszínész szerves része a darabnak, s ha abból kiemelnék, az előadás szegényebb lenne. Nem azonos a „kis" színésszel, aki tehetsége hiánya miatt kap kis feladatokat. Gyenge Árpád például kiváló epizódszínész. Az ő alakítására éppúgy cmlékezünk, mint a főszereplőjére. Nincs minőségi különbség jó epizodista és jó vezető színész között.

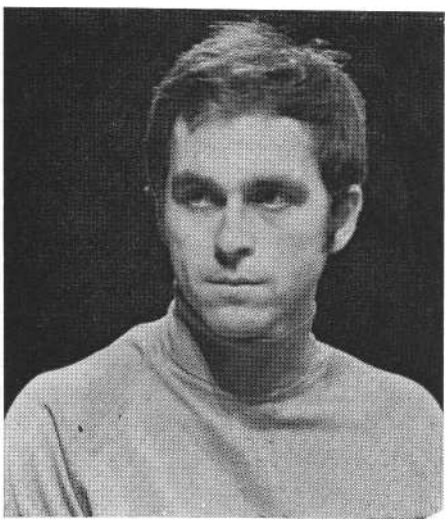
– *Ön epizódszerepekkel kezdte pályáját (Shakespeare* Téli *regéjében Harmadik úr, Tabi László* Enyhítő körülmény *című vígjátékában a rendőr), ám azóta jóformán csak főszerepekben láthattuk. Vajon szívesen játszana-e néha-néha ismét epizódokat?*

– Gyakran alakítok a televízióban. Kifejezetten szeretem, élvezem a feladatot: rövid idő alatt ugyanolyan embert, életet bemutatni, mint egy nagy szerepben. Most, a színházban fölöslegesnek tartanám az epizódszerepek megformálását. Fölösleges egy hosszútávfutót sprintre tenni. Ha elfáradtam, inkább ne játsszak semmit, hiszen azzal, hogy kis szerepet kapok, nem pihenek, nem frissülök fel.

– *Majd minden este játszik - vezetőszerepeket .. .*

- Az idén egy új bemutatóm volt, nem több. Az, hogy minden este főszerepben látnak, nem zavar, nem is fáraszt, hiszen mindig más világban, más ember vagyok.

Huszti Péter a Festett egekben (Iklády László felvételei)



Bessenyei Ferenc

- A főszerepszéria akkor helytelen, ha az egymást követő szerepek hasonlóak, s így csaknem ugyanazt a színészi eszköz-tárat igénylik. (Azt hiszem, hogy például *az Antonius és Cleopatra* azért okozott nehézséget nekem és csalódást a közönségnek annak idején a Nemzetiben, mert az *Othello* sikersorozata után mutatták be.)

Bessenyei Ferenc mint Gilles de Vannes az Abélard és Heloïse-ban

- *Meg tudná mondani, hogy hány színházi bemutató, illetve főszerep ideális a színész számára egy színházi évadban?*

- Nem, mert ebben az egyéniség, az idegrendszer dönt - és egyéb alkati tulajdonságok.

– *Gilles de Vannes meg formálásáért* (Abélard és Heloďse) *egyöntetűen dicsérték a kritikák.*

– Számomra az epizódszerep - kikapcsolódás. Játék saját képességeimmel. Izgalmas a folyamat részesévé válni, azaz a nagy egységet - amihez mint főszereplő hozzászoktam - széttörni.

– *Tehát Ön minden esetben szívesen veszi, ha epizódfeladatot kap ?*

– A főszereplő alkatú színészek akkor nem szeretik az epizódfeladatot, ha úgy érzik, hogy azzal „visszabüntették" őket. Ez a jelenség olyan színházakban tapasztalható, ahol a szellemi vezetők képességi szintnek tekintik: ki az epizodista, s nem ismerik annak művészi értékeit.

– *Ki tehát az epizodista?*

– Én is azt vallom: az egyéniség ereje, intenzitása dönti el, hogy ki az epizodista, s ki a főszereplő, de nem azt, hogy első- vagy harmadrendű színész! Tehát nem azért epizodista valaki, mert rossz színész - s ezt nagyon fontos hangsúlyozni. Nem minőségi, hanem alkati kérdés elsősorban. Az epizodistákkal rosszul bánik az élet és a művészettörténet, mely a szerencsét éppúgy megbecsüli, mint az érdemet. Egy-egy kollégának pályája látványos tűzijáték, sikersorozat lehet még akkor is, ha tudása ezt nem feltétlenül igazolja. A „nagy epizodisták" világa kevésbé volt látványos, de színpadi gyakorlatuk, követhető emberábrázolásuk olyan kimunkált, tökéletes egészet adott, hogy bebizonyították: ők tudják azt a titkot, hogyan lehet öt perc alatt egy életet mutatni. Epizodistának lenni: rang. Nélkülük nincs színház. Volt korszak, emikor a Vígszínházban éppen az epizodisták tartották fenn a színházat. Makláry, Bihari, Peti Sándor. . . S ha jól tudom, a főszereplőkével azonos volt a fizetésük is.

Horváth József

- Félig megbecsült embernek érzem magam - de azért szeretnek. Húsz éve a Nemzeti Színház tagja vagyok, a főiskola után egyből idekerültem.

– *Epizódszínésznek tartja magát?*

– Nem. Többre tartom magam. Bár nem is tudom... Ki az epizodista? Mindenki, aki nem kap főszerepet? Régen más volt. Makláry, Bihari ugyanannyi fizetést is kapott, mint Jávor Pál vagy mint Csortos. Ma nem lehetek büszke epizodista voltomra. Az „epizodista" ma olyan színészt jelöl, aki nem kap nagy feladatot. (Noha megtörténhet, hogy azt legalább úgy el tudná játszani, mint a főszereplő.)

Horváth József Tiborc szerepében (MTI fotó - Keleti Éva felvételei)

Az én esetemben nem teljesen így van, mert én kaptam nagyobb feladatokat is, jó is voltam. De maradtam mégis-csak epizodista. Tiborc szerepét például véletlenül kaptam meg először, mert Bihari József megbetegedett. Úgy próbáltam megformálni, hogy felhasználtam a nagyapámról őrzött emlékemet. Nagyapám este, mikor a munka után a gazdaasszony hozta a parasztoknak a vacsorát – bár rettenetesen éhes volt , nem evett belőle. Belevágta a kévekötőt a földbe, s így szólt: „Lerágtátok a húsomat, most egyétek meg a csontomat..." Rendkívül sok emlékem van, ezeket mindig beleviszem a figurákba. Úgy érzem, színészi erőm nincs teljesen kihasználva a kis szerepekben. Éppen ezért mindig többet szeretnék adni hozzájuk.

- Szerintem az az epizodista, aki képes arra, hogy tízpercnyi szerepből ugyanazt kihozza, amit a főszereplő negyven percből. Az epizodista tíz percben éppúgy oda akarja adni az életét a közönségnek, mint a főszereplő.

– A főszereplőnek könnyű, hiszen az ő szerepét megírták. Azonban, ha van egy kevésbé jól megírt feladat, a rendező arra gondol: „Na, majd odaadjuk neki (az epizodistának), mert ő a semmiből is ki tud hozni valamit."

- Van egy szerepem - annyi, hogy egy gyufaskatulya tetejére ráférne. De a nézőknek tudniok kell, hogy honnan, miért jöttem, mi a bajom. Ez nagyon nehéz.

Sinkovits Imre

– Az epizódszínész ugyanolyan, teljes értékű jellemformáló-alakító színész, mint aki főszerepet játszik. Éppúgy megérdemelné a részletes kritikai elemzést, mint a főszereplők. Jobban meg kéne őket becsülni. Pontosabban: az epizodistának vissza kéne adni a rangját. Ő nem segéd-színész (manapság egyre több segéd-színész kap epizódszerepeket).

– *Ön „ főszereplő alkatú" sínész. Hogyan érzi magát ebben a minőségben?* Milyen *problémák foglalkoztatják ?*

- Tipikus színészpálya az enyém. Kijártam az inasiskolát. Növendékként hamar főszerephez jutottam. A Nemzeti Színházhoz 1951-ben kerültem, két-három mondatnál *nem* kaptam nagyobb feladatokat. Nem keseredtem el, minden erőmet latba vetve próbáltam ezeken a kis szerepeken megmutatni : igazolt, hogy itt vagyok. Azonkívül törődést éreztem, azt, hogy foglalkoznak velem. Ma, nálunk a fiatalok gyakran váratlanul kapják a nagy szerepeket. Ezzel tönkre-

Sinkovits Imre mint VII. Gergely (Ikládv László felvétele)

teszik őket, hiszen meggondolatlanul kerülnek olyan figurához, amihez még nem elég érettek. Így erőviszony-különbség érezhető már a szereposztáson belül is, s az előadás sem egyenletes. A színészfejlődés pedig akadályokba ütközik - öregeké, fiataloké egyaránt. Tehát míg a fiataloknál a pedagógiát, az érettebbeknél a színészvezetést hiányolom, ami védené az embert a modorosságtól, s ösztönözné a megújulásra. Sajnos én évek óta egyedül küszködöm ezzel a szorongásommal. 1. Milyen színházat akarunk csinálni? 2. Helyes társulatvezetés. 3. Szereposztás kérdése - itt kezdődik minden. S ha ez a három tétel tisztázott, úgy kell vezetni, hogy a színész ne csak a feladatot oldja meg. Pontosabban: a kontrollt igénylem, hiszen az ember a munka lázában nem veszi észre modorosságait - csak külső szem segíthet. Mindenki szerepről szerepre szeretne megújulni, de ehhez irányítás kell.

- *Önre feltűnően sok feladat vár egy színházi évadban. Hogy bírja?*

Rosszul. Fizikailag, idegileg egyaránt. Nincs erőtartalékom, sem elegendő „kimunkálási" időm. Veszélyes, ha sorozatban súlyos, vezető, főszerepeket játszom. Kiváltképp, mert úgy érzem: vígjátéki vénám is van. Szerintem évente egy-két premier volna ideális. Ezek közül az egyik az „enyém", a darab pillére, vezetőszerep (ilyen például VII. Gergely), a másik, ahol „kiszolgálok", azaz, ami nem az „enyém", nem én vagyok az első hegedűs (például a *Lear* Kentje).

- *Tehát nem érintené fájón, ha például többször bíznának Önre epizódszerepeket?*

- Sértőnek akkor érezném az epizódszerepeket, ha a feladat értéke nem igényelné az én munkámat. Fölöslegesnek tartom olyan esetekben is, ha így - miattam - az epizódszínészek nem jutnak szóhoz. Például a *Múlt nyáron történt ben* kapott szerepemet indokolatlannak éreztem az adott körülmények között, következetlensége miatt. Ha a szereposztás minden pontján ilyen igényes lett volna, akkor jogosnak tartottam volna. Egyéb-ként, ha összejön valami jó - jó szerző, jó rendező, jó partnerek -, mit bánom én, hogy öt vagy tíz mondatról van szó, *csak jó* ügyet szolgáljunk!

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS az irodalomtudományok doktora, a Színházi Intézet főmunkatársa

BALÓ JÚLIA újságíró, a Pesti Műsor munkatársa

BLANK PÉTER főiskolai hallgató

BREUER JÁNOS zenekritikus, a Magyar Zene szerkesztője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KROÓ ANDRÁS egyetemi hallgató

LENNARTZ, KNUT a Theater der Zeit munkatársa

MALONYAY DEZSŐ a Kulturális Minisztérium Színházi Főosztályának vezetője

M ÁRAI BOTOND egyetemi hallgató

MIHÁLY I GÁBOR az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág szerkesztője

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

POR ANNA irodalomtörténész, táncesztéta

RÉVY ESZTER, a József Attila Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színházi Intézet munkatársa

ALMÁSI MIKLÓS

Dal-dokumentumok a 70-es évek elejéről

Cseh Tamás műsora

A rejtély

Cseh Tamás nem beatet énekel, nincs beöltözve, nincs semmi extra benne - még csak nem is szép. Dalszövegei - Bereményi Géza versei - bonyolult utalásokkal, olykor zenei anyaggal súrlódó kontrasztértelemmel szólalnak meg, szinte csak a felnőtt fül számára felfoghatóan. Humora, iróniája, mondanivalója és gesztusnyelve csupán egy eddig nem hallott-látott hullámhosszon vehető.

Mégis vannak tömegei. Relatíve persze: nem sokan, de estéről estére - mikor van ilyen - megtöltik a Huszonötödik Színház nézőterét, és főként a lenti elő-csarnokot. (Azok ugyanis, akik reménykednek, hogy mégis bejuthatnak: háromszor-négyszer annyian, mint amennyi férőhely van ...) S ma már nemcsak ezeket a kis termeket tölti meg közönsége: a Műegyetemen ezres közönség hallgatja: kilépett a kamaraműfajból. A rejtély tehát először is a siker, a vonzerő. Pontosabban: a szuggesztivitás. Amivel hat, amivel vonzza hallgatóit.

(Zárójel: tömeget vonz, de jobbára önmaga ellenére. Ha ugyanis túl sokan vannak - mint például a tévé által is közvetített műszaki egyetemi estjén -, akkor a siker is olvadékonyabb, hűvösebb. Száz-százhúsz ember kis család, akiknek még lehet ezen az intim, baráti hangon énekelni. A szélesebbre táguló falak elmossák a jelenséget. Egyénisége, úgy látszik, maximálisan tizenöt méteres sugárban hat. Azon túl más műfaj kezdődik. Azt is meg fogja tanulni, de az már egy más képlet lesz ...)

A rejtély vele magával, produkciójával folytatódik. A zenekar - három akadémista, gordonkával, fuvolával és néhány egyéb, zörejt keltő hangszerrel - előbb ül be, a pódiumon két-három gitár, erő-sítők. És egy kalap. Bejön, aprókockás ingujja félig felhajtva, haja kétoldalt szigorú körbe fogja arcát. Félszeg, óvatos léptekkel, cseppet sem a sikerhez szokott ember mozdulataival megy a helyére. „Beáll", felveszi a maszkot - erről majd később - és elkezd énekelni: hangja nincs, gitárja monoton sanzonkíséretet ad - de máris van atmoszférája. Pedig a közönség még alig érzi, hogy megfogták. Az első dal *(Egy boldog nyár Budapesten)* kezdete semmit sem ígér - de a végén már kuncognak („szeresd úgy, ahogyan én" - énekli ugyanis egy felerősített gunyoros mosollyal, megnyomva a banális-édeskés „ahogyan-én"-t). S ez a kuncogás, mely fel-felvillan a néző-téren, ez a közege. Az értés : hogy veszik a lapot. De mit vesznek? Még semmit sem mondott: csak belemosolygott egy banális sorba, és a rácsapódó reflektor-fénybe. Mitől, miért fogadják el lebegő humorát már ilyen vakszövegnél is - még ismeretlenül?

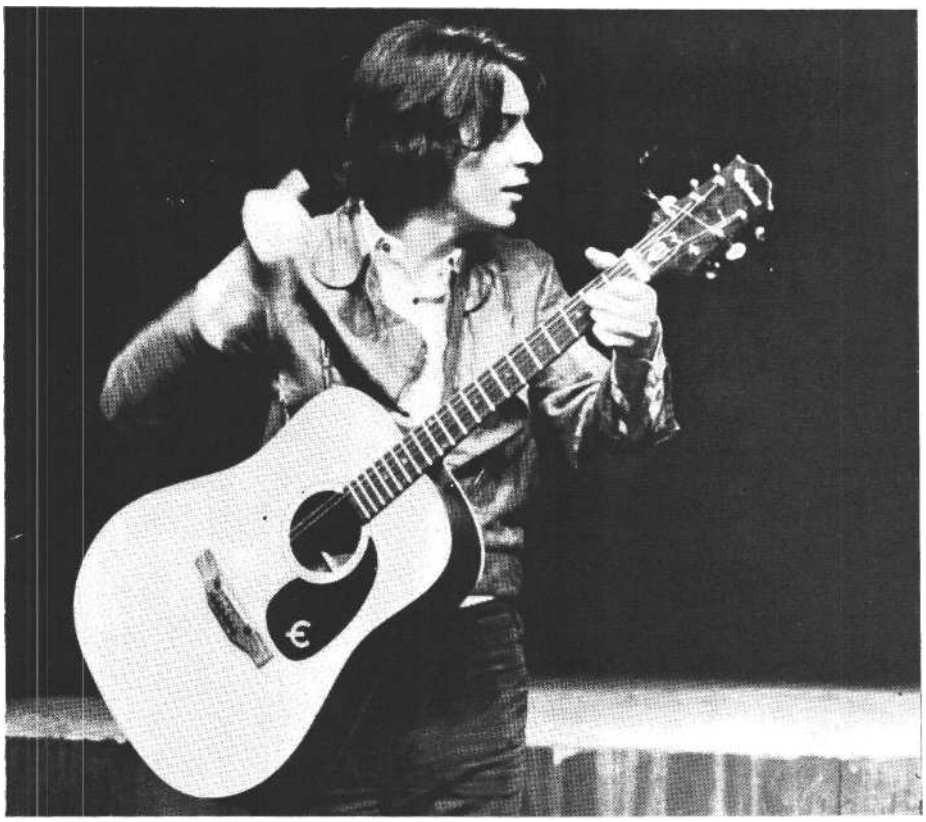
A következő dalnál már teljes a kontaktus *(Dal nővéremnek).* Pedig most sem csinál semmit: mesél - nekem, neked, köznapian, csak a szünetekben, a sorokat követő pár másodperces némaságban engedi szóhoz jutni azt a többletet, ami szövegből, a gondolatból s belőle árad. S ami egyre több tekintetet kapcsol rá maszkjára, gitárjára.

Ez a rejtély izgatott: ennyire csak önmagára utalt előadóval már régen találkoztam. Csak ő van jelen, de úgy, hogy nem lehet szabadulni groteszk-szomorú-patetikus maszkjától. Miért?

A maszk

Buster Keaton után szabadon: „kimerevíti" az arcát. Szeme szűri a fényt, szempilláin át néz a semmibe. Valami tétova - fájdalmas? ironikus? emberközeli? vagy embertávoli? - mosoly lebeg a maszk felett. Keze a gitáron babrál, s csak mintha magától - megszólal a

Cseh Tamás Berek Katival a Vörös zsoltárban (Huszonötödik Színház) (Iklády László felvétele)



Cseh Tamás **a Dal nélkül ...** című műsorában (Korniss Péter felvétele)

hang... Lassan nekitámaszkodik a pódiumnak. Mikor a dal végére ér, fél lábát tánclépéssel - megemeli, mintha el akarna lebbenni: jelzi, hogy vége. (Dalainak ugyanis nincs poénja, zárása; sem pontot, sem felkiáltójelet nem ír a szövegbe-zenébe.) De ekkor már meg is hajlik, és a maszkból is arc lesz: „Köszönöm."

Voltaképp nem lehet észrevenni, hogy maszkot visel. Csak mikor félidőben egy pohár vízért kilép a fényből, akkor érezni, hogy más a „civil", és más, aki a dalban él.

Mert a maszknak nemcsak ezek az arc- és testbeli kellékei vannak. A maszk elsősorban: *szöveg.* Minden dal egyes szám első személyben szólal meg. Tehát önmagára mutat vele: „az első fénykép, látod, én vagyok", vagy „mint kigombolt blúz alá / a tenyér csúszik, közétek úgy csúszok be én". Ő tehát nemcsak énekel, hanem megjelenít egy talányos szerepet, „valakit", aki Buster Keatonból, Beckettből, cowboyhősből, banális slágermitológiából és valami légiesen tiszta forradalmárhősből van összegyúrva. (Két abszolút biztos sikerszáma, Á *fűtő* [banális idill, „az én papám fűtő" pazar ritmusára] és a *Régi idők mozija* [félelmetesen naiv - ám légiesen tiszta hősnosztalgia] ezt a talányos *valakit* jeleníti meg, azt, akinek többféle maszkját egymás után felpróbálja.) Talányosan: mert ő maga egyikkel sem azonos pontosan. Mindegyikből egy kicsi, s mikor már-már összemosódik az egyikkel, máris átlibben - egy bocsánatkérő mosollyal - a másikba.

A szövegmaszk tehát a legfontosabb kellék: Bereményi Géza írja ezeket a „tipizált", szürrealista beütésekkel villogó, furcsa szövegeket. De ez is másképp van, mint ahogy az ember elképzelné. Közös műhelyükben ugyanis a dal van előbb, és ehhez készül a szöveg, ami viszont egy-egy sanzon végső karakterét, üzenetét megadja. Úgy érzik, hogy nem a zenei közeg a fontos, hanem az, amit „mondanak" vele, azaz a szövegbe zárt üzenet. Szép műhelytévedés ! Ha csak a szöveget olvassuk, semmit sem érzünk, mintha kilopták volna belőlük az üzenetet. Ha a dallamot figyeljük, legfeljebb valami közepesen jó zenét sejtünk. A szöveg tehát csak a zenei közegben szólal meg, válik szuggesztív hatásúvá, s a dallam csak a szöveg által sugallt gondolati-hangulati tartalomtól sugárzik fel, válik élménnyé.

S az egész akkor, mikor mindez maszk lesz. Egy *magatartás változatainak* körülírása. Azok számára, akik már kinőttek a beatből, akik már érzik, hogy kíméletlenül közeledik a harmincadik esztendő, a felnőttség, amikor minden, ami húsz évük táján körülvette őket, már csak nosztalgikus emlékké, mosolyt keltő naivitássá változott, vagy szomorú regénnyé stilizálódott. Cseh Tamás ezt a búcsúatmoszférát ragadta meg, a felnőttség küszöbére érkezők fura tétovaságát, és azt a szorongó pillantást, ahogy egy másik világba - a felnőttekébe - betekintenek. Reményeit és ideáljait mondja el ennek a generációnak - és kamaszos műcinizmusát. (Egyik legsikeresebb száma *az Érettségi találkozó,* melyben a régi haverokat sorolja fel, kiből mi lett, ki hol horgonyzott le, hogyan tanulja a felnőttséget. Refrénje: „most már bizonyos, / úgy telnek az évek, / ahogyan telniök kell pontos terv szerint" - ami természetesen kesernyés irónia. és felnőttek mímelt közönye - meg a „többieken" való vállrándító mosoly keveréke.) Szövegezenéje ezt a hangulatot, egy korosztály megfogalmazhatatlan vallomását akarja maszkba rögzíteni. Dokumentummá alakítani.

Mindehhez azonban még valamit hozzá kell tennünk. Cseh Tamás - kezdő. Bármennyire készen került is a pódiumra, bármennyire majdnem tökéletes is ez a maszk - átüt rajta olykor az ama-tőr. Talán ez is belejátszik varázsába - mindenesetre letagadhatatlan. Ebből az is következik, hogy ma még szűk az a skála, amit be tud fogni, hogy különböző dalainak hangvétele „hasonlít" egy--másra, hogy nehezen tud újítani, az egy-szer már beállított modellből kilépni. De talán ez is hozzátartozik a hetvenes évek elejének dokumentumához: az amatőrizmus szerelme - és korlátai.

Az alaphang

Legvilágosabban két változatát dolgozta ki. Az egyik az élet tragédiáit idézi fel - régi tangók műemelkedettségébe, banalitásába csomagoltan. A másik a hősi gesztusokat, a „csakugyan" nagy dolgok emlékét idézi fel - filmzenébe öltöztetve. Az előbbi legsikerültebb darabja az *Üdvözlőlap Karádi Katalinnak.* A gordonka búg, a fuvola a szél süvöltését utánozza - slágerbe édesítve persze -, s a dallam Karádi-motívumokból felépített édeskés tangó. „Fú a szél, s a fagy kígyója sziszeg" (a fuvola itt „beleszisszen", hogy értsük, miről van szó ...), „hóban fekszünk, s nem tudom, hogy mi van teveled." A dallam és a kontrasztszöveg filmszerűen ugratja be a háborút, a frontot, Nemeskürty dokumentumregényét s Örkény groteszk kiegészítéseit. „Posta nincs, se csillag a váll-lapon, és fekszem itt és megy a századom, / második magyar hadseregem mi a nevem és a fegyvernemem." (A prozódia megbicsaklik: a zene keresztbenyírja a „második magyar had-seregem" szavakat, s ez a véletlen kisiklás a tangó édes-késsima szövetéből mindig kirobbantja a nevetést: a groteszk itt „metszi" a tragikus-gúnyos tartalmat. S a zene itt telíti meg élettel a szöveget.) Most már vált a ritmus, indulószerű, pattogó, őrmesteri a kérdés („mi a nevem . . .") -- mivel

azonban egyes szám első személyben mondódik, valami halál előtti tudathasadásról is súg valamit. Mintha a hóban fekvő, már-már megfagyni készülő - saját őrmestere is lenne, miközben Karádi Katalin szeretőjeként vizionál .. .

Nemrég valaki arra emlékeztetett, hogy a *Csárdáskirálynőt az* első világ-háború második évében mutatták be, a legborzalmasabb veszteségek idején. Cseh és Bereményi ezt a párhuzamot találja el most Karádival: a mesterséges hamis tudatot. Ez a katona („se csillag a vállapon") Karádival merevedik bele a fagyhalálba, erotikus élményei és tragédiája együtt szövődik bele a tangóba. Az utolsó strófában már lassul a ritmus, a posta már nem jár, a trén továbbment, a katona fekszik a hóban, és már nem tudja, mi a neve . . . Az első nagy taps, a kuncogásnál intenzívebb „értés" is itt tör elő a közönségből.

A másik hangtípus: sajátos hősiesség-nosztalgia. *Vágy* a nagy formátumú, már-már romantikus hősök iránt. Talán a legjobban sikerült darabja ennek a balladás pátosznak és flaszter-hőskölténeynek *a Petőfi halála.* (Bevezetőt is mond hozzá: ügyetlenül. Amint prózát mond, kiesik a maszkból-szerepből, és megszűnik a szuggesztív hatás. Szinte küszködik a szóval. Civil lesz.) Hárfaszerű, monoton és veszélyt sugalló hármashangzat a kíséret. Fehér ruhában - megint első személyben - az úton fut a költő, mögötte a két dzsidás. „Hátam mögött" - meséli izgatott, fojtott, fojtogató hangon - „vashegyek futó célra hajlanak. / Dzsidája végét kengyelbe akasztja a két lovas." Pontos, dokumentumszerű leírás, a halál előtti pillanatok minden apróságot megjegyző-felfogó figyelmének mozaikdarabjai. A hang feszültebb, a kíséret - mely az egyes sorok közti szünetben önálló életet él, egyre jobban körülfogja a hallgatóságot fenyegető, fájdalmas közegével. Az elbeszélést közbekiáltás szakítja meg: Vive la république! Ez már nem az elbeszélés ideje, ez a csatatéri jelen idő, ott vagyunk, ahol a bevezető hárfahang dobogására lovak patája kopog a földúton. „A hátam mögött" - kezdi még egyszer. Szinte szenvtelen és balladás a hang: megint kívülről látjuk a tragédia bevezető képsorát: a két dzsidást, a kengyelt, a tájat. Kinagyított, precízen megrajzolt technikai részlet. S erre: „most szembefordulni" - mondja magának, és ismét „vive la république". Mert szembefordul, és hősként élteti a köztársaságot. A halál pillanata ez, de még egy villanásra keringőütemre vált a zene: „Fehér zubbonyban - utolsó ruhám" - egy fiatal élet fájdalma. S most jön a hősi vég és a „szeretném magam megmutatni" gesztusa, a kettő fájdalmasan groteszk ölelkezése: „Nem, ne így legyen. Hogy nem látja senki, nem így akarom!" - a dallam megint objektív, a hang viszont már-már gyermeki vágy: lássa valaki, hogy hős vagyok. S miközben ki-kisír belőle az elveszettség, hőssé emelkedik.

Ez a két pólus: dalai két szélsősége. A kettő között terül el a harmincévesek birodalma: a köznapi élet banalitása, reménysége, hősvágya, kispolgárcsúfolója, öngúny. Mert a *Petőfi halála* zenei közegét és magatartásmodelljét egy sor történelmi hőst idéző dal folytatja: ezek javarészt valamelyik Jancsó-film forgatásán készültek, vagy részben be is illeszkedtek a filmbe. (Például *a Még kér a nép* . . .-be, *a Szerelmem, Elektrába.) S* itt érezni, hogy milyen szervesen nő ki ennek a generációnak *hőséhségéből ez* a hang-vétel. *A Balogh Ádám* című ballada ma is nagy tapsot arat, főként a végén feltűnő betyárromantikával, mikor a dallam hetyke-pergő ritmusa is csendesre, titokzatosra enyhül, s valami nagy készülődést sejtet. De ugyanebből az anyagból perdül ki a cowboyromantika is *(Régi idők mozija),* ahol Lee-ről hallunk, a fiúról, aki mindent kibír, és sohasem árulta el társait, s akit ma is keres a négy cimbora ... A cowboymitológián át- meg átüt az egyszerű, mai hős igénye, innen ironizálja a dal „régi" romantikáját. Ezeknek a daloknak legszebb és leghatékonyabb darabja, a *Filmdal* ugyanezt a hősi pátoszt szólaltatja meg. („és puska-tussal és égre a kéz / és bajonéttal és tovább / és mindig hej / és nem krumpliért sem pedig paszulyért") Hát akkor miért? Nyilván nem a filmbeli romantikáért - jóllehet a dalszöveg nem akar többet, közelebbit mondani. A zenei anyagból azonban mégis érezzük, hogy ezek a sorok valamire rímelnek. Igen, az „ez a harc lesz a végső"-re. Csak pátoszuk más : „a végnek is a végénél, / a végleg végleg végénél / és mindig csak végig, / a legvégig". Cseh Tamás itt már szinte suttogja, a prózává egyszerűsödött szöveget: „és ott aztán hej" (ez már szinte elnyújtott sikoltás, keserű és reménykedő) „a kő kemény lesz és a vaj puha / és nincsen már csak igazán / és nincsen már csak csakugyan". Ez a kiáltás már a forradalomról szól, egy az egyben. Csak mikor indul, akkor hiszi a hallgató, hogy filmbe lépett .. .

A banalitás utálata, a tespedt idillek humorral teli megfricskázása - ezek a dalok hozzák a legtöbb tapsot. *A fűtő* mellett *a Biblia* (melyben az énekes és Szűz Mária családot alapítanak). A „másképp kell élni, gyerekek" intelme itt úgy módosul, hogy ezek a dalok *látszólag* elfogadják a spontán, az öröklött nyárspolgári kereteket, s csak lassan itatja át a képeket valami gyilkos gúny, irónia, majd nyílt - bár groteszk - ítélet.

A kétféle hang - a hősiesség utáni vágy és a banalitás utálata - természetesen összetartozik. Ugyanazt a magatartást, az élettel szemben követelő, alakítani akaró várakozást írja körül.

Adatok

Cseh Tamás (sz.: 1943-ban, Budapesten) pedagógiai főiskolát végzett, képzőművészeti érdeklődésű, rajztanár Erzsébeten. 1971 óta foglalkozik dalszerzéssel, mióta Bereményi Gézával (sz.: 1946-ban Budapesten) egy körúti csehóban összehozta a véletlen. (Bereményi író és műfordító. Első novellája, *A svéd király,* feltűnést keltett lírai szürrealizmusával. Első kötetének [1971] is ez az írás adta a címet.) Találkozásuk adta a lökést a dalok születéséhez, de a műfaj egy ideig kizárólag barátok és ismerősök számára élt: házi zenélésben szólaltak meg a dalok. 1972 óta kerültek pódiumra, első-sorban *a Huszonötödik Színház* vezetőinek unszolására. Így a Sebő-Halmos által teremtett népzenei mozgalom mellé legalábbis *felnövőben* van egy másik, magatartás- és jelencentrikus dalmodell.

Cseh Tamás hatósugara főként az utolsó évben terebélyesedett ki, neve is talán fél éve forog közkézen, ekkor lett divat: előadóestjeiről készült - illegális - szalagok jó pár baráti társaságot megjártak, s egy-egy verssora, daltöredéke olykor közmondássá vált, idézetté, melyről a használók talán nem is tudják, honnan „idézik". (Először magam is így, egy „illegális" szalagon találkoztam dalaival.) Ma már körülbelül 120 darabból áll repertoárjuk, ebből áll össze a másfél órás műsor.

Történetük tehát nincs. Csak jelenük. Jövőjükről sem lehet sokat mondani. Ez a műfaj törékeny, s talán nem is folytatható. Ma viszont - él, hat és terjed. Cseh Tamás együtt nő ezzel a szellemi hatásával. S talán túléli jelenét.

MIHÁLYI GÁBOR

Spectrum 75

Nemzetközi színházi hét Villachban

Villach szép kis osztrák város a jugoszláv és osztrák határ mentén. Télen az Alpesek lejtői, nyáron a meleg vizű gyógy-források és a kirándulási lehetőségek vonzzák a turistákat. A két szezon között egyéb vonzerőről is kell gondoskodni, hogy megteljenek a szállodák - ez a különféle rendezvények ideje. Villach okos, művelődni vágyó polgárai, többek között nemzetközi színházi fesztivált is rendeznek, kétévenként. Kis városhoz illően - szerény fesztivált. Nem akarnak versenyre kelni a nagy fesztiválvárosokkal, ismert társulatok nevét hiába keressük a meghívottak között. A villachi színházi találkozó érdekességét a meg-hívott együttesek sokfélesége szolgáltatja : egy bécsi bábszínház, a Pupodrom, egy híres, a prágai Fekete Színház nyomdokait követő wiesbadeni együttes, egy kölni pantomimcsoport, egy wuppertali utcaszínház, egy Ghelderodét bemutató londoni kisszínház, a Questors Theatre, egy hagyományos színházat játszó amerikai amatőrszínház, Memphisből, egy Georg Trakl-darabbal szereplő bécsi társulat, a Die Komödianten, amely a század eleji expresszionista játékstílus egy nemét idézte vissza a mai közönség számára, egy milánói ifjúsági színház, a Teatro del Sole, egy Grotowskit követő francia szegény színház, egy elektroakusztikai hangeffektusokkal kísérletező, a mai osztrák avantgarde zenét népszerű-sítő osztrák együttes, egy hivatásos szín-ház rangjára emelt krakkói volt diák-színház, az STU, és egy valóságos diák színház, a szegedi egyetemisták, a JATE társulata szerepelnek a programban. Így a fesztivál nevéhez illően valóban „spektrum", amely a színház különféle nemeinek széles választékát kínálja az egybe-gyűlteknek, tanúságot téve a színház-művészet sokirányú lehetőségeiről.

Magyarországon nagyon is megszoktuk, hogy egyfajta színháztípusban gondolkozzunk, a minél igényesebb drámai alkotásokat tolmácsoló, professzionista művészszínházban. Nincs kimondva, és nincs is olyan színházi szakember, aki ezt elismerné, de a gyakorlatban a szín-játszás egyéb nemei (okkal vagy ok nélkül) nemigen tudták kivívni művészetük elismerését. Á kísérletezés, az avantgarde - a Huszonötödik Színházat kivéve - néhány amatőregyüttes privilégiuma maradt, s ennek megfelelően bele is ütközik az amatőr lét korlátaiba.

A villachi színházi *Spectrum* azért is volt annyira tanulságos, mert nem kivételes, rendkívüli művészegyéniségek teljesítményei, hanem a harmad-, negyedvonal tisztes produkciói bizonyították a különféle színjátékformák életképességét, izgalmas művészi lehetőségeit. Erről is szeretnék beszámolni.

Az „irodalmi színpad" műfaját egy Brion Barnes nevű, középkorú angol színész képviselte, aki - mint azt a prospektusokból és a fesztivál briliánsan kiállított újságjából megtudhattuk - magánszámaival járja a világot, megcsillogtatva többszörös áttételekre képes színészi játékának széles skáláját.

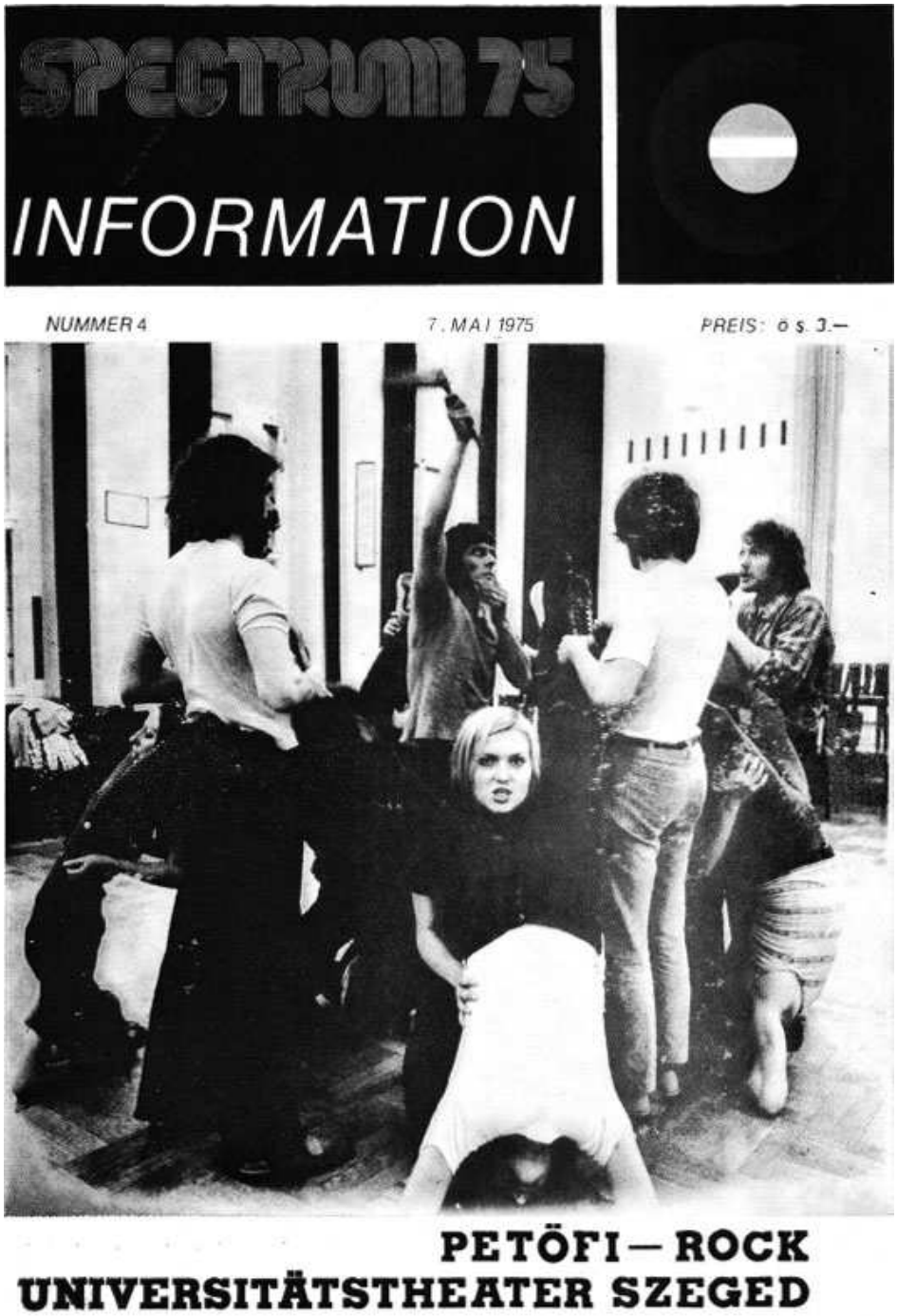
A külföldi együttesek közül a legnagyobb sikert kétségtelenül a milánóiak már említett Teatro del Sole nevű együttese aratta. Mint a színház vezetői elmondták, kommunista, agit-prop színházukkal a párt politikáját kívánják szolgálni. Állami szubvenció híján az olasz KP helyi szervezeteinek támogatását élvezik. Állandó színházuk nincs, különféle iskolákban, kultúrházakban lépnek fel, ahová meghívják őket. Az együttes kicsi, mindössze nyolcan-tízen vannak, kulisszák nélkül játszanak, kelléktáruk is elfér a társulatot szállító minibuszban. Villachban egy gyerekeknek és egy felnőtteknek szánt műsorral szerepeltek.

A gyerekműsor alsótagozatosoknak szólt, és a városka hatalmas kultúrházának nézőtere meg is telt a helyi és környékbeli iskolák gyerekeivel. Felnőtt színészek számára hallatlanul nehéz feladat megtalálni a kontaktust egy ilyen közönséggel, itt nem lehet a nézők feje fölött játszani, bízva abban, hogy a beléjük nevelt konvenciók hatására jólnevelten csendben marad. És az olaszok remekeltek. Tudták, hogy színházuk a közönséggel kiépített állandó kontaktusra épül, nem sajnálták a fáradságot, és megtanulták az - igaz, nem túl bonyolult - szöveget németül. Az egyszerű történet pedagógiai szándékaiban egyrészt a drillszerű nevelés, másrészt a gyermeki engedetlenség ellen irányult, anélkül azonban, hogy a legcsekélyebb mértékben is kilátszott volna a lóláb didaktika. Eszközeiben a gyermeki fantáziára épített, amelynek nem probléma elfogadni, hogy a két láb közé dugott pálca a ló, egy kézben tartott kis kerék az autó, és hogy a színész néhány mozdulattal, hangutánzással tyúkká, kecskévé változhat. Az elveszett gyereket egy kövérkés, szakállas fiatalember alakította - bűbájosan - egy térdig érő fehér ingecskébe öltözve. A színészek pontosan érzékelték, mikor kell a gyerekek lankadó figyelmét a játékba való bevonással, hozzájuk intézett kérdésekkel, megadva számukra a közbekiabálás lehetőségét, újra felélénkíteni, anélkül, hogy egy percre is kiengednék a játék irányítását a kezükből.

A felnőttműsorban egy rendkívül mulatságos képregény-paródiát adtak elő. A közönséggel való kontaktus fenntartását ezúttal egy közbeiktatott német nyelvű kommentár segítette, ott, ahol a témájánál fogva is egyszerű és igen kép-szerű cselekmény önmagában, a puszta színészi játékra hagyatkozva nem lett volna követhető. Megjelenítési eszközeiket itt is többnyire a gyermeki fantázia kelléktárából merítették, a színész széttárta karját, s' berregve végigszaladt a színpadon, így érzékeltette, hogy repül, vagy a mutatóujját előrerántva, puff-puffot kiáltva jelezte, hogy most lelő valakit. A közismert jelrendszer mindig félreérthetetlenül közvetítette a szín-padon történteket, a művészi bravúr abban rejlett, hogy sikerült az igen egy-szerű és kézenfekvő játékokat a szellemes és fordulatos sztori keretébe ötvözni, eljátszani velük egy olyan paródiát, amelyen akkor is mulattunk, mint Karinthy *Görbe* tükrének paródiáin, amikor gyermekként olvasva azokat, még nem ismertük a kigúnyolt eredeti műveket.

A legnagyobb felháborodást a Roy Hart Színház nevű francia csoport kel-tette. A produkciójuk végét követő szokásos udvarias tapsot túlharsogta a tiltakozás, nemtetszés füttye, bruhahája. A fesztivál bemutatóit követő napokon reggelente nyilvános vitákat szerveztek, és ezeket többnyire elég gyéren látogatták. Mert valóban nemigen volt miről vitatkozni. Roy Harték vitájára azonban meglepően sokan jöttek el, hogy felszólalásaikkal levezethessék az előadás során bennük felgyülemlett dühöt. Némely fel-szólalók azzal vádolták a társulat vezetőjét és névadóját, Roy Hartot,* hogy színházának egyetlen célja személyének glorifikálása, és színészeit ennek érdeké-ben dróton rángatható bábukká degradálja. A bravúros koreográfiával és hang-

* Mint azóta megtudtam, időközben autóbaleset áldozata lett. *(M. G.)*



A villachi Spectrum 75 színházi fesztivál műsorfüzetének címlapja

effektusokkal bemutatott, de alig érthető produkció kétségtelenül ezt a benyomást keltette. A megértés nehézségében az is szerepet játszott, hogy a színészek beszédtechnikája és a terem akusztikája sem volt kifogástalan. Az előadáshoz mellékelt harminc oldalas brosúra elolvasása után persze kitűnt - s a kibontakozó vita is ezt igazolta -, hogy ha nem is teljesen megalapozatlanok a vádak, a társulat törekvései ennél bonyolultabbak.

A Grotowski nyomán működő, kolostorszerű bezárkózottságban élő „szegény színházak" - s Roy Harték színháza is ilyen - végül is a totális önkifejezés igényéhez jutnak el, önmaguk életét, drámáját kívánják elmondani. Ez önmagában nem is volna baj, hiszen kiindulásában minden művészi alkotás szubjektív vallomás, művészetté persze csak akkor válik, ha ez a befogadók számára objektív igazságként jelenik meg. Roy Harték egy jungi ihletésű megváltástant hirdettek meg darabjukban, egy a külvilágtól függetlenül kiépíthető belső harmónia lehetőségét kívánták elénk tárni. Ez a Roy Hart személyében megtestesülő tökéletesedéseszmény tűnt - mint jeleztem, nem alaptalanul - önglorifikálásnak, s mint minden megváltást hirdető agresszív ideológia, szükségszerűen ellenagressziót váltott ki mindazokban, akik e „hittételeket" nem tudták elfogadni.

A magyar színeket a villachi mezőnyben a Szegedi Egyetemi Színpad Paál István vezette színjátszó csoportja képviselte - szép sikerrel, már amennyire a közönség érdeklődéséből, magatartásából, az elhangzott véleményekből, a sajtóvisszhangból erre következtetni lehetett. Már az is elismerés számba ment, hogy egyedül nekik adtak lehetőséget három produkciójuk bemutatására. *A Petőfi Rock* és *az Érintkezési pontok* előadására két fárasztó délutáni műsor után késő esténként került sor; Sarkadi *Kőműves Kelemenje* viszont a villachi Spectrum záróelőadásának díszhelyét kapta. A produkcióknak megfelelő intimitást köve-telő, kisebb termek minden alkalommal zsúfolásig megteltek, és a közönség a nyelvi nehézségek ellenére is pisszenés nélküli néma csendben figyelte az egyetemisták tökéletesre csiszolt játékát. Érezni lehetett, hogyan hatol át a nyelvi meg nem értés falán a közönség rokonszenvének sugárzása, de azt is tudomásul kellett venni, hogy ez nem több valami-féle kívülálló, rokonszenvező jóindulatnál - az otthoni előadások azonosulásának forró légköre nem jöhetett létre. Nem egyszerűen nyelvi nehézségekről volt szó - a későbbiekben ki is derült, hogy a mondanivaló lényegét megértették, s csak egyes részletek nem értését fájlalták -, hanem ennél mélyebb problémáról: arról, hogy az osztrák közönséget, a nyugatiakat ma más gondok foglalkoztatják, izgatják, mint bennünket. A szocializmus építésének belső problémái s ezen belül egy fiatal magyar együttes reményeinek és csalódásainak története nem az ő gondjuk, legalábbis nem közvetlenül.

A szegedi csoport villachi szereplése búcsúfellépés is volt. Saját múltjukhoz, teljesítményükhöz, erkölcsi tartásukhoz méltó búcsú. Az élet törvényeként eddigi összetételében megszűnik az együttes - bár a fiatalok sorából kinőtt új vezetővel, a régi tagság egy részével feltehetően újjáalakul majd, de ez szükségszerűen más úton kell hogy haladjon. *A Kőműves Kelemen* előadásával ez a csoport a művészi önkifejezésnek olyan fokára jutott, hogy ez a munka amatőr szinten, az egyetemi színjátszás keretei között nem folytatható tovább. Vezetőjük, Paál István ősztől a pécsi színházhoz szegődött fő-állású rendezőnek, a fiatalok pedig egyetemi tanulmányaik végeztével elkezdhetik hivatásuk gyakorlását, ki-ki mire készült az elmúlt öt év folyamán. Ami megmarad és tovább él bennük, az megfoghatatlan, definiálhatatlan - de csodálatos érték, egy töretlenül szép művészi-közösségi élmény továbbmunkáló emléke.

szemle

BLANK PÉTER

Julow Viktor Csokonai-monográfiájáról

A Csokonai-irodalom nagy része elsősorban a lírikust méltatja csak, a költő színműveit sokáig mintegy az életmű perifériáján tartottuk számon. Ezért örvendetes, hogy julow Viktor Csokonai-monográfiájában kísérletet tesz arra, hogy elhelyezze a Csokonai-drámákat az életmű egészében. Jelentős anyagra támaszkodva, kronológiai sorrendben elemzi Csokonai életművét, logikusan feltárva az összefüggéseket.

Igy gondosan előkészíti a *Tempefői* elemzését is, melynek előzményei szerinte az állatmesék, köztük *A pillangó és a méh.* Megállapítja, hogy a *Tempefői* a költő „egyetlen igazi irodalmi igénnyel írt, kiadásra szánt, de csonkán maradt színdarabja", melyet epikus jellege miatt sokat csepült az irodalomkritika. Figyelemre méltó e gondolatban az „epikus karakter" hangsúlyozása, és ennek indoklása: „Nem az igazi dráma szoros logikájával és motivációjával következnek egymásból a cselekmény mozzanatai, ha-nem a regényekben szokott lazább, véletlenszerűbb kapcsolással." Ennek eredetét kutatva a szerző megállapítja, hogy Csokonai sokat merített a barokk dráma hagyományaiból, csakúgy, mint Brecht; Julow innen származtatja az epikus jelleget. Véleményével nem áll egyedül: Pukánszkyné Kádár Jolán is észrevette ugyanezeket az összefüggéseket. Azért figyelemre méltó e megjegyzés, mert a legsúlyosabb és leggyakoribb vád, amely a drámaíró Csokonait éri, a líraiság túltengése a darabokban. Szauder Józsefhez hasonlóan julow Viktor is kiemeli a *Tempefői* játékosságát. „Hogy ki mivel játszik, az minősíti értékét-emberségét, és a játékok skálájából áll össze a társa-dalmi körkép." Julow Viktor tehát nem marad meg a játékosság felszíni elemzésénél, hanem felkutatja az emögött rejlő mély társadalmi értékítéletet, s mint az idézett mondatból kiderül, a szereplők viszonyrendszerének áttekintése vezette ehhez a konklúzióhoz, melynek lényege, hogy a *Tempefői* „alakjai társadalmi jegyeket hordoznak, osztályhoz kötöttek". Nemcsak julow, de Pukánszkyné és Bécsy Tamás is felfedezi, hogy e darabra milyen nagy hatással volt Kotzebue *Embergyűlölet és megbánás* című műve, sőt Pukánszkyné a *Cultura* című darabban is ugyanezt a hatást érzi.

A következő „debreceni dráma" a *terson du Malheureux,* melyet Julow Viktor a költő drámairói életműve betetőzésének tart, annak ellenére, hogy dramaturgiailag primitív, gyenge. Vitatkozik Pukánszkynéval, aki itt is *csak* a játékosságot hangsúlyozza, és nem veszi észre, hogy a darabnak van egy komolyabb rétege: „a főhős rejtélyes és szomorú sorsával a háttérben, ezúttal már vérbeli rousseau-i világfájdalmas kesergésekkel-tirádákkal, természetimádattal, természetbe meneküléssel, ami nagyon is irodalmias becsvágyról beszél." Julow Viktor szerint a darab a színpadi dialógus életszerűségében haladja meg a *Tempefőit.* A dráma fő hibájának ugyanazt tart-ja, mint Bécsy: az epizódszerű jelenetek csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, és ez a drámai hatás rovására megy.

Sajnálatos, hogy a szerző a két „csurgói dráma", a *Cultura* és *a Karnyóné* elemzésére nagyon kevés helyet szán könyvében. A *Culturával* kapcsolatban a „módosult művelődési eszményt", tehát az „új érzékenységet" emeli ki, ebben látja újszerűségét a *Tempefőihez* képest. „Inkább világnézeti vonatkozása miatt figyelemre méltó" - írja, de nem részletezi e gondolatot.

Csokonai kétségkívül legnépszerűbb színdarabja a Karnyóné, mely julow Viktor szerint „nem tűz ki *maga* elé magasabb célt, csupán kacagtatni akar, a bécsi populáris színpad eszközeit is felhasználva". Ez a megállapítása szemben áll a szakirodalom nagyobb részével, hiszen Pukánszkyné, Vargha Balázs, sőt Horváth János is a műben rejlő kritikai szándékot hangsúlyozza, felhíva a figyelmet arra, hogy Csokonai *kiket* tesz nevetségessé a Karnyónében. Bécsy Tamás - Empson munkájára támaszkodva - olyan ambiguitást mutat ki a műben, mely csak jóval később jelenik meg a drámákban, akkor sem magyar színpadon. Abban mindenki megegyezik, hogy a *Karnyóné* Csokonai legszínszerűbb drámája.

Julow Viktor könyve ismét alkalmat kínál, hogy elgondolkozzunk rajta: miért csak a diákszínjátszók között oly népszerűek e drámák? A játékosság és a humor nem az egyedüli értéke Csokonai színműveinek; a bennük meghúzódó gondolati tartalom ma is színpadot érdemelne.

KROÓ ANDRÁS

Fodor Géza: Zene és dráma

Fodor Géza *Zene és dráma* című könyve, melyet a szerző Lukács György és Szabolcsi Bence emlékének szentelt, a tartalomjegyzék szerint három részre tagozódik. Az első részben a polgári drámáról, illetve a polgári drámaelmélet kezdeteiről olvashatunk; a második a Mozart-opera világképét interpretálja (ez a középső fejezet tölti ki mennyiségileg a könyv háromnegyed részét); a harmadik rész két mai magyar opera, Szokolay Sándor *Hamletjének,* illetve Petrovics Emil *Bűn és bűnhődésének* elemzését adja. Ha azonban értelemszerűen osztjuk fel a könyvet, világossá válik, hogy itt nem tanulmánykötetről van szó, hanem egy Mozart operáiról szóló monográfiáról, melyhez a polgári dráma és drámaelmélet kezdeteiről írott extenzív történeti és elméleti bevezetés társul. És ettől az egységes tömbtől különül el a magyar operákról írott két rövid tanulmány.

Az első rész tehát mintegy előzményként szolgál. A polgári dráma problémáinak kialakulását követi nyomon a francia klasszicizmusban. Corneille-en, Racineon, illetve egymáshoz való ellentétes viszonyukon át vezet az út Diderot kísérleti drámaelméletéhez, Lessing *Hamburgi dramaturgiájához;* illetve *a Barnhelmi Minnához, a Bölcs Nathanhoz.* Végül az operával zárul a fejlődési lánc, amely Fodor Géza fejtegetései szerint az egyedüli hivatott műfaj a polgári dráma ellentmondásainak feloldására: a zseniális remekműveken túl az átlagos polgári drámát is révbe juttathatja. A Corneille-Racine váltást, pontosabban kronológiát Fodor Géza Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* (Gondolat, 19,1) című könyve alapján tárgyalja. Ennek megfelelően a két drámaíró közti különbséget természetesen szimplifikálva - nem abban látja, hogy míg Corneille a szív és ész csatájában, a vágy és becsület antagonizmusában, bár heroikus erőfeszítések árán az észt, a becsületet juttatja győzelemre, addig Racine ugyanebben a csatában a szerelemnek adja a pálmát, hanem inkább a társadalmi struktúrában végbemenő gyökeres változásokban. Míg Corneille idejében a reprezenta-

tív nyilvánosság és a nyilvános hatalom, illetve az arisztokrácia és a király egymáshoz való helyzete, ha nagy konfliktusok árán is, még kiegyensúlyozható volt - XIII. Lajos idején az udvari élet még könnyed és familiáris stílusú volt, bár az individuális érdek állandóan összeütközött az állami érdekekkel -, addig Racine felléptére a „reprezentatív nyilvánosság és a politikai hatalom szétválása befejezett tény lett". Fodor Géza a Racine-tragédiák előtérbe helyeződésének okát te-hát abban látja, hogy Racine *már az* arisztokrácia hatalomvesztését tudta érzékeltetni, szemben Corneille-jel, aki a tragikus hőskor költője maradt.

Diderot-ról, Lessingről szólva a szerző azt érezteti, hogy bár látszólag két ellentétes drámaelméletről van szó, a diderot-i Conditionról (helyzet, körülmény, társadalmi státus stb.) és a lessingi jellemelméletről, az elméletek nem értelmezendők mereven, egymásba játszások, átfedések figyelhetők meg. Végső soron mindkét elmélet ugyanazt célozta meg. Részleteiben hol az egyik, hol a másik képviseli a radikálisabb vagy haladóbb nézetet. Lessing *Hamburgi dramaturgiájánál az Emilia* Galottiról is szó esik, mint az elmélet gyakorlati igazolására történő kísérletről. Az elemzés eredménye sokértelmű: „Az *Emilia Galotti,* mint polgári tragédia, sokkal közelebb áll Diderot drámaelméletéhez, mint Lessingéhez. Lessing az *Emilia Galottival* hű maradt drámaelméletéhez, amihez művészileg igaz módon hű maradhatott : a tragikum felfogásához, és hűtlen lett ahhoz, amihez a művészi igazság érdekében hűtlen kellett hogy legyen: a dramaturgiához . . . Lessing az *Emilia Galottiban* a tragikumot illetően hű maradt a *Hamburgi* dramaturgiában kifejtett felfogásához, a cselekményt viszont nem tudta megkomponálni ... nagyon jellemző viszont, hogy a tizen-négy évig (17 58-1772) készülő *Emilia Galotti* írása közben (1763-ban) Lessing megírja a *Barnhelmi Minnát,* amely a tragédiaírás belső művészi válságait meg-oldja."

A ki nem mondott konklúzió reményteljes. Az elméletek nagyon fontosak, de mint a lessingi példa is bizonyítja, az igazi nagy műalkotás nem elméleti spekuláció eredménye. Ezt bizonyítja egyrészről az *Emilia Galotti,* amely bizonyos szempontból „sokkal közelebb áll Diderot drámaelméletéhez, mint Lessingéhez", másrészről a *Barnhelmi Minna,* amely nem készült semminek a bizonyítására, mégis talán a polgári dráma legmagasabb csúcsa.

A Mozarthoz vezető utat is ez a rugalmas magatartás, ez a dialektikus szemléletmód teszi vonzóvá az olvasó számára. És ha néha túlságosan belebonyolódik is az elemzés bizonyos esztétikai kategóriákba, az elméletek ködbe burkolnak is egy pillanatra mindent, ez a szemlélet kárpótol: első a műalkotás. A könyv legtekintélyesebb része az öt Mozart-mesteroperának, a Szöktetésnek, a Figarónak, *a Don Giovanni* nak, *a* Cosinak, *a* Varázsfuvolának, illetve *Az álruhás kertészlánynak az* elemzését tartalmazza. Az elemzések menete többnyire követi az operákét. A fontosabb zenei példák illusztrálásának mód-szere a beiktatott kottapélda.

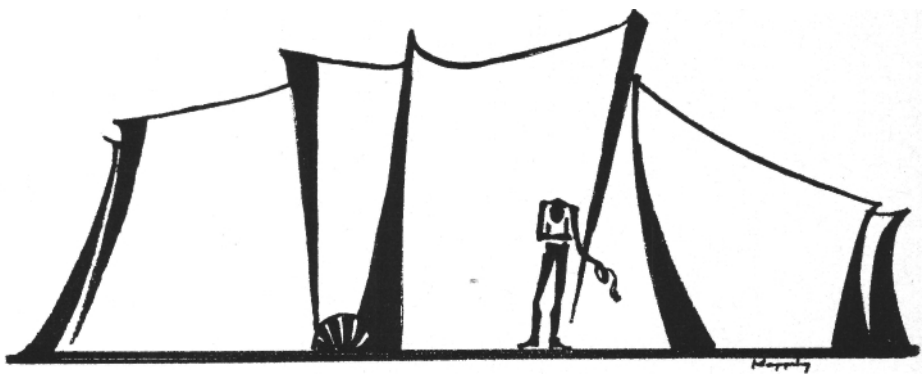
Az álruhás kertészlányt kivéve, ahol Pasqual Anfossi ugyanezt a librettót megzenésítő operájával való párhuzamra épül az elemzés, az öt nagy opera önmagán belül van értelmezve, illetve mozarti különbségekre van felépítve. Az operaelemzések közül a *Don Juané* a legterjedelmesebb. Ebben látja ugyanis a szerző a 18. századi polgári dráma, illetve opera legmagasabb csúcsát, ezt az operát ítéli meg egyedül úgy, mint „a i 8. század átfogóan történelmi műalkotását". Ez az opera az, amelyet létrehozva Mozart a legmesszebbre ment el, de éppen ezért belőle nem vezet tovább út: „a zenedráma és a színpad kongruenciája meg-bomlott".

Az operaelemzések részletes ismertetése nem lehet a recenzió célja, kritikai reprodukálására pedig csak a zenei szakkritika vállalkozhat. Ezért most befejezésként csak egy ízelítővel szolgálunk a *Don* Juan-elemzésből.

Az operáról kialakított álláspontot a következőkben lehetne összefoglalni. A Don Juan kettős világdráma. Egyrészről a hősi kor két hatalmának, az elvont szellemiségnek, illetve elvont érzékiségnek szimbolikus összecsapását adja, (Komtur-Don Juan), másrészről a morálisan indifferens érzéki zsenialitás illetve a törvényeken alapuló világ morális humánus szerelmének küzdelmét mutatja be. Don Juan érzéki zsenialitása retrospektív beállítású. Már az opera elején megtörik hatalma Annán, ettől kezdve „semmi sem sikerül neki". A Komtur megölésére kényszerül, Zerlina az utolsó pillanatban fellázad ellene, új kalandja Elvira szobalányával Mazetto megjelenésével meghiúsul, az egész világ ellene szövetkezik. Elkerülhetetlen megsemmisülése után „megkönnyebbülten végleg berendezkedik a polgári társadalom".

Összegzésképpen elmondhatjuk: Fodor Géza könyve rendkívül nagy jelentőségű, komplex szakmai felkészültséggel megírt úttörő vállalkozás. Szemléletében irodalomtörténészi és zenetörténészi elveket próbál esztétikailag közös nevezőre hozni. A felvetett problémák nagy horderejűek és mindenképpen előbbre viszik a kutatást, még akkor is, ha számolunk a ténnyel, sokfajta nézőpont lehetséges. (Csak egy konkrét kérdést felvetve a *Don* Juanból: megkérdőjelezhető annak a polgári társadalomnak *az értéke,* amelyik „túléli" Don Juant. Milyen lesz a Don Juan nélküli világ? Hiszen bármennyire indifferens volt is Don Juan morálisan, tőle kapták ezek az emberek az energiájukat. Mi maradt volna Zerlina Don Juan nélkül? Érdemes lenne-e megemlékezni egy Leporellóról, ha nem Don Juan szolgája lenne? Mi lenne Donna Elvira életének értelme Don Juan nélkül ? S végső soron Anna „autonóm drámájá"-nak is csak Don Juannal megütközve van értelme. Csak Don Juan tudja kihozni belőle a heroinát. S végeredményben, ha elszakadunk a konkrét társadalmi értelmezéstől, Don Juan képviseli mindazt, amiért érdemes élni: a nagyságot, a szenvedélyt, a különbözést, a fantáziát, talán még a költészetet magát is).

Reméljük, a zenekritika minél előbb érdemben reflektál Fodor Géza *Zene és dráma* című könyvére.



SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Iván Boldizsár:

Les soucies de septembre

Notre directeur parle à l'occasion du debout de la saison des soucies actuels de la vie theâtrale hongroise, notemment d'un antagonisme entre les directeurs des theâtres de la capitale et les jeunes directeurs et metteurs en scène en province les causes historiques de ce problème.

Dezső Malonyay:

Une collaboration créatrice

En 1974 on a organisé dans la République Démocratique Allemande des Journées du Théâtre Hongrois, et c'est en novembre 1975 qu'auront lieu en revanche des Journées du Théâtre de la RDA à Budapest. Dezső Malonyay, chef de la Section du Théâtre du Ministère de la Culture, souligne dans son article l'importance de cet évènement et illustre par des données concrètes la collaboration devenant ces derniers ans de plus en plus intensive des théâtres des pays socialistes.

Knut Lennartz:

Theâtre hongrois dans RDA

Au cours des journées theâtrales hongroises de l'automne dernière les theâtres de la RDA ont présanté un nombre de pièces contemporaines hongroises. L'auteur de critique berlinois renommé écrit sur les résultats et des leçons de ces productions.

Péter Molnár Gál:

Le Brecht de Besson

Au cours des Journées du Théâtre de la RDA on verra en Hongrie la Volksbühne de Berlin, présentant *La Bonne Ame de Sé-Tchouan*, une des mises en scène les plus célèbres de Benno Besson. En analysant ce spectacle, Monsieur Molnár Gál passe aussi en revue les relations personnelles et théâtrales de Brecht et de Besson.

Judit Szántó:

Les métamorphoses de Peter Hacks – en hongrois

Les théâtres hongrois sont en train de se découvrir cet important auteur allemand. C'est presquéen même temps qu'on a pu voir à Szeged *La Bataille de Lobositz* et à Miskolc *Amphitryon*. Judit Szántó, tout en évaluant les deux spectacles, esquisse aussi le chemin qu'a parcouru Peter Hacks entre els deux pièces en question.

István Nánay:

Une salle peu fréquentée à Tárkány

Le Théâtre Madame Déry qui parcourt avec ses spectacles les villages hongrois joue actuellement une comédie de Rudi Strahl, auteur de la RDA: *Qu'Adam et Eve continuent* . . . Le critique a vu la représentation dans la petite commune de Tárkány et cherche la raison de l'absence d'une vraie expérience théâtrale.

István Gábor:

Notes sur la saison passée du Théâtre pour Enfants

Le Théâtre pour Enfants de Budapest s'adresse avec ses créations à toutes les générations de notre jeunesse. Comme le prouvent les spectacles de la dernière saison, on y aspire aussi à une gamme variée de styles. Le critique pese les résultats et les contradictions de ces efforts.

Tamás Koltai:

Le dilemme de l'innovation

A propos de la visite à Budapest de la Comédie-Française, Tamás Koltai fait des remarques concernant les traditions de la Maison ainsi que le dilemme posé par l'alternative: traditions ou innovation.

Eszter Révy:

Le Théâtre National Dramatique de Brno à Budapest

L'ensemble de Brno a présenté à Budapest *Jenufa* de Gabriela Preissová et *La Maison du fils cadet* de Jan Kakos. Madame Révi examine les deux spectacles passionnants et poursuit aussi une conversation avec le metteur en scène Zdenek Kaloc.

Botond Márai:

« Le Ban Bánk » de Grusie

En 1971, a l'occasion du Festival du Théâtre Hongrois organisé en URSS, on a présenté à Tbilisi notre tragédie historique classique, *Le Ban Bánk* de József Katona. Récemment le public de Budapest a pu voir lui aussi le spectacle des artistes de Grusie. A propos de cet évènement Botond Márai poursuit une conversation avec le Hongrois Gábor Berényi qui a signé à titre d'invité la mise en scène.

István Nánay:

Des trouvailles qui s'émancipent

Le Théâtre National de Belgrade a apporté a Budapest trois de ses spectacles, avec, comme auteurs, Goldoni, Tchékhov et Nusic. Notre critique s'étend surtout à la comédie *La Famille en deuil* de ce dernier, pour arriver à la conclusion que la tournée des artistes yougoslaves n'a pas enrichi le public d'une expérience authentiquement profonde.

János Breuer:

« L'Amour des trois oranges » de Prokofiev

Cette oeuvre importante du théâtre lyrique de notre siecle a été créé en Hongrie il y a dix ans, à Szeged, pour arriver maintenant sur la scène de l'Opéra de Budapest. A propos de cet évènement Monsieur Breuer conteste les vues qu'a exposées dans un de nos quotidiens Péter Várnai; il pense que le répertoire de notre premier théâtre lyrique n'est point aussi conservateur comme l'estime son collèque.

Anna Pór:

Hidas–Seregi: « Le Cèdre »

Le personnage de Tivadar Csontváry, ce géant solitaire de la peinture hongroise, a inspiré à László Seregi, chorégraphe internationalement connu de notre Opéra, une oeuvre de caractère hardi et inédit. *Le Cèdre*, conçu sur la musique de Frigyes Hidas, puise son sujet dans la vie tragique de l'artiste et veut exprimer le monde de ses images par le langage de la danse.

Júlia Baló:

Fresques et miniatures

Madame Baló poursuit une conversation avec des acteurs paraissant régulièrement en tête de la distribution et avec d'autres jouant plutôt des personnages épisodiques pour découvrir la vraie relation des deux emplois dans l'hiérarchie authentique de la création au théâtre.

Miklós Almási:

Documents chantés du début des années soixante-dix

Ces derniers temps, les chansons de Tamás Cseh, composées sur les textes de l'auteur Géza Bereményi, sont devenues fort populaires parmi les jeunes. Tamás Cseh présente son programme intitulé *Sans le chant* dans la petite salle du 25e Théâtre mais Monsieur Almási est d'avis que ses chansons, exprimant un sentiment très caractéristique de la vie, possèdent un rayonnement bien plus large et analyse les raisons de ce phénomène dans un contexte sociologique et socio-psychologique.

Gábor Mihályi:

Spectrum 75

L'article rend compte du festival de théâtre organisé à Villach en Autriche où le théâtre universitaire de Szeged a remporté un beau succès avec ses trois spectacles mis en scène par István Paál.

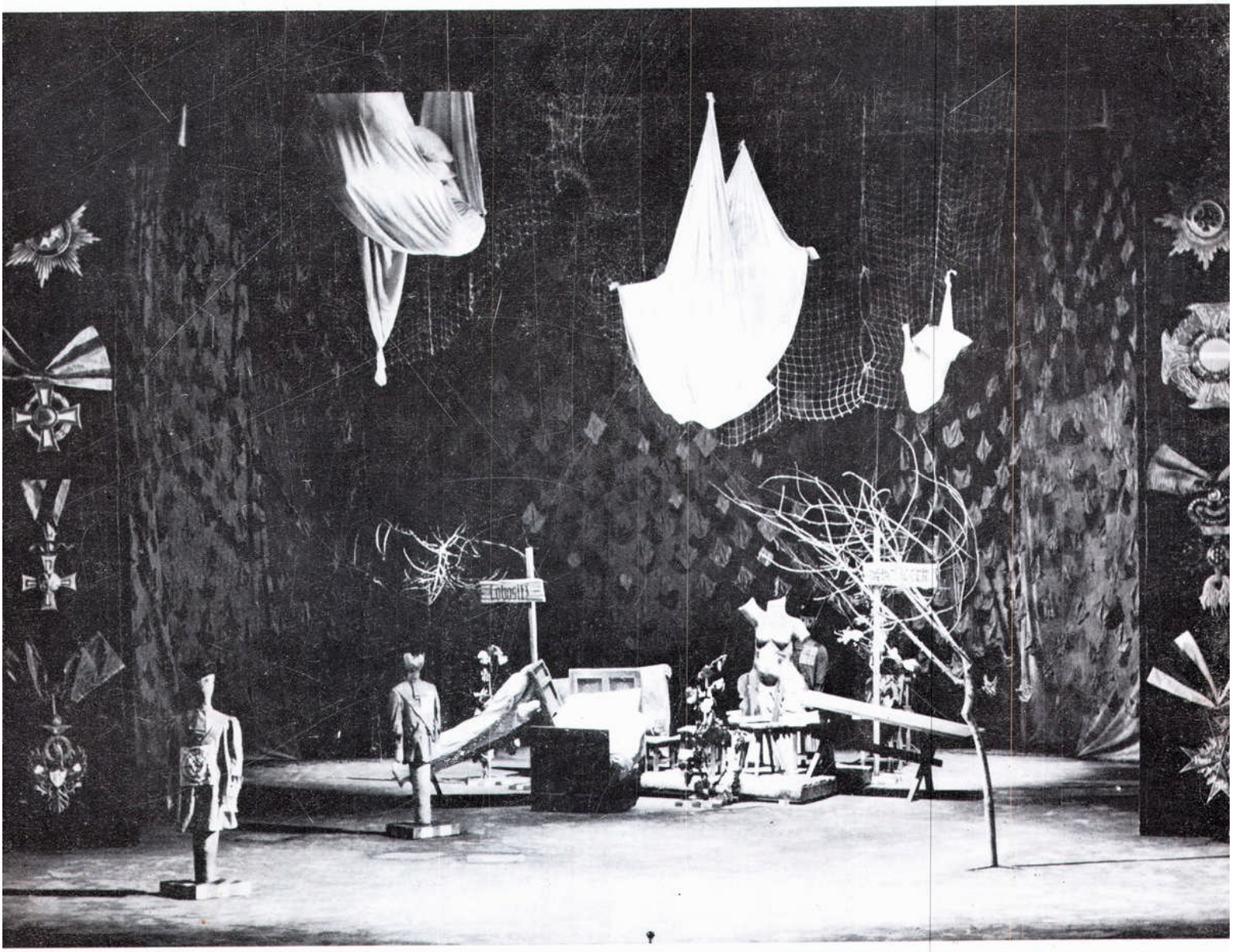
Péter Blank:

De la monographie sur Csokonai de Viktor Julow

Notre critique examine surtout l'importance qu'attribue dans sa monographie Viktor Julow aux oeuvres dramatiques de notre grand poète, Mihály Csokonai Vitéz.

András Kroó:

Géza Fodor: Musique et théâtre

Les études recueillies de Géza Fodor constituent une étape importante de la nouvelle théorie de théâtre en Hongrie. L'auteur analyse les rapports entre musique et théâtre surtout à travers l'oeuvre de Mozart mais s'étend aussi à l'examen de certains nouveaux opéras hongrois. Monsieur Kroó souligne en premier lieu les leçons importantes que peut tirer le théâtre des idées de Géza Fodor.

Ára: 12 Ft