SZÍNHÁZ

Koltai Tamás: Szabadszerelem avagy egy negatív utópia • Fodor Géza: A kaukázusi krétakör Kaposvárott • Tarján Tamás: Love Story, egyszerre három • Pályi András: Németh László-i játékstílus • Szántó Judit: Gondolatok a dramaturgiákról II. • Molnár Gál Péter: Fülpiszkálás

1976
Január

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IX. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1976. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1903 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

75.3458 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon :

Kiss István (a nagyherceg mint menekült) **és** Koltai Róbert (Acdak) **A** kaukázusi krétakör kaposvári előadásán (Fábián József felvétele)

A hátsó borítón:

Jelenet Németh László: Mathiász-panzió című színművének veszprémi előadásából. Díszlettervező: Fehér Miklós. (MTI-fotó)

TARTALOM

játékszín

KOLTAI TAMÁS
Szabadszerelem avagy egy negatív utópia (1)

FODOR GÉZA
A kaukázusi krétakör Kaposvárott (4)

TARJÁN TAMÁS
Lova Story, egyszerre három (9)

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
Cirkusz az egész világ (12)

NÁNAY ISTVÁN
A revizor - ötletekből (15)

PÁLYI ANDRÁS
Németh László-i játékstílus (16)

SZŰCS MIKLÓS
A Mathiász-panzió Veszprémben (19)

arcok és maszkok

MÁRAI BOTOND
A Mathiász-panzió gazdája (21)

fórum

SZÁNTÓ JUDIT
Gondolatok a dramaturgiákról II. (23)

FÉNYES MÁRTA
Két szék között a pad alatt . . . (27)

négyszemközt

RÓNA KATALIN
A zene a döntő (29)

világszínház

Bitef '75

KOLTAI TAMÁS
Planchon Tartuffe-je: politikai színház (32)

PÁLYI ANDRÁS
„Fiammal együtt préda lettem ..." (35)

SAÁD KATALIN
Nyírfák és nyaralók Peter Stein színpadán (38)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Fülpiszkálás (41)

színháztörténet

CSILLAG ILONA
Blaháné (46)

játékszín

KOLTAI TAMÁS

Szabadszerelem avagy egy negatív utópia

Illyés Gyula drámája Pécsett

Mint Lucifer Ádámot a falanszterbe, úgy vezeti be Kázmér Orbánt az *Orfeusz a felvilágban* első jelenetében az ifjú biológusok utópisztikus kommunájába, amely első látásra egy nyilvánosház és egy alkotóház bizonyos előnyeit kapcsolja össze. A kutatásban nemzetközi rangot kivívott ifjú tudósok gyülekezete - vagy ahogyan ők maguk nevezik : „együttessége" - valamikor a XXI. században működik, pontosan meg nem határozott társadalmi körülmények között, de valószínűleg nem a Tudományos Akadémia létesítményeként. Tagjai a napközben végzett fárasztó kutatómunkájuk utáni szerelmi életüket szabadon választott és cserélgetett partnerekkel bonyolítják le. Kázmér bevezetője szerint itt a jövő társadalmának kis modellje látható, ahol megszűnt a szerelem mint „két magány egy börtöne", s az ember, bár közösség tagja, független marad, „mert legalább a szerelem szabad már".

Egykor, alig több mint három évtizede kedvelt propagandafogás volt azzal ijesztgetni az embereket, hogy a kommunizmusban szabadszerelem lesz. Lám, most Illyés Gyula darabjában ez bekövetkezett, még ha egy vígjáték negatív utópiájaként és egy elszigetelt közösség kísérleteként is. Aligha hihetjük persze, hogy valami nagy veszély jelzéséről van szó. A verses indítás stilizáltsága, gördülékeny szellemessége sejteni engedi, hogy egy molière-i jellemvígjáték következik, társadalmi kérdéseket borzoló indulattal.

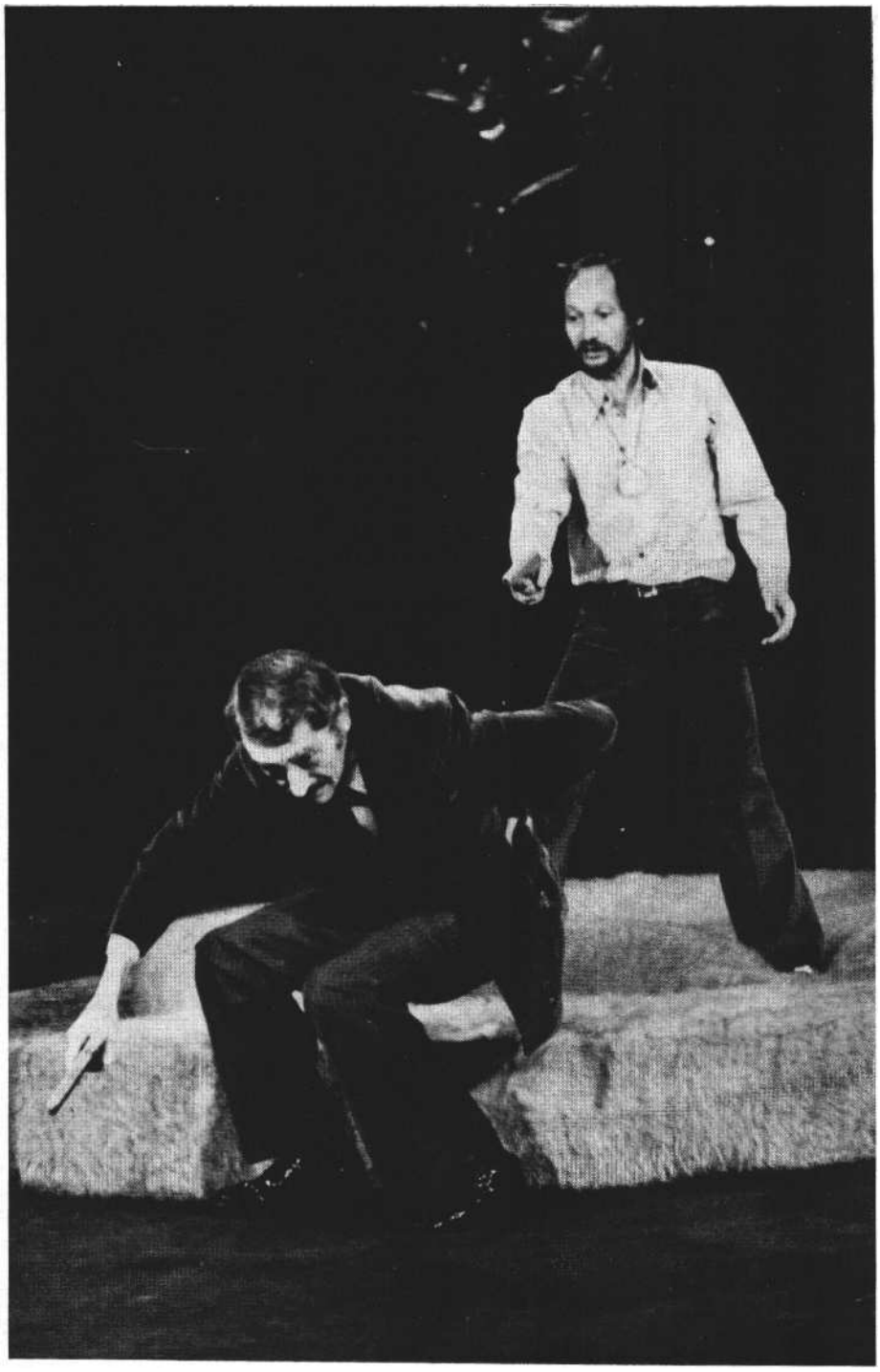
Ez a vígjáték első megközelítésben a szerelemről és a szexualitásról szól. Erről beszélni ma szinte annyira fontos, mint a nemzeti sorskérdésekről, olyan aggasztó méreteket öltött az Osztrák-Magyar Monarchia örökségeként továbbélő és immár nemzeti hagyományainkhoz tartozó prüdéria, amely legfőképpen színpadjainkon uralkodik. Az emberi test látványa érthetetlen okból még mindig tabunak számít, egészséges erotika helyett (ami a művészetek kezdete óta fontos része az alkotásoknak) meg kell elégednünk „franciás" frivolsággal vagy malackodással, legjobb esetben polgárpukkasztással, ami elfogadható ugyan mint társadalmi jelzés, de sohasem válhat belőle természetes, fölszabadító, a testiséggel szemlesütés nélkül foglalkozó művészet.

Vígjátéki komolysággal szólni a szexusról költő dolga csakugyan. De még Illyés is fontolgató óvatossággal lát neki. A darab elé írt bevezetőjében aggódva bocsátja útjára munkáját, mentegetőzve szinte, hogy kiengedheti-e a kezéből, és tudakolva, hogy vajon nem ment-e túl a határon. Végül „harminc éven felülieknek" ajánlja darabját. Nos, a Pécsi Nemzeti Színház erkélyén csapatosan ülő tizenéves iskoláslányok és -fiúk szelíd, izgalommentes viselkedése remélhetőleg megnyugtatja az írót. Megnyugodhatnak a gyermeküket féltő szülők is, és a közönségszervezőket sem kell felelősségre vonnunk : az *Orfeusz a felvilágban* annyi szabadszájúságot vagy sikamlósságot sem tartalmaz, amennyi negyedik elemisták között a nagyszünetben elhangzik.

Mindez pedig azért van így, mert Illyés fölényes gúnnyal idegenít el az ábrázolt környezettől, nem engedve, hogy viszolyogjunk vagy szörnyülködjünk. Ironikusan jelzi például, hogy ebben az „együttességben" korántsem fölszabadult szellemű emberek, a jövő valóban nyílt szívű és nyílt tekintetű intellektueljei élnek, hanem gátlással küszködő, pótszerekkel kielégülő lelki nyomorékok. Hiszen a nyíltságára büszke közösség árulkodó módon táncrendnek nevezi az előre leköthető szerelmi partner kapacitását nyilvántartó időbeosztást, és olyan suta körülményességgel kezeli a szexuális ügyeket, amiben néha a viktoriánus álszemérem, máskor a kollégiumi nyilvános gyónások szelleme kísért.

Ha közelebbről megvizsgáljuk a társaság tagjait, az elfásult Don Juanoktól az egyszerű szexuálpatologikus esetekig számos érdekes példánnyal találkozunk. Van, aki felesége nyárspolgári féltékenykedése elől menekült ide, vagy a könnyű partnerszerzés lehetősége csábítja. A bonyolultabb esetek között akad tévésztárról vagy filmszínészről álmodó frigid nő, fityulájától megszabadult apáca, nemi nyomorban szenvedő főnök, de köznapi nimfomániás és szado-erotomán is. Korcs egyedek, a legkülönfélébb pszichés zavarokkal - igazán sajnálatra méltóak. Az ember mégis hajlandó megbocsátani nekik, hiszen lépten-nyomon azt hallja, hogy milyen nagyszerű eredményeket értek el a tudományban. Legtöbbjük világhírű, külföldi folyóiratok közlik publikációjukat. Szinte szerencsésnek érezzük, hogy ezek az ifjú Nobel-díjvárományosok, akik kutatásaikkal dicsőséget hoznak a nemzetnek, lelki és testi nyavalyáikkal nem zavarják a társadal-

Orbán (Győry Emil) és Erika (Miklósy Judit) újra egymásra lelnek az „együttességben". Illyés Gyula: Orfeusz a felvilágban (Pécsi Nemzeti Színház) (MTI-fotó)



A Főnök (Kézdy György) és Kázmér (Holl István) „pisztolypárbaja" (Murányi Zsófia felvétele)

mat, hanem egy kitűnő ötlet jóvoltából biztos helyre vannak zárva, ahol nyugodtan dolgozhatnak, és még jól is érzik magukat. Talán majd tudományos munkásságuk kárpótol erkölcsi tévelygéseikért. Ismerünk néhány haladó politikust, igaz forradalmárt, lánglelkű költőt, baletttáncost, zenevirtuózt, festőt, művészt - akik életművüket és nem magánéletüket hagyták ránk, s akiknek nem a szerelmi moráljukat szoktuk firtatni, hanem eszméiket vagy alkotásaikat tesszük kötelező középiskolai tananyaggá.

A dolog persze bonyolultabb. Miközben azon töprengünk, hogy talán üdvös lenne a társadalomra nézve, ha szaporítanánk a szexuálisan rokkant tudós fők részére fönntartott - a darabbelihez hasonlatos - munkaterápiás menhelyek számát, Illyés Gyulával együtt jeges iróniával ítéljük el nyomorék emberségüket. Még inkább: szánjuk őket, amiért *félemberek*, hiszen fogalmuk sincs a valódi társas kapcsolatról, két ember szövetségéről, a szerelemről. *Az egész* emberekről - akik sokkal többen vannak náluk.

Közülük való a darab két központi alakja: Orbán és Erika. Ők egymást elvesztve sodródtak bele az érzelmi szegények falanszterébe, egy megromlott házasságot hagyva maguk mögött. Válságuk, úgy tetszik, magából a házasság intézményének válságából fakad. Illyés így beszélt erről egy interjúban, a darab megjelenése idején: „Az emberek nem teremtődnek monogámnak, hűségesnek. Még a nagymamák sem. Kell valamit kapniuk, aminek a kedvéért lenyesegetik a maguk vadhajtásait ..."

Ez a nagyon szép, nagyon igaz gondolat korunk fölszabadult emberének drámáját rejti magában. Azét az emberét, aki megtanulta anyagi érdek és előítélet nélkül fölépíteni társas kapcsolatait, és aki éppen a megváltozott, szocialista társadalomban kapta meg a lehetőséget, hogy az elidegenedett társas kapcsolatokat humanizálja. A házasságot is. Megküzdve az ösztönök és kísértések visszahúzó erejével. Megküzdve a „környezeti ártalommal", a szexuális divatok változásával és csábításával - s legfőképpen saját poligám természetével.

Az Orfeusz a felvilágban drámai alaprajza korunk egyik legizgalmasabb konfliktusának megragadására alkalmas.

Orbán és Erika szeretik egymást. Drámájuk épp oly köznapi, mint amilyen tipikus. Orbán poligám, Erika monogám. Orbán sokszor megcsalta Erikát, ezért Erika elhagyta, és az „együttességben" próbálja újrakezdeni életét váltott, érzelemmentes szeretőkkel. Orbán utánamegy, hogy - mint Orfeusz Euridikét - visszahozza a félemberek alvilágából. (Közben azért Don Juan-i lénye is vonzza a „bármikor bárkivel" paradicsomába.) Pokolra szállás ez mindkettőjüknek. Erika úgy érzi, hogy kigyógyult Orbánból, és ezt azzal bizonyítja, hogy mind jobban beilleszkedik a dehumanizált erkölcsi rendbe. Orbán kétségbeesve nézi, és hogy a „gyógyulása" teljes legyen, vala-mi furcsa, mazochista kéjjel, fogadásból belöki Kázmér ágyába is. Kapcsolatuk eme mélypontján rádöbbennek, hogy egymáshoz tartoznak, és a másikba kapaszkodva, újrakezdve talán még a fölszínre evickélhetnek, és kimenthetik szerelmüket.

Az ösztönök hatalmát és legyőzését legutóbb Peter Brook ábrázolta gyönyörűen a *Szentiványéji álom* Titánia-Oberon-kapcsolatában. Nála Titánia szexuális kalandját a szamárrá változtatott Zubollyal Oberon a szerelem nevében irányította, és az ösztön mocsarába rántott kedvesét saját maga hozta föl megtisztultan, érzékenyebben a szépségre és a szerelemre. Illyésnek nincs szüksége az állati erotika szimbólumaira ahhoz, hogy az egymást keresők, egymásért küzdeni tudók találkozását ihletetten ábrázolja. Az egymásra találás jelenetét olvasva nem tudtam másra gondolni, mint arra, hogy a pokol-

ra szálló, a magát legyőző kiérdemli a megszenvedett győzelmet. És hogy Orfeusz és Euridike mitológiai történetének most először van esélye a katartikus, boldog befejezésre.

Annál fájdalmasabb, hogy mégsem így történik. A jelek szerint Illyés nem hisz ebben a boldog befejezésben. Az ő Orfeusza túlságosan mélyre süllyedt, és túlságosan mélyre taszította Euridiké jét is ahhoz, hogysem egymásba kapaszkodva a felszínre emelkedjenek. Elég hozzá egyetlen csinos arcocska, hogy Orbán tekintete éppen az új életbe indulás pillanatában tilosba tévedjen, és elég ez az egyetlen tekintet, hogy Erika örökre föladja az összetartozás reményét. Illyés Orfeusza is „visszanéz", akár mitológiai elődje - ráadásul nem Euridiké jére. Ez a visszanézés azt jelenti, hogy egymás nélkül, egymást keresve, egyedül bolyonganak tovább, reménytelenül.

Úgy érzem, a cél előtt egyetlen pillanattal siklott itt ki a dráma. Sem a drámai, sem az erkölcsi logika nem kívánja ezt a befejezést. Orbán és Erika helyzetében nincs különbség a darab elején és végén. Valaha Orbán hűtlen természete miatt bomlott föl a kapcsolatuk, és pontosan emiatt kilátástalan az újrakezdés is. Akkor viszont nem eshet akkora drámai súllyal latba mindaz, ami „közben" történt, és ami az utolsó Orbán-Erika-jelenet néhány indokolatlanul sötét pillanata ki-vételével egész idő alatt nem annyira jóvátehetetlenül mocsokba rántó galádságnak látszott, inkább csak pajkos különcök gyermeteg rosszcsontkodásának,

Illyés sugárzása túlságosan erős ahhoz, hogy pesszimizmusának hitele legyen. Fölágaskodik bennünk a tiltakozás: két egymáshoz törődött ember sorsa nem múlhat egy formás comb után vetett pillantáson - ha igen, akkor nemcsak egymást nem érdemlik meg, hanem a figyelmünket sem. Akik méltók a boldogság-ra, azok valódi poklokból is - hát még az efféle lelki szegényházból - fölhozzák szerelmüket. Nem valamiféle kincstári optimizmus követeli ki ezt a befejezést, hanem a darab egész dramaturgiája: a kajánul elrajzolt környezetből kiemelkedő két főszereplő útja tisztán vezet el a „felvilági" magasságba.

Nem kétséges, hogy a Pécsi Nemzeti Színház megtanulta beleélni magát Illyés Gyula gondolatkörébe, sőt a folyamat visszafordíthatóvá vált: a drámaíró szívesen igazítja magát az őt szorgalmasan inspiráló dramaturg, Czímer József elképzeléseihez.

Sík Ferenc rendezése természetesen követi a dráma törvényeit - a befejezésben is, ahol a rendező megtorpan, modorossá válik, és ellentmond korábbi belső logikájának: ahelyett, hogy szándéka szerint az elidegenedés kritikáját fogalmazná meg, hatásában maga is kiúttalanságot sugall. Ha már a bírálatnál tartunk, essünk túl a másik negatívumon: az indítás, az előző Illyés-dráma, a *Dupla vagy semmi* befejező jelenetének átszövése az itteni kezdésbe - harsány és jóvátehetetlen hiba. (Azaz jóvátehető: ha a további előadásokból kimarad.)

Ettől eltekintve a rendező remek munkát végzett. Mesteri stilizációval terem-tette meg a darab realitás fölött lebegő, játékos, költői világát. Az előadást nézve sajnálhatjuk igazán, hogy Illyés az indítás után és egy-két hely kivételével lemondott a versről. A vers játékossága, ironikus könnyedsége, eleganciája igazi sorvezetőként nem engedte volna elnehezíteni a befejezést, vagy - például - esszébe való szócsőmonológgá szárítani Orbán szarkasztikus töprengését a nemiség teljes függetlenüléséről.

Egyébként Sík tökéletes sikerrel erősíti föl a vígjáték csaknem szatírai hangjait, molière-i humort csalogatva elő belőle. Vata Emil elegáns szálloda és elegáns örömtanya keverékét sejtető remek színpadképében nagy adag irónia bujkál. A vörös műszőrmével borított, puhán süppedő kerevetek, a bársony előfüggöny időnkénti bejátszatásával igazi nyilvánosház-hangulatot teremtenek, ami kaján ellentétben áll a szobajelzésekkel: a XXI. századot és a bentlakókat egyaránt jól jellemző geometrikus megszerkesztettséggel. Jánoskúti Márta jelmezeiben már koránt sincs ennyi humor, sokkal konvencionálisabbak.

Sík Ferenc jól ismert rendezői erényei - a csillogó technika, a színpacai mozgás megkoreografáltsága, az állandó, dinamikus járás-kelés, amelynek következtében álló helyzetben szinte sohasem hangzik el szöveg - szigorú rendiben állnak a dráma szolgálatára. A fanyar ötletek annál inkább célba találnak, minél groteszkebbek, és már-már az abszurd határát súrolják. Legjobb ezek közül a pisztolyjáték. A sután csattanó kis piros játékpisztolyok, nyomukban a naponta száz halállal meghaló és újra feltámadó - kizárólag férfi - szereplőkkel, végtelenségig ismétlődő kis családi rítusainkat gúnyolj ák.

A szereplőlista élére Kézdy György neve kívánkozik. Alakításának nyers, csaknem abszurd humora a darab igazi hangjait közvetíti. Automatizált telefonszövege, groteszk körben járkálása a süppedő pamlagon jellemtanulmányt és karikatúrát sűrít. Mellette azok a legjobbak, akik hasonló bátorsággal merik elrajzolni a figurát. Pásztor Erzsi szemérmes humorral, szeretettel ábrázol egy volt apácát, aki a zárda takaréklángú életformája után valósággal kiteljesedik, kivirul az „együttességben". (Lám, mint minden közösségben, itt is milyen viszonylagos az életforma értéke; attól függ, ki honnan jön.) Egy maszkulin szakbarbárnő romantikus szexuális álmait mutatja meg jókedvű alakításában Petényi Ilona. Sólyom Katira az egyszerű, kispolgári tucatfeleség szerepe jutott - kitűnően oldja meg.

A többiekből kisebb-nagyobb mértékben hiányzik az irónia és a könnyedség. Holl István helyenként olyan komolyan veszi magát, mintha egy Hernádi-falanszterben játszana. Huszár László többnyire győzi humorral, Dávid Kiss Ferenc azonban belemerevedik egyetlen magatartásba. Szegváry Menyhért és Melis Gábor nem elég színes. Antal Anetta, Vajda Márta, Vári Éva számára :is sokkal több lehetőség adódna. (A Déry Mária helyett az általam látott előadáson sebtében beugró Unger Pálma teljesítménye nem volt értékelhető.)

A legnehezebb dolga a két főszereplőnek, Miklósy Juditnak és Győry Emil-nek van. Miklósy Judit, úgy érzem, túl szigorúra formálta Erikát. Némi szelid iróniával, nagyobb vállalkozókedvvel, színesebb egyéniséggel sokkal élőbbé vált volna ez a tiszta-szép nőalak. E nélkül még az is nehezen hihető, hogy „táncrendet" akaszt a nyakába. (A többiről nem is beszélve ...) Győry Emil majd-nem végig kitűnő - hol Don Juan-i, hol orfeuszi lénye kerekedik fölül benne. Magyarázkodása, amikor az utóbbi szerepéből visszabillen az előbbibe, a darab legkajánabb néhány percét szerzi. Kár, hogy a rendező egyszer fennkölt okoskodásra, a darab befejezésekor pedig patetikus mászkálásra készteti.

Illyés Gyula: Orfeusz a felvilágban
(Pécsi Nemzeti Színház)

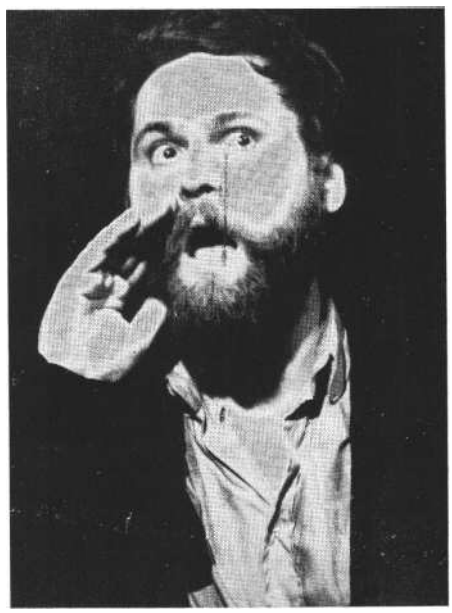
Kendező: Sík Ferenc, *díszlettervező:* Vata Emil, *jelmeztervező:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Győry Emil, Miklósy Judit, Holl István, Sólyom Katalin, Kézdy György, Huszár László, Antal Anetta, Déry Mária, Szegváry Menyhért, Dávid Kiss Ferenc, Melis Gábor, Vajda Márta, Vári Éva, Petényi Ilona, Pásztor Erzsi, Vida Éva.

FODOR GÉZA

A kaukázusi krétakör Kaposvárott

Az olyan drámatörténeti koncepciókban, amelyek történetfilozófiai fogantatásúak, s nem a világ abszurditását, hanem megváltoztathatóságát feltételezik, előbb vagy utóbb összekerül Shakespeare és Brecht neve. Hogy nagyságrend tekintetében jogosult-e az összevetés, legalábbis kérdéses, de ma még semmiképpen sem mérhető fel, különösen nem egy színházi kritika keretei között. Az azonban több mint valószínű, hogy Brecht tette az egyetlen igazi kísérletet a shakespeare-i színpadművészet újjáteremtésére. Ez színháztörténetileg mindenekelőtt azt jelenti, hogy Brecht volt az egyetlen, aki képes volt a színházművészet egész problematikáját a maga totalitásában - tehát mindenre kiterjedő figyelemmel és összefüggésében - felvetni, s a kérdésekre eredeti, hasonlóképpen totális és folytatható megoldási javaslatot tenni. Személyes sokoldalúsága, az, hogy egyesítette magában a lírai költőt, a drámaírót, a majdnem univerzális képességű, de legalábbis minden tekintetben inspiráló színházművészt, a teoretikust, a politikust, csak nagyon általános feltétele volt e valóban radikális színházi forradalomnak, és önmagában még széteső, sőt egymást meghiúsító részmegoldások zűrzavarához is vezethetett volna. S nehezen tagadható, hogy ez olykor-olykor be is következett. Brecht munkássága, mint mondani szokták, ellentmondásos, de hogy ez dicséret-e avagy bírálat, nem mindig derül ki. A problémákat, a feszültségeket, a diszharmonikus műveket azután szívesen származtatják az elmélet és a gyakorlat, pontosabban az elméleti doktrinérség és az eleven művészi gyakorlat ellentmondásából, s a remekműveket még szívesebben az utóbbi győzelméből. Ez a szembeállítás, amilyen triviális és megvesztegető, olyan hamis. Az élet-mű egyes tendenciái nem rögződnek meghatározott tevékenységi formákhoz, keresztezéseik Brecht egész világnézetét áthatják. Az anarchista lázadás, a forradalmiság, a józan taktikázás, az elementáris érzékiség és az elvont okoskodás, az érzelmesség és a brutalitás, a moralizálás és a politikai erőszak, a messianisztikus és a bürokratikus szektarianizmus, a költőiség és a tudományoskodás, a világ, az élet bonyolultságának érzékeny felfogása, mély belátása és a modelláló leegyszerűsítés teszi feszültté egész működését, s csak nagyon alapos történeti elemzéssel lehet feltárni az ellentmondások mindenkori viszonyát. A remekműveket persze megint csak kényelmes szintézisnek nevezni, hiszen a szó értelme - ellentétek magasabb egységben való feloldása - a megnevezés mágikus erejével párosulva a magyarázat illúzióját kelti. Holott a magasabb egység tartalmas kifejtése nélkül korántsem magától értetődő, hogy az ellentétes tendenciák, amelyek következetesen érvényesítve összeférhetetlenek, külső beavatkozás nélkül termékenyen együttműködnek, ahelyett, hogy szétvetnék a művet.



Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör (Kaposvári Csiky Gergely Színház) Vajda László az Énekes szerepében

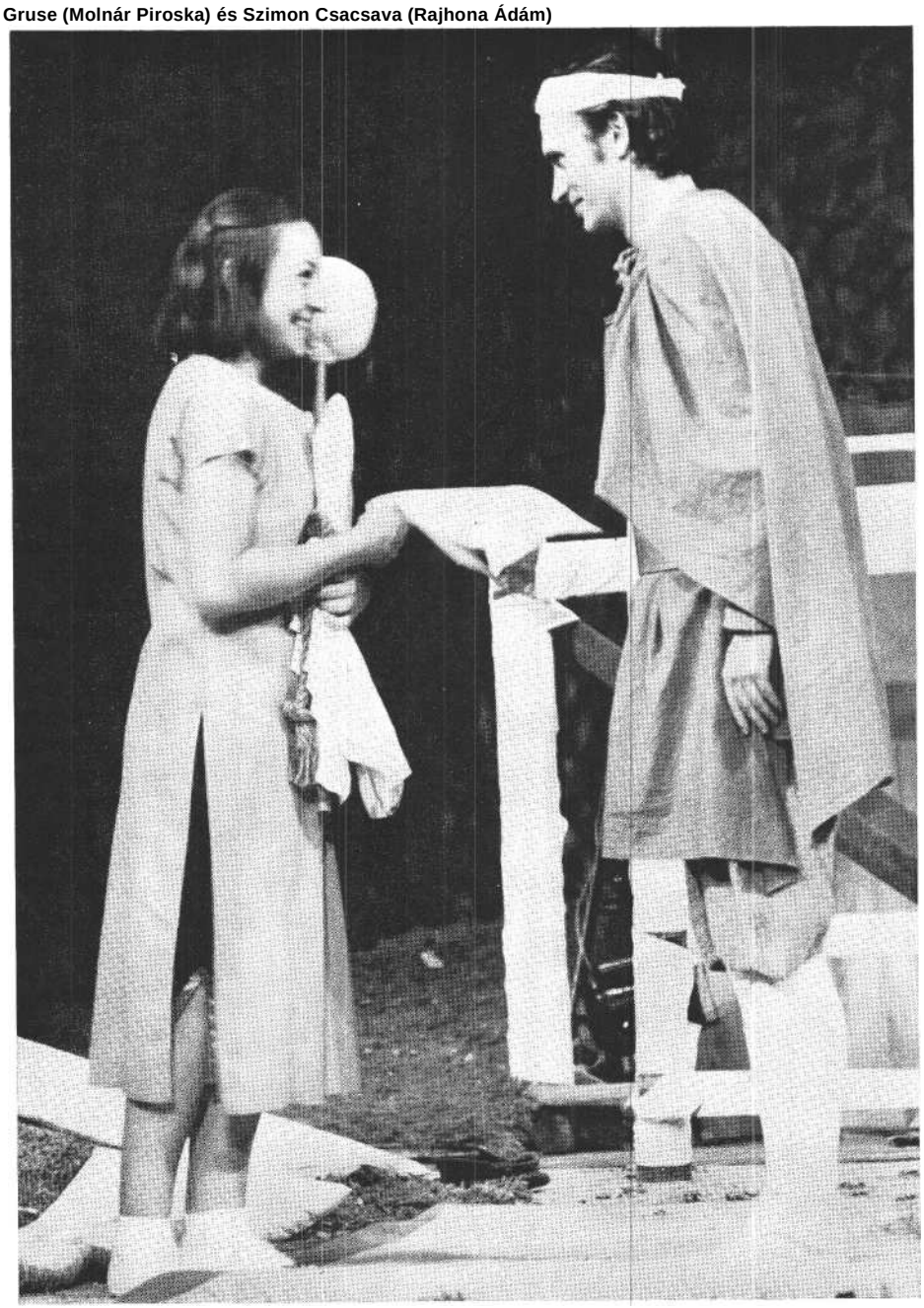
*

Az epikus színház mint forma ugyan-ezt a problémát veti fel. Brecht világosan látta azt, amivel különben Goethe és Schiller levelezése óta mindenki, aki komolyan végiggondolta a modern élet drámai ábrázolhatóságának problémáját, tisztában volt, hogy a polgári dráma elkerülhetetlenül epizálódik. Pontosan megjelölte a fordulópontot: a naturalizmus kezdetei az epikus dráma kezdetei voltak Európában, mert a naturalista dráma mind témaanyagát, mind formáját tekintve a polgári regényből született. Brecht átvette, kifejlesztette, végigvitte az epikus formát mint tisztán formai elvet, az anyagot azonban nem közvetlenül, hanem mimikus perspektívából dolgozta fel. A brechti színház kettős, de Janus-arc gyanánt kettős elv szerint artikulálja az életanyagot: egyrészt gesztusszerűen, másrészt széttagoltan. Gesztuson - mondja Brecht „mi a legkülönbözőbb faj-tájú egyes gesztusok egész komplexumát értjük, kijelentésekkel egyetemben, mely komplexum valamely, az emberek között elkülöníthető folyamatnak szolgál alapjául, s e folyamatban részt vevők közös magatartására vonatkozik. Vagy gesztusoknak és kijelentéseknek olyan komplexuma, amely egyes embernél jelentkezve bizonyos folyamatokat vált ki, vagy csak egyetlen ember magatartása. A gesztus megmutatja az emberek egymáshoz való viszonyát". A gesztus mindig társa-dalmi érvényű összmagatartás. „Az alakok egymással kapcsolatos viselkedésének körét gesztikus környek nevezzük. A testtartást, a hanghordozást, az arc-kifejezést egy társadalmi gesztus határozza meg ... Ezek a gesztikus megnyilvánulások többnyire fölöttébb bonyolultak és ellentmondásosak, így hát egyetlen szóval nem adhatók vissza, és a színésznek vigyáznia kell, hogy a szükségképpen felerősített képmásnál itt semmit se veszítsen el, hanem erősítse fel ezt az egész komplexumot." A gesztusszerű ábrázolás tehát abban különbözik a hagyományos tipizálástól, hogy egyrészt nem annyira emberi vonások, mint inkább emberi viszonyok összessége, másrészt mindig demonstratív. Ilyen gesztusokból mint alapelemekből épül fel a brechti színjáték, s a cselekmény nem más, mint a gesztikus folyamatok összkompozíciója. Ez a kompozíció azonban paradox. Nem veszi igénybe a polgári dráma logikai okadatolását és lélektani motivációját. Ez a színjáték - mutat rá Brecht - „az emberi kapcsolatok zavaros voltát jeleníti meg. Korunk embereinek kapcsolatai nem világosak. A színháznak meg kell tehát találnia a módot, hogy ezt a nem világos helyzetet lehetőleg klasszikus formában, azaz epikus nyugalommal ábrázolja". Ennek az epikus nyugalmú, klasszikus formának a lényege a cselekmény teleológiájának, a jelenetek egyirányúságának és hierarchiájának a felszámolása. A drámai és az epikus színház sajátosságainak híres brechti sémája pontosan jelzi a szerkezeti súlyponteltolódást: „a figyelem tárgya a kimenetel - a figyelem tárgya a menet, egyikjelenet a másikért - mindegyik önmagáért, az események egyenes vonalban haladnak - kanyarognak". A részlettörténések így

nagyfokú önállóságra tesznek szert, s Brecht szívesen hivatkozott Döblin mondására, miszerint ellentétben a drámaival, az epikus művet mintegy szét lehet vágni ollóval darabokra, s az egyes darabok mégis életképesek maradnak. „A mese részeit tehát gondosan szembe kell állítani egymással, mégpedig úgy, hogy megkapják a saját struktúrájukat, vagyis kis darabok legyenek a darabon belül." A brechti színház kettős alapelve a színjáték hallatlan nyitottságát, kapacitását biztosítja, ugyanakkor kérdésessé teszi az összkompozíciót. Mind a gesztusszerűség, mind a széttagoltság a műalkotás *egész* volta (a részek összetartozása, a darab terjedelmi meghatározottsága) el-len hat. Ha a cselekmény a gesztikus folyamatok összkompozíciója, és a darab kis darabok összkompozíciója, akkor ez *az összkompozíció,* ez a magasabb egység - amely a nagy Brecht-művekben erőteljesen jelen van - további magyarázatra szorul.

A két kérdéskör, a világnézeti és a formai érintkezik, sőt valójában egybevág. Brecht életművének alapproblémája az, hogy lehetséges-e az emberség egy olyan világban, amelynek szerkezetéből következik az elembertelenedés, pontosabban - mivel minden ereje, mint Sámsonnak a hajában, a világ megváltoztathatóságába vetett hitében rejlett -: van-e emberi szubsztancia, vannak-e olyan elemi, tehát kiirthatatlan emberi szükségletek, amelyek újra meg újra emberségességre, az embertelenség elleni lázadásra kényszerítenek embereket, s ha igen, mennyire hatékonyak a világ megváltoztatása szempontjából. E kérdéscsoport, amelyet Brecht végtelenül sokfelől, sok vonatkozásban, sok módszerrel és sokféle érzéssel, de szinte monomániásan közelített meg, noha a legellentmondóbb válaszokat hívta ki kutató szellemből, lényegét tekintve költői kérdéseket foglal össze, tehát nyomósított állításokat, amelyekben felfokozott érzelmek - vágy, meglepetés, felhívás, követelés stb. - jutnak kifejezésre. S költőiek ezek a kérdések abban a mélyebb értelemben is, hogy feldolgozásuk bármennyire igényli is a tanulmányozást és a tanítást, valójában lírai logikát involválnak. Nagy patetikus kérdések ezek, szenvedélyességük azonban nem érzelmi színezet, hanem tartalom, nem felidézett eredmény, hanem indítóok és hajtóerő. Egy szenvedélyes világnézet, egy világnézeti szenvedély kérdései, amelyek magukhoz hasonítják a megoldások legkülönfélébb módjait és a végső válaszokat. Ez a szenvedélyes világnézet, ez a világnézeti szenvedély, amelynek - ha szabad így mondani - robusztus tartalma: az emberi szubsztancia megmentése bármily általános, teljesen egyértelmű, ez volt képes arra, legalábbis amikor következetesen érvényesült, hogy egyfelől a legellentétesebb világnézeti jellegű Brecht-„gesztusokat"' is magába olvassza, illetve minduntalan átfordítsa egymásba, másfelől a legváltozatosabb ábrázolási módokkal élő és legszétdaraboltabb formát is belülről összefogja, és szerves életre keltse. Brecht munkássága tehát alapvetően lírai, ami nem azt jelenti, hogy aurai költő legyűrte a drámaírót, a színházművészt, a teoretikust, a politikust, hanem azt, hogy következetesen a *kell* álláspontjáról kérdez arra, ami van, s így a kérdésfeltevés hangsúlya nem a valóságra, hanem értékelésére, a vele kapcsolatos állásfoglalásokra esik. A brechti színházban ezért a világnézet, a forma nem az anyag, a tárgy tulajdonságaként jelenik meg, hanem mintegy próbára tétetik azon, s viszont: az élet is megpróbáltatik a művész, a művészek világné-

Gruse (Molnár Piroska) és Szimon Csacsava (Rajhona Ádám)



zeti-formai kritikáján. De roppant fontos leszögezni, hogy ez a lírai, reflexív viszony sohasem nyilvánul meg közvetlen lirizálásként; a „ne guvasszátok olyan romantikusan a szemeteket" tiltása Brecht színházában mindig érvényes. E színjáték líraisága általánosságban maga a produkció eleven egysége és lényegi pátosza, konkrétan a mozgó, de mindig tiszta mimikus perspektíva, a reflexióban gazdag gesztusszerűség.

Azért próbáltam meg a brechti színházművészetet szerkezeti problémáin keresztül jellemezni, mert így reméltem elkerülni az álproblémáknak azt a dzsungelét, amely Brecht kísérletei nyomán burjánzott ugyan fel, de óhitű ellenfelei és újhitű hívei jóvoltából nevelkedett mármár áttörhetetlenné. Az életmű oly-kor veszélyesen eluralkodó doktrinér tendenciái mellett itt főleg hatásmechanizmusok, tehát a művészi technika értelmezési és alkalmazási zavarairól van szó. Úgy gondolom azonban, hogy a világnézeti-formai struktúra megértése elvileg lehetővé teszi a technika optimális felhasználását, sőt eddig ismeretlen szabadságot ad a művésznek: a színháztörténet teljes eszköztára rendelkezésére áll. A brechti színházat tehát nem úgy kell megmenteni saját doktrinérségétől, hogy a hagyományos „drámai" színházhoz közelítik, hanem legsajátabb lehetőségeit kell teljes gazdagságukban kibontakoztatni. Ez a színház lehetőség szerint totális színház: koncepciója egyetemes, rugalmassága végtelen, asszimiláló képessége kimérthetetlen.

*

Magam *A kaukázusi krétakört* tartom Brecht legnagyszerűbb darabjának, a brechti színjáték legjobb szövegkönyvének. Valóban szintézis, művészi világképének majd minden tendenciája kifejletten, tökéletes együttműködésben van meg benne, dramaturgiájának valóságos enciklopédiája, de főleg teljes egészében eleven és költői. E remekmű előadása a legmerészebb színházi vállalkozások közé tartozik, s teljes sikerének feltételei ma valószínűleg egyetlen magyar színházban sincsenek együtt. Mivel a kritikai mércét csak az esztétikai meggyőződés és maga a mű szabhatja meg, a kaposvári produkciót felemásnak, egyenetlennek kell ítélni. Am ez a felemásság és egyenetlenség esetünkben oly sok - nem viszonylagos - művészi eredményt és értéket is jelent, hogy elemzésre sarkall. Mindenekelőtt azért, mert az előadás sikerült részei nem alkalmi találatok, hanem egy eredeti és rekonstruálható koncepció cseppet sem véletlen beteljesülései.

Mindenekelőtt: Ascher Tamás rendezése revelatív módon fejtette meg a darab alapszerkezetét. Az Énekest pusztán reflexív tényezőből alkotó személlyé, főszereplővé léptette elő. Később kitérek ennek bizonyos veszélyeire, most azonban arról van szó, hogy Ascher felfedezte és következetesen kifejtette a brechti színház rejtett lírai logikáját. *A kaukázusi krétakör* erre módot ad, hiszen a líraiság - noha itt sem fajul lirizálássá - mégiscsak önálló költői alakká testesül, akinek gesz-tusai pontosan olyan alkotórészei a cselekménynek, mint a többi figurákéi. A rendező nagyszerű alkotótársra talált Vajda Lászlóban. Az Énekes fellépése azonnal állásfoglalás is, s noha nem oldja meg, legalább értelmessé teszi az előjátékot. Az ügykezelő bürokratának és az ügy partizánjának gesztikusan megragadott találkozása pontosan intonálja az előadást. Ascher és Vajda Énekese a mű-vészfigura egész történelmi képzetkörét felidézi, a felleghajtó köpönyegtől kezdve a társadalmonkívüliség külső-belső rendezetlenségén és kivívott tartásán keresztül egészen a mitikus teremtő aktusig, de félreérthetetlenül mai művész, korunk, valamennyiünk lelkiismerete, s ez az aktualitás a rekvizitumokat is átértelmezi, az elő-előkerülő lapos üveg, a remegő kézzel előkotort cigaretta nem a dekadencia, hanem a tehetetlenségre kárhoztatott tevékeny ember kényszercselekvéseinek, a szellem konok működtetésének ismérve. Ebben az előadásban az Énekes egész színpadi létezése patetikusan vádló, mert formátuma, temperamentuma uralja a színpadot, s mégsem tehet semmit, csak reflektálhat a történésekre. De micsoda intenzitásuk lesz ezáltal a reflexióknak! Minden gesztusa makacsul ismétli Brecht költői kérdéseit, s a többi figura gesztikus válaszának megfelelően éli, gyötrődi, csodálkozza, rettegi, háborogja, gúnyolódja, élvezi, ujjongja végig a történetet. Végig. Egyetlen pillanatra sem kapcsolódik ki a cselekményből, folytonosan meghatározó módon van jelen. Csak három megoldást szeretnék kiemelni. Először is Vajda meg tudja teremteni az előadás bizonyos kulcspillanatait; a darab néhány igen kényes alapmondata ebben az alakításban brechti bonyolultságot és mélységet ér el. Azt, hogy „iszonyú a kísértés a jóra!", hogy „véres időkben is élnek jószívű emberek", Vajda a legteljesebb megdöbbenéssel és rettegéssel mondja a közönség arcába, maga is visszariad fel ismerésétől. Nem iskolás elidegenítési effektussal, de a brechti lényeget valósítja meg: leleplezi egy olyan korszak rémületét, amelyben az emberiség veszélyes az emberségesek számára, sőt amelyben a rossz annyira természetessé vált, hogy a jótett a legnagyobb mértékben természetellenesnek hat.

Továbbá: Vajda megrendítően formálja meg az Énekes Gruséhoz való viszonyát. A lényeg itt nem a reagálások, a gesztusok sokfélesége, hanem az a tény, hogy a két figura között következmény nélküli, de elementáris kapcsolat van, s ez az előadás alakító erejévé válik. Az Énekes nem avatkozhat bele a történetbe, nem segíthet Grusén, a lány pedig nem cselekszik mindig az Énekes kedve, várakozása szerint. De - a tudatosság és a színjáték különböző szintjein - mindketten ugyanazokkal a problémákkal viaskodnak. Ez a kapcsolat, amely mindig a levegőben van, teszi lehetővé azokat a nagy pillanatokat, amikor az Énekes kimondja és felfokozza Gruse érzéseit-gondolatait, vagy mély tisztelettel fejet hajt a jóságát vállaló, érte helytálló s így öntudatlanul is hőssé váló lány előtt: a keresztelés rítusa a második rész végén az Énekes tisztelettel teljes, néma jelenlététől válik igazi biblikus példázattá. Más-részt ez a kapcsolat indokolja egy fontos szerzői instrukció módosítását. Amikor Gruse házasságkötése után kiderül, hogy vége a háborúnak, tehát Szimon valószínűleg visszatér, Brecht elképzelése szerint „Gruse letérdel, mintha a süteményt akarná fölszedni. Közben kiveszi blúza alól a láncot az ezüst kereszttel, megcsókolja és imádkozni kezd". A kaposvári előadásban viszont Gruse magától értetődő gesztussal menekül az Énekeshez. Ez a megoldás nem ötletszerű, hanem a rendező jó érzékkel vonta le a valóságos színpadi erőviszonyokból, kapcsolatokból adódó következtetést: Gruse és az Énekes sorsukban mélyebben összetartoznak, mint Gruse és Szimon.

Végül - ezzel látszólag ellentmondásban - ki kell emelni az Énekes állásfoglalását a lakodalomjelenetben. Gruse a gyerek érdekében rákényszerül egy visszataszító házasságra, a hívatlan lakodalmi vendégek természetesen átlátnak a szitán, s a züllött barát és egy „vénséges vén paraszt" kegyetlen gúnydalt éne-kelnek róla. Gruse helyzete szörnyen megalázó, az Énekes azonban mégsem vele érez együtt, hanem nagyon is élvezi a jelenetet. De hiszen a durva plebejus-humor tényleg az igazságot mondja ki.

Acdakot (Koltai Róbert, **középen)** bíróvá választják (Fábián József felvételei)

Vajda Énekese nem szentimentális, pontos disztingváló képessége nem választékosságban, hanem lényegre tapintó megkülönböztetésekben nyilvánul meg. Az érdekházasságot megérti, de nem fogadja el. Ő maga - feltehetőleg - nem gúnyolná ki így Grusét, de elfogadja a gúnydal igazságát, és felszabadultan élvezi a népi fantáziát, leleményességet és kifejezőerőt. S nem így marad-e hű mindahhoz, ami Gruséban is a legnemesebb? Ez a leleplező egyetértés gesztusszerűen ábrázolja azt, ami az Énekes egész lényéből - külön értelmezés nélkül is - sugárzik: csak küldetését, nem pedig státusát tekintve értelmiségi; népénekes, plebejus költő. Az idők változására mondja: „a nép reménye, te", ám ő maga nem más, mint a népi remények öntudata, feltételeik, értelmük és perspektívájuk makacs vizsgálója. Innen e színpadi alak kollektivitása, hogy úgy mondjam: tömege.

A tömegvonzás, a nehézkedés színpadi jelentősége teszi érthetővé az előadás szcenikai megoldását. Ascher Tamás és Pauer Gyula élő teret hoztak létre. De ezt a teret - szemben Pauernek az *Ahogy tetszikben* felhasznált szcenikai remekművével, ahol a teljes tér tagolása volt a lényeg - a talaj felszíne élteti. A füves völgykatlan a maga valódiságában első pillantásra közönséges naturalizmusnak tűnhet. Amikor azután elkezdődik *A krétakör* nyomatékosan működvelő előadása, a színpad kimutatja, vállalja és a továbbiakban is állandóan hangsúlyozza a produkció alkalmiságát, demonstrációjellegét. A rendezés természetesen sokszor kihasználja és igazolja a tér felépítését, gondolok mindenekelőtt a két lejtő szerepére, egyrészt, amikor Gruse a szakadékhoz érkezik, másrészt Acdak eltűnésekor. A füves völgykatlan igazi jelentőségét azonban nem ezek adják meg, hanem az az alaptény, hogy a színpad felülete nem semleges sík, a játékot tartó lap, hanem maga a föld, amelynek tömege van. A közvetlenül érzékelhető anyag-és tömegszerűség is lényeges (nem szólva a folyton felverődő porról), de még lényegesebb az, hogy ezen a földön egészen más járás és általában mozgás esik, mint a deszkákon. A talaj és az emberi test mozgása nemcsak fizikailag, esztétikailag is összefügg, művészi egyneműségük vagy különneműségük a színpad egyik - minden egyes figura esetében megoldandó - fő kérdése. Nos, ebben az előadásban kizárólag az Énekes alakja van bensőséges viszonyban a földdel. Vajda mozgása mindig felidézi a tömegvonzást, a nehézkedést. Sohasem mozog nehézkesen, csak egyszerűen lényegrokonságban van a földdel; amikor az Acdak-történetben gyakran leheverhet az egyik lejtőn, saját eleméhez tér meg. Ez a vonzódás oly nyomós tény a szín-padon, hogy magamagától szimbolikus erőt nyer. Az Énekes népisége, Gruséval való kapcsolata, nehézkedése olyan szimbolikává áll össze, amely egyáltalán nem idegen Brecht világától. Az ellenpólust, a talaj és a mozgás teljes különneműségét a kormányzói pár, a szárnysegéd, a hájas herceg és a kíséret jelenti. E figurák testetlen, pantomimikus mozgása éles ellentmondásban van az alappal. A mozgás formalizmusa ennek következtében nem csupán effektus, szociológiai jellemzés, hanem történelmi előrejelzés is: az Énekesnek a nagyok vakságára, ingatag hatalmára, bukására vonatkozó szavait ez a talajtól idegen mozgás hitelesíti, létük szervetlenségét, elsöpörhetőségüket tanúsítja. A lényeg tehát a teljesen tömeg és nehézkedés nélküli, súlytalan formalizmus. A legsikerültebb figura éppen ezért a hájas herceg (Dánffy Sándor), aki minden bizonnyal a darab legnagyobb testsúlyú figurája, valójában azonban olyan, mint egy óriási piros léggömb. S noha a pantomimikus mozgást Velez Olívia (a kormányzóné) valósítja meg a legjobban, hisztériája indokolatlan személyes-lélektani motivációt visz a figurába, s így megzavarja a kompozíció tisztaságát. Annál sokatmondóbb a kormányzó beállítása, aki bukása után tehetetlen tárgy, hiába próbál felkelni a porból, s végül úgy húzzák ki a porondról, mint egy homokzsákot. Ezeket a szimbolikus fizikai súlyviszonyokat Ascher a mozgás, Pauer a dolgok, a kelmék és színek vonatkozásában jobbára következetesen érvényesítette. Ha átlátjuk a tömegvonzás, a súlyviszonyok játékát és dramaturgiáját, rá kell jönnünk, hogy a naturalizmus látszat volt, a színjáték szellemi terében minden, ami natúra, anélkül, hogy természeti valóját elveszítené, sőt annak kidomborítása révén filozofikussá válik.

*

Ascher Tamás eredeti és termékeny koncepcióján belül azonban a darab több lényeges mozzanata megoldatlanul marad. Le kell szögezni: nem a koncepció miatt, az e vonatkozásban is inspiráló lehetne, hanem feltehetően gyakorlati okok következtében. Az előadás legérzékenyebb pontja Gruse alakja. A szereposztás e tekintetben nem szerencsés. Molnár Piroska alakítása önmagában mély és gazdag, de nem felel meg a szerepnek. A színésznő művészi alkata - kultúrjelenség. Csiszolt mozgás-, beszéd- és énekkultúrája nemcsak technika, hanem színészi világának művelődési fokát is kifejezi. Ez a fok igen magas, ám nagy távolság választja el az alsóbb fokozatoktól. Művészi élményköre, kifejezési skálája nem annyira széles, mint inkább árnyalt. Színpadi lénye minden körülmények között nemes és finom. Gruséja az eredetinek égi mása. Gruse története lényegében arról szól, hogy egy egyszerű „jólélek" miként nő fel emberileg ösztönösen vállalt feladatához. Molnár Piroska azonban - s ezen semmilyen szerepépítés nem változtat - természetes erkölcsi sugárzása okán kezdettől fogva feladata magaslatán áll, állandó garancia arra, ami a darabban mindvégig kínzó kérdés: lehet-e jónak lenni a rossz világban. Így persze nemcsak a figura sorsa, az egész mű is sokat veszít értelméből. S ez azért különösen fájdalmas, mert igazi művészet az, ami itt célt téveszt. Az alakítás teljesen más távlatból van megformálva, mint az előadás. Ami az egyik arányrendszerben intenzív gazdagság, az a másikban egyhangúság, ami az egyikben finomság, a másikban erőtlenség, ami az egyikben sorsdöntő, a másikban természetes, ami az egyikben szépség, a másikban finomkodás. De egy-egy pillanatra összetalálkozik a kettő. Ezek - nem véletlenül - leginkább néma és mozdulatlan jelenetek, amikor az Énekes mondja ki, hogy

mi játszódik le a lányban. Molnár Piroska mozgás-, beszéd- és énekkultúrája, orgánuma ilyenkor nem szépíti meg a valóságot, néma viaskodása megrendítő. A kaposvári előadás Gruséja az autonóm megformálás ellenére szinte mindig az Énekes társaként válik igazán jelentőssé.

Pedig a darabban - a gyerek után - Szimon az igazi társa. S Rajhona Ádám Szimonja meg is felel - Molnár Piroska Gruséjának. Tehát nem a szerepnek. Pedig Rajhona jó színész, a színház igazi nyeresége, az elmúlt évad Konyha-előadásának egyik legértékesebb alakítását nyújtotta. De finom és érzékeny egyénisége mérföldnyi távolságban van Szimon, a katona alakjától. A maga módján korrektül és rokonszenvesen oldja meg feladatát, de az egyszerű, keménykötésű, becsületes és korlátolt népi figurát nem alkothatja meg. Gruséval való két jelenete az első részben, a nem éppen szerelmi jelenetek költőjeként híres Brecht e két kis remeke tulajdonképpen nem valósul meg. A kedves esetlenség, amit Rajhona eljátszik, nem elegendő egy olyan színpadi kapcsolat megteremtéséhez, amely a távolból is az egész cselekmény egyik állandóan jelenvaló, hatékony tényezője.

A mű teljes értelme számára szükséges, illetve az előadásban megvalósuló Gruse-Szimon pár különbségét talán a faragatlan fa és a faragott fa nevezetes Arany János-i metaforájával tudnám kifejezni. Molnár Piroska Gruséja és Rajhona Ádám Szimonja a kultúra törékeny alkotásai, míg az eredeti szerepek primitív, szívós és rugalmas népi figurákat rejtenek. Ez a transzponálás nemcsak általában gyengítette a mű plebejus pátoszát, hanem megingatta a kompozíció, a belső súlyviszonyok, az emberi kapcsolatok művészi egyensúlyát is. Itt válik nyilvánvalóvá Ascher jelentős rendezői tettének, az Énekes főszereplővé való előléptetésének hátulütője: az igazi cselekmény, az alternatívák és döntések háttérbe szorulása. Holott az Énekes - jogos - kiemelése éppen ezek fokozott megformálását, súlyosítását követelte volna. A bajt növeli, hogy a mellékalakok többségének megoldatlansága következtében nemigen valósulnak meg a darabon belüli kis darabok, a mese részei nem kapják meg saját struktúrájukat. Gruse bujdosása az Északi-hegyvidéken roppant jelentős epizódok sora, mind megannyi próbatétel: vándorlás, tejvásárlás az öreg paraszttól, a gyermek elhagyása a paraszthházaspárnál, találkozás az üldözőkkel, a parasztasszony eredménytelen megdolgozása, a vértes leütése, a gyermek magáévá fogadása, vita a kalmárokkal, átkelés a szakadékon, vándorlás szélben és hóviharban - határozhatnánk meg brechti módszerrel a legfontosabb alapgesztusokat, amelyek - emlékezzünk rá - mindig emberek kölcsönviszonyai. „Ne az egyes embert kövessétek nyomon, akit oly sokszor üldöző követ. *Az egészre* figyeljetek, és arról gondoskodjatok, hogy ez vésődjék be a nézők figyelmébe is." Brecht figyelmeztetése sehol sem helyénvalóbb, mint itt. Az előadás azonban adós marad ezzel, a figurák a két vértes kivételével nem elevenednek meg, s így Gruse nem szerezheti meg alapvető tapasztalatait a rossz világról, a létükért küzdők elembertelenedéséről. Tulajdonképpen a testvérhez való megérkezéskor, Laurenti (Dánffy Sándor) fellépésével kezd kiépülni az egész cselekmény, hogy azután a lakodalom pompás jelenetsorában igazi komplexitást, szcenikai kiteljesedést érjen el. Ascher ebben a részben megtalálta a szereplőknek és a darabnak egyaránt megfelelő gesztikus nyelvet.

Az előadás egyensúlya azonban csak a harmadik részben, Acdak történetében áll igazán helyre. Koltai Róbert ugyanis a teljes Acdakot életre kelti, s így Brecht e valóban shakespeare-i figurája a maga alig-alig követhető észjárásával és gesztusaival (a szereplők közül csak Koltai él következetesen a gesztikus ábrázolással) dramaturgiailag is mindent rendbe hoz. Acdak csupán azáltal, hogy maradéktalanul megelevenedik, az Énekes páralakjává válik. Nemcsak formátuma, színpadi jelentősége tekintetében felel meg annak, hanem értelmileg is. Hasonló a helyzetük a világban, s mindketten ugyanolyannak látják a világot. Mindketten az igazság, a szellem emberei, de a szellem más-más emberei, tehát másként viszonyulnak a világhoz: az Énekes erkölcsileg, Acdak érzékien. Mert Acdak ugyanúgy mondhatná magát az érzékek emberének is, mint a szellem emberének. E kettő az ő számára egy és ugyanaz. Acdak maga az átszellemült érzékiség, illetve érzékivé vált szellem. Koltai tökéletesen eljátssza ezt a „dialektikát". Alakításának fénypontjai azok a pillanatok, amikor egész valóját megragadja s arcán felragyog a szellemi tevékenység gyönyöre: az összefüggések megvilágosodásai, a próbatételek kiötlései, az ítélkezések, valamint a Szimonnal és Gruséval vívott szópárbaj. Koltai életélvező Acdakja - akár Brechté - minden, csak nem hős, de ősz szes gesztusából, egész lényéből a szellem érzéki csillogásával és az érzékiség szellemi csillogásával az emberi szubsztancia nevet rá az emberre. Bíráskodásának véget lehet vetni, de személyiségét nem adja fel, mindig megtalálja a rejtekutakat, amelyeken továbbmentheti. Ezt mondja Koltai alakítása és az előadás zárójelenetének, a népünnepélynek és Acdak eltűnésének táncköltészete. Mindez szabatos lírai válasz a brechti kérdésekre.

*

Kérdés-válasz-kérdés örökös körforgása ez az előadás. Hiszen az utolsó kép-ben ott van Sauva, az egykori „rendőr-barom", majd Acdak közvádlója, háttal a közönségnek, billegve a zene ritmusára, és szemmel követve a távozó Acdakot. Nem látjuk az arcát, nem tudhatjuk, mit érez, mik a szándékai. Lukács Andor (aki az elmúlt évad során színésszé érett) pontosan azt a figurát eleveníti meg, akivel Acdak szembesíti: „Hosszú időn át féken tartottalak az értelem zablájával, amely véresre szaggatta a szádat, érvekkel ostoroztalak, és logikával sanyargattalak. Természettől fogva gyenge legény vagy, s ha az ember ravaszul odavet eléd egy érvet, nem tudod megállni, hogy mohón föl ne faljad. Olyan a természeted, hogy valami felsőbbrendű lény kezét kell nyaldosnod, de a legkülönfélébb felsőrendű lények egyaránt megfelelnek neked; most tehát felszabadulsz, és hamarosan megint folytathatod alantas üzelmeidet, és követheted csalhatatlan ösztönödet, amely arra buzdít, hogy otromba talpaddal más emberek képébe másszál." S most nem tudja levenni a szemét a távolodó Acdakról. Miért? Szeretetből, ragaszkodásból? Vagy már megfigyelés alatt tartja? Mesterét látja benne vagy a notórius rendbontót? E pillanatban alighanem rajong érte. De hogy mint választ a „rendcsinálás" után, nos, ez is igazi brechti kérdés.

Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör
(Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Garai Gábor, *rendező:* Ascher Tamás, *díszlet-jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Molnár Piroska, Koltai Róbert, Vajda László, Dánffy Sándor, Polyák Zoltán, Velez Olívia, Kiss István, Lukács Andor, Rajhona Ádám, Hunyadkürti István, Tóth Béla, Agárdy László, Kiss Jenő, Radó Béla, Fontos Magda, Gelencsér Júlia, Mészáros Joli, Takács Anna, Szegő Zsuzsa, Farkas Rózsa, Kaskó Erzsébet, ötvös Éva, Lengyel Zsóka, Balázs Andor, Radics Gyula, Stettner Ottó, Valastyán György, Lengyel Pál, Széll István, Dani Lajos, Miszori Jenő.

TARJÁN TAMÁS

Love Story, egyszerre három

Bródy Sándor *Királyidillek* című három egyfelvonásosát 1902 decemberében mutatták be a pesti Nemzeti Színházban és Kolozsvárott. A közönség mindkét helyen fölháborodva fogadta és csúfosan megbuktatta a „trilógiát"; sőt, a Pesti Napló kolozsvári tudósítója az 1903. éVi i6. számban már arról számolhatott be, hogy „Az idevaló Nemzeti Színház választmánya gróf Béldi Ákos főispán elnökletével tegnap délután ülést tartott, amelyből átiratot intéztek Megyeri igazgatóhoz, felkérve őt arra, hogy a Királyidillek című darabot, amely sérti a nemzeti érzületet s az erkölcsiség tekintetében sem éppen kifogástalan, a Mátyás király szülőfalujában vétesse le a színház műsoráról s ne adassa többet elő".

Hetvenhárom esztendővel később a Madách Színház közönsége estéről estére elégedetten szemléli Bródy darabját, s ha dübörgő taps nem veti is szét az épület falait - a *Királyidillek* kétségtelenül siker.

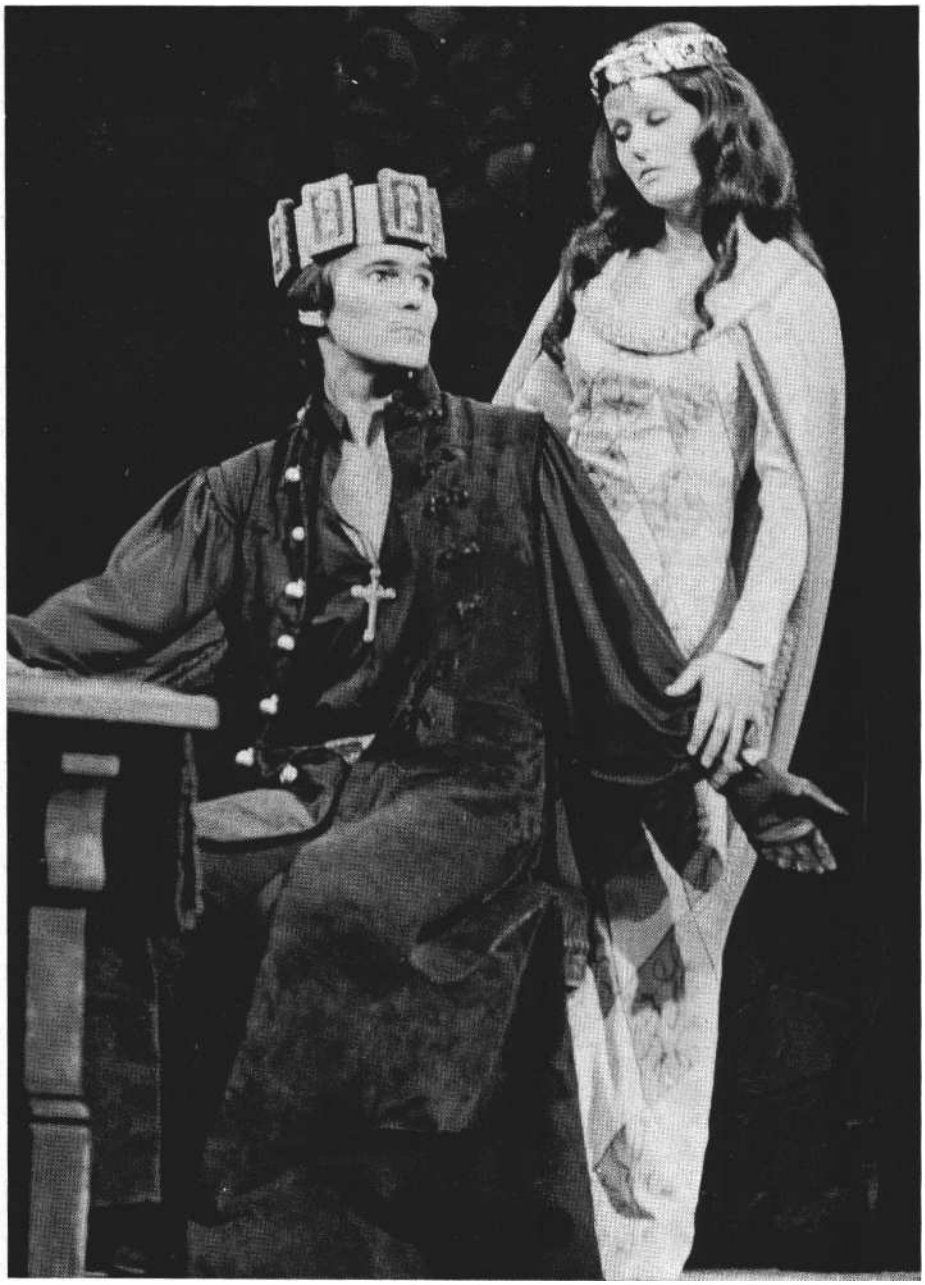
Ennek látszólag örülni lehetne. Íme: az ízlésében fejlettebb utókor igazságot szolgáltat szerzőnek és műnek. A publikum soraiban már nem pusztít a prüdéria. Új, igazabb tartalmú immár a „nemzeti érzület", alaposan megedződvén a legutóbbi idők irodalmi, filmes és színházi deheroizáló törekvésein.

Csakhogy közben eltelt hetvenhárom év! Eltelt, még akkor is, ha Kerényi Imre rendező erről nem hajlandó tudomást venni, s látványos egyenlőségjelet téve a századforduló és napjaink közé, lényegében változatlannak tekinti a darabot és a közönséget is. Az 1902-es előadás nézői - akiknek emlékezetében még ott tündökölt a millennium nemzetiszín glóriája - nem engedhették, hogy koronás férfiak, históriánk legnagyobbjai, ki- (sőt le-) sétáljanak a történelemből. A zsöllye 13. sor 7. székben ülő úr nem engedhette, hogy Bethlen Gábor a szomszédjára hasonlítson. Milyen veszélyes is volna végiggondolni: ha a királyok szerelmi gondjaikban a halandó emberhez hasonlatosan gyöngék, gyarlók - miért kiváltságosak annyi egyébben? Királyok tehát gyalog nem járhattak. (Tegyük hozzá: magyar királyok. Nagy Péter Bródy-tanulmánya hívja föl rá a figyelmet: a Budai Nyári Színkörben hat éve ment hatalmas sikerrel Sardou császárcsúfoló *Szókimondó asszonysága*. Persze, ha belegondolunk: ez a „tudathasadás" a hamis történelemszemlélet újabb bizonyítéka.)

Annak idején tehát a néző azért nem tapsolt, mert nem kívánta, hogy *királyok hasonlítsanak őrá*. Ma viszont a néző azért tapsol, mert *ó' tud és akar is hasonlítani a színpadi királyokra*. Cinkosan összemosolyoghat a nagyvonalú erkölcs(telenség)ű Hollós Mátyással, aki kegyetlen-szép ideológiát gyárt a szeretőtartáshoz. Élvezheti Nagy Lajos és Erzsébet házassági álcivódását, zsürizheti a balatonfüredi Anna-bálból szalajtott hercegkisasszonyokat, akik Lajos aranyalmáját szeretnék megkaparintani. Végül példázatértékű, lelkiekben gazdag történetet tekinthet meg az öregedő vagyonosrangos férfi és a tüzes vérű fiatal asszony kapcsolatáról.

Bródy Sándor megírta, hogy a királyok szerelmi élete is lehet gyarló, nagyon

Bródy Sándor: Királyidillek (Madách Színház). A király és a varrólány idillje: Mátyás király házasít. Sztankay István (Mátyás király) és Petronka (Schütz Ila)



A felséges uralkodók idillje: Lajos király válik. Juhász Jácint (Lajos király) és Sunyovszky Szilvia (a királyné)

is földi. A Madách Színház eljátssza, hogy a mi szerelmeink is lehetnek gyarlóak bár, de díszleteikben gazdagok és királyiak.

*

A szerelmi történeteket minden kor igényli, manapság pedig, Segal mester jóvoltából, különösen népszerűek az édesbús *love storyk. A* Madách programszerűen törekszik kielégíteni ezt az igényt. Október 27-én 150. előadásához érkezett *A pillangók szabadok,* Leonard Gershe alkotása. A megrázó történet egy vak fiatalember és a szomszéd lakásban élő ifjú színésznő őszinte szerelmét meséli el. Nem is olyan régen a kortársi drámairodalom másik „óriásának", Ronald Millarnak *Abélard és Heloďse* című szomorújátéka került színpadra. Idő: a sötét középkor; szereplők: a férfiasságában kegyetlenül megcsonkított forradalmár teológus és kolostorba kényszerített, ragyogó szépségű felesége.

Nem volt könnyű művelet, de sikerült ebbe a sorozatba iktatni Móricz Zsigmond történelmi vígjátékát, *A murányi kalandot.* Itt szerencsére inkább az édes és nem a bús elemek uralkodnak.

Bródy Sándor *Királyidilljei* most egyszerre hárommal szaporították a szerelmi történetek számát. Kétségtelen, a *Királyidillek* Bródy munkáinak második vonulatába tartozik, de a három egyfelvonásos előadásából az sem derül ki, hogy a XX. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb előfutára, prózánknak torzó életművével, ki nem teljesedett lehetőségeivel együtt is monumentális alakja írta őket. Az a Bródy, akit a Nyugat első nemzedékének szinte valamennyi tagja mesterként ünnepelt (bár ő maga nem lett a lap munkatársa); az a Bródy, akit Ady oly sok cikkében magasztal, akitől Móricz is tanul. Pillanatra sem érződik, hogy *A dada, A tanítónő* és *a Királyidillek* szerzője egy és ugyanaz a személy. Nem jut el fülünkig-agyunkig-szívünkig a darab legnagyobb értéke: összetéveszthetetlen ritmusú, archaizáló, szép stílusa, máig sem megkopott drámai nyelve. A három miniatűrből az marad, ami legkevésbé érdekes, bátor, értékes bennük: a csupasz szerelmi történet.

*

Szerencsés indítás, a lehető legjobb *captatio benevolentiae az* első történet hősévé Hunyadi Mátyást tenni meg. A legnépszerűbb, legemberközelibb magyar király figurája fogadtathatja el leginkább az írói szándékot: ő vegyülhet el legkönnyebben - ha ezúttal nem is álruhában - a nézők között. *A Mátyás király házasít* azonban nélkülözi az igazi drámai konfliktust. Az uralkodó férjhez adná gyermekkori pajtását, ám a varróleány Petronka a szegényes választék helyett a királyhoz szegődik. Mátyás semmit sem, sőt inkább rosszat, megaláztatást, kisemmizést ígérve viszi el a lányt bal kézről való feleségnek.

„Erkölcsiség tekintetében nem éppen kifogástalan" a darab, igaz; szükséges ellenpont tehát *a Lajos király válik.* Ez végképpen nem dráma, anekdotának is vékonyka - viszont kedvező véget ér: Lajos az utolsó pillanatban hazaviszi az apácafátyol alól fiúutódot szülni nem tudó feleségét. Itt is mindent előre tudni lehet, s Erzsébet vetélytársai (a Petronka kérőinek sutaságát is felülügyetlenkedő hercegkisasszonyok) oly jelentéktelenek, hogy szinte érdektelenné is teszik a darabot.

A ***fejedelem:*** végre dráma; az öregedő,

beteges Bethlen Gábornak és hűtlenkedő fiatal feleségének összecsapása. Adásvétel egy halott (a legyilkolt csábító - a megtestesült ifjúság) fölött; tárgya: az asszony tisztessége; ellenértéke: a fejedelem minden vagyona, kincse, marhája, lábatlan és lábas jószága . . .

A három mű: ennyi, nem több. Érdeme, ami némileg megtarthatná az időben: a szemlélet. Élettel, drámával, igazsággal megtölteni csak itt-ott sikerült. Az író elmond ugyan néhány igazságot és néhány közhelyet örök témájáról: az asszonyi lélekről, meg a férfi-nő viszonyról is - de jóval kevesebbet annál, amihez olvasóit, nézőit művei javában szoktatta.

*

Kerényi Imre semmivel sem gazdagította a darabot; sőt, sajnos, helyenként éppenséggel szegényítette (például a helytelen, következetlen színészvezetéssel). A megvalósult előadás tanúsítja: üres kijelentés volt az az állítása, miszerint itt három önálló remekművel lenne dolgunk. Rendezői keze nyomát alig lehet fölismerni a produkción. Gúnyolódó kedvű kritikus azt írhatná: érdeme annyi, hogy a színészek nem ütköznek össze a színpadon.

Gúnyolódásnak azonban itt nincs helye - csak a visszaemlékezésnek és a kérdezésnek. Kerényi a Főiskola elvégzése óta, mintegy tíz esztendő alatt közelítően hatvan előadást rendezett. Nem túlságosan sok ez? Bírható-e energiával, szívvel, leleménnyel?

Első munkái között is akadtak kommersz darabok - a *Kaviár és lencse* például, vagy *a Léni néni.* Kerényi, a nagyszerű színészeket összefogva, ötletek kifogyhatatlan tömegével a vártnál sokkalta nagyobb sikerré rendezte mindkettőt; a nézőnek egy pillanatig sem kellett „szégyenkeznie", amiért ilyen csacskaságra ül be. Am az ötletek egyre fogytak - eltűntek volna végképp?

Volt azután Kerényi első pályaszakaszának néhány szép sikere művészileg értékes darabokkal is. Jelesre vizsgázott például Fejes Endre *Vonó Ignácának* színpadra állításával; a kritikák mindmáig ezt a rendezését fogadták a legtöbb elismeréssel. Részleteiben megoldatlan maradt ugyan Alekszej Tolsztoj *Rakétája* - de ezzel együtt is figyelni kellett az előadásra, mert szembetűnő volt, hogy a rendező is figyelt mindenre, az izgalmas színpadképtől egészen a nagyrészt fiatalokból álló színészgárda legapróbb mozdulataiig. Emlékszem, Kerényi a bemutató után beszélgetésre hívott meg tíz-tizenöt egyetemistát, színházkedvelő fiatalt, s leült velük vitatkozni: mi sikerült, mi kevésbé, mi tetszett, mi nem? Vajon kerül-e sor mostanában is ilyesfajta műhelybeszélgetésekre a Madách Színház klubjában, vajon Kerényi változatlan türelemmel és érvelő szenvedéllyel hallgat-e végig minden véleményt? S ha vitatkoznak - vajon *A* pillangókról, *az* Abélardról-e? Lehet-e ezekről vitatkozni?

Semmiképpen nem lenne teljes még ez a vázlatos pályakép sem Kerényi Tamási-rendezései nélkül. Nehéz és szép feladatot vállalt Kerényi : be akarta bizonyítani, hogy Tamási igenis játszható és sikerre vihető. *Az Énekes madár* bemutató-ját vegyes érzelmekkel fogadta a kritika, melegebben a közönség. Az - minden vitatható pont, ízléskisiklás ellenére - bizonyos volt: Kerényinek határozott elképzelése van erről a darabról. A Tamási-játszásról, Tamási világáról már kevésbé - ezt a *Csalóka szivárvány* kudarca után kellett megállapítani. E darab érté-

A kikapós fejedelemasszony és a külhoni ifjú idillje: **A fejedelem. A fejedelemasszony szerepében Szalay Edit, Ditrik: Dózsa László (Iklády László** felvételei)

keiről a rendező nem volt képes a maga eszközeivel meggyőzni; sőt, az unalmas, széteső játék Tamási drámaírói életműve ellen munkálkodott. Lehetséges, hogy másodszorra már meggondolatlan volt a darabválasztás, felületes a műelemzés ? Lehetséges, hogy e hanyagabb rendezéstől egyenes út vezetett a *Királyidillek* minden elmélyültséget nélkülöző, ötlettelen, csupán egy-két színpadi sablonnal és bombaszttal dolgozó színreviteléig?

Említettem már: *a Királyidillek* - siker. Jó lenne, ha Kerényi Imre ebben a talmi csillogásban nem a maga munkájának igazolását látná.

*

Ha a rendezői koncepció fogyatékos, attól még az előadás egyik-másik részeleme értékes, emlékezetes lehet. Ha azonban átfogó rendezői elképzelésnek a nyomát sem fedezhetjük föl, akkor díszlet, jelmez, színészi játék egyaránt kudarcra van ítélve.

Fehér Miklós színpadképei például első pillantásra lenyűgözőek. *A Lajos király válik* díszletének történelmi levegőt árasztó sötét monumentalitása, a mű-virágfüzérek, a misztikumba burkolt kolostor láttán elégedett moraj hullámzik végig a nézőtéren. Aztán kiderül, hogy ez a díszlet teljességgel alkalmatlan tere a játéknak, bár ebben a második darabban még úgyahogy sikerül kivitelezni a színpadi koreográfiát. A harmadik azonban: viaskodás a díszlettel. A színpadkép nem azt a teret jeleníti meg, amit *A f fedelem* igényel, rosszul jelzi a jobbra és balra nyíló hálószobákat, az Öreg diák asztalkája pedig állandó akadálya a célszerű és esztétikus mozgásnak.

Ezúttal Mialkovszky Erzsébet jelmezei is csak a pompaigényt elégítik ki. Sablonosan, unalmasan utalnak a szereplők jellemvonásaira (hercegkisasszonyok, Ditrik); olykor akadályozzák is a színészeket a játékban (Erzsébet, Bethlen).

*

Ilyen körülmények közt csoda lenne, ha a színészi teljesítmények közül csak egy is túllépné a korrekt, rutinos megformálás színvonalát.

Sztankay István nem először és valószínűleg nem is utoljára találkozik Mátyás király szerepével. A népmesék igazságos Mátyását állítja elénk, így hitelesítve a nem éppen vonzó uralkodói leánykereskedelmet. Sztankay érdeme, hogy időnként kikacsint, s képes derülni saját magán. Schütz Ila (Petronka), Cs. Németh Lajos (Galeotti), Papp János (Iffju György) kedvetlenül, valóban csak rutinjukat kiaknázva játszanak; a roppant lelkiismeretes Zenthe Ferenc megkísérli egy-két színnel gazdagítani korábbi öreglegényszerepeit.

Lajos király alakja Juhász Jácint megformálásában daliássága ellenére is súlytalan; teljes rendezői baklövés, amint megérkezése első perceiben királyi jelvényeivel szerencsétlenkedik. Sunyovszky Szilvia fenségesen szép, a szövegmondásra legtöbb gondot ő fordít. Szánalmas látni a kitűnő epizodista Bálint György szenilis szökdécselését, amit Phoebus szerepében kényszerít rá a téves rendezői elgondolás.

A fejedelem alakját Bessenyei Ferenc fölemeli önmagához, de csodát tenni, sajnos, ő sem képes. Gábor Miklós, Tolnay Klári, Psota Irén után, úgy tűnik, az ő tehetségét sem jól használja ki színháza - legutóbbi szerepei legalábbis méltatlanok. Szalay Edit a huszonhat éves, érett, fondorlatos asszony helyett hancúrozó és szemtelen bakfist alakít - azt jól. Szénási Ernő, Dózsa László és Dégi István - jobb híján - korrekt szövegmondásra korlátoZza játékát.

*

Bródy Sándor mintha csak előre látta volna művei sorsát. Maga írta le (és sorait monográfusa, Juhász Ferencné joggal emelte mottóvá): „Ha majd száz év múlva a magyar értékek asztalfiókjában fognak kutatni, valakinek kezébe fognak jutni az írásaim, s hallom, amint azt fogja mondani : »Nini, kis pénzecske, kopott Mária húszas, rozsda megette, penész belepte, de nem rossz anyagból van, lehetett volna belőle nagy ezüst serleget ötvözni, hogy akik szomjasak, habzó bort belőle igyanak.«"

A Madách Színház előadása nem ötvöz serleget, nem mutatja föl a kopott, de jó anyagú „Mária húszast", csak a rozsdát. A rozsdát is alig.

Bródy Sándor: Királyidillek
(Madách Színház)

Rendező: Kerényi Imre, *díszlettervező:* Fehér Miklós, *jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Sztankay István, Schütz Ila, Cs. Németh Lajos, Papp János, Menszátor Magdolna, Zenthe Ferenc, Saárossy Kinga f. h., Fehér Ildikó f. h., Fekete Gizi f. h., Bányai János, Juhász Jácint, Sunyovszky Szilvia, Bálint György, Bessenyei Ferenc, Szalay Edit, Szénási Ernő, Dózsa László, Dégi István.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

Cirkusz az egész világ

Mindenki zavarban van.

Zavarban voltak mindenekelőtt a kortársak. Nem tudták mire vélni a *Bertalan-napi vásárt:* hitehagyott lett Ben Jonson, a „formaművész" ?

Zavarban volt az utókor: a zűrzavaros vígjáték mindenkit meghökkentett, s mindenki furcsán ítélkezett. A klasszicista Pope a világ legjobb vígjátékának tartotta a művet, az extravagáns romantikusok ezzel szemben csak fanyalogni tudtak. A viktoriánus korban szentség-törés volt a darabot emlegetni - s ma egyre-másra érkeznek a hírek *a Bertalan-napi vásár* felújításáról.

Zavarban van a Nemzeti Színház közönsége: mindenki a szomszédját lesi, s titokban szégyenkezik, hogy nevet. Zavarban van a kritikus: szeretne maradéktalanul azonosulni az előadással, s azon kapja rajta magát, hogy kívülről figyeli a történteket. És minél görcsösebben szeretne eggyé válni a színpadi világgal, annál távolabb kerül tőle.

Csupán egy valaki kivétel: a rendező, Major Tamás. Magabiztosan gyúrja a darabot, a színészeket, a színpadot. Biztonságérzete irigylésre méltó, bátorsága pedig ámulatba ejtő. Úgy tűnik, Major a nézők meghökkentésére épített, s min-den bizonnyal az első próbáktól kezdve öntudatlanul a néző szemével is nézte a darabot. Eggyé vált benne a zavarba esett és megriadt néző, valamint a maga-biztos, határozott rendező. S ez a kettősség érződik az előadásban: a zavart nem oldja fel a biztonság, s a határozott rendezői alkotásban továbbra is jelen van a tanácstalanság.

Major következetes rendező. Szereti az Erzsébet- és Jakab-kori drámairodalmat, s szereti a cirkuszi formát, amelyet bemutatóról bemutatóra csiszol és tökéletesít. Éppen ezért *a Bertalan-napi vásár* esetében felesleges azon töprengeni, hogy a darab miatt választotta-e a cirkuszi formát, vagy a cirkusz miatt nyúlt éppen ehhez a vígjátékhoz - a kettő elválaszthatatlan egymástól, hiszen az utóbbi évek rendezései arról tanúskodtak, hogy Majornál, legalábbis szándék szerint, a darab és a színpadi forma kölcsönösen feltételezik egymást.

A ***Bertalan-napi vásárt*** valóban nehéz bármilyen más színpadi köntösben elképzelni. A porond számára készült ez a darab, vagy fogalmazzunk pontosabban: a porond levegője élteti ezt a darabot. (A 60-as években az angliai Lancaster egyetemi színpadán, s 1969-ben a Royal Shakespeare Company előadása Terry Hands rendezésében is elsősorban a cirkuszon, a kavalkádon volt a hangsúly).

A Nemzeti Színház nézői mégis hiányérzettel távoznak. Az első benyomás ugyanis a következő: egy zűrzavaros esemény részesei lettünk, amelynek se füle, se farka, s ráadásul egy cirkuszi mutatvány is a fejünk fölé nőtt, amiben legfeljebb csak annyi öröm van, hogy nem kell félni élő tigrisektől.

A darab és a cirkuszi forma ugyanis kettéválik: egy idő után úgy tűnik, hogy nem a cselekményre érdemes figyelni, hanem arra, hogy ki hogyan ugrik vagy rikkant vagy éppen esik hasra. Önállósodott a cirkuszi forma, s közben éppen a darab sikkadt el a kereplés, visongás és ugrabugrálás közepette.

A cirkuszi formában nincs semmi kivetnivaló. De nem nőhet egy darab *fölé,* mint ahogyan természetesen nem is lehet egy darabnak alárendelni. A cirkuszi forma igazán akkor fogadható el, ha a darab révén tartalom is lesz, mint ahogyan a darab a cirkuszi tartalom révén formává is válik. *A Bertalan-napi vásár* esetében azonban a cirkusz megmaradt cirkusznak, a darab megmaradt darabnak, s így mindkettő csonka lett.

Ben Jonson drámája egy homogén vásári világot ábrázolt, tele csalóval, zsebmetszővel, lotyóval, stricivel, fűzfapoétával, bolonddal, kerítővel és ingyenélővel. Ebbe a viszonylag zárt, lekerekített, de mégis dinamikus világba toppan be egy társaság, csupán vendégként, de korántsem cél nélkül. Van, aki csak bámészkodni jött ide, van, aki malacpecsenyére vágyik, van, aki a színdarabját akarja előadatni, van, akit csak ideráncigáltak - három vendég azonban aktívan is bekapcsolódik a vásár életébe : Richard, egy fiatalember gyámja (Őze Lajos), aki az örökös tagadás és megvetés szellemében éli napjait, Jámbor Hit-Sulyka, a megrögzött puritán (Ungváry László), aki legszívesebben a pokolba küldené az egész vásárt, és Buzogh Ádám békebíró (Kállai Ferenc), aki álruhában leskelődik és kémlelődik, hogy azután ítéletet ülhessen a vásár felett. Mindhármójuk törekvése csődöt mond azonban: kiderül, hogy hiú kísérlet a világra tőle teljesen idegen erkölcsi normákat ráerőszakolni, sőt kiderül, hogy az álruhás bíró a maga kotnyeleskedésével és leskelődésével valójában mindannak az ellenkezőjét éri el, amit szeretne. Őt is ugyanolyan fából faragták, mint azokat, akiket el akar ítélni, s így végső megbocsátása és az összes szereplő közös lakomája inkább csak tehetetlen gesztus: mi mást lehetne tenni?

A dráma alapanyaga valójában ellentétek és konfliktusok tömegét veti felszínre s ezeknek egy jelentős részét Major ki is használja. Kállai ügyetlenkedéseiben és oktalan téblábolásában felismerhető, hogy ez a békebíró, aki álruha nélkül félreismerte az embereket, álruhában sem jut többre. Nem véletlen, hogy bármikor hozzákezd a prédikáláshoz, sohasem figyel rá az, akihez dörgő intelmeit intézi - s így szükségszerű, hogy a végén érthetetlen morgásba fullad a szava, hiszen úgysem érdekes, amit mond. Kiválóan jelenik meg a színpadon a puritán álszentség: a vakbuzgó puritán titokban zabálja a pástétomot, és vedeli a vörös bort. Nem csodálható, hogy a végén meghunyászkodik és befogja a száját, s eszébe sem jut, hogy szembeszálljon a felsőbb hatalmak parancsával, megalkuvása éles kritikája az általa képviselt életelveknek. Ugyanez vonatkozik Debellah-ra, a puritán nőre is (Máthé Erzsi), aki a szűzies erkölcsöt a legkisebb lelkiismereti zökkenő nélkül képes érzékiségbe átfordítani. S a többi szereplő is egy-egy gesz-tusban mély konfliktusokra és feloldhatatlan ellentétekre tudott utalni: Grácia (Bodnár Erika) *az igaz* szerelem után só-

Major Tamás cirkusza. **Szacsvay** László és Gobbi **Hilda** a **Bertalan-napi vásárban (Nemzeti Színház) (Iklády László felvétele)**

hajtozva hajlandó az első jöttmenthez hozzámenni, Bogaras, az őrült (Egri István) pedig a néző várakozásait igazolja: csak egy őrült hajlandó a békebírót tisztelni és komolyan venni.

Hiábavalók azonban a burkolt ellentétekre és ellentmondásokra való célzások, gesztusok és gondolatok. Az előadás egészére nem ez a jellemző, hanem az életképszerű játék, ami sajnos ezen túlmenően állóképpé változik. Külön problémát jelent az a játékstílus, amibe a cirkuszi forma belekényszerítette a szereplőket. Maga az írott szöveg élettől duzzadó, vérbő figurákat kívánna meg, a cirkusz lényege azonban egészen más. Buzogh Ádám, Csipetész vagy Hölgyész világa: önmagában is teljes világ - az állatidomár azonban *csak* állatidomár, a zsonglőr *csak* zsonglőr. Az emberi mélység és teljesség a porondon egy dimenzióvá zsugorodik: a zsonglőrből csak arra vagyok kíváncsi, ami benne a zsonglőr - s valójában nem is őrá vagyok kíváncsi, ha-nem arra a mutatványra, amire cselekedete irányul. A színdarab esetében azonban az alak és a színész magáért valóan is fontos - sőt elsősorban azért, s művészi rövidzárlat keletkezik, ha a színpadon csak azt a külsődleges dolgot, viszonyt vagy szituációt nézem, amire a színész irányul, és elfeledkezem a színészről mint egyéniségről, mint egyfajta (s itt zárójelbe tehető, hogy milyen) totalitással rendelkező alakról. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a színészt mint különszámot, állóképet vagy élőképet szemlélem, hiszen a színész és alakja a színpadon másokért is létezik. Sokkal inkább arról van szó, hogy magáértvalóságának és más-számára-valóságának kell dialektikus egységet teremtenie.

A Bertalan-napi vásár szükségszerűen megkívánja a vérbő és sokdimenziós alakokat. A darab éppen azáltal áll össze egésszé, hogy minden egyes szereplőt számtalan viszony köt a többihez. Az emberi személyiség azonban annál gazdagabb, minél több emberi viszonnyal és kapcsolattal rendelkezik, s Ben Jonson darabja a színpadon is ezért kívánja meg az ilyen értelmezést. Major színpadán ennek az ellenkezője történik. A legtöbb színész következetesen egy cirkuszi sémarendszerbe kapcsolódott bele - és jelen esetben szükségszerű, hogy sémarendszert és ne formarendszert említsünk. A színészek „egydimenziós" figurákat jelenítettek meg, s ezzel az alakokban benne levő gazdagságról mondtak le. Legjobb példa erre Agárdi Gábor alakítása volt, aki Csipetész helyett egy kabaréfigurát alakított. De ez nemcsak őrá vonatkozik. A legtöbb színész kialakított magának egy zárt gesztusrendszert, s ebből nem voltak hajlandók kilépni. Ez azonban azt eredményezte, hogy a néző csak a jellemző gesztusokra figyelt, ezeknek örült előre - s nem az alaknak magának. Elszakadtak egymástól a színészek - legalábbis olyan értelemben, hogy mint egyéniségek és személyiségek képtelenek voltak viszonyulni egymáshoz. Csak a gesztusrendszer jelentett kapcsolatot - a lényegi, emberi kapcsolat elveszett. Ezért lett minden alakításból magánszám - ezért lett *csak* cirkusz az egész.

Természetesen az egyes színészek játékmódja között is volt azonban különbség. Agárdi, Moór, Szacsvay stb. tökéletes egysíkúsága jelentette az egyik játékmódot. Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy rosszul játszottak, sőt! Sokkal inkább arról van szó, hogy ők képviselték a legkövetkezetesebben a Major által megkívánt és a cirkusz által megkövetelt játékstílust. Másfajta színt jelentett Kállai, Őze, ők is kialakítottak egy gesztusrendszert, ami azonban nem volt olyan szigorú és zárt, mint a többieké. Sokkal több lehetőséget adtak arra, hogy *emberileg is* viszonyuljanak a többiekhez - s ezért elevenebb figurákat hoztak létre. A harmadik szintet Törőcsik Mari és Gobbi Hilda jelentette. Egyértelműen emberi figurákat teremtettek meg, annak ellenére, hogy nem szakadtak ki a cirkuszból, az előadás egész formavilágából. Gesztusrendszerük teljesen nyitott volt, lehetőséget adott arra, hogy emberi viszonyokat teremtsenek a többi szereplővel. Sajnos a többi színész zárt sémarendszere megakadályozta ezt - s így Gobbi is, Törőcsik is magánszám maradt. Azaz: volt egy jelenet, amiben ők ketten kerültek össze, dühöngve és egymással farkasszemet nézve - s az előadásnak ez volt talán a leggazdagabb és legizzóbb pillanata. Törőcsik és Gobbi játéka jelzi, hogy nem is annyira a cirkuszi poronddal és a cirkuszi formavilággal van baj, hanem azzal a sémarendszerrel, amibe a színészek belekényszerültek. Ők ketten is cirkuszt játszottak - de formákkal és nem sémákkal. S ez hiányzott a többiek esetében. Gobbi és Törőcsik színházat játszott a cirkuszban - a többiek csak cirkuszt a cirkuszban.

Az erőteljesen szétaprózódott előadást így a cselekmény csak lazán tudta összefogni, s ezért az utolsó mozzanat mélysége is kétségessé vált. Az eredeti darabtól eltérően a színpadon az utolsó mondat a békebíró szájából hangzik el: „Szeretem, ha jól érzik magukat az asztalomnál."
S a gesztus, amellyel asztalához invitálja a korábban megvetett aljanépséget, köztük azokat, akik egy-két órával korábban tettlegesen meg is verték: szkeptikus, lemondó, beletörődött *lenne* - ha ez az egész este folyamán megalapozódott volna. Így puszta gesztus maradt, előzmények nélkül - s ennyiben szkepticizmusa sem komoly. Mélység helyett inkább csak kacérkodik a mélységgel:

S itt vetődik fel újra a cirkusz problémája. A cirkusz mint forma fogja össze a darabot, s mivel az este folyamán a magánszámok következtében az alapvető konfliktusok és ellentétek megfakultak, erejüket vesztették, ezért a cirkuszi forma a harmóniára, nem pedig a diszharmóniára fekteti a hangsúlyt. Végül is mindent egységbe fog a porond, s a dolgok egysége fontosabb lesz a különbözőségnél. Ezt eredményezi az önállósodott cirkuszi forma, a manézs, a bohócszámok - s ez alighanem ellentmond Major szándékainak. Természetesen úgyis meg lehetett volna rendezni az előadást, hogy kezdettől tudatosan a harmóniát és az egységet húzza alá a rendező. Ebben az esetben azonban egy alapvetően más előadás jött volna létre, s a kritikus akkor nem a konfliktusokat kérte volna számon, hanem a szándékolt harmónia megvalósulását figyelte volna. Major Tamás rendezésében azonban kezdettől utalások történnek a konfliktusokra, diszharmóniára, s mivel ezek fokozatosan elhalványodnak, nem alaptalanul hiányoljuk a következetes rendezői gondolatmenetet.

Molnár Gál Péter a SZÍNHÁZ 1973/10-12. számában kitűnő esszében rajzolta meg a Major-féle cirkuszszínház kibontakozását. Csak sajnálhatjuk, hogy *a Bertalan-napi vásár* előadása nem gazdagítja egyértelműen ezt a pályaképet.

Ben Jonson: Bertalan-napi vásár
(Nemzeti Színház)

Fordította: Benedek András, *rendező:* Major Tamás, *díszlet- és jelmeztervező:* Keserű Ilona, *zeneszerző:* Láng István, *koreográfus:* Szigeti Károly.

Szereplők: Agárdi Gábor, Moór Mariann, Máthé Erzsi, Ungváry László, Csurka László, Gelley Kornél, Helyey László f. h., Őze Lajos, Kállai Ferenc, Zolnay Zsuzsa, Bodnár Erika, Gobbi Hilda, Szacsvay László, Benedek Miklós, Pártos Erzsi, Egri István, Horváth József, Pathó István, Konrád Antal, Raksányi Gellért, Horkai János, Siménfalvy Sándor, Izsóf Vilmos, Benedek Gyula, Lesznek Tibor, Papp László, Kovács Dezső, Gyalog Ödön, Törőcsik Mari.

NÁNAY ISTVÁN

A revizor - ötletekből

Falusias kép fogadja a közönséget a szolnoki Szigligeti Színház Horváth Jenő rendezte *A* revizor-előadásán. Farönkökből ácsolt, ütött-kopott kerítés fogja körül - háttérként - a színpadot, a fakapu düledező, a színpad jobb oldalán emeletes, erkélyes, tornácos faház. Középen, az udvaron asztal szék kel, baloldalt talicska. Minden egységesen piszkos, kopottas faszínű.

Hosszú nyugalom után átmegy a színen egy szolgáló, kezében egy-egy vödörrel. Járása, tartása, az arcára festett fehér folt a faarcú bohóc képzetét kelti. A színfalak mögött a vödröket kiönti, és az üres vödrökkel visszatér. Egy szolga seprűt húzva maga után végigmegy a színpadon. Majd megjelenik a polgármesterné fehér alsóneműben, bevonszolja magát, lerogy az asztal melletti székre, és hosszan, üres tekintettel néz maga elé. Egy idő után felkel, átmegy a ház sarkához, hátát nekiveti a gerendának, hozzádörgölőzik, vakarózik, akár a disznók. Aztán jön a polgármester, szintén alsó-neműben, asztalhoz ül, bicskával - amúgy magyarosan! - szalonnázik. A házból ezalatt zongoraszó hallatszik, Mária Antonovna játszik - hamisan. A fals hangoknál a szülők lemondóan összenéznek. Kisvártatva egymás után megjelenik a járásbíró, a kórházgondnok, az iskolamester. Tökkelütöttek, elrajzolt figurák, bennük is van valami bohócszerű. Zavartan téblábolnak az udvaron, összebújnak, falkában nagyobb biztonságot éreznek.

E hosszú, néma expozíció után hangzik el a darab kezdő mondata: „Uraim! Azért kérettem önöket ide ..."

Igen erős atmoszférája van a jelenetnek. A szereplők, a környezet „lefokozása" emberközelibbé, ismerősebbé teszi a darab alakjait. Egy megmozdíthatatlan világ képét idézi a jelenet, olyan világét, amelyben a polgármester, a hivatalnokok a revizor érkezéséről szóló levél tartalmát sem képesek felfogni. Csak akkor bolydul meg a színpadi élet, amikor Bobcsinszkij és Dobcsinszkij jelentik: idegen van a fogadóban.

Gogol: **A** revizor (Szolnoki Szigligeti Színház). **A** polgármester lánya (Andai Kati), **Hlesztakov** (Ivánka **Csaba)** és a polgármesterné (Szabó Ildikó) jelenete (Nagy Zsolt felvétele)

Ettől a perctől más lesz a játék stílusa, hol realista, hol groteszk, hol torzképszerű, de mindenképpen vaskos komédia, pontosabban szólva: groteszk jelenetekkel megtűzdelt bohózat tanúja lesz a néző. A sokat ígérő expozíció után a darab kifejletével ellentétben - súlytalanná, tét nélkülivé válik az előadás.

Azzal, hogy a szokásosnál kisstílűbb a környezet, korlátoltabbak a szereplők, a rendező meghatározta a játék hangvételét is. Az, hogy a hivatalnokok a darab szituációiban ütődöttként viselkednek, számos találó, még több erőltetett humorforrást von maga után.

A fogadói jelenetet realista vígjátéknak játsszák, de a szöveg kínálta komikumot túlozva. Például amikor Bobcsinszkij beesik az ajtón, elterül a földön, és a polgármester így szól: „Mint egy széttaposott béka . . .", a színész hason fekve kihomorít, és hintázni kezd. A komikum túlhajtása a harmadik felvonásban a legkirívóbb. Csak néhány epizód illusztrálásként. Minden vendég demizsonnal a kezében jelenik meg a polgármester házában, s felváltva, de inkább egyszerre töltenek az üres demizsonból Hlesztakovnak. Egy pamlag és egy szék - ez az összes ülőbútor, a pamlagon Hlesztakov és a két nő ül, a széken a polgármester. Amikor a revizornak nézett

fiatalember belejön szerepébe, és sétálni kezd föl s alá, haptákba vágja magát a polgármester, s remegő térdekkel, fogvacogva hallgatja a pétervári történeteket. Hlesztakov pedig szórakozottan felkapja a széket, arrébb penderíti, s amikor újból leül a pamlagra, a polgármester a földre huppan. A sok bortól Hlesztakov lerészegül, a polgármester karjába veszi, s így viszi át a szomszéd szobába, lefekteti, majd megjelenik, és mint egy zászlót, kezében egy bilit tart. Diadalmasan körülhordozza, a polgármesterné és lánya epekedve néznek az edény után, aztán egy félreérthetetlen grimasz közepette a polgármester átadja az éjjeliedényt a szolgának. A vendégek és a vendéglátók, miután Hlesztakov lenyugodott, nekiesnek az előre feltálalt csirkének, és vadul, a félelemtől egy pillanatra felszabadultan zabálnak, a csontokat szanaszéjjel dobálják. De említhetnénk a humor drasztikus formáit a többi felvonásból is, Dobcsinszkij már-már érthetetlenségig fokozott beszédhibájától a járásbíró sarokba vizeléséig.

Az előadás során többször megjelennek a már említett szolgák. Szögletes mozdulatokkal csetlenek-botlanak, arcukon torz mosoly. Nekik ehhez az egészhez nincs közük. A bohóc-kisember „elődök" folytatói ők. Egyedül ezek a figurák jelentenek némi ellenpontot az elő-adás egészének nevetségességével szemben. De ez kevés. Ugyanis az előadásból hiányzik a gogoli kettősség, a humor mellől a tragikum.

Bobcsinszkij szívszorítóan tragikomikus kérése például, hogy Hlesztakov „ott fönn" csak annyit említsen: él itt és itt egy bizonyos Bobcsinszkij nevű földbirtokos, csupán kacagtató hóbort lett. A leleplezés, Hlesztakov levelének felolvasása alig vált ki emóciót a szereplőkben, mintha az előadásnak erre a részére kevesebb figyelem és energia jutott volna a próbák során. A polgármester dühe panaszos morgolódássá szelídül, a szöveg tartalmával ellentétben a szereplők még pillanatnyi felháborodásra sem képesek, talán a tunyaságuk miatt. Mintha eleve beletörődnének a felsülésbe. Az igazi revizor megérkezésének híre - amit hangszórón hallunk - sem vált ki tényleges megrendülést, úgy tűnik, az első pillanatban fel sem fogják a hír lényegét. Aztán a szereplők előremennek a színpad széléig, és a közönséget nézve kutatják, vajon melyik néző lehet az a bizonyos igazi revizor.

A váltás, a komikum tragikumba fordulása elmarad, s ez egyúttal az elgondolkodtatás, az önvizsgálat lehetőségét is kiiktatja. Legfeljebb ki-ki a szomszédjaira nézhet sandán, keresve: kell-e tőlük tartani? Ám a szembesítésnek ez a formája meglehetősen didaktikus, és megmarad ötletnek.

Ha végiggondoljuk az előadást, a falusias környezet - mivel a folytatás, a kibontás következetlen - szintén ötlet maradt, akárcsak a szolgák bohócszerűsége és a sok-sok öncélúnak ható gag.

A cirkuszi forma, a közönség bevonása a játékba Horváth Jenő egy másik szolnoki rendezésében, *az Állítsátok meg Arturo Uit!-ban* is megtalálható volt. S míg az előbbi szervesen beépült a műbe az utóbbi ott is ötletszerű maradt. A rendező megtartotta Brecht instrukciójának megfelelően a cirkuszi keretet, így az előadás elején mint egy manézsba rohantak be a szereplők, és ott mutatkoztak be. De ki is tágította a cirkuszi formát, és a cirkuszi utalások végig átszőtték az előadást. A közönség bevonása a játékba viszont önálló ötlet maradt, s mint ilyen nem funkcionált megfelelően. Például a gyújtogatást megelőző nagygyűlés jelenetében néhány színész a nézők közé ment, és onnan válaszolt a szónokoknak. Tehát az előadás közönsége ekkor a nagygyűlés közönsége lett. Ám ez itt és most bár hatásos, mégis átgondolatlan és megint csak didaktikus fogás, ezzel aligha lehet felébreszteni a néző lelkiismeretét: Te is felelős vagy a világban el-követett gyújtogatásokért!

Ötletek, cirkuszi forma, közvetlen kapcsolatteremtés a közönséggel. A hat-ni akarás vágya szüli őket, de könnyen válhatnak csupán divattá. A divatot előbb-utóbb újabb divat követi, s a törvényszerűen gyorsuló folyamat gátja lesz a színházművészet fejlődésének.

Gogol: A revizor
(Szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál, *rendező:* Horváth Jenő, *díszlettervező:* Székely László, *jelmeztervező:* Vágó Nelly.

Szereplők: Polgár Géza, Szabó Ildikó, Andai Kati, Ivánka Csaba, Rácz Tibor, Peczkay Endre, Simon Péter, Czibulás Péter, Györgyfalvay Péter, Hollósi Frigyes, Fenyő Ervin, Papp Zoltán, Gáspár Antal, Lengyel István.

PÁLYI ANDRÁS

Németh László-i játékstílus

„Azok, akik a drámában idáig hasonlíthatatlanul a legtöbbre vitték: a görögök szinte kiküldték a színpadról a feltűnő eseményt. Az eseményből tudatosan csináltak háttért, melyről hírnökeik is nem a dráma, hanem az epika nyelvén számoltak be. Tudták, hogy a dráma lelke nem az események, hanem az ember vívódása köztük" - állapítja meg Németh László egyik legszenvedélyesebb drámaelméleti írásában, *a Dramaturgiai* babonákban, s a *Mathiász*-panzióról szólva akár írói műhelyvallomásnak is felfoghatjuk e sorokat, hisz az idézett színházi esszé abból az időből való, amikor már *a Mathiász-panzión* dolgozott. Másfél évtizeddel később, 1957-ben, *a Sajkódi* estékben García Lorca kapcsán visszapillantva saját drámairói munkásságára, egészen máshová helyezi a hangsúlyt: noha szép számmal dédelgetett „arisztophanészi drámaterveket" - jegyzi meg -, „végül is azokat a témáimat írtam meg, amelyek nem robbantották szét a valóság jelképévé lett polgári ebédlőt vagy parasztszobát, sőt egy lépést még hátráltam is : a történelmi dráma műfaját támasztottam föl, amelyet ifjúkoromban már Szabó Dezső a romantika itthagyott pelenkájának nevezett".

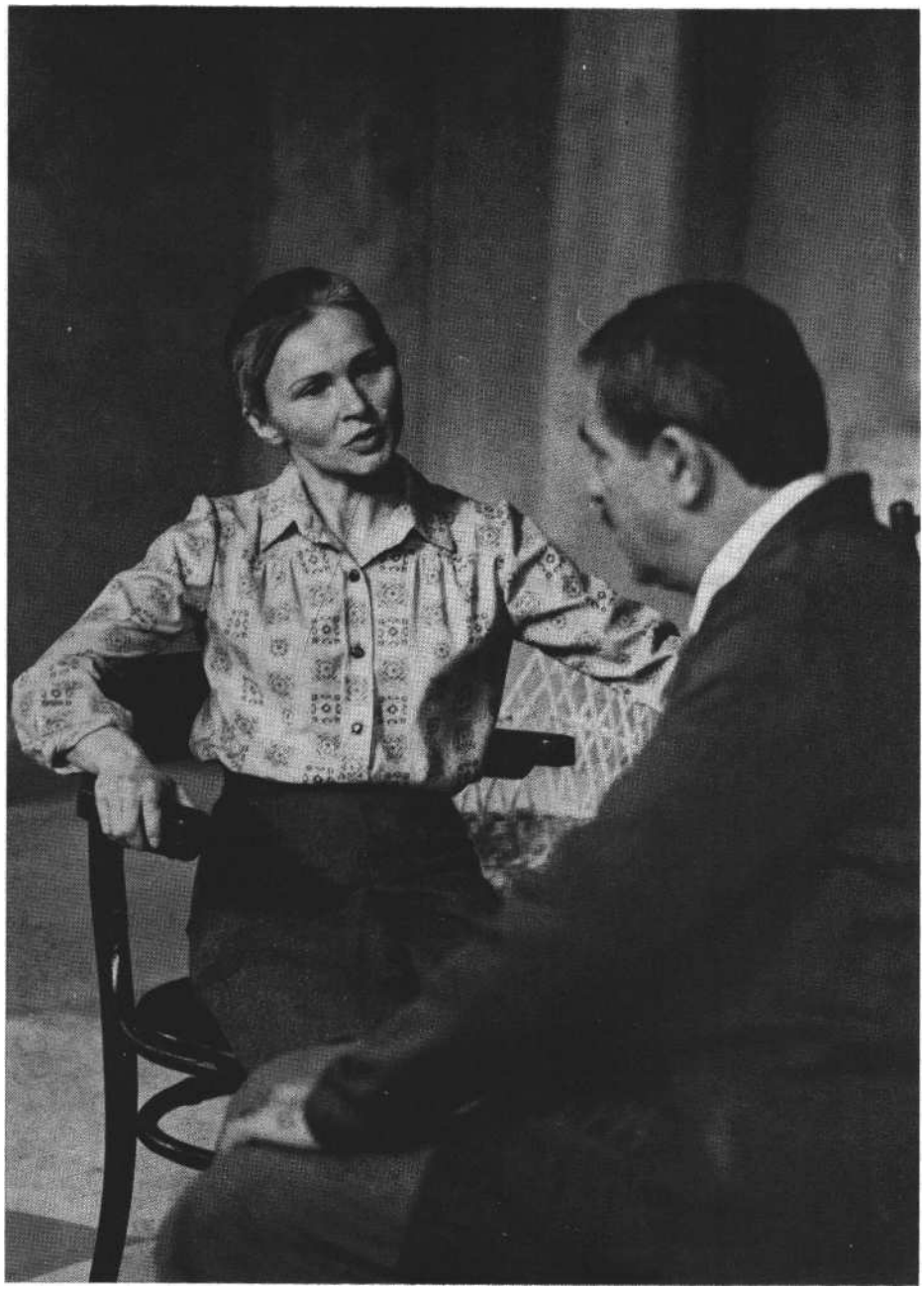
Íme a Németh László drámairói életműve körül több évtizede fel-fellángoló színházi vita két pólusa, ahogy az író maga megfogalmazta. Egyrészt feltehető a kérdés : a mai drámának és színháznak valóban szét kell-e robbantania a valóság jelképévé lett polgári ebédlőt vagy parasztszobát ahhoz, hogy igazán mai legyen? Másrészt megkérdezhetjük, amiképpen sokan megkérdezték már: vajon Németh László drámái nem hatalmas dramatikus esszék, gondolatilag lenyűgöző, ám színpadilag aligha életre kelthető könyvdrámák? Ez utóbbi kérdésre természetesen a Németh-bemutatók pusztán adatszerű felsorolásával is válaszolhatnánk - s e tekintetben a veszprémi színházat, mely most felújította *a Mathiász-panziót,* előkelő rang illeti meg -, de tagadhatatlan, hogy Németh László egy-egy premierje sokkal inkább *irodalmi,* s nem annyira *színházi* esemény volt, talán a Latinovits Zoltán rendezte *Győzelem* kivételével. A kérdést tehát nem úgy

kell felvetnünk, lehet-e, érdemes-e, kell-e Németh László drámáit játszanunk (nem kétséges, hogy az e műfajban meglehetősen szegény magyar irodalom ritka kincsei a Németh-darabok), hanem *a hogyan* felől, azt keresve, milyen szellemi és stílusbeli inspirációt meríthet a mai színház Németh László gazdag örökségéből?

A Mathiász-panzió mostani, Horvai István rendezte veszprémi előadására bízvást mondhatjuk, hogy *irodalmi sínház;* s ha ezt a kifejezést használjuk, a szóösszetétel mindkét tagját ugyanazzal a hangsúllyal kell megnyomnunk. Horvai előadása azért jelentős színházi esemény, *mert* irodalmi is : felfedezi Németh László színházát. Ez a veszprémi este egyszerre arról győz meg, hogy *a Mathiász-panzió* Németh legszínszerűbb drámája. A darab 1940 és 1945 között készült, első bemutatója két évtizeddel az után volt, hogy az író befejezte művét, s az 1965-ös Madách színházi bemutató mintegy megerősítette *a Mathiász-panzió* színpadidegenségének legendáját. Nagy Péter írta annak idején: „Ezen a drámán erősen érzik, hogy írója tán félig sem remélte színpadra kerülését: a cselekményt elönti a gondolat, a - ragyogóan megfogalmazott, igazán eleven és mozgalmas szín-padi nyelven megoldott - tiráda, mely inkább az olvasó, mint a néző örömét szolgálja. Ennek a következménye az is, hogy az a drámai lendület, mely - meg-torpanásokon és újabb lendületeken át, de mégis folyamatosan - halad a harmadik felvonás végéig, itt megszakad, s átadja a negyedik felvonásra a helyét egy - gondolatilag tán szükséges, de drámailag megoldatlan - befejezésnek, mely elégikus hangon cseng ki." Érdemes még egyszer a fiatal Németh Lászlót idéznünk, aki a Tanú első számában így vallott: „Bizonyítsam-e magam előtt, hogy mennyire undorodom a kortársak színpadától? Az emberek egy polgári ebédlőt akarnak, ahol a népszerű színésznő személyesen méri a levest, vagy keni a vajas kenyeret. A kenyér igazi kenyér legyen, a vaj igazi vaj. Ha a színésznő ugyanezt csinálja a színpadon, amit a néző odahaza: az az élethűség. Ha jobban belekanyarint a kenyérbe, az a humor." És felteszi a kérdést: „Föl lehet forgatni ezt a színpadra tálalt valóságot úgy, hogy az emberek belenyugodjanak? Meglódítani a falióra ingáját, hogy a zsebóráját figyelő néző abszurdumot ne kiáltson?" Ez lenne az a bizonyos arisztophanészi színház, az a „XX. századi, tömegekhez szóló és nagy költészet", mely „csak a színpad deszkáiból nőhet ki", mert a színpad az egyetlen hely, „ahol a legmagasabb szellem is szóba elegyedhet a legalacsonyabbal".

Horvai István semmiféle erőfeszítést sem tesz, hogy - szemben az író önkritikus vallomásával - bebizonyítsa: Németh László végül is sikerrel tett eleget e hatalmas arisztophanészi, vagy ha úgy tetszik, shakespeare-i ambíciónak. Épp ellenkezőleg. Horvai csak a drámára figyel, *a* Mathiász-panzióra, megrendez egy színházi estét, s ez az este nemcsak szép és megrendítő élményt tartogat a nézőnek, hanem egyúttal alkotó hozzászólás a Németh László-i színház műhelygondjaihoz, a *hogyan* fentebb felvetett kérdéséhez. Horvai nem pályázik a csodatevő rendezők babérjaira, nem akar színházat varázsolni az olvasó gyönyörködtetésére írt könyvdrámából; hanem hisz az író teremtő erejében, felfedezi az életet, a drámai sorsokat a műnek azon rétege mögött, melyet ismét csak maga Németh László nevezett „apostolkodó hajlamnak", s a *Mathiász-panzió* a veszprémi

Németh László: Mathiász-panzió (Veszprémi Petőfi Színház). **Dancsházi Hajnal (Hanna)**



Gróti Ágnes (Dobos Ildikó) és Hódi Barna (Tánczos Tibor) (MTI-fotó)

Petőfi Színház színpadán úgy lesz mai dráma, úgy tár fel mai konfliktusokat, hogy sem a korából, sem az írói életműből és gondolatvilágból nem szakítja ki a művet. „Mert a drámát drámává a lelki történés teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek." *A Dramaturgiai babonák* e tömör megállapítását akár mottóul is írhatnánk *a Mathiász-panzió* veszprémi előadása fölé.

Hogyan történt tehát, hogy nyomát sem leljük a mostani felújításban azoknak a megtorpanásoknak, a drámai lendületet fékező gondolati áradásnak, elégikus végkicsengésnek, melyekről Nagy Péter a Madách színházi bemutató után írt ? Hogyan lehet, hogy a rendezői húzás, rövidítés nélkül előadott négy felvonásos dráma, mely részletesen ecseteli egy hajdani néprajzos professzor utópiáját a népi mélységeket feltáró „tótágas obszervatóriumokról", sőt az elképzelés zsákutcáját is, három órán át feszültségben tartja a mai nézőteret? Mi a titka a sikernek? Van-e titka egyáltalán?

Németh László dramaturgiáját általában úgy szokás jellemezni, hogy itt a dialógusokban jut kifejezésre a szereplők szembenállása, ebben ölt formát a cselekmény. A Németh László-féle dráma látszólag állóképszerű párbeszédekből áll, az események a színfalakon túl történnek. A néző csupán arról vesz tudomást, hogy a színpadon kívül történt események milyen hatást váltanak ki a szereplők bensejében, tudatában, érzéseiben. Felmentést ad-e ez a darab árnyalt színpadi kibontása alól? Világos, hogy nem. Ha azt mondtuk *a Mathiász-panzió* veszprémi előadásáról, hogy irodalmi színház, akkor ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy a színház bízik a Németh Lászlói dráma irodalmi erejében. Bízik a szövegben. Ha ez a szöveg állóképszerű párbeszédek sorát kínálja, akkor emlékeztetnünk kell rá, hogy biológiailag az állás a legbonyolultabb mozgás. Színészileg is. Tetszetős színpadi hatást vadászó színházi mesteremberek, akik a kevésbé bonyolult mozgásokat szemfényvesztően megkoreografálják, ilyenkor kudarcot vallanak. A színpadi állóképre rásütik, hogy színpadképtelen. Az íróra, hogy nem „érzi" a színházat. Horvai pontosan ismeri a Németh László-i állókép bonyolult belső mozgásrendszerét. Mitől oly feszültek a *Mathiás-panzió* állóképszerű párbeszédei ? Attól, hogy itt három órán át min-den percben történik valami, attól, hogy felerősítetten mozgalmas ez a dráma Veszprémben, noha a szereplők hosszú percekig, tízpercekig mozdulatlanul állnak, még hivalkodó gesztikuláció sem jellemzi őket - és párbeszédet folytatnak. Ami történik, az nem a világ, hanem a lélek színpadán történik. Ott azonban minden aprólékosan kidolgozott, fegyelmezett dramaturgiai elemzés szerint. S egy-szerre kiderül, hogy Németh László szín-padi prózája olyan feszes és pontos szín-padi nyelv, mint a verses drámáké.

A rendező munkája kétségkívül a szereposztásnál kezdődik. Dobos Ildikó Agnes mama szerepében több, mint szereposztási telitalálat. Horvai újra felfedezi Németh Lászlót - és újra Łelfedezi Dobos Ildikót. A kettő elválaszthatatlanul egyszerre történik, színész és szerep ilyesféle találkozása ritka pillanat, a színház igazi ünnepei közé tartozik. Dobos Ildikó Agnes mamája nemcsak ragyogó színészi alakítás, nem pusztán a szerep aprólékos megfigyelésekből épített megformálása, s még csak nem is egyszerűen Ágnes mama sorsának gondos, drámai elemzése. Mondhatnánk, élettani tanulmány. Meglepően hathat ez a kifejezés,

hisz az ún. irodalmi színház méltatásakor nem szokás a színészi fiziológiáról beszélni. Dobos Ildikó alakításának igazi mélysége: hogy úgy érezzük, minden ízületének mondanivalója van Ágnes mamáról.

Nem véletlenül idéztük Nagy Péter beszámolóját a Madách Színház *Mat*hiász-panziójáról: *ő* különösen a negyedik felvonást érezte akkor drámaiatlan-nak. *A Mathiász-panzió* negyedik felvonása valóban néhány nagyszabású Németh László-i állókép; ezek csak akkor töltődnek fel élettel, drámai feszültséggel, ha előzőleg végigjártuk a hősök drámai útját. A veszprémi *Mathiász-panzió* negyedik felvonása kristálytiszta dráma: Dobos Ildikó lélektanilag oly markáns vonásokkal fogalmazza meg Agnes ma-ma alakját, hogy e jellegzetesen Németh László-i hősnő tragikus sorsának katartikus pillanataiban akkor sem üthetne meg az előadás elégikus hangnemet, ha az író maga erre hajlana.

Agnes mama az az ember, aki szerelemmel gondol vissza egykori néprajzos professzorára, Hódi Barnára, s amikor a professzor közzéteszi tanulmányát a néprajzi gyűjtőhelyként elképzelt „tótágas obszervatóriumokról", ő megvalósítja Hódi Barna elképzelését. Agnes mama az az ember, aki itt a Mathiász-panziónak elkeresztelt néprajzi obszervatóriumban reménytelen reménykedés közepette vár Hódi Barna érkezésére, de amikor a professzort a véletlen valóban ideveti, ő is, Hódi Barna is csak feloldhatatlan magányukat rögzíthetik. S hogy a tragikus kör bezáruljon: Hódi Barna itt, e különös víkenden elveszíti mindkét fiát. Az egyik csak lélekben távolodik el apjától, a másik öngyilkosságba rohan. Az öngyilkossághoz, akár a benzines hordó robbanásához, Agnes mama nevelt lánya, Hanna adja a tüzet. A dráma legsűrűbb, legtisztább s legizzóbb jelenete a negyedik fel-vonásban Agnes és a szerelmi szikrákat szóró nevelt lány, Hanna közt játszódik le. Látszólag nem történik semmi más, mint két szélsőség szenvtelen szembeállítása. Két sors végsőkig sarkítása. Mégis ez az az arisztophanészi pillanat, amikor az a bizonyos színpadi ingaóra a nézőtéri zsebórákhoz képest irreálisan kilendül megszokott lüktetéséből, ez az a katartikus perc, amikor a nézőt a színpadi történés - az állókép története! - az érzelmi feszültség már-már alig viselhető áramkörébe vonja. S ez az a perc, amikor a *színház* kifejezés mellé szükségtelen leírnunk *az irodalmi* jelzőt; hacsak nem utólag, amikor fellapozzuk a Németh-drámát, s megállapítjuk, hogy az előadás be-tűről betűre követi az író instrukcióit. Felfejtve azt a mélyebb réteget is, melyre az instrukciók legfeljebb utalnak.

Annyi szürkeségbe, középszerűségbe fulladó Németh László-premier után a veszprémi előadás olyasféle szenzációt tartogat a mai nézőnek, mint Schöpflin Aladárnak a legelső Németh-premier, a *Villámfénynél* bemutatója. Ekkor írta a Nyugat kitűnő irodalmi és színházi kritikusa: „a sokszor színpadszerűtlen, csaknem értekezés stílusú szövegből valami belső forróság tör ki, mint a meleg víz a közömbös hőmérsékletű földrétegből, amelyet megnyitottak". E hasonlatot folytatva, nyugodtan mondhatjuk: Horvai Istvánnak pontos térképe van *a Mathiász-panzió* hőforrásairól, s amikor meg-nyitja e forrásokat, olyan csodát tesz, amit a darab természetrajza kínál.

Tamási Áronról, García Lorcáról és másokról szólva, az esszéista Németh László többször tanúságot tett róla, hogy másfajta színház lebeg ideálként szeme előtt, mint amilyet a gyakorló drámaíró művei elénk tárnak. Úgy tűnik, elementárisabb, megrendítőbb, a magasság és a mélység erőit megidéző, katartikus színházról álmodott, mely igazi költészet és népünnepély egyszerre, akár a görögöknél. A Németh-drámák ehhez az ambícióhoz nem tudtak felnőni, ám a szöveg Schöpflin Aladár által említett hőforrásai kétségkívül ebből az ambícióból táplálkoznak. *A hogyan játsszunk Németh Lászlót?* kérdésre ez a veszprémi *Mathiász-panzió* tanulságos válasza.

Ha játékstílusról van szó, ha a színpadi játékmód korszerűségét említjük, többnyire legyinteni szokás a hazai hagyományokra. A magyar színháznak nincs gazdag hagyománya, s ami van, az is inkább irodalmi, semmint színházi jellegű. De aligha képzelhető el korszerű magyar színház ennek az örökségnek a feltására nélkül. Németh Lászlót színházi köztudatunk elhelyezte a „hagyományos társalgási dráma" és a „dramatizált esszé" határvidékén. Németh László-i játékstílusról, a Németh László-i dramaturgia színházi eszköztáráról beszélni - ebben az összefüggésben - merő képtelenség-nek tűnhet. Pontosabban : tűnhetett eddig. Horvai István Veszprémben - ahol egyébként hat esztendővel ezelőtt megrendezte már az író *Apáczai* című történelmi drámáját - többek közt arra is ékes példát nyújt, mennyire *színházi* örökség, amit az író Németh László az utókorra hagyott.

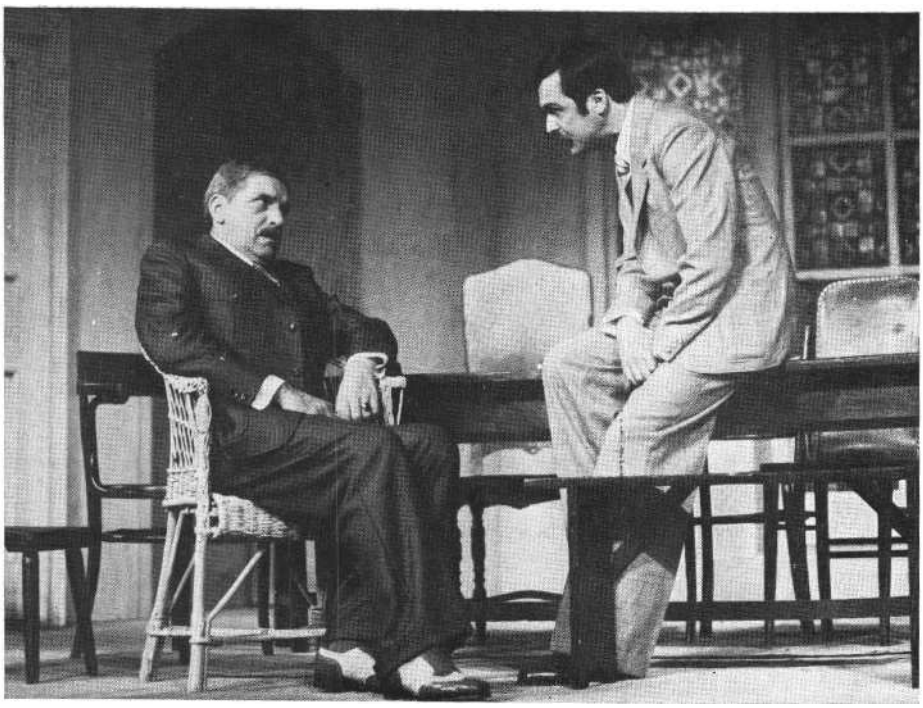
SZŰCS MIKLÓS

A Mathiász-panzió Veszprémben

A veszprémi Petőfi Színház megalakulása óta szívügyének tekinti a magyar drámairodalom, elsősorban a mai írók legkiválóbb darabjainak bemutatását. Veszprém Pécs mellett a magyar dráma legjelentősebb műhelyévé vált. Az elmúlt másfél évtizedben Illyés Gyula, Németh László, Sarkadi Imre, Száraz György, Gáspár Margit, Gyárfás Miklós nem egy drámájának ősbemutatóit tartották itt. Madách *Mózese* is itt került először színre. Németh László valóságos háziszerzőjévé vált a színháznak. *A Nagy család, a Papucshős, az Apáczai* és a *Győzelem* bemutatását most *a Mathiász-panzió* követte.

A Mathiász-panzió a Villámfénynél mellett a legsikerültebb Németh László-drámák egyike. Azok közé a társadalmi drámák közé tartozik, amely még most is érvényes üzenetet közvetít a mának. Konfliktusai mindmáig élesek maradtak, atmoszférája, dialógusai a legfeszültebbek közé tartoznak, és ugyanakkor a harmincas-negyvenes évek értelmiségének felelősségéről is a legtöbbet közöl. A drámában a sajátos Németh László-i dramaturgia, a szerepépítés, a jellemrajz és a feszes, intellektuális nyelv is jól megfigyelhető.

Németh László a színházat - a naturalista cselekménydrámával szemben - a vívódás, a gondolatok harcának színhelyévé avatja. Társadalmi drámáiban saját programját és utópisztikus elképzeléseit tette próbára. A tudósok, a falukutatók, a népfőiskola vagy az önművelő mintaközösség-szervezők az író eszméinek, ideáinak hordozói. Az író kíméletlenül, szenvedélyesen vitázik e drámákban saját magával. A drámaíró Németh könyörtelen az eszmék, programok Németh Lászlójával szemben. Szinte valamennyi drámája erre a kettősségre épül, vagyis az eszmék és a valóság összeütközése nem csak eszmei, társadalmi síkon megy végbe, hanem a hősök magánéletét is feldúlja, és ezáltal válik emberileg hitelessé, teljessé a dráma. Az aktuális társadalmi mondanivalón kívül Németh László drámáiban mindig van egy általá-



Hódi Barna (Tánczos Tibor) és Lóránt (Joós László) a veszprémi Mathiász-panzióban (MTI-fotó)

nosabb emberi mondanivaló is. *A Mathiász-panzióban* az apa és fiai ellentéte az, ami effajta erkölcsi tanulságot szolgáltat. Németh László társadalmi drámái min-den jószándék és segíteni akarás ellenére már saját korukban sem tudták egyértelműen megmutatni sem a társadalmi, sem az etikai válságból a biztos kivezető utat. A drámák hőseinek tragikuma éppen abban van, hogy nem - vagy csak későn - találnak rá a gyakorlatilag járható helyes útra.

A Mathiász-panziót tulajdonképpen a *Cseresnyés* ellenképének tekinthetjük, ugyanis itt is megtalálhatjuk az eszményített telepet, az „utópikus kollektívát", de nem a megálmodó Hódi Barna, hanem a tanítvány Gróti Agnes műveként. A professzor már eleve kívül marad ezen a telepen. Ez a dráma azonban már távolról sem olyan utópisztikus, mint a *Cseresnyés* volt, és nem is *a Cseresnyés* utópiája valósul meg, hanem az emberi szeretet, a jóság, a megértés, az összetartó közösségi érzés eszményi világa, vagyis a jövő társadalmának megálmodott, harmonikus képe. Ebben a tekintetben *a Mathiász-panzió* egy kicsit *az Égető Eszter* előjátékának is tekinthető. A regényben ugyanis már nem utópiát hirdet az író, hanem megteremti a szeretet és felelősség, az önfeláldozás és a segítés reális típusát, azt a típust, aki harmóniát tud maga körül teremteni. És ez az új program tulajdonképpen már nem a korábbi „külön út".

Egyetlen kijózanító nap története a *Mathiász-panzió.* Váratlan látogatók érkeznek a panzióba, Hódi Barna és történész fia, Lóránt. A professzor másik fiát, Bélát jött felelősségre vonni, mert egy ideje nem teszi le egyetemi vizsgáit. Legnagyobb meglepetésére a panzió vezetőjében, Ágnes asszonyban egy régi nagyon kedves tanítványára ismer, aki a professzortól annak idején tanult elvek alapján rendezte be életét: „szigetet" teremtett azok számára, akik a társadalmi bajok, az egyéni fájdalmak elől menekülni akartak. Agnest fiatal lányok, vidéki tanítók veszik körül, akik boldogan, kiegyensúlyozottan élnek, és akik között ott találjuk Bélát, a professzor kisebbik fiát is. Hódi döbbenten látja, hogy Ágnesnek már-már sikerült megvalósítani, amire ő egész életében vágyott, amit ő nem tudott elérni.

Béla Ágnes asszony egyik nevelt lányába, Etelkába szerelmes. De Hódi erről nem hajlandó tudomást venni. Számára csak egy dolog fontos, hogy meg nem valósított álmait fiai váltsák valóra, ezért életüket saját ízlése és elképzelése szerint akarja berendezni. Lóránt, akit már sikerült az általa elgondolt útra kényszerítenie, váratlanul szembefordul vele. A rosszul értelmezett és önzetlenségében is önző, torz szülői szeretet ezúttal tragikus eseményekhez vezet. Lóránt Hannához, Agnes asszony másik nevelt lányához próbál közeledni, először csak a kaland kedvéért, de az apjával történt vita után már a menekülés útját keresve. A lány azonban visszautasítja. Lóránt elkeseredésében öngyilkos lesz. Az apa rádöbben, hogy magabiztos, megingathatatlannak hitt nevelési elvei csődöt mondtak. A fiú halála ugyanakkor Gróti Agnes álmait is megkérdőjelezi: az élet realitásai elől nincs hova menekülni, utolérnek, életünkbe avatkoznak. A lehetséges, helyes megoldást a fiatal nemzedék képviselői sejtetik, akik a rájuk testált látszatideálok helyett igazabb, természetesebb életet kívánnak élni. Béla és Etelka már saját útját járja majd, a maga választotta körülmények között élhet.

Németh László három-négy évtizede született társadalmi drámáit mai színpadra alkalmazni, sikerre vinni nem könnyű rendezői és színészi feladat. Az utóbbi évek számtalan Németh László-bemutatója közül sajnos kevés volt igazán sikeres. Tulajdonképpen az első valóban át-ütő sikerű előadást 197z-ben Latinovits Zoltán rendezte Veszprémben. Az emlékezetes Győzelem-bemutató után három évvel most egy újabb nagyszerű előadásnak, a *Mathiász-panziónak* tapsolhatott a veszprémi közönség. A kitűnő előadás rendezője ezúttal Horvai István, aki immár állandó vendégrendezője a színháznak.

Horvai nagyon helyesen elsősorban az apa és fia konfliktusára irányította a figyelmet. Ezt érezte mainak. Így a minden időre alkalmas erkölcsi példa, a dráma gondolatisága, a felszín mögött rejlő mélyebb tartalom, mondanivaló a nézők számára világossá vált, tökéletesen érvényesült a színpadon. Horvai jó arányérzékkel a dráma gondolatiságát meghagyva igyekezett a figurákat élettel megtölteni, jellemeket ábrázolni. Az előadásban sikerült a szituáció, a jellem és a gondolatok művészi egységét megteremtenie. Az egész előadás feszes, zárt szerkezetű, jól megválasztott, kitűnő ritmusú. Átgondolt, aprólékosan, a legalaposabb részletekig gondosan kidolgozott, felépített, drámai, érzelmi telítettségű az egész produkció. Horvainak egészen kiváteles érzéke van a megfelelő atmoszféra megteremtéséhez. Az előadás hangulata leginkább a késői Csehov-drámákéra emlékeztet; *a Sirály, a Ványa bácsi, a* Cseresznyéskert jutnak eszünkbe: be nem telje-sült nagy tervek, félresiklott tehetségek, a visszavonhatatlanul elmúló élet fölötti csendes fájdalom, egyszerű, de mégis örökérvényű igazságok, elsietett öngyilkosság stb.

Nagyszerű, ritkán látható, emlékezetes igazi színházi pillanatokkal ajándékozza meg a nézőket ez az előadás különösen az első rész végére; apa és fia gondolati feszültségekkel teli párbeszédére vagy az előadás felfokozott ritmusú, mélységes hitet és optimizmust árasztó befejező pillanataira gondolok.

A szereplők szinte valamennyien teljesen azonosulni tudtak a megformált figurákkal, sikerült eltalálniuk a Németh László-i játékstílust, hangulatot. Hibátlanul és szépen mondják nem könnyű szövegüket. Természetesen ebben igen

nagy szerepe volt Horvai István rendezői munkájának, kitűnő színészvezetésének.

Dobos Ildikó Gróti Ágnes szerepében átgondolt, kimunkált alakítást nyújtott. Tökéletesen azonosulni tudott szerepével. Megjelenése finom, mozdulatai, arca és szeme rezdülései érzékenyen kifejezőek, halk, tiszta hangja sugárzóan őszinte volt. A fiatal színésznő finom eszközökkel, játékának egyszerűségével, mélységével kitűnően érzékeltetni tudta az öregedően is fiatalos gondolkodású okos asszony hűségét saját fiatalságához, elveihez, vonzalmát Hódi Barna iránt.

Tánczos Tibor minden felesleges gesztus, külsődleges eszköz nélkül, fegyelmezett, visszafogott, átélt alakítást nyújtott Hódi professzor szerepében. Külön dicsérendő igényes, szép, értelmező szövegmondása.

Joós László mindvégig egyenletes, pszichológiailag végiggondolt játékot nyújtott az apai becsvágytól megcsömörlött nagyobbik fiú, Lóránt szerepében. Kitűnően érzékeltette Lóránt belső, vibráló nyugtalanságát.

A főszereplőkön kívül négy-öt olyan szerep is van a drámában, melyekben a fiatal, nemrégiben diplomázott színészeknek alkalmuk nyílik tehetségük bizonyítására. Dancsházi Hajnal meglepő érettséggel formálja meg a vidám kedvű, bájosan kacér Hanna rendkívül összetett, nehéz szerepét. Egri Katalin elsősorban közvetlenségével, természetességével, míg Hűvösvölgyi Ildikó kedvességével, egyénisége bájával aratott megérdemelt sikert.

Az előadás többi szereplője is gondos szerepformálással járult hozzá a produkció sikeréhez. Közülük ki kell emelni Tóth Titusz szeleburdi Hódi Bélusát, Halmágyi Sándor egyéni ízeket felvonultató Áfra Mihályát, valamint Vajda Károly szellemes újságíróalakítását.

Fehér Miklós az eredeti színi utasításoknak megfelelő egyszerű, jól bejátszható színpadképet tervezett. Hruby Mária szép jelmezei korhűek voltak.

Németh László: Mathiász-panzió (Veszprémi Petőfi Színház)

Rendezte: Horvai István m.v., *díszlet:* Fehér Miklós m.v. *Jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Dobos Ildikó, Dancsházi Hajnal, Egri Katalin, Hűvösvölgyi Ildikó, Tánczos Tibor, Joós László, Tóth Titusz, Halmágyi Sándor, Vajda Károly, Kenderesi Tibor, Czeglédy Sándor, Háromszéki Péter, Tatár Mária.

MÁRAI BOTOND

A Mathiász-panzió gazdája

Portrévázlat Dobos Ildikóiról

Németh László nőalakjai sajátos sorba rendeződnek társadalmi drámáinak egy részében. *A Cseresnyés, a Győzelem, a Szörnyeteg* és *a* Mathiász-panzió talán a legjobb példa erre. Ezek az asszonyok kimódolatlan egyéniségük varázsával, az Égető Eszterek fészekalkotó tehetségével teremtenek közösséget maguk köré. Ezek a közösségek vigyáznák és jeleznék őrtoronyként - Németh László szándéka szerint - az értelmiség és a nép kiútját egyaránt, a parasztság és értelmiség egymásba épülésével, egymást-megváltásával. Ezekre a kezdeményező „össejtek-re" épülhetne rá a többi, egy egész meg-újult társadalom. Ez megírásuk korában nyilvánvalóan csak fikció, utópia lehetett.

Dobos Ildikó, a Mathiász-panzió Gróti Ágnese (MTI-fotó)

Olyan modellek, melyek nem tölthetvén be hivatásukat, csak kuriózumok lehettek volna, a keresés és próbálkozás szomorú kuriózumai. Németh Lászlónak ezek a művei tézisdrámák, vérbeli alakokkal, s - hogy az ismert kifejezést használjam - a „realizmus diadalai". Mert felelős művész és gondolkodó saját programja, gondolatmenete ellen is tudja mozgatni drámái cselekményét, a realizmus, a gondolat realizmusa irányába. Itt sajátos folyamatnak lehetünk tanúi: a korábban írott *Cseresnyés* és *Győzelem* még egyértelműen hitet tesz az új, kiutat mutató közösségek mellett, a későbbi *Szörnyeteg* és *Mathiász-panzió* felhangjai pedig egyre inkább a kétséget szólaltatják meg. Ez legjobban *a* Mathiász-panzióban érződik. A szerző igaz szívből nem adhat pozitív választ a darabbeli koncepció problémájára a „tanú" álláspontjából, ugyanakkor egészen negatív választ sem adhat, hisz nem a kiúttalanság vezette a tollát, hanem a keresés. Ő is érezheti a teória gyengülő erejét, s a mű hitelét írói remekléssel adja vissza. Mert hősiesen újat akaró és harcoló nőalakjai között is legmarkánsabb, leginkább magával ragadó Agnes, *a Mathiász-panzió* hősnője.

*

A veszprémi Petőfi Színház színpadára teremtett *Mathiász-panzió* előadása nem fogja le a nézők képzeletét felesleges naturalizmussal, inkább serkenti azt. Így az előadás folyamán, mihelyst megismerkedünk a szereplőkkel, előjön a kérdés: mi ez a Gróti Ágnes alkotta panzió? Itt felejtett Éden? Búvóhely? Kövület? Fourier-szerű hősi kísérlet? Kommuna? Irodalmi és tudományos szalon? Temető? Talán mindegyik, s talán egyik sem. A kérdés feltevése csak azért szükséges, mert amekkora Agnes, akkora a kísérlet, a teremtés hordereje is. S Dobos Ildikó Ágnes-alakítása alapján a kísérlet akár legendai méretűvé is nőhet.

Miből építkezik Dobos Ildikó Ágnes mamája?

Inkább először: miből nem? Nem használ fel az alakításhoz semmi olyat, ami nem az övé, ami tőle idegen. Nem változtat sem járást, sem hangot; semmit, ami azt jelezné a nézőnek, hogy ő egy életkoránál körülbelül húsz évvel idősebb asszonyt alakít. Sem önmagát nem akarja erőszakosan Agnes mamává alaki-tani - így alakításából éppen az egyéniség varázsa hiányozna --, sem pedig Agnest nem akarja Dobos Ildikóvá gyúrni. Bár lehet, *hogy* akkor is kitűnő alakítást kaptunk volna, csak nem találnánk Gróti Agnest. Ellenben ahol a két alak azonos, miután aprólékos és kemény munkával feltárattak ezek a pontok, ott illeszkedik alakító és szerep, s olyan szorosan összeforrnak, hogy jószerivel nem is lehet szétválasztani őket.

Dobos Ildikó maszk nélkül játssza a negyven éven felüli Agnes mamát, felélesztve a szem fantáziáját, ami annyit jelent, hogy a néző az alakító fizikai adottságait figyelmen kívül hagyva, azt látja benne, akit alakít. Az ember szeme ugyanis a jelzések mankóira támaszkodva ellustulhat, s csak kevésszer él-heti át ezt a heuréka-élménnyel is felérő izgalmas kettősséget, melyet most Dobos Ildikó maszknélkülisége keltett.

Dobos Ildikó alakításának fontos eleme még a vidámság, a derű. Ezzel egy-részt sok helyütt elüti az olcsó érzelmességet, önsajnálat helyett öniróniát mutat, másrészt különös vibrálást ad a figurának. Az ő vidámsága nem egyenlő a gátlásosok örökös lárvaarcmosolyával, sem a komolytalanok örökös heherészésével. Ez a derű nagy mélységeken ível át, a magában feltétlen biztos ember derűje. S ugyanez a vonás mutatkozik a dráma utolsó pillanataiban a véget ambivalenssé és végképp katartikussá téve.

Hasonló alapállásból éli meg Ágnes a vénleányságot is. Ez nála nem okoz semmilyen lelki deformációt, nem lesz erénycsősz, sem délibábos. Őszinte rezignációval tölti el, hogy az egyetlen ember, akivel le tudta volna élni az életét, akinek az ifjúkori álmát próbálta megvalósítani a panzióban, az megtagadta ezt az álmot, de nem azért, hogy radikálisabbra cserélje fel, hanem azért, hogy kiállhasson a sorból, feladja álmait, s polgári normák szerint csináljon karriert. Agnes ezt tudja jól, mindketten tudják jól, s így folynak dialógusaik, vitáik, csörtéik.

Nos, a dráma szerkezetében itt történik változás. Ugyanis ez a veszprémi Agnes mama olyan erős fegyverzetben, olyan szuggesztív erővel lép a színpadra, hogy a közte és Hódi Barna között zajló viadal már az első percben eldöntetett. Hódinak egy szem esélye sem maradt, te-hát a néző a tizedik percben kerül - bizonyos mértékig - abba az állapotba, amely-be a darab félidejénél kellene kerülnie. Ágnes hibáit észre sem vesszük, vagy ha észrevesszük is, hajlamosak vagyunk erénynek vélni. Az alakítás ily módon ezen a helyen „túllőtt a célon". De hát egyáltalán lehetséges-e ez, hisz nem színészi harsányságról van szó, hanem egy koncepciónak a szokásosnál erősebb kifejtéséről. Itt tulajdonképpen nem történt egyéb, mint az, hogy Hódi Barna világa előbb, Ágnesé pedig később és kisebb mértékben törik össze.

A monomániásan, de ugyanakkor heroikusan s - nemcsak az előadás, a darab is ezt sugallja - teljesen hiábavalóan őrzött tézis, a keménységbe oltott líraiság, a derűbe oltott elégikus felhangok, s ezer apró rezzenés, kicsi íz, csodálatos kristályszerkezetbe rendeződik a panzió sajátos levegőjében. Az alakítás olyan kerek egész, mely sehol sem bontható, törhető fel. S ugyanilyen illékony is.

Rendhagyó, rendbontó: talán leginkább ezt lehetne mondani rá. Mikor az ember azt hiszi, egy alakítása titkának nyomára bukkant, éppen akkor került messze tőle. Pályája is rendhagyó. A fő-iskoláról kikerülve drámai hősnőket ját-szik, tíz év múlva csitriket, s most Gróti Agnest.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Koltai Tamás:
Kudarcaink tragikomédiája
(Örkény-bemutató Szolnokon)

Bécsy Tamás:
A játék és valóság hullámhosszain

Iszlai Zoltán:
Suksin-szatíra a József Attilában

Pór Anna:
Minálunk nem volt Hernani csatája

Mihályi Gábor:
Hagyományos
vagy avantgarde színház?
(A Szovremennyik Színház
vendégjátéka)

Tölgyessy Zoltán:
Az előadóművész jogi helyzete ma

Földes Anna:
Berlini színházi napló

Raáb György:
A Patyomkin páncélos -
párizsi színpadon

Nánay István:
Nyitott-e még a nyitott színház?

Köpeczi Bócz István:
A romlás irányai

SZÁNTÓ JUDIT

Gondolatok a dramaturgiákról II.

Dramaturgközérzet s ennek tanulságai

Dolgozatom megírása előtt felkértem tucatnyi magyar dramaturgot, hogy a tárgyra vonatkozó gondolataik kifejtésével, problémáik kendőzetlen feltárásával legyenek segítségemre. A munka megkönnyítése érdekében kérdőívet küldtem el címükre. Ez négy kérdéscsoportot foglalt magában. Az első általános problémákat érintett (a dramaturgiák helyzete és feladata a ma és a közeljövő magyar színházi életében; az ideális helyzet és a konkrét gyakorlat viszonya). A második a dramaturgiák egyes munkatípusairól kért felvilágosítást (például: részvétel a színház profiljának kialakításában, bele-szólás az évadonkénti, illetve távlati mű-sortervbe, közreműködés a magyar be-mutatók előkészítésében, az önálló kezdeményezés lehetőségei, általában a magyar dráma helyzetével kapcsolatos észrevételek, továbbá részvétel a külföldi repertoár kialakításában, végül a napi munka - dokumentáció, propaganda, ankétok, viták, előadások stb. - problémái). A harmadik kérdéscsoport a dramaturgiai munka személyi feltételeihez kapcsolódott. (Például: jogkör és feladatkör meghatározása, színházon belüli pozíció, előzetes képzettség és továbbképzési lehetőségek, fizetés, szabad idő, külföldi tanulmányutak stb.) Végül a negyedik kérdéscsoport tulajdonképpen meghatározatlan volt, hogy szabad teret nyújtson olyan gondolatok, észrevételek, konkrét javaslatok számára, amelyek a három körvonalazottabb kérdéscsoporton belül nem fogalmazódhattak meg.

A válaszok értékes hozzájárulást jelentettek. Dramaturgjaink számos nagyobb és kisebb részletproblémát világítottak meg addigi ismereteimnél mélyebbre hatóan; ezek egy részére a továbbiakban ki is térek majd. Most azonban először az általános benyomással foglalkoznék.

A dramaturgi közérzet, a hozzászólásokból kitapinthatóan, országos viszonylatban igen differenciált, de szerencsére, nem egy esetben egyértelműen pozitív; néhány írást olyanok fogalmaztak, akik láthatóan jól érzik magukat munkahelyükön s az életben. S itt olyan esetektől van szó, amelyekben a bevezető során említett „szentháromság" valamilyen formában megvalósult, amikor tehát a dramaturg magát egy egyhitű csapat tagjának, a színház művészi arculata egyenrangú formálójának érzi. Jellegzetesen fogalmaz Schwajda György, a szolnoki Szigligeti Színház dramaturgja: „,Színházamnál meglehetősen jó helyzetben vagyok, közvetlen részt veszek a műsor irányításában . . ." Ha egyes dramaturgok nehezményezik, hogy az írók már csak azért sem becsülik meg eléggé őket és véleményüket, mert a kasszát nem ők kezelik, Schwajda kijelentheti: „Írókkal kötendő szerződéseknél az anyagi feltételeket én szabom meg ..." Ha a megkérdezettek többsége felpanaszolja, hogy kívül rekednek minden fontos, színházon belüli vagy főhatóságokkal folytatott megbeszélésen, halljuk Schwajdát: „Részt veszek minden tanácsi, minisztériumi megbeszélésen - egyszóval *a színházat mint egészet csinálom."*

És ez talán az alapvető: a színházat mint egészet csinálni... Ehhez az eszményi helyzethez, illetve hiányához képest másodrangú a sok valódi probléma, indokolt gravámen, melyek közül né-hány bizonyára Schwajdát is érinti, de oly lényegtelennek tartja, hogy fel sem veti. Esete e téren kivételes és egyben modellszerű. A szolnoki színházhoz való szegődését megelőzte a Székely Gáborral való ismeretség, annak fölfedezése, hogy ők ugyanabban a fajta színházban hisznek, annak kötelezik el magukat.

Hadd kockáztassak itt meg egy merésznek tetsző teóriát: talán nem véletlen az sem, hogy ez a fiatalember a férfinemhez tartozik. Nálunk hosszú éveken át a dramaturgok nagy többsége nő volt, lé-vén, hogy egyfelől a nőket tartják par excellence alkalmasnak a csak szorgalmat, figyelmet, pontosságot követelő, elsősorban tisztviselői jellegű munkára, másfelől a színházi elhivatottságot érző férfiaknak derogált ez a munkakör, melyet ráadásul nem is fizettek jól. Nem azt akarom állítani (a fát önmagam alatt is vágva), hogy a nők alkalmatlanok az alkotó típusú dramaturgi munkára, hiszen épp az ilyen dramaturgok sorában az utóbbi években néhány nőkolléga is jelentős szerepet játszik. De annyi bizonyos: a szakma korábbi elnőiesedése éppenséggel nem e korszerű dramaturg-típus túltengésének volt köszönhető, ha-nem a dramaturgi funkció lebecsüléséből eredt.

Néhány - sajnos nem nagyszámú -- további írásból is hasonló jó közérzet árad. Ilyenkor is bizonyítható: az adott színházban az összehangolt, harmonikus és eredményes csapatmunka legalább egyes esetekben már realitás. További egy-két írásban nosztalgikus emlékként bukkan fel egy-egy olyan időszak, amikor ez a csapatszellem érvényesült, mikor a dramaturg maradéktalanul betölthette megálmodott feladatát. (Mikor ez a harmónia megtört, az érintettek el is mentek a pályáról.)

Számos írást viszont valamiféle rezignáció hat át. Megfogalmazóik dolgoznak, serényen, okosan, becsülettel, de egyben kesernyésen leszámolva számos ábránddal s még így is bizakodva, hogy szerényebb lehetőségeiken belül is eredményesen szolgálhatják színházukat.

A két pólus közötti ellentét jól illusztrálja azt a nagyon érdekes gondolatmenetet, amelyet Siklós Olga fejt ki hozzászólásában, s amelyet most részleteiben idézek:

„Amióta a színházak nem csupán darabokat visznek színpadra, egymás után, hanem egy újfajta színházeszmény értelmében produkciókat kívánnak alkotni, *a dramaturg szerepe fontosabbá, de egyben - paradox módon - labilisabbá is vált* ... (Kiemelés tőlem.) A korábbi színházi gyakorlat szerint - kissé sematizálva állapíthatjuk meg - eljátszották a leírt drámát. Ma viszont a legtöbb színház nem a puszta leírt drámát, hanem annak színpadi vízióját kívánja eljátszani. Az értelmezett drámáét, az elemzett drámáét. Az értelmezést, az elemzést, ezt a modernül új folyamatot a hazai gyakorlatban többnyire a rendezők végezték el. Sőt, már az egyes drámákat is ők olvassák *úgy,* hogy azokból értelmezett előadást tudjanak színpadra vinni. Ebben a szituációban pedig a dramaturg mintha feleslegesnek tűnt volna ... Ennek folytán az élet kialakította a gyakorlatot: csökkenteni kezdték a dramaturgok számát, szelektálták a dramaturgok munkatípusait, hiszen az *igai* színházat úgyis a rendezők csinálják . . ."

Pedig „bármilyen paradox megállapítás, de éppen a rendezői színháznak, az egyéniségre szabott színháznak volna szüksége egy tudományosan képzett, újraolvasásra képes, stílusokat és korokat ismerő, *elemző* dramaturgra. Az új színház: elemző színház. Elemzésre készteti az alkotót és a nézőt, hiszen minden új megszólaltatás újra elemezhető mondanivalót tárhat fel a legrégibb darabokban is.

A dramaturgi tudás alfája az elemző-

készség, a korba helyezés készsége, a stílus feltárásának, a korunkhoz való viszonyításnak képessége. Persze, ha erre a színház nem tart igényt (és hadd tegyem hozzá: ha nem kap rá megfelelő embert - Sz. J.), a dramaturgiai munka elsorvad, puszta rutintevékenységgé szürkül."

Való igaz: rossz, fékező beidegzés az, amely a dramaturgiai munkát stabil, folyamatos rutinfeladatok sorozataként könyveli el: elolvasni-véleményezni a beküldött darabokat, írókkal tárgyalni, tájékozódni a világirodalomban, megbeszéléseken részt venni, dokumentációt szerezni, műsorfüzetet, röplapot írni stb. stb., mikor épp melyikre van szükség. (Sajnos ez a beidegzés, az írások is jelzik, a dramaturgok egy részénél is hat.) A dramaturgnak nem ez a feladata, illetve, persze, hogy ez is, éppenséggel mind-ez, de mindig csak egy átfogó komplexus („A színházat mint egészet csinálni...! ") részeként. A korszerű dramaturgi funkció nem bontakozhat ki ott, ahol a rendezőkkel, elsősorban a művészeti vezetővel való kapcsolat véletlen szülte, esetleges. A dramaturg csak akkor dolgozhat korszerűen, ha az adott művészeti vezetés irányát, tartalmi és stílustörekvéseit nemcsak elfogadja, mert véletlenül ehhez vagy ahhoz a színházhoz került státusba, hanem sajátjának érzi, méghozzá nem is csak alkalmazkodás, még oly jó szándékú mimikri révén - hanem mert eleve hasonló eszményeket táplált magában, csak ezeket nem mint rendező, hanem mint dramaturg kívánja és tudja megvalósítani.

Siklós Olga ezzel kapcsolatban felveti : ha a rendezők maguk is képesek újraelemzésre, nem lenne-e helyesebb inkább az ő dramaturgiai képességeiket erősíteni, a dramaturgokat pedig végleg lektorrá minősíteni? Nos, elöljáróban már utaltam rá: noha a két terület közelítése kívánatos is, elkerülhetetlen is, végső összeolvadásuk az esetek többségében mégsem valószínű. Az okot később Siklós Olga maga is megfogalmazza. Eszerint épp e rendezői színháznak van igazán szüksége dramaturgokra, mert nekik kell megtalálniok az egyensúlyt a „mű-vészi álmok" és a közönség jogos elvárásai között. Ennek megfelelően fogalmazódik meg aztán a modern dramaturgiák feladata: „... a színház egészét s benne a rendezői kollektívát álomra inspiráló, elemzett s újraelemzett anyaggal kell ellátniok."

Hogy e társulások létrehozása szervezetileg miként oldható meg - nem tudom. Rendezőink, színészeink sem egykönnyen tudnak művészi vérrokonságuk szerint együvé kerülni; az ilyen típusú jelenségek egyelőre inkább a kivételt jelentik, mint a szabályt.

Vajon nem lenne-e egészségesebb egy átgondolt fluktuációs politika, melyen belül a dramaturg is csak akkor kötődnék „életre szólóan" egy színházhoz, ha ott a művészeti vezetés szelleme is azonos marad, míg ellenkező esetben viszont bármelyik fél igenis felmondhat egymásnak ?

Világszerte és fokozatosan nálunk is kialakul az a jelenség, hogy az igazán jelentős színházi vállalkozásokat egy-egy markáns vezető egyéniség fémjelzi, és az ő koncepcióját, a maguk egyéniségéhez idomítva, a beosztott rendezők is vállalják. Ilyen esetekben természetes, hogy a dramaturg a többi rendezővel is eredményesen együtt tud működni. Ha viszont egy színházban, rendeltetésénél vagy adott körülményeinél fogva, programszerűen heterogén rendezői gárda kerül össze, melynek a művészeti vezető több-kevesebb önállóságot engedélyez, akkor megfontolandó: nem kellene-e a dramaturgiát is aszerint összeállítani, hogy minden jelentős rendező számára kerüljön megfelelő munkatárs. (Itt többnyire színházi nagyüzemekről van szó, ahol amúgy is több dramaturg működik, csakhogy megválogatásukban sok az esetlegesség. A fejlődés azt követelné, hogy a több tagú dramaturgiák személyi összeállítása összhangban álljon a rendezői gárdáéval.)

Még valamit. Korántsem hiszem, hogy művészeti vezetés és dramaturgia effajta „Wahlverwandschaftja" a konfliktusnélküliség idillje lenne. Semmiféle egyhitűség nem módosíthat azon a tényen, hogy - akár a férfi és a nő a klasszikus bonmot-ban - rendező és dramaturg sem akarhatja pontosan ugyanazt. A művészi szövetségen belül a dramaturg, per definitionem, egyfelől az irodalom képviselője, másfelől a társadalmi megbízatásnak, a közösség s a közönség elvárásainak legéberebb letéteményese, szempontjai tehát nem lehetnek indigómásolatai a rendező szempontjainak. A jelzett eszményi állapot tehát nem zárja ki, sőt, feltételezi a nézeteltéréseket, a parázs vitákat, s az esetleges kölcsönös kompromisszumokat. De egy hiten levők között mind-ez aligha vezethet szakításhoz. Az ilyen alkotók, az ilyen emberek bíznak egymásban, nyitottak egymás érvei előtt, bizonyos értelmi s emocionális szintig osztják a másik értékrendszerét, s így az esetek többségében törvényszerűen alakulna ki egy olyan végső eredmény, melyet mindkét fél pirulás nélkül vállalhat.

Egyes reformokon máris érdemes elgondolkodni. Székely György tett például egy érdekes és megfontolandó ja-vaslatot a nomenklatúra megváltoztatására, olyan értelemben, hogy *válasszák külön a dramaturgi és a lektori státusokat.* Ez az intézkedés alkalmas lenne a munka-körök igen határozott elkülönítésére: ki az, aki a szó legteljesebb értelmében vett alkotó dramaturgi munkát végez, és ki az, aki „csak" lektorál (ami persze nem lebecsülendő; modern színháznál a jó lektor is létszükséglet). Elképzelhető, hogy egy ilyen intézkedés megszüntetné a színházaknak e téren jelenleg egyöntetű struktúráját, mert lennének olyan művészeti vezetők, akik csak lektorokra tartanak igényt, és akadhat olyan színház, amelynek dramaturgja egy személyben a lektori tisztet is vállalja s el tudja látni stb. Mindenesetre kialakulna egy egészséges értékrend: bizonyos fejlődési folyamat végén a dramaturg elnevezés valóban rangot, tekintélyt jelentene; olyan alkotó munkát végző, vezető pozícióban levő színházi emberre utalna, akinek tevékenysége meghatározóan játszik bele színháza arculatába. (A struktúra természetesen rugalmas lenne: pl. lektorokból is válhatnak dramaturgok, másfelől persze nem lenne kötelező, hogy a dramaturg előzetesen egy lektori időszakot is abszolváljon stb.)

Elképzelhetők más intézkedések is, így a dramaturgok és a rendezők képzésének szorosabb összehangolása; tanuló-időszak esetleg nem egy, hanem több színházban, hogy a kölcsönös megfelelések felismerésére több esély nyíljék; lehetőség, hogy egy-egy újonnan kinevezett művészeti vezető maga választhassa meg legbelső munkatársai sorában a dramaturgot is stb. Ma, amikor a helyzet még korántsem mondható eszményinek, mindenesetre fontosnak érzem azt is, ha legalább a célkitűzésekben egyetértés alakulna ki.

Rövid helyzetkép

Ha ilyen módon megegyezünk az eszményi célban, reálisabban értékelhetjük az adott helyzetet is. Erről az adott (1974-es) helyzetről a megszólaló dramaturgok igen sok figyelemre méltó konkrét adattal szolgáltak. Ezek közös tanulsága: dramaturgiáink helyzete szorosan, szer-

vesen összefügg egész színházi életünk problémáival. (Épp ezért nagyon nehéz önkényesen el-elvágni a szálakat, melyek újra meg újra túlvezetnének az adott témán.)

A különféle s önmagukban többnyire jogos sérelmek is csak a mai magyar színház összképébe illesztve értelmezhetők igazán. A panaszok vissza-visszatérnek. A dramaturgnak nincs anyagi kezdeményező vagy rendelkezési joga - miért nem kezelhet önállóan, legjobb belátása szerint legalább egy szerényebb fundust? A dramaturg neve nem szerepel a plakáton ; a dramaturg nem kap tiszteletdíjat a tévé- és rádióközvetítések után; a dramaturg hiába végez saját színháza számára átdolgozásokat-adaptálásokat, ezt sem erkölcsileg, sem anyagilag nem honorálják; a színházi dramaturg fizetése a legkisebb a rokonterületek dramaturgjai között; a dramaturg nem tagja a színház művészeti tanácsának; a dramaturgot nem hívják meg fontos (évadot értékelő, műsortervet tárgyaló stb.) megbeszélésekre, még színházon belül sem, nem-hogy színház és főhatóság közöttiekre, legföljebb statisztikai adatokat s egyéb nyersanyagot szállíthat ezekhez; a dramaturgot nem küldik külföldi tanulmányutakra, olykor még saját színháza külföldi turnéira sem hivatalos; a kitüntetésekből, jutalmakból, nívódíjakból kimarad stb. A többnyire jogos és fájdalmas panaszok időnként már-már tragikomikussá fajulnak; előfordult, *hogy a* színháznak az adott vidéki város forgalmas helyein kitett tablójáról, melyen a művészeti titkár és az ügyelő is rajta volt, csak épp a dramaturg maradt le; avagy olyan jelentéseket, adatközléseket, melyeket vele írattak, szignálni már nem volt joga.

A panaszok sommázásaként sűrűn elhangzik: a dramaturgnak nincs semmi néven nevezendő, írásba foglalt, szabályozott jogköre. A másik végleten Czímer József - egy sajtónyilatkozatban - azt mondja erre: épp ez a jó. „Ez a »jogtalanság« jogosít fel arra, hogy mint dramaturg, könyörtelenül érveljek: íróval, igazgatóval, rendezővel szemben. Ők nem kötelesek megfogadni a tanácsaim, ezt tudják. De azt is tudják, hogy az ő munkájuk értékét emeli, ha a legjobb mű és a legjobb előadás jön létre. Ha egy dramaturg nem tudja megvédeni az igazát (ti. jogszabályok nélkül - Sz. J.), akkor vagy nincs igaza, vagy rosszul végzi a munkáját."

Bár Czímer József meglehetősen kivételes, kedvező pozícióból beszél, valóban kérdéses: gyökeresen segítene-e a sérelmeken a jogkör kodifikálása. Legalábbis, paradox módon, épp a legdöntőbb sérelmeken. (Jó néhány konkrét, közvetlen, gyakorlati panaszt ugyanis új szabályok nélkül, józan ésszel és humánummal akár azonnal is orvosolni lehetne.) *Az effajta kodifikálás csak másodlagos lehet, csak követhet-rögzíthet egy jó, a mainál jobb gyakorlatot.* Mert hiába ruházná fel például a jog-kör a dramaturgot vétójoggal, ha ez elégedetlenné teszi vagy épp megbénítja a művészeti vezetést, lévén, hogy eleve nincs egy meggyőződésen a dramaturggal; attól, hogy az ius murmurandi pallosjoggá változik át, a színház munkája jobb nem lesz, sőt. Mint ahogy nem okvetlenül lendít a dramaturg presztízsén az sem, ha egy bukott magyar darab plakátján az ő neve is ott szerepel. Sokkal többet használ, ha egy az ő közreműködésével született nagy sikerű magyar darab plakátján - nincs rajta. Ha aztán végül mégis rákerül, sőt, ez természetes gyakorlattá válik - annál jobb. Tegyen szert először a dramaturg olyan tekintélyre, hogy tiltakozását rögzített vétó-jog nélkül is megszívlelik - akkor, utána lehet valamiképp kodifikálni. is (ha még muszáj). De, hogy ismét visszatérjek vesszőparipámhoz: ilyen légkör csak közös felfogású alkotógárda esetében alakulhat ki.

Ugyancsak szélesebb összefüggéseken belül nyerheti el igazi értelmét egy alapvető kérdés, amely valamennyi hozzászólásban vezérmotívumként tér vissza: *mit tesz, mit tehet a mai magyar dramaturg a mai magyar drámáért? A* hozzászólók többségének magatartása itt valamiképpen védekező jellegű. Egyfelől tiltakoznak a felelősség, a számonkérés ellen, érvelve jogkörük korlátozottságával, az izgalmasabb szerzők rendezői kisajátításával stb., s ezért elhárítják a kritika tájékozatlan-igazságtalan vádjait; másfelől viszont nyomatékosan hangsúlyozzák e téren szerzett s eléggé nem méltányolt érdemeiket.

Kétségtelen, hogy a dramaturgi presztízs sarkalatos pontjáról van itt szó. Hisz az új típusú dramaturgi funkció szükségszerűsége épp azzal párhuzamosan merült fel, hogy a színházak világszerte felismerték: létérdekük, hogy az eredeti hazai dráma műhelyeivé váljanak. S ezen a területen a dramaturg munkája közvetlenül, látványosan mutatkozik meg a nyilvánosság számára is. Egy országos sikerű klasszikussorozat esetében senki nem kutatja, mennyi a része benne a színház dramaturgjának. Viszont a pécsi Illyés-ősbemutató-sorozat országos hírre vitte Czímer József nevét; Radnóti Zsuzsa a maga szakmai tekintélyét mindenek-előtt az Örkény- és Gyurkovics-daraboknak, a *Pop-fesztiválnak, a Harmincéves* vagyoknak köszönheti, *és a Rozsdatemető* vagy a *Tóték* dramaturgi babérokat is termett - elsősorban Kazimir Károly számára, de ez, lévén Kazimir a dramaturgi hajlamú animateurök közül való, most mellékes.

Csakhogy a magyar dráma kérdése megint csak nem szűkíthető le a dramaturgiák horizontjára, sőt, olyan probléma, amely elvi szintű tanulmányokba vagy monográfiába kívánkozik. Most csak annyit: egyfelől tény, hogy a magyar dráma akadozó fejlődéséért nem egyedül és nem elsősorban a dramaturgok a felelősek. Másfelől viszont a szak-mán belül mégis ők sínylik meg legjobban, ha színházuk nem tűnik ki érdekes magyar ősbemutatókkal, hiszen a hazai drámaterméssel elsősorban az ő munkájuk eredményességét mérik. Ez az ellentmondás csak közösen, a további fejlődés során oldható fel, összefüggésben az egész magyar dráma ügyével, de ez a körülmény persze nem ad felmentést a tét-lenségre. A magyar dráma vonatkozásában is lehet hic et nunc eredményeket el-érni, sőt, az alkotó dramaturg rátermettségének egyik bizonyítéka épp az itt szükséges szenvedély, elvi alapon nyugvó küzdeni tudás és találékonyság.

A dramaturgok hozzászólásaiból egyébként nem is árad defetista hang. A magyar drámával való törődés bő teret kapott valamennyi írásban (és a munka eredményességéről elkészült művek, lezajlott bemutatók is tanúskodnak). Túlnyomórészt azonban a napi aprómunka kérdéseiről esik szó (az anyagi buzdítás lehetőségei-jogköre, a rendezővel való hatásköri villongások, piackutatás stb.), és alig kapnak teret a probléma elvi vonatkozásai: miben látják dramaturgjaink a mai magyar dráma felvirágzásának főbb akadályait. Ez pedig nem jó, mert a dramaturgok alighanem a maguk hatáskörén belül is többet tehetnének az ügyért, ha a helyzetet elvi szinten is elemeznék, reálisan és perspektivikusan mérnék fel.

A magyar dráma területén a dramaturg kiváltképp nem érheti be az irodalmi megbízott szűken értelmezett szerepével. Amikor „piacot kutat", „rendel", „átvesz" - mindig tudatában kell lennie annak a társadalmi megbízatásnak, amely

épp e vonatkozásban a legkomplexebb és legérzékenyebb. Nem véletlen, hogy egy híg, mondanivaló nélküli nyugati bulvárdarab is könnyebben juthat színpadra egy „rázósabb" magyar darabnál. A dramaturgnak érzékelnie kell, hogy a hazai fejlődés adott szakasza mit kíván az e földön fogant, gondjainkról-problémáinkról felelősen és a műsor többi kategóriájához képest a legnagyobb hatással szóló mai magyar színművektől, és kutató-rendelő tevékenységét, majd az el-készült szövegeken való munkáját ennek szellemében kell megszerveznie. (Miközben ugyanakkor, szélesebb távlatokban gondolkodva, nem veheti le szemét ama szerzőkről és művekről sem - adott esetben a külföldieket is beleértve -, amelyek egy későbbi periódusban esetleg kedvezőbb rezonanciára lelhetnek.) Ha ez a tájékozottság, ez a felelősségtudat a dramaturgban megvan, akkor, másfelől, könnyebben válhat elfogadott vitapartnerré mind a színházon belül, mind a főhatóságok számára, és szava meghallgatásra találhat olyankor is, amikor a színházon belül vagy kívül az általa pártfogolt művekkel szemben ellenállás mutatkozik. l

A külföldi darabok összeválogatása mindig az adott színház profiljának függvénye. Ha például egy színház műsortervének középpontjába valóban az új magyar dráma kerül, a helyzet szinte automatikusan egyszerűsödik. Szinte úgy fest, mintha az eredeti drámaírás spontán olyan erőteret alakítana ki maga körül, amelybe csak a műsor e gerincéhez vala-miképp kapcsolódó egyéb művek léphetnek be. Hadd utaljak ismét egy külföldi példára. Amióta a Royal Shakespeare Company londoni műsorának tengelyébe a társadalmi érzékenységű új angol drámát állította, s ráadásul, meglehetős tudatosan, olyan műveket rendelt és választott, melyek a honi társadalmi helyzetet a válság, az átmenetiség aspektusából elemzik - ez a műsortervbeli centrum mágnesként vonzott magához bizonyos meghatározott külföldi szerzőket, első-sorban Gorkijt, mivel Gorkij művei a színház nézete szerint olyan szituációt tér-képeznek fel, mely lényeges vonásaiban hasonlít a mai brit társadalom állapotára. Fellelhetők ilyen jelenségek nálunk is, pl. a Huszonötödik Színház, a Mikroszkóp, egy-egy periódusban más színházak munkájában is. Persze, minél nagyobb egy színház nézőtere, minél heterogénebb közönségének összetétele vagy mi-nél nagyobb a bemutatószám, annál bonyolultabb e téren is a helyzet. Mégis, úgy vélem, hogy amennyiben a színház a „fő csapás" irányát helyesen választja meg, ez alapvetően meghatározza a „körítést" is, és segíti összeállítását, méghozzá változatos módokon; a „körítés" például megtámogathatja, aláhúzhatja a középpontban álló produkciók mondanivalóját, vagy, épp ellenkezőleg, ellenpontozhatja, kontraszthatással kiemel-heti őket stb.

Néhány szó a képzésről

A kérdőív felhívására a válaszok erre a problémára is kitértek, anélkül, hogy egyedül üdvözítő megoldásra jutottak volna. A dramaturgokat természetesen épp úgy képezni kell, mint minden más szakembert - s mint minden más szakember esetében, olyanokat kell képezni, akikben valóban van rátermettség a pályára. Ennyi nyilvánvaló. De ezen az evidencián túl már számos vitakérdés merül fel, attól kezdve, hogy tulajdonképpen kik is oktassák a dramaturgpalántákat, a tanterven át egészen a kurzusok gyakoriságáig, mert az már bebizonyosodott, hogy évenként 5-10 új dramaturgot a szakma nem képes felszívni. (Másfelől viszont érdekes lenne utánanyomozni: vajon a Főiskolán a múltban kiképzett dramaturgok közül miért működik oly elenyésző kisebbség színházaknál. Az 51-ben, 52-ben és 53-ban beindított dramaturgosztályok becslésem szerint vagy 30 diplomát nyert hallgatója közül például alig kettő-három működik főállásban színháznál. Igaz, a színházi szakmának közvetve legalább olyan hasznos hogy Moldova Györgyből, Csurka Istvánból főfoglalkozású író, Bozó Lászlóból főfoglalkozású rádiórendező, Szőnyi G. Sándorból főfoglalkozású tévérendező, Létay Verából főfoglalkozású színikritikus lett - de ha a dramaturgpálya vonzóbb lenne, dramaturg vált volna olyanokból, akiknek távolléte esetleg veszteség a színház számára.)

A legsűrűbben az időszakos képzés gondolata merült fel: 5-6 évenként egy-egy dramaturgosztály indítása, amely esetleg már érettebb, bölcsészetet végzett hallgatókat tömörítene (volt már ilyen kezdeményezés a Főiskolán, az ún. „kétéves dramaturgok" idején), és vagy eleve vagy legalább a tanulmányi idő végére megkövetelné két világnyelv fordítói szinten való ismeretét. Szó esett a színházakkal való kontaktusról is, amely lehetne előzetes (vagyis a színházak javasoljanak hallgatókat olyan fiatalok személyében, akiknek legalább kétéves szín-házi gyakorlatuk van), vagy kiépülhetne menet közben; utolsó tanulmányi éveikben a dramaturgok, akár a színész- és rendezőhallgatók, már munkakapcsolatot építenének ki egyes színházakkal. Ily módon menet közben kialakulhatnának az ideális egymásra találások, akár már kész rendezőkkel, akár rendezőhallgatókkal. Érdekes modellt szolgáltathatna például egy olyan eset, amikor egy ifjú rendező s egy ifjú dramaturg a diploma után egyazon színháznál kezdené meg munkásságát, közös célok jegyében.

Ami a tantervet illeti, többen említik a sokkal alaposabb zenei és képzőművésze-ti műveltséget, melynek híján egy modern színházi komplexumban dramaturg már nem állhatja meg a helyét. De felmerül, igen tanulságosan, a gyakorlati rendezés tantervbe illesztése is. (Az ötvenes években indított dramaturgosztályok pl. valamilyen különös megfontolás alapján, színészi mesterséget tanultak ugyan, de rendezést nem.) Ismét Siklós Olga vet fel egy érdekes gondolatot, mi-szerint a modern dramaturgnak meg kell tudnia rendezni egy darabot, egy rendezőnek pedig végig kell tudnia vezetni egy születő darab dramaturgiai munkáit. Nyilván Siklós Olga sem úgy érti, hogy minden dramaturg legyen egyben jó rendező s minden rendező jó dramaturg. De a mai színházban ez a Janus-arcúság bizonyos mértékig elengedhetetlen, s úgy tetszik, egyre inkább az lesz. (Hadd idézzek ennek bizonyságául egy érdekes adalékot. Az NSZK-ban egy szociológiai intézet körkérdést intézett a jelenleg működő színigazgatókhoz, a színházvezetés kívánatos modelljének tárgykörében. 51 színigazgató szakmai múltját feltérképezve kiderült, hogy közülük 26, azaz 5 1% korábban dramaturg volt, 44- vagy-is 88% - pedig rendező; világos, hogy ez csak személyi egybeesések fennforgásakor lehetséges, vagyis a megkérdezettek egy tekintélyes csoportja dramaturg-ként is, rendezőként is tevékenykedett.)

Már utaltam rá: bizonyára kivételes marad a jövőben is az az eset, midőn egy művészeti vezető egyben színházának elhivatott dramaturgja is. Ugyanígy kivétel s az is marad, hogy egy színház jól fungáló dramaturgja rendszeresen kiváló rendezéseket is szignáljon. (Ámbár ez sincs kizárva, sőt, még az sem, hogy az ilyen dramaturgok aztán végképp átnyergeljenek a rendezésre; s ugyanígy, kivált a rendezők alaposabb dramaturgiai ok-tatása esetén, az is elképzelhető, hogy

rendezőből váljék az idők során dramaturg, mégpedig nem azért, mert „dramaturgnak még ő is jó", hanem azért, mert kiderül: beállítottsága inkább elméleti, mint gyakorlati, jó elgondolásait inkább dramaturgként tudja érvényesíteni, inkább tud hatni az írókra s a művészeti vezetésre, mint a színészekre stb. - s ráadásul tudja, hogy ez a döntése senki szemében nem fogja degradálni!) Minden-esetre azonban: ezek kivételek. De hogy pl. a dramaturgok vizsgaanyagában ne csak egy dramatizálás, hanem egy rendezés is helyet kapjon, s annak elbírálása igenis kihasson a jelölt dramaturgi minősítésére - ez, bármily távolinak hangzik, nemcsak elképzelhető, de kívánatos is, mert egymás tevékenységi körének mélyreható, elméleti és bizonyos fokig gyakorlati ismerete alapfeltétele a színházat meghatározó team összehangolt, eredményes munkájának.

Összefoglalva: a magyar dramaturgiák pozitív fejlődésének szükségképp együtt kell haladnia a korszerű, szocialista magyar színjátszás megizmosodásával. Ez persze nem zárja ki, hogy e fejlődés időnként ne lehessen „egyenlőtlen", vagyis hogy a dramaturgiák színvonalának emelésére ne történjenek önálló lépések, mind a főhatóságok, mind a színházak, mind pedig maguknak a dramaturgoknak részéről. Annál is inkább, mert a fejlődéshez hozzátartozik a visszahatás is; egy-egy tényező kiugrása serkentően játszik bele a folyamat egészébe. Vagyis: minél több lesz dramaturgjaink között a művészetben-tudományban egyaránt járatos, művelt és alkotó marxista szakember - annál gazdagabbá, színesebbé, korszerűbbé válhat az egész magyar színjátszás.

FÉNYES MÁRTA

Két szék között a pad alatt ...

Fényes Márta cikkét azért közöljük készséggel, mert a könnyű-zenés darabok, operettek előadása változatlanul nagyszámú közönséget vonz. Nem mindegy tehát, hogy ezek a darabok milyen előadásban kerülnek színre - és kétséges, hogy a körülmények biztosítják-e a színvonalas előadás feltételeit. Ezekkel a problémákkal időről időre igyekszünk foglalkozni. Örülünk, hogy most egy rendező fogalmazza meg a műfaj j gondjait. (A Szerk.)

Nem szándékom a könnyű műfaj védelme, szükségességének vizsgálata. Megteszi, megtette ezt előttem és helyettem a közönség meg sok nálam illetékesebb szakember. Könyvek, tanulmányok, szociológiai, népművelői vizsgálatok foglalkoztak már létjogosultságának agy sekélyesítő veszélyének kérdésével.

Bennem, akinek a véletlen adta helyzet folytán immár egy fél életet kellett és - ami még hátravan - kell ebben a műfajban eltöltenem, inkább az növeszt egyre nagyobb kérdőjelet, hogy ki volt a bíró, aki „könnyűnek" ítélte. Ki terjesztette ki a nyilván az anyagnak szánt meg-határozást magára a munkára és annak művelőire? Bárki volt is, biztosan tudom, hogy soha nem vett részt egy „könnyű műfajú" produkció létrehozásában, de valószínű, hogy végig sem nézte a munkafolyamatot.

A commedia dell'arte kanavászát még számon kérhették a színésztől, aki szuverén módon tölthette fel a témát, de az istenért, csak nem az operettszínész vagy a rendező felelős a rá osztott anyag minőségéért?

A nagynevű, új magyar daraboknál sikeresen bábáskodó dramaturgok fintorral tolják félre azokat a férceket, amelyeket milliók néznek meg, és amelyeket végül, hogy egyáltalán előadhatók legyenek, kénytelen a rendező, sőt gyakran az egész együttes a talpára, de legalább-is spiccre állítani. Mindezt természetesen titokban teszi, nem hogy dotáció, de tudomásulvétel nélkül, hiszen saját érdeke, hogy logikáját, értelmét és ízlését ne hagyja otthon, amikor a rábízott munkát igyekszik jól megoldani.

Unalmas gyakorisággal vetődik fel a kérdés, miért nem újít a könnyű, zenés műfaj, miért nem söpri ki az operettet a musical, miért kell porolással foglalkozni a mindent megváltó és megoldó új zenés forma helyett.

A nagy, külföldi sikert aratott valóban remek musicalek megvételére nincs pénz. Gyakori vendég vagyok a Szerzői Jogvédőnél, amelynek munkatársai kérésemre itt fel nem sorolható mennyiségben számlálták elő a dollárban kért jogdíjakat. Az összegek egy-egy vidéki színház több éves valutakeretét felemésztették volna. Ha a Fővárosi Operettszínház úgy tudja megvenni egy előadás jogát (mint *a* My *Fair Ladyét* vagy a *West Side Storyét),* hogy vidéki színház is játszhatja, az végig is szalad az országon - már ahol erre megfelelő együttes van.

Magyar musical. Hol Budapesten, hol vidéken mutatnak be egyet-egyet, elég komoly kockázattal. A *Képzelt riport* .. . példája mutatja, hogy a sikeres alkalmakan kapva kapnánk.

A baráti országok musicalterméséből én magam kettőt találtam. Szerintem mindkettő érdekes kísérlet lehetett volna. A színház nem hitt bennük.

Minél igényesebb egy vidéki színház, minél több prózai ősbemutatót vállal, annál inkább biztosra akar menni, ami-kor a „könnyű-zenés" darab kiválasztására kerül sor. Már az is nagy dolognak látszik, ha kiás egy ritkábban játszott operettet. De ahhoz ebben az esetben is körömszakadtáig ragaszkodik, hogy a zeneszerző neve (lehetőleg a cím is) közismert legyen. Nem mindegy, hogy a bérletet szervező plakátra mi kerül. Ez az egyetlen időpont, amikor a könnyű-zenés műsor a „fontos" jelzőt megkapja. Soha többet. Az újságokban megjelenő, a műsortervet ismertető kommünikék már meg sem említik, valószínűleg szégyen is lenne a nagyok nevének felsorolásában Lehárt és Strausst említeni.

De ez megszokott eset, nem is fontos, hiszen a bérletezés megtörtént, most már csak az van hátra, hogy a közönség is megkapja a magáét.

Kiken múlik ez? Az operettstáb deklasszált csoportján. Akiknek énekelniök kell magas bé-t, cé-t, skálákkal felsrófolt hangjuktól függetlenül emberi hangon prózai szöveget mondani, úgy táncolni, hogy a sikert jelentő ismétlés „benne legyen"! No, meg humor is kell, ami megtanulhatatlan adománya az életnek, és mindehhez egyéniség, mert a felsoroltak közömbössé válhatnak, ha nincs meg a szereplőkben az a vonzóerő, ami valaha odáig ragadtatta a közönséget, hogy nem átallott fiákereket húzgálni. Mindezt tud-

Schubert: Három a kislány (Pécsi Nemzeti Színház). Blaha Márta és Juhász Pál. Rendezte: Fényes Márta

ni, operettet játszani, nem volt mindig ilyen agyonhallgatott teljesítmény. Még iskolának is jó volt. Ha megkérdezhetném Neményi Lilit, Páger Antalt, Rajz Jánost (vagy megkérdezhettem volna szegény Kiss Manyit), lebecsülik-e múltjukban azokat az éveket, amikor ebben a megalázó műfajban is dolgoztak, meggyőződésem, hogy élénk tiltakozás lenne a válasz.

Erősnek találják a megalázó jelzőt? Megkísérelem a bizonyítást.

Saját érdekvédelmi szervünk még magasabb feletteseinkkel egyetértésben megalkotta a „strigularendszert": a szolgálatszámot. Termelői nyelven szólva: a normát. Az operettért *egy,* az operáért *három* strigula jár. Eddig ez igazságos. Am a mérleg megbillen, amikor az operettszínész - nyilván képességei alapján - operai előadásban jelentős szerepet énekel, és ezért szintén *egy* szolgálatot kap, ellentétben azzal, aki operai státusban lévén ugyanabban az előadásban annyit énekel, hogy „a kocsi tálalva van".

Még cifrább : ha operaénekes énekel operettfőszerepet - nyilván a könnyű műfaj nehézsége miatt - leszállni kénytelen státusa piedesztáljáról, és *egy* strigulá*ért* énekli Szu-Csongot, Schubertet, Barinkayt. Tehát nem az énekest „normázzuk", hanem a műfajt.

Legcifrább : a Fővárosi Operettszín-ház színésze *másfél* strigulát kap, a vidéki *egyet.* Pesten vajon a *Cirkuszhercegnőt, a Mosoly országát, a Sybillt* nem azonos kotta és szövegkönyv szerint játsszák? A pesti epizodista nagyobb teljesítményt nyújt, mint a vidéki bonviván?

De hagyjuk a piszkos anyagiakat. Ez, valljuk be, sokkal inkább erkölcsi, mint kenyérkérdés. Nézzük inkább az állami elismerést és a sajtót.

Ki hasonlította valaha is össze, milyen arányban kapott operettszínész állami kitüntetést? És ha kapott, vajon azért, mert nyomon követték a fejlődését, figyelték a produkcióit? Vagy csak azért, mert saját színháza, többnyire élete vége felé végkielégítésképpen felterjesztette?

Könnyű-zenés bemutatóra baráti meghívás, esetleg rimánkodás nélkül jön-e kritikus, és ha igen, vajon mennyire értékeli ezt a munkát? Mert ha prózai művekre és saját rangjára hagyatkozik, le tudja-e mérni, hogy mi a nehéz a könnyűben? Vagy a zenekritikus nem tartja-e lealacsonyítónak Verdi után - horribile dictu - Lehárt vagy Kálmánt, esetleg Dunajevszkijt meghallgatni?

Csodálkozunk, hogy nincs utánpótlás ? Miért is lenne ? A Főiskoláról kikerülők, színészek, rendezők egyaránt gyűlölik a könnyű-zenés műfajt, mint ördög a tömjént. Akik még megbocsátást mutatnak a musical iránt - hála egy-két tanárnak -, azokról rövidesen kiderül, hogy hangterjedelmük valóban kevés a „legkönnyebbhez".

Ha a zeneszakiskolák végzősei között találunk olyanokat, akiknek nemcsak a hangjuk, hanem a külsejük is biztató, azoknak az Opera ösztöndíja lapul a zsebükben, és inkább ott várnak hosszú évekig az esetleges karrierre. Mert az is nagyobb rangot jelent, mint vidéken soksok mindent megtanulni ahhoz, ami nélkül ma már operákban sem igazán boldogul senki.

Az operettstúdió végzősei majdnem teljes létszámban szintén Pesten helyezkednek el.

A próza és az opera! Ez fémjelez! Csupán oda tartozni is előny. Operett: két szék közt a pad alatt!!!

Félreértés ne essék: tisztában vagyok azzal is, hogy a tudatformálás óriási feladatát nem a könnyű műfaj oldja meg. Csupán azt nem értem, miért nem veszik észre, hogy a színházba járás megszokását a bábszínház, a gyermekszínház után - ahová a közönség nagy rétege el sem jut - a könnyű-zenés műfaj indítja be. A „hogyan" kérdéséről felesleges beszélni. Természetes, hogy a korszerűtlen, az ízléstelen: rossz, káros. De valamennyire illene disztingválni. És ha elnézzük azt, hogy a prózai színész fizetése körülbelül ezer forinttal magasabb, mint az operett vezető művészéé, akinek csak a spontán siker a fizetéskiegészítője, akkor legalább ne szégyelljük és ne titkoljuk azoknak a munkáját, akik képességeik, gyakorlatuk folytán a felnőtteknek játszanak mesejátékot.

És ne féljünk annyira a gróf- és nagyherceg-ügyektől sem. Nem akar itt ma már senki királyfi vagy királylány lenni!

négyszemközt

RÓNA KATALIN

A zene a döntő

Beszélgetés Vámos Lászlóval

Az utóbbi években a színházak körüli általános vitában külön hangsúlyt kaptak azok a már állandósult gondok, amelyek a zenés szín-házat, a zenés műfájt körülveszik. Az össze-ütközések középpontjában az Operettszínház áll, vállalva rendeltetésének, céljának azt a kettősségét, amely egyszerre igyekszik kielégíteni a régi, népszerű operettek kedvelőinek igényeit, és kívánja megismertetni a közönséggel a modern zenei hangzásvilágú, gondolati felépítésű musicaleket. De alkalmas-e a zenés színház korunk valóságának ábrázolására? A problémát mindig az okozza, ha a szórakoztatni akaró zenés színház adekvát művészi megfogalmazásában, színvonalán, a zene és a próza egységében, eszmei-tartalmi fogantatásában nem éri el a megkívánható ízlésnormát. Hiszen ez a színházi forma is csak akkor nyerhet létjogosultságot, akkor tölti be hivatását, ha világunkról, kérdéseinkről szól, ha sajátos eszközeivel azokat fogalmazza tovább.

A zenés színházról, az operett és a musical kérdéseiről, előadási formáiról beszélgetünk Vámos Lászlóval, az Operettszínház főrendezőjével.

- A musical fogalma körül nálunk elég sok a tisztázatlanság. Onnan kellene elindulni, hogy az operett műfajának eddig két nagy szakasza volt. A száz évvel ez-előtti francia klasszikus korszak, amelyet Offenbach neve fémjelez. *Az* irodalmi alapanyagát tekintve is igényes, szellemes, fordulatos, aktuális tartalmú, szatirikus, csipkelődő librettókra épülő, zeneileg is forradalmat teremtő műfaj valóban saját kora életérzését, világlátását fejezte ki. Az operett második korszaka, a bécsi operett megszelídítette a francia zenés színház társadalomkritikáját. Valójában az operett első korszakának, nagy alkotásainak szelleme folytatódik a modern musicalekben, amelyekben ismét fontossá válik az irodalmi librettó.

- Nálunk létezik egy mondvacsinált szembeállítás. Nem azt mondom, hogy ezt a világ kényszeríti ránk, inkább egy kicsit magunk csináljuk. Kilencedik évadomat kezdtem el az Operettszínházban, de a nyitó társulati ülésen még mindig beszélni kellett erről az úgynevezett operett- vagy musicaltémáról. Természetesen nem mai keletű ez a probléma. Az Operettszínház - ez pontosan kiderül a színházunk ötvenéves jubileumára ki-adott műsorfüzetből - sohasem csak operettet játszott. Mindig bemutatta az adott időszak új zenés játékait, és mindenkor kevesebb volt műsorán a klasszikus operett, mint most, azaz lényegében a repertoárrendszer bevezetése óta. Véleményem szerint ugyanarról az ál-ellentétről van szó, ami egy időben az operák világában is divat volt. Monteverdinek teljesen mást jelentett az opera műfaja, mint Verdinek; Puccininek, Wagnernek, mint Alban Bergnek vagy Petrovicsnak. Mégis mindannyian az operában alkottak maradandót, a különbséget valójában négyszáz év stílushullámzásai magyarázzák.

– *Tehát azt mondja, hogy az operetteket és a musicaleket mindig a zene felől kell értékelni, mindig a zene a döntő. Mégis azt szeretnénk, ha a librettó a jelen valóságáról szólna, és a megfelelő tartalmi töltés, a műfaj szabályaiból következően, a zene, a dalszöveg és a prózai részek szoros kölcsönhatásában érvényesülne.*

– A zenés művek, ismétlem, csak a zene felől közelíthetők meg. A lényeg az, hogy melyek azok a dramaturgiai kulcspontok, ahová muzsika kívánkozik. És ha ebből a szemszögből nézzük Offenbach *Orfeuszát* és MacDermot *Veronai fiúk* című musicaljét, kiderül, hogy bár dramaturgiai szempontból a két mű nem azonos, valami mégis rokon bennük. A bécsi operettekben általában tizenkét-tizennyolc zeneszám van. Ezek zárt be-tétek, a finálét kivéve szólók vagy duettek. Az a jellemző tulajdonságuk, hogy új szöveggel vagy esetleg érintetlenül, egyik darabból átemelhetők a másikba. Senki sem veszi észre, hogy eredetileg a szerző másik művében szólaltak meg. Ennek az a magyarázata, hogy a zene nem drámai fordulópontokon szólal meg, ha-nem ott, ahol a zeneszerző úgy érzi, ismét szükség van a dallamra. Ez elképzelhetetlen Offenbachnál. S ugyanígy elképzelhetetlen a *West Side* Storyban. Ez már a tudatos zenedramaturgia eredménye. És itt mutatnak rokon vonásokat az operett klasszikusai a modern musicalekkel.

- Amíg a bécsi operettek szerzői zárt zeneszámokban gondolkodtak, a musicalek alkotói nagy zenei egységekben. A bécsi operett már említett tizenkét-tizennyolc alap zenei betétjével szemben *a Veronai fiúkban* harminc zeneszám van. Ez természetesen azt jelenti, hogy bizonyos értelemben háttérbe szorul a szöveg. *A Veronai fiúk* bemutatója után a kritikák csaknem egybehangzóan dicsérték az előadást, de szinte valamennyi azt kérdezte, „hol maradt Shakespeare ?". A műfaj alapszabályaiból következik, hogy lehetetlen Shakespeare minden sorát, minden párjelenetét megtartani, s közben még arra is ügyelni, hogy a muzsika mindig a megfelelő helyen csendüljön föl. Te-hát csak úgy lehet föltenni a kérdést, megmaradt-e az eredeti mű alapeszméje, gondolati köre? Szerintem megmaradt. Ahogy az eredeti darab, a *Veronai fiúk* is a barátságról, a baráti hűségről, a szerelemről, a szerelmi hűségről szól. A musical talán fanyarabb, kegyetlenebb, kevésbé idealizált, mint a Shakespeare-mű, és feltétlenül közelebb áll korunk fiatalságához, még akkor is, ha a darabnak van egy sor olyan részlete, amelyik csak amerikai szemmel nézve élő probléma.

– *Feladta a következő kérdést: hol vannak a rólunk szóló, a mának és a máról beszélő új magyar musicalek? Mivé lett a nagy igyekezet, amellyel néhány évvel ezelőtt a Művelődésügyi Minisztérium musicalpályázatot indított?*

- Ezen a vonalon kétségtelenül le vagyunk maradva. Nagyon kevés az új és főként az értékes új magyar musical. A pályázatra beküldött zenés játékok közül az Operettszínház eljátszotta és változatlanul műsorán tartja *a Piros karavánt,* amely nem várt közönségsikert aratott, noha nálunk a közönség nagy része még ma is a csillogást, a flittert várja. Amikor a West *Side Story* bemutatásának időszakában elkezdtük az újat megszerettetni, még sokan hazamentek szünetben. Emlékszem, még nagyon az elején, valamelyik bérleti előadáson egy néző az első felvonás után dühösen vette a kabátját, véletlenül végighallgattam, ahogy mondta: „mit ugrabugrálnak és ordítoznak itt ezek a kölykök, hol van ez a Sárdy Janitól . . ." Mi Sárdy Jánost nagyon szerettük, ő a maga nemében nagy-szerű volt, de hát, hogy kerül a csizma az asztalra!

– Visszatérve a *Piros karavánhoz,* ennek a musicalnek tulajdonképpen nagyobb sikere van, mint a *La Mancha lovagjának* volt. Azt talán kicsit korán mutattuk be. Igaz, akik eljöttek és végignézték az előadást, azok estéről estére ünnepelték, de kevesen jöttek el. Mindössze hetvenötször tudtuk eljátszani, ami prózai színházban nagy sikernek számít, nálunk csak közepesnek. *A Piros karaván* most tart hetvenöt-nyolcvan körül, és az érdeklődés nem lanyhul.

– Ez persze csak egyetlen magyar mu-

sical. Az igazi problémát az jelenti, hogy félreértések mutatkoznak a musical születése, a munkamódszer körül is. A musicaleket mindenütt a világon *teamek*hozzák létre. A szinopszis kialakulása után a következő lépés nem az, hogy a szerző megírja a darabot, aztán kitaláljuk, hogy hová kerül a zene. A közös munkában az alapgondolat, az alapmondanivaló megszületése után elkészül egy zenei tükör, amely meghatározza, hogy melyek a cselekménynek azok a pontjai, tetőpontjai, ahol fölcsendül a zene; melyek a muzsika megszólalási formái. Ezután kell megtölteni a zenei egységeket - mint a téglák közötti helyet malterral - a szöveggel. Nagyszerű íróink, zeneszerzőink, dalszövegíróink vannak, és mégis lassan megy előre a magyar musical ügye. Egyszerűen a munka manuális részével nincsenek tisztában a szerzők. Sajnos azt nem látják világosan, hogy ez a műfaj újfajta alkotói gondolkodásmódot kíván. Azért beszéltem olyan hosszan a *Veronai* fiúkról, mert véleményem szerint alapmű. Iskoladarabja a műfajnak. Érdemes lenne akár a Zeneművészeti Szövetségben, akár a mi szövetségünkben vitát rendezni a zeneszerzők, az írók, a dramaturgok és a kritikusok bevonásával arról, hogyan lehetett a Shakespeare-műből létrehozni egy igazi musicalt. Elemezni, hogyan épül egy shakespeare-i sorra egy új song, hol és miért szólal meg a zene. Hallatlanul izgalmas lenne, és talán segítene továbblépni a korszerű zenés színházhoz.

- Az elmúlt évadban a szegedi Nemzeti Színház bemutatója után az Operettszínház is műsorára tűzte Görgey-Illés álomvíg játékát az Egy fiú és a tündért. *Az Operett-színház dramaturgiája aktívan részt vett a darab megszületésében. A mű, mint ezt már akkor is szóvá tettük, sem gondolati tartalmában, sem a cselekmény és a muzsika egységében nem érte el a megkívánható szintet. Hogyan vélekedik erről?*

- Nehéz erről beszélni, nem múlt el még elég idő a bemutató óta, nincs még elég rálátásunk. Ami biztos, az alapgondolat jó volt. Csongor egy mai fiatalember, egy induló ember, aki élete választási lehetőségei előtt áll. Valószínűleg meg kellett volna maradni ennél az alapképletnél, egyszerűbbé tenni az asszociációkat, világosan elválasztani egymástól a reális és a mesei síkot, a figurák céljait, akarati vonalát határozottabbá tenni. Ugyanez a helyzet a zenében is. Egy jó beatzeneszerző, aki a maga közegében kitűnően hangszerel, bekerül egy nagy színházba, és úgy érzi, foglalkoztatnia kell a zenészeket. Túlhangszereli, túldimenzionálja a zenét. Ez a muzsika zongorán sokkal melodikusabb volt. Valószínűleg a nagyzenekarba nem kellett volna beültetni a beatmagot. Nem véletlen, hogy *a La Mancha lovagját* tizennégy, *a Veronai fiúkat* tizenhárom zenész játssza végig. Azt a zenét, amelyet erősíteni kell, nem szabad nagyzenekarral túldúsítani.

– Az operett, az Operettszínház félévszázados története, hagyományai sohasem kívánták meg, sohasem tették lehetővé, hogy gondolati, tartalmi kérdések szóba kerüljenek neve hallatára. Az elmúlt évek munkája hozta meg az Operettszínház életében azt a fejlődést, ha úgy tetszik, változást, azokat az eredményeket, amelyek a színház szükségszerű kétarcúsága mellett is fontossá teszik, hogy beszéljünk szemléleti módjáról, tartalmi kérdéseiről, játékstílusáról.

– Tíz évvel ezelőtt a Petőfi Színház volt a korszerű musicalek, az Operett-színház a hagyományos zenés játékok hajléka. Ma Budapesten az Operett az egyetlen színház, amely az adott kultúrpolitikai irányelvek szerint operettet és musicalt is játszik. És ha ez nemis tekinthető minden esetben egyértelmű kétarcúságnak, nem kevés gondot okoz. Az a feladatunk, hogy repertoáron tartsuk a klasszikus operetteket is, mutassuk be, újítsuk föl őket, modern hangvétellel, minél inkább megszabadulva az operett modorosságától. És ez az a pont, ahol vitatkoznék Molnár Gál Péternek a SZÍNHÁZ augusztusi számában megjelent írásával: ő azt magyarázza, hogy a klasszikus operetteknél is meg kell szabadulni mindentől, ami „édes". Ez olyan, mintha valaki azt mondaná, hogy a festészetben a rózsaszín mától kedve piros. Ebben az esetben egy sor jelentős műről le kellene mondanunk, hiszen nem lehet átfesteni őket. Így van ez a klasszikus operetteknél is. Bizonyos harmóniák a mai fül számára úgy hatnak, mint a festészetben a rózsaszín. Nem vitás, ezeket a harmóniákat nem szabad tovább „cukrozni", hanem mai ízléssel kell a hangnemet megválasztani. De a dallammenetet úgy kell vállalni, ahogy van. Természetesen a *West Side Storyt* nem fogjuk *Cirkuszhercegnőnek* játszani, mint ahogy, állítom, a *Veronai fiúkat* sem játsszuk bécsi operettnek. De a *Cirkuszhercegnőt* sem fogjuk úgy előadni, hogy attól elmenjen az emberek életkedve. Egyet tehetünk, igyekszünk a rárakódott maníroktól megszabadítani.

*- **A** zenés színház egyik legnagyobb gondja és még mindig legnagyobb hiánya az énekes szerepeket tökéletes színészi és zenei fegyverzettel játszó színész. Vámos László, az Operett-színház főrendezője hogyan értékeli a főiskolai tanár Vámos László ez irányú tevékenységét ?*

– Azt hiszem, a műsor színesítésében és a társulat fejlesztésében sikerült a legtöbbet lépnünk előre, míg, mint mondtam, a magyar musicalek létrehozásában a legkevesebbet. 1967-70-ig a színházban saját stúdiónkban neveltük a színészeket, itt tanult többek közt Farkas Bálint és Halász Aranka, akik azóta kiváló színész-egyéniséggé nőtték ki magukat. 1970-től a Színművészeti Főiskola vette át a stúdió feladatát. Az első évfolyamot én tanítottam. Ebben az osztályban végzett Csongrádi Kati, Udvarias Kati, Oszwald Marika, Domonkos Zsuzsa, Galántai Alíz, Kokas László, Benkóczy Zoltán. Az egykor táncdalénekes Kovács József jövőre már talán *Bohéméletet* énekel. Most másodévesek a Kazán István vezet-te zenei évfolyam növendékei. Tulajdonképpen a Főiskolán már évek óta nagyobb hangsúlyt kap a mozgás- és a zenei képzés, mint korábban. A zenés szakon pedig ez a fő tennivaló. Ide rendszerint olyanok jelentkeznek, akik már valahol, valaha tanultak énekelni-táncolni. Ez így is van rendjén, hiszen nem véletlen, hogy a Balettintézetben is nyolc-kilenc éves korban kezdődik a képzés. Szerencsére nagyon nagy az érdeklődés azok között a színészek között is, akik már a pályán vannak, és olyanok részéről is, akik majd csak ezután szeretnének a pályára kerülni. Sokan jelentkeznek a Zeneakadémiáról is.

– Az utóbbi időben az előadásokat kettős, többé-kevésbé egyenértékű szereposztásban játsszák. Ez mindenesetre az előzőeket igazolja. De elegendőnek tartja-e a jelenlegi képzést, nem kell-e még továbbfejleszteni, még korszerűbbé tenni a színésznevelést?

– A társulat fejlesztése nagyon tudatos munka eredménye. Nyolc-kilenc évvel ezelőtt az Operett tagjai közt mindössze egyetlen harminc éven aluli színész volt. Most már tizenketten szerződtek ide a Főiskoláról, és még néhányan vidékről. Jelenlegi fiatal gárdánkban nem egy olyan művész van, aki bármelyik prózai színházban megállná a helyét. Nagyon örülök - mondhatnám némi keserű iróniával -, hogy a prózai színházak igazgatói nem járnak a színházunkba, mert nem egy olyan színészt találnának, akit szívesen szerződtetnének. De szerencsére nem nagyon jönnek, s így nem fenyeget az a veszély, hogy elviszik tőlünk az oly sok energiával nevelt fiatalokat. Zenés szí-

nésznek lenni nagyon nehéz mesterség. Itt a szakteai tudásnak sokkal differenciáltabbnak, sokrétűbbnek kell lenni, mint egy prózai színházban. Ebben a műfajban az eszményi színész az, aki egy-formán jól énekel és táncol, ugyanakkor tehetséges színész, és nagyon erős, szuggesztív egyéniség. Így azután természetes, hogy a Főiskolával nem fejeződik be, nem fejeződhet be a színészképzés. A fiatalok többségével még ezután is foglalkozni kell. Nagy türelemmel kell segíteni őket.

- *Meglepően sokfelé figyel, és szenvedélyesen válla ja mindazt, amit csinál.*

- Ha nagyon magamba nézek, sokszor úgy érzem, hogy elégedettebb vagyok a kelleténél. Minden művésznek saját magának kell ébren tartania belső kritikáját, mi azonban állandóan védekező alaphelyzetben vagyunk, megfosztanak attól, hogy önmagunkkal tárgyilagosak legyünk.

- *Mire céloz ?*

- Állandóan védekezni, magyarázkodni kell a témát felületesen ismerő elmarasztalásokkal szentben. Az előbb arról beszéltem, mennyire nem ismeri a szakma és a kritika egy musical megszületésének módját. Ugyanígy tisztázatlan, hogy mit kell tudnia egy musicalszínésznek. A kritikákból észreveszem, hogy az is ködös dolog, mi a szerepe az elektronikának, a hangerősítésnek a modern beat-musicalekben. Mindennaposak az epés megjegyzések, amelyek lényege, hogy a kézben tartott mikrofonra az énekesek kicsiny hangja miatt van szükség. Ha elolvasok egy sok tekintetben megszívlelendő kritikát, amelyben ilyen téves elképzeléssel találkozom, a figyelmemet az köti le, hogy szeretném írójának megmagyarázni: egy sok-sok decibellel elektronikusan erősített beatzenekart csupa Callasokból és di Stefanókból álló kórus sem képes erősítés nélkül áténekelni. És ha valaki erről a témáról kritikát ír, attól elvárható, hogy ezt tudja, mert így egyébként jó észrevételein devalválja a szakszerűtlenség.

- A SZÍNHÁZ-nak nyilatkozom. A SZÍNHÁZ bekötött évfolyamai a könyvespolcomon sorakoznak, annak ellenére, hogy nem értek egyet a lapnak színházunkról kialakított álláspontjával. S miért ne lennék védekezésben akkor, ha éppen ez a színházi folyóirat annyira lenézi az Operettszínházat, az ott dolgozó művészeket, hogy az utóbbi évtized egyik országosan legnagyobb sikeréről, „*Hegedűs a háztetőn* bemutatásáról egyet-len sorban sem emlékezett meg. Csak jóval később, egy évad végi összefoglalóban jelezte néhány mondat és egy fotó. Nem is a kritikát hiányoltam, hanem inkább azt a színházszociológiai helyzet-elemzést, mi az oka ennek az össznépi sikernek. Talán arról kellett volna szólni, hogy az emberekben hallatlan szomjúság és vágy él nagy eszmények felélesztése: a hazaszeretet, a szülő és gyermek viszonya, a szülőföldhöz való ragaszkodás iránt. Az elidegenítésből., a morbiditásból, a nihilizmusból már elegük van.

Ezekben a darabokban - zenékben egy valami nincs: aberráció és nihilvágy. És ilyenfajta modernséget, ha ezt annak lehet nevezni, a jövőben se várjon tőlünk senki.

– *Eddig az operettről, a musicalről beszélgettünk. az Operettszínház főrendezőjével. De az ön művészi tevékenységének ez csak egyik területe. Vagy lehetséges, hogy ezután figyelmét, munkáját csak a zenés műfaj tölti ki ?*

– Nem, erről szó sincs, mint ahogy eddig sem kötődtem egyetlen műfajhoz. Ha alkalmam van, továbbra is rendezek operát és prózát egyaránt. Operára általában több lehetőségem nyílik, de a televízió módot ad prózai előadások rendezésére is.

– *Nincs nosztalgiája a prózai színház iránt?*

– Inkább csak szervezetileg. Tehát nem elsősorban az állandó rendezői munka hiányzik, hiszen ezt kielégíti a televízió, inkább a közös munkában való részvétel. Mindig adódnak darabok, darabötletek, szereposztási ötletek, még akkor is, ha a művet más rendezi. Az együttgondolkodásban részt venni ez hiányzik inkább.

- Egyébként azzal, hogy a Főiskolán most prózai osztályt tanítok, megmaradt a kapcsolatom a prózával Valószínűleg ezért is ragaszkodtam a prózai színész évfolyamhoz. 'falán ha az Operettszínháztól lettem volna kénytelen megválni, akkor operettosztályt indítottam volna szívesebben.

- *Sok, néha már túl sok szó is esik a nemzedéki problémákról, a pesti és a vidéki színházak állítólagos ellentétéről. Mintha a két különböző, egymástól független probléma (vagy inkább látszatprobléma) emlegetése és mondvacsinált szembeállítása a valódi színházi gondokat és magát az igazi művészi munkát akarná helyettesíteni.. Mi a véleménye erről az állandóan emlegetett nemzedéki ügyről ?*

- A legnagyobb problémám az, hogy egy fiatal rendezőt vegyek magam mellé az Operettszínházba, akivel a gondok egy részét meg tudom osztani. De a szakmában van egyfajta arisztokratizmus, ezért mindenki a Nemzeti, a Madách, a Vígszínház rendezője, még inkább főrendezője, talán igazgatója akar lenni.

- *Gondola, hogy ez komolyan így van ?*

- Nem. Inkább csak heccelik a fiatalokat. Amikor a mi generációnk elvégezte a Főiskolát, mindannyian vidékre szerződtünk. Akkoriban teljes rendezőhiány volt az országban. Az előttünk járó generáció tíz-tizenöt évvel idősebb volt nálunk. Valamennyien éveket töltöttünk vidéken, és keményen dolgoztunk. A vidéki fesztiválokon nagyon sokszor mondták, hogy ez vagy az a produkció jobb, mint a budapesti előadás. De arról szó sem volt, hogy ettől „vesszen" Gellért Endre, vagy „vesszen" Major Tamás.

- *Most sem erről van szó.*

-- Nem. De nem is ingereltek erre bennünket. Nem volt ilyen mesterségesen szított generációs kérdés. Tudtuk, az a dolgunk, hogy megszervezzük a magunk „műhelyét" vidéken, és ezt nem azért csináltuk, hogy Várkonyi ellen vagy Major ellen vagy adott esetben Horvai ellen dolgozzunk, hanem inkább azért, mert azt vártuk, hogy ők mit szólnak hozzá, vártuk, hogy talán felfigyelnek munkánkra.

- *Tudtommal sem Ruszt, sem Zsámbéki, sem Székely, sem a többiek, akiknek a neve szóba kerül a vita kapcsán, sohasem valaki vagy valakik ellen rendez. Munkájukkal szín-házuk és színházi életünk egészének érdeké-ben dolgoznak. Mi a véleménye, a főiskolai tanárok és azok, akik erről a nemzedéki ügyről beszélnek, látják az érintett előadásokat, vagy csak általánosságban tudnak, a létezésük-ről?*

- Nekem tiszta a lelkiismeretem. Harminc éve szinte megszakítás nélkül minden jelentős, sőt kevésbé jelentős budapesti előadást és átlagosan tizenöt-húsz vidéki produkciót nézek meg. Sajnos, nem mondhatom el ugyanezt csak nagyon kevés kollégámról, színészeket is beleértve, generációs különbségre való tekintet nélkül. Színházi közéletünk harmincéves rákfenéje, hogy mindenkinek mindenről véleménye van, anélkül, hogy megbecsülnénk egymást egymás munkáinak megismerésével. Így a véleményeket általában nem befolyásolják a tények, ami nagyon kényelmes álláspont. Külön tanulmányt érdemelne, hogy egyik-másik színházunk vezetőjének elszakadása a szakmától milyen összefüg-

gésben van társulatának szervezetlenségével.

– *Térjünk vissza saját generációjához.*

– Igen, miközben tehát vártuk, hogy fölfigyeljenek ránk, mi is vitatkoztunk az előttünk járókkal. Vitatkoztunk a rendezéseinkkel, az előadások szellemével. És ez természetes, ez az élet rendje. Attól művész valaki, hogy nem ugyanazt akarja csinálni, mint a másik, mint az elődök. A fiatal kollégákkal én személy szerint jó kapcsolatban vagyok. Legtöbben dolgoztak velem mint asszisztensek, és azokat a munkáikat, amelyek fontosak és jelentősek, azokat én nagyra értékelem. Ruszt *Troilus és Cressidáját,* Székely *Macskajátékát,* Zsámbéki munkáit és még másokat. Az Operettszínház plakátjai bizonyítják, hogy amióta tehetem, vendégként foglalkoztatom a fiatal és még fiatalabb kollégáimat. De ami nem tetszik, arról nem tudom azt mondani, hogy tetszik. Ez azonban még nem jelent nemzedéki ellentétet, amit egyébként nem is ők kezdtek el szítani, sőt eredendően semmi közük hozzá.

– *Hát kinek lehetett ez érdeke?*

– Másodvonalbeli embereknek, főleg az idősebbek közül azoknak, akik annak idején a mi generációnkhoz is hozzácsapódtak útitársnak, de ott nem találták meg magukat. Hát most újra próbálkoznak. Ok és újabb társaik szervezik ezt a hisztérikus kampányt, aminek valódi szenvedő hősei éppen a fiatal rendezők, akik ilyen légkörben nem mindig tudják „helyretenni" magukat. Ha engem annak idején megkérdeznek, hogy a kaposvári *Ahogy* tetszik-előadást elvigyék-e Varsóba, akkor én barátilag, az egykori tanár jogán - bár Zsámbéki nem is az én tanítványom volt - elmagyarázom, miért lehetett Budapesten sikere az előadásnak, és miért nem lesz az a Nemzetek Színháza fesztiválján. Nagyon igaza volt Gábor Miklósnak a Magyar Nemzet-beli nyilatkozatában, amikor azt magyarázta, hogy *a Don Carlos* pesti éjszakai bemutatásán valami *ellen* volt az előadásnak - véleményem szerint különben jogos - sikere. Ezeknek a valóban tehetséges és komoly munkát végző fiataloknak nem feltétel nélküli ajnározásra van szükségük. Nekik is sokkal többet jelentene, ha az ügyeletes zseniség tűnékeny nimbusza helyett munkájukat elemző módon értékelnénk. S hogy ez mennyire nem generációs kérdés - mint talán ebből a beszélgetésből is kiderül -, sokszor nekem is erre volna a legnagyobb szükségem.

Bitef '75

KOLTAI TAMÁS

Planchon Tartuffe-je: politikai színház

A hatalmas Krisztus-test betölti az egész színpadnyílást. A dijoni múzeum táblaképéről készült reprodukció a keresztről való levétel részletét ábrázolja. Az ismeretlen festő alkotásán félrebillent fejjel, elomló tagokkal hanyatlik hátra a ruhátlan alak. Diadalmas barokk zene szól. Egyszerre feltárul a Krisztus-test egy parányi részlete: apró ajtó keletkezik rajta, amelyen vödörrel és partvissal kilép egy takarítóasszony. A zene megszakad, a Krisztus-előfüggöny fölsiklik: Orgon házában vagyunk. Így kezdődik Roger Planchon *Tartuffe-je.*

Planchon a mostani szezon kezdete óta Robert Gilbert-rel és Patrice Chéreau-val az új TNP-nek (Théâtre National Populaire) nevezett villeurbanne-i színház társigazgatója. A társulat az 1957 óta Lyon egyik északkeleti külvárosában működő Théâtre de la Cité jogutódja. Itt már megrendezte egyszer Planchon a *Tartuffe-öt.* 1962-ben az előadás nagy vitákat váltott ki, a rendezőt igen sokan támadták. Tizenkét évvel később az új előadás korábbi Tartuffe-jének gondolatmenetét teljesíti ki.

A díszlettervező Hubert Montloup az egykori előadás tervezőjének, René Alliónak az elgondolásait tekintette alapnak. Eszerint Orgon dúsgazdag polgár, aki óriási palotában lakik. Az első változatban XIV. Lajos Franciaországának pazarló gazdagsága tükröződött. Most minden félkész állapotban van. Mintha Orgon csak nemrég költözött volna be. Körös-körül még a múlt nyomai láthatók. A hatalmas csarnokok falain reneszánsz festmények, a sarokban szobrok. De már megkezdődött az átalakítás. Mindenütt megjelennek az építkezés kellékei: csigák, emelők, kötelek. Kibontott falak, beemelésre (vagy elszállításra) váró timpanonok kötélen, ideiglenesen elhelyezett és fehér porfogó huzattal borított bútorok. Az első felvonásban egy csarnokot éppen kápolnává alakítanak át. Különféle zsákokban építőanyagok hevernek, a háttérben látható az állványzat, kardos arkangyal szobra lóg csigán, az ajtó melletti ülő Krisztus-szoborra időnként éles fény zuhog odakintről... A második felvonás a „cselédtraktus" mosodájában játszódik, a harmadik egy csarnokban, amelynek dísze, a Napkirály lovasszobra egyelőre még lepellel van letakarva. Minden felvonás végén felsiklik egy újabb háttérfal - egyre beljebb hatolunk Orgon házába és a ház furcsa misztériumába.

Az előadás külső képe nem más, mint a külvilág sűrített lenyomata. A társadalom éppúgy átalakulóban van, mint Orgon háza. XIV. Lajos még fiatalember, az abszolút monarchia még nem erősödött meg, a múltat már eltörölték, az új korszakot most iktatják be. A helyzet egyelőre bizonytalan, nehezen áttekinthető. Mindenkinek minden lépésére vigyáznia kell, ki tudja, hogyan alakulnak a dolgok. Franciaországban átmeneti állapotok uralkodnak.

Ami Orgon pazarlóan pompás palotájában történik, az a falakon kívüli társadalmi feszültségeket, a korabeli Franciaország ideológiai éghajlatát és politikai realitásait tükrözi vissza.

Planchon *Tartuffe-jének* cselekménye, pontosabban e cselekmény *politikai* vonala így mondható el:

Orgon a Fronde-lázadás nehéz és politikailag veszélyes éveiben, amikor a feudális nemesség még egyszer utoljára szembeszállt a király abszolutizáló törekvéseivel, XIV. Lajos mellett állt. Ennek ellenére nem szakította meg a kapcsolatot az ellenzékkel, és beleegyezett abba, hogy néhány fontos papírt elrejtsen a házában. Tartuffe felfedezi a leveleket, és följelenti Orgont. A következmények csaknem végzetesek Orgonra nézve. A király azonban úgy dönt, hogy megbocsát. A döntésben ravaszul ötvöződik számítás és nagylelkűség. Végül is Tartuffe bizonyult föláldozhatónak. Orgon helyett őt tartóztatják le.

A gondolatmenetből fölsejlik, hogy ebben az értelmezésben Orgon lelkiismereti válságáról van szó. Planchon szerint Corneille-nél (és másoknál) a magánéletet folytonosan átszövik a hősök társadalmi elkötelezettségéből származó eszmék, amelyek legtöbbször szembekerülnek a privát szférával. Orgon konfliktusa pedig éppen az, hogy beengedje-e a politikát a házába, vagy rekessze a küszöbön kívül.

Úgy dönt, hogy kívülrekeszti. Az, akinek a leveleit elrejti: a barátja - és egyben a király politikai ellenfele. A kérdés most már az, hogy mint a király egykori támogatója, Orgon megteheti-e ezt.

Eddig is köztudott volt, hogy a *Tartuffe* az első polgári vígjáték. Moliére megteremtette egy hármas viszony prototípusát, a „klasszikus" triót. Az úr, a hölgy és az úr legjobb barátja. A drámatörténet *azóta* többszörösen devalválta ezt a sémát, és a polgári vígjátéknak - mint Planchon megjegyzi - már csak utolsó föllobbanásait látjuk a mai színpadon. Így némi nosztalgiával tekinthetünk vissza a kezdetekre, amikor a trió konfliktusa úgy zajlott le, hogy az elárult barátság nem egyszerű árulás, hanem *ideológiai* árulás. És a *Tartuffe az* első olyan színdarab, amelynek hősében hasadás keletkezik a politikai viselkedés két lehetséges változata között.

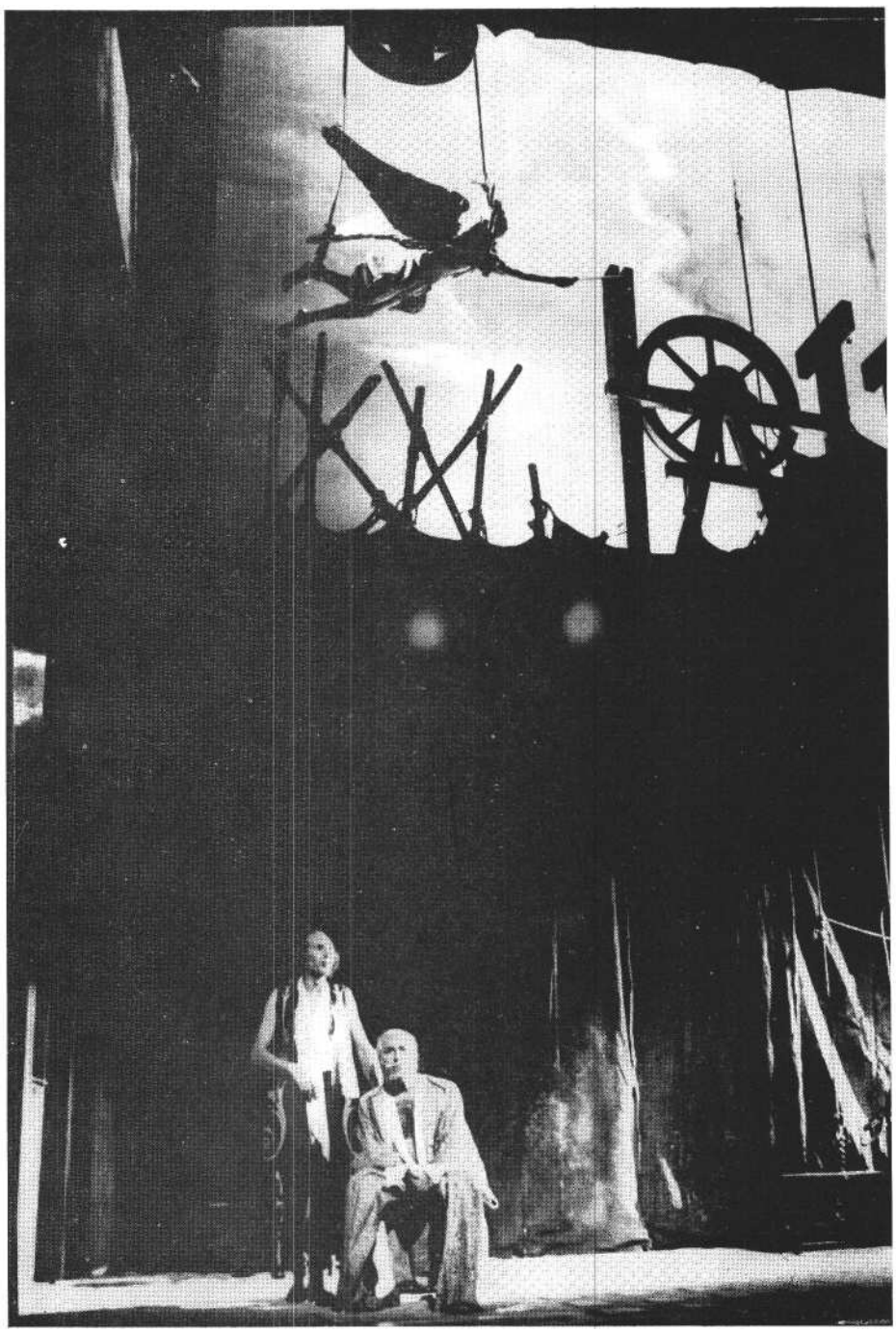
Nyilvánvaló, hogy egy ilyen értelmezés nem sokat tud kezdeni a *Tartuffe* színpadi hagyományaival - elsősorban az Orgon-tradíciókkal. A szokásos ütődött polgár, aki nem lát tovább az orra hegyénél, és számtalanszor kell nevetségesen fölsülnie ahhoz, hogy észrevegye, mi történik körülötte - ez a jól ismert változat aligha bírja ki a Planchon-féle elképzelés gondolati terhét. Másrészt az el-mondottak alapján afelől sem lehetnek kétségeink, hogy az előadás központi alakja maga Orgon.

Planchon Orgonja (Guy Tréjan) méltóságteljes, tiszteletet parancsoló úr. Amikor az első felvonásban teljes külső pompájában hazaérkezik, a Pernelle asszonyt meglehetősen szemtelenül kigúnyoló háznép egyszerre megjuhászodik. Amikor leveszi allonge-parókáját, és háziköntösbe bújik, egy köztiszteletben álló ősz családfőt látunk. Ennek a kikezdhetetlen férfiúnak egyetlen gyöngéje van: különös vonzalma Tartuffe iránt. Szó sincs itt arról, hogy Tartuffe ravasz machinációival beférkőzik Orgon kegyeibe. Az a csaknem félszeg, nyomorultul alázatos, alattomos gyávaságában valószínűleg minden kezdeményezésre képtelen Tartuffe, akit Roger Planchon játszik, aligha szánná el magát önszántából a veszélyesnek látszó cselekvéssorozatra, ami egy nála minden tekintetben - társadalmi rangjára és egyéni értékeire nézve egyaránt - különb férfi tönkretevéséhez szükséges. Planchon színpadán Orgon és Tartuffe viszonyában az előbbi az aktív fél. Orgon hívja meg házába Tartuffe-öt, ő ajánlja föl neki a lányát, ő bízza rá lelkesen a kompromittáló írást tartalmazó ládikát, és még a feleségét is ő löki a karjaiba.

Itt van persze a kérdés: miért? A darab elemzői háromszáz éve arról beszélnek, hogy Orgon valódi szenvedélyt táplál Tartuffe iránt. Planchon szerint ezt a rendkívül bonyolult komplexust mindenekelőtt a kor vallásosságából, pontosabban álszent vallásos tudatából és az ennek megfelelő hamis vallási gyakorlatából kell eredeztetnünk. „Nem egyszerűen egy nevetséges keresztény jelenik meg, hanem egy olyan ember, akit elvakít a szenvedélye" - írja Planchon. A torz hitbuzgalomnak vagy vallásos eltévelyedésnek Orgonnál van egy külső megnyilvánulási formája, amelyről maga sem tud: lappangó homoszexualitása.

Itt gyorsan meg kell állni, mielőtt bár-

Planchon Tartuffe-je. Orgon házának egyik csarnokát kápolnává alakítják át



Tartuffe (Roger Planchon) és Orgon (Guy Tréjan)

ki megkísérelné rásütni Planchonra, hogy egy homoszexuális Orgonnal beáll a színházi malackodók, pornográfiaárusok, az aberráltságból divatot csinálók táborába. Szó sincs erről. Még ha Dorine ilyeneket mond is arra, ahogyan Orgon Tartuffe-öt ajnározza: „Becézi, öleli, gyöngédség fogja őt el /És úgy bánik vele, akár egy szeretővel." Orgon mégsem homoszexuális, csak hajlama van rá - a kettő nem ugyanaz. És noha egy okvetetlenkedő néző levelére írt válaszában Planchon megjegyzi, hogy hat oldalon át sorolhatná e lappangó hajlam szövegből vett bizonyítékait, hozzáfűzi, hogy nem kell egyetlen nevet adnunk ennek a szenvedélynek, amelynek fő tényezője a vallásos elvakultság. (Guy Tréjan játéka pedig olyan finoman jeleníti meg a pszichológiai, filozófiai és biológiai vonzalom összecsomósodását egyetlen szenvedéllyé, hogy otrombaság volna metafizikusan szétválasztani őket.)

Mesteri az előadás fölépítése. Az első felvonásban még csupán kedélyes viccelődés tárgya mindaz, ami Orgon házában történik. Az almát és aprósüteményt rágcsáló szereplők mintha nem is vennék komolyan a ház urának furcsa szokását. Am lassanként kiderül, hogy komolyan kell venniük, mert Orgon valósággal terrort vezet be: nemcsak a cselédekkel bánik durván, hanem tombolva utasítja ki otthonából fiát is, akinek alig sikerül holmiját sebtiben összekapkodva ép bőrrel menekülnie. Most már fölháborodottan összefognak ellene, de egyelőre semmit sem tudnak tenni.

A kezdetben játékos könnyedséggel fölfogott családi helyzet egyre kínzóbbá, elviselhetetlenebbé és tragikusabbá válik. Az élénk és szemtelen Marianne (Co-lette Dompiétrini) annak a hírére, hogy még aznap hozzá kell mennie Tartuffehöz, félájult sokkba esik, percekig ápolják a színpad mélyén, alig tudják lábra állítani. Ezután következik az a jelenet, amikor Elmira ráveszi Orgont, hogy az asztal alól legyen tanúja Tartuffe valódi szándékának: az ő elcsábításának. A szokásos szalonasztalka helyett egy bakokra fektetett, két pingpongasztal nagyságú deszkára terítenek óriási fehér leplet, amely a következő jelenetben profán nászággyá és oltárrá is válik egyszerre. A tetőponton Tartuffe és Elmira már az asztalon fekszenek, és az egyre kétségbeesettebb asszony hiába üti a deszkát, hogy jelt adjon férjének. Orgon nem mozdul. Dermesztő pillanata ez a „polgári vígjáték" szerelmi triójának. A legtöbb előadásban ezután Orgon komikus kitörése következik. Nem így Planchonnál. Orgon elviselhetetlenül hosszúnak tűnő másodpercekig nem bújik elő. Pedig Tartuffe arcáról végképp lehullott az álarc, Orgon többé nem áltathatja ma-gát. Összeomlását nem látjuk, de a jelenet annyi feszültséget sűrít, hogy miközben az asztal körül meg sem rebbenő fehér leplet nézzük, az összeomlás *bennünk magunkban* játszódik le.

Az utolsó felvonásban Orgon és háza népe egy csupasz falakkal körülvett, rideg csarnokban didereg - ide szorította ki őket Tartuffe. Éjjel van. (A cselekmény reggeltől másnap hajnalig tart Planchon színpadán.) Gyertyafény mellett, takarókba burkolózva, a letargia és tanácstalanság paralitikus állapotában várják sorsukat. A testükhöz tapadó vékony ingek, finom alsószoknyák, amelyek négy felvonáson át az érzéki tapasztalás erejével teremtették meg a szellemiség és a fizikai jelenlét különös kontraszt-ját, most hirtelen pusztán elégtelen ruhadarabokká válnak, amelyek alatt a test és a lélek egyformán vacog. Néma csönd-ben ülik körül az asztalt, hozzálátnak szegényes vacsorájukhoz. A Lojális úr érkezése (karhatalom kíséretében), meginvitálása az asztalhoz és a szorongató lassúsággal közeledő újabb csapás - a kilakoltatás - már az utolsó szorításnak látszik a megsemmisített áldozat nyakán. Orgon nekiugrana az ítéletvégrehajtónak, de lefogják.

Hol vagyunk már a könnyed szellemmel sziporkázó komédiától vagy akár a vitriolos szatírától?

De a csúcs még csak most következik - és ez egyben a XX. századi színház egyik csúcsa.

Az utolsó jelenet. A deus ex machina. A királyi megbocsátás hírnökének érkezése, amit három évszázadon át Molière megalkuvásaként emlegettek, mint elvtelen behódolást a királynak - és amit a legjobb esetben is enyhe iróniával, vagy fejre állítva: mint nyilvánvaló abszurdumot játszottak el.

Planchon színpadán Valér (Luc Ponette) jelenti a rendőrség érkezését. Min-

denki fölkapja a csarnok közepére készített kis csomagját, hogy legalább legszükségesebb holmiját és puszta életét mentse. De a menekülés útja már el van *zárva*. Óriási csapódással teljes hosszában végigzuhan a padlón a fenékfalon levő hatalmas ajtó. Nyomában fény zúdul be - és titkosrendőrök hada. Egyikük lövés-re támasztja puskáját, a többiek villámgyorsan lefogják a teremben tartózkodókat, majd megkötözik és belökik őket a fölszakított padlón keletkezett két süllyesztőbe. Mindez néhány másodperc alatt történik. Mire besétál Tartuffe és a rendőrhadnagy, már készen találja a „kivégzendőket" és a „kivégzőosztagot".

A hadnagy lassan körülsétálva belekezd a letartóztatási parancsba, amelynek végén Orgon helyett váratlanul Tartuffe-re mutat. A rendőrök szempillantás alatt ráugranak és az előadásban mindvégig körülötte sündörgő sunyi kis szolgájára; az utóbbiról lerántják és a fejére húzzák a ruhát, majd a csuklójánál fogva kötélen fölfeszítik egy csigára; Tartuffe-öt összekötözik, és betömik a száját - pofonegyszerűen indokolva, hogy miért nem szólal meg többé a darab végéig. Ezzel egyidőben Orgonról és házanépéről föloldozzák a köteleket. De azoknak ocsúdni sincs idejük a dermedt mozdulatlanságból. A rendőrhadnagy továbbfolytatja a lassú körsétát és monológját, miközben a romhalmazzá dúlt teremben a szétszórt papírlapok között turkál, iratokat csippent föl, beléjük olvas, a cenzor hatalmi fölényével pergeti a lapokat. Majd leül Orgon mellé, és halk hangon, amelyben kielemezhetetlenül ötvöződik atyai feddés és csontvelőig hatoló fenyegetés, közli vele, hogy a király megbocsátott, mert „szeme az emberi szívekbe lát bele". A Tartuffe álnokságáról szóló példabeszéd minden szava Orgonnak szánt figyelmeztetés. Most válik érthetővé, miért várt a király végsőkig, és miért volt szükség arra, hogy Tartuffe letartóztatása csak az utolsó pillanatban, a halálra kész Orgon előtt történjen meg.

A rémület tapinthatóvá válik a megmenekültek arcán. Egy tökéletesen megfélemlített társaság hallgatja a politikai leckét, amelyet föltehetően egy életre megtanult.

Planchonnak sikerült bebizonyítania, hogy Molière *a Tartuffe* utolsó felvonásában nem alázatos gesztussal hódolt a királynak, hanem egy politikai akció realista leírásával szolgált.

PÁLYI ANDRÁS

„Fiammal együtt préda lettem

Jegyzetlapok Andrei Serban Trójai nőkjéhez

1.

Paul Foster, aki ma New York népszerű színpadi szerzői közé tartozik, ilyesféleképpen emlékezik vissza a La Mama születésére: első darabján dolgozott, amikor Jim Morre, a festő felhívta figyelmét egy „őrült fekete ladyre", akit neki is feltét-len meg kell ismernie. Ellen Stewart akkoriban divattervező volt, és boutique-ot akart nyitni. Első találkozásukkor megkérdezte Paul Fostert, nem lenne-e eb-ben segítségére. „Szívesen segítek, ha a boutique-jában majd bemutathatom a darabomat" - felelt a leendő író. Ellen Stewartnak nem volt kifogása. Sőt, olyannyira egyetértettek, hogy abban a meglehetősen elhanyagolt állapotban levő pincében, melyet rövidesen kibéreltek, már nem boutique-ot nyitottak, hanem - a Caffe Cino mintájára - kávét szolgáltak fel és színházat csináltak. Az első elő-adás Tennessee Williams egyik darabjának adaptációja volt, 1961-ben.

2.

Peter Daubeny, a nyugati világ egyik legnevesebb színházi impresszáriója 1971-ben megjelent My *world of theatre* című könyvében így foglalja össze a La Mamával kapcsolatos legfontosabb tudnivalókat: „A La Mama, ez a kis kávéház a Second Avenue egyik pincéjében az off-off-Broadway mozgalom születési helyének és székházának tekinthető. Ellen Stewart kezdeményezésére, akinek alakja már-már élő legenda, újfajta, esztrád jellegű színház született: a színészek, akik rövid jeleneteket adtak itt elő, nem kaptak gázsit, hanem fellépésük után maguk gyűjtötték be a közönség adományait. Ez a forma a kávéházi verses estekből

Euripidész: Trójai nők (La Mama társulat). A kép jobb oldalán Priscilla Smith, Andromaché alakítója

Szophoklész Elektrája a La Mama társulat előadásában. Patrick Burke (Oresztész) és Priscilla Smith (Elektra)

alakult ki, s akárcsak azok, igen kötetlen volt. Éppen ott-tartózkodásom idején költözött át a társulat új, több emeletes székházába.

Ellen Stewart 195 5-ben jött a Mississippi mellől New Yorkba. Divattervezést tanult, és megalapította a La Mamát. Ezt követően felfedezői ambíciójának hódolt, s olyan fiatal tehetségek pályáját indította el, mint Rochelle Owens, Leonard Melfi vagy Jean-Claude van Itallie az írók közül, valamint olyan rendezőkét, mint Tom O'Horgan, aki később a *Hairt* vitte színre. A Görög Művészi Színházhoz és a Negro Ensemble-hoz hasonlóan Ellen Stewart is megszerezte a Ford és Rockefeller alapítványok támogatását, s így tudta megvenni, majd átépíteni a színház jelenlegi székházát, mely 1969-ben *a Love* Storyval nyitotta meg kapuját. Évente mintegy negyven darabot visznek színpadra, az egyes darabok költsége száz font alatt van, sem a bevétel, sem a szakmai csiszolgatás kedvéért nem hajlandók hosszabb ideig ugyanazt a darabot játszani. Ellen Stewart új, meghökkentő beatszínházat hozott létre, mely gyakran tűnik színtelennek, alaktalannak és ijesztőnek. De Ellen teljes mértékben értékeli a színészek és a rendezők jelentőségét, az ő fő gondja, hogy színházi gyermekeit örökbe fogadja, felnevelje és kibontakoztassa. Kétségkívül ő az off-off-Broadway anyja és annak a színházi kultusznak a megindítója, mely a felnövekvő ifjúság nyugtalanságának erősödését és jelentőségét tanulmányozza. Találóan jegyezte meg róla egyik drámaírója, hogy »ő a La Mama szerelmi energiája«."

S két mondat Ellen Stewart vallomásából: „Tudom, hogy egyedül az emberek iránti érdeklődésem vitt a színházba; bármi más felszippanthatott volna ... S azt hiszem, az is mentett meg, hogy engem nem a színház érdekelt, hanem az emberek."

3.

A magyar színházi sajtóban, színházi kézikönyveinkben jószerivel mindeddig nem esett szó a La Mamáról. Az off-off-Broadway mozgalom más együtteseiről, elsősorban a Living Theatre-ről és a Bread and Puppetről több, bár ezekről is elég esetlegesen. E sorok írója azért is folyamodik írásos forrásokhoz, mert nem *érzi* magát felkészülve, hogy az amerikai új színház mozgalmának dzsungeljében kalauzoljon. Csupán alkalma nyílt, hogy Belgrádban, a kilencedik BITEF-en megtekintse a La Mama előadását, pontosabban a görög drámákból összeállított *Trilógia* első két darabját. Euripidész *Trójai nőkjét* és Szophoklész *Elektráját* egy estén adták elő - a belgrádi filmgyár stúdiójában külön e célra felépített aréna-szerű színházteremben, *a Médeiát* másnap - a vendéglátó Atelje **212** Színház „hagyományos" színpadán.

A Trilógiát Andrei Serban rendezte, aki 1969-ben szerződött a La Mamához. Időközben Peter Brook párizsi Kísérleti Színházi Központjának munkájában is részt vett, itt ismerte meg Elisabeth Swadost, aki az *Elektra* és a *Trójai nők* zenéjét összeállította, s az előadás akusztikai kidolgozásában köreműködött. *A Médeiát* és *az Elektrát* már korábban bemutatták Párizsban, *az Elektrát* 1973-ban a bordeaux-i fesztiválon is (erről írt Rigó László a SZÍNHÁZ 1974/3. számában); *a Trójai nők,* mely Belgrádban a *Trilógia* első műveként szerepelt, a legfrissebb produkciójuk. És minden bizonnyal e görög drámaciklus legragyogóbb darabja is : noha *a Médeiát* nem láthattam, a belgrádi fesztivál közönségszavazata, sajtója és szakmai zsürije - Planchon *Tartuffe-je* és Peter Stein Nyaralók-rendezése mellett - egyöntetűen a *Trójai nőket* tekintette az őszi BITEF harmadik kiemelkedő eseményének.

4.

Andrei Serban *Elektrája,* melyet csakúgy ógörög nyelven adnak elő, mint *a Médeiát* és a *Trójai nőket,* lenyűgöző szín-házi szakmai tanulmány. *Az Elektra* pá-rizsi előadásának műsorfüzetébe *A hang élete* címmel Serban jegyzetet írt, ebben olvashatjuk: „Megfigyelhető, hogy abban a színházban, mely érthető nyelvet használ, a szó olyasvalaminek a közlésére szolgál, ami voltaképp az információ vagy a pszichológia körébe tartozik. Vagyis nem maga a szó az érdeklődés tárgya. Az ókori nyelvvel való találkozásban nem tudjuk azonnal felfogni a szó jelentését, viszont úgy tűnik, e látszólagos jelentéshiány szélesebb teret nyit a kifejezésnek." Serban tehát nemcsak úgy véli, hogy a szavak többek betű szerinti jelentésüknél, hanem ki is iktatja a szín-házból a szó betű szerinti jelentését. A ki-fejezés „szélesebb tere", amiről Serban beszél, *az Elektrában* kevéssé ismerhető fel, az előadás lényegileg impozáns stúdium marad. A színészek fuvola és ütő-hangszerek kísérete mellett gyönyörköd-

nek a szavakban, a hangjukban; suttogás, kiáltás, kántálás, jajveszékelés, kánon és unisono váltja egymást, a kórus éneke vagy éppen hátborzongató torokhangjai ellenpontozzák a szólisták szólamát. Mármár az az érzésünk, hogy operát vagy oratóriumot hallgatunk, de az elő-adásnak van egy lélegzetelállítóan szép pillanata: amikor Elektra (Priscilla Smith) felismeri Oresztészt, elfelejti az emberi beszédet. Újra kell tanulnia artikulálni. Az, ami eddig formai tanulmány volt, egyszerre megtelik tartalommal. Már azért is, mert a címszerepet alakító Priscilla Smith sugárzó egyéniség.

Kétoldalt arénaszerűen emelkedő lépcsősor a nézőknek, a játéktér közepén fából ácsolt dobogó, ekörül helyezkedik el a kórust alkotó öt lány hosszú, világos köntösben. Itt a dobogón hódol Oresztész atyja emlékének, s itt hal meg Oresztész kezétől Aigiszthosz. A terem egyik végében (ahol nem ülnek nézők) falépcsők, a másik végében Agamemnon palotájának kapuja (vagy akár Mükéné kapuja), fent galéria, innen nézi végig Elektra Aigiszthosz meggyilkolását. Néhány rekvizitum: a jogar, a fejsze, a fáklyák - és egy eleven (idomított) kígyó, mely Elektra nyakára tekeredik, nyilvánvalóan szimbolikus jelentéssel. A színészek uszályos, kék, zöld és bronz köntöst viselnek, ebben a színösszetételben Klütaimnesztra vörös palástja az egyetlen agresszív szín. A mozdulatokat és a gesztusokat minimálisra redukálják, a szereplők mintegy lassított ritmusban mozognak, a játéktér szabályos geometriai idomaihoz igazodva, mintha láthatatlan szálak fűznék őket egymáshoz. A hallatlan pszichikai és fizikai fegyelmezettséggel, pontossággal celebrált előadás lelassítottsága egyre inkább valamiféle rítus, rejtélyes szertartás benyomását kelti.

A közönség e virtuóz mutatvány lát-tán (viszonylag) hűvös marad. Különösen, mert az est első felében a *Trójai nőket* láttuk.

5.

Még egy idézet Andrei Serbantól, egy másik nyilatkozatból: „Európában egészen másfajta kapcsolat van a színész és a közönség közt. Európában, ha néző vagyok, sokkal konvencionálisabb, sokkal formálisabb viszony fűz a színpadon levő színészhez, sokkal függetlenebb maradok tőle, s ő is független az én pillanatnyi állapotomtól. Itt az off-off-mozgalomban a színészek sokkal valóságosabbak, sokkal becsületesebbek, sokkal kevesebbet rejtenek el. Bizonyos értelemben sokkal naivabbak, sokkal direktebbek. Egyik rendezésemben volt egy harci jelenet. A próbán azt mondtam, »egyszerűen csak harcoljatok«, s igazi harc lett belőle. Vér folyt, elestek, megsebesültek, félbe kellett szakítanom a próbát, mert megrémültem. Ők nem féltek." Persze Serban sem hiszi, hogy „ha a színészek valóban megölik egymást, abból valami lényegesen új születik, a nézők valódi gyilkosságot vagy halált régóta látnak már a televízióban". Az új színház lényegét így foglalja össze a La Mama rendezője: „Itt vagyunk együtt ebben a teremben, létrehozunk köztünk és köztetek valamiféle kapcsolatot. Testünk van, emberek vagyunk, veletek együtt ebben a teremben egy rítust celebrálunk, mely más lesz, mint tegnap vagy holnap, megismételhetetlen." Mintha csak a korábbi Grotowskit hallanánk: „A színház szerintünk önmagunk megismerésének ünnepélyes, közösségi aktusa."

Nem véletlenül jut eszembe Grotowski. A wroclawi rendező eszméje és gyakorlata az off-off-Broadway színházi mozgalmában talált a legtermékenyebb talajra. Az, hogy Grotowski „pszichikai, emocionális és fizikai hangszerként szólaltatja meg a színészt" - mint Richard Schechner mondja -, az, ami Grotowski ún. pszichodinamikus tréningjéből a színészképzésben felhasználható, az új színház mozgalmának ABC-jéhez tartozik. Az az akusztikai kísérlet, melyet Serban Elektrájában mintegy vegytiszta állapotban megfigyelhettünk, szerves része volt a színházi munkának, melyet Grotowskiék a hatvanas években végeztek; ám Serban csupán a *Trójai* nőkben közelíti meg a Grotowski-féle színház totalitását, melyben egyszerre nyűgöz le a színész belső, pszichikai folyamatainak hitelessége, az élő szoborként formálódó test s az artikulálatlan hangoktól a melodikus énekszóig terjedő emberi hang csodálatos zenekara. És még valami, ami a formai jegyekben már nem érhető tetten.

Ellen Stewart, amikor az emberek iránti érdeklődéséről és szeretetéről be-szél, szívesen szól a különböző kulturális hagyományok közti válaszfalak ledöntéséről. Azt mondja, szeretné az emberi kultúra minden ízét megízlelni. Ez is az „őrült fekete lady" egyik rögeszméje, ami nemcsak abban nyilvánult meg, hogy társulatát szervezve semmiféle faji *vagy* nemzeti megkülönböztetést nem ismert el (a *Trójai nőket* is feketék, fehérek, sárgák, félvérek játsszák), hanem kezdet óta La Mama-kirendeltségeket szervezett Koppenhágában, Párizsban és Bogotában, ekképp nyitva meg a kulturális vérátömlesztés lehetőségét más földrészekről, illetve földrészekre. A *Trójai nők* előadásán, melynek zenéjét Elisabeth Swados az ógörög dallamvilágból és az afrikai-néger és indián folklórból állította össze, az is kiderült, hogy Serbant e görög trilógiában az Ellen Stewart-i eszme vezérelte. S ebben hatott rá igen termékenyítően az amerikai új színház mozgalmában oly népszerű Grotowski-módszer: a kultúrák egymás fölötti kézfogását nem a nyelvi megértésben keresi, hanem sajátos színházi eszperantó kialakításában, a színészben - mint emberi jelenségben.

6.

A belgrádi Atelje 212 Színháztól különautóbuszok viszik ki a nézőket a filmgyárhoz, melynek udvarán hosszan ácsorgunk. Nem engednek be a stúdióban felépített színházterembe. Végre megjelenik Ellen Stewart, s néhány tájékoztató mondatban közli, hogy az előadás itt kezdődik kint az udvaron. Feltűnik a fáklyás menet: a rabul ejtett trójai nőket szekéren hozzák a diadalittas görög katonák. Győztesek és vesztesek egyaránt lerongyolódva. Ha azt mondtam, „diadalittas" katonák, ez legfeljebb magabiztos durvaságukban nyilvánul meg: ebben az előadásban szó sincs diadalról, sem örömről. Serban a legyőzöttek végtelen ínségét olvassa ki Euripidész drámájából, mely felett ott komorlik az elbizakodott győztesek majdani bűnhődésének felhője. Egyszerre úgy érezzük, aligha van a világirodalomban még drámai alkotás, mely a háború nyomorát és borzalmait megrázóbb módon vetítené elénk, ennyire a vigasztalan következményekre helyezné a hangsúlyt. Íme a háború, melyben nincs győztes, csak vesztes.

Haláltánc ez? A pusztulás rítusa ? Szorongva hányódunk a sötét színházi teremben, mint valami kozmikussá táguló feketemisén, melyen az emberben lakozó gonosz indulatok szabadultak el. A *Trójai nőket* úgy szokták emlegetni, mint a legkevésbé sem cselekményes drámát, mely úgyszólván egyetlen hatalmas oratorikus panaszáradat. Serban *Trójai* nőkje a happeningből, a színházi orgiából annyit merít, hogy nevet adhasson az embertelennek. A háború és a pusztítás rítusa a humanista értékek himnuszává nemesül. Fájdalmas, költői jajkiáltássá - a színházi költészet nyelvén. Ebben a poézisben már nem az ógörög verssorok

bensőséges dallamát csodáljuk, hanem a színészi jelenlét von hatósugarába. Ha úgy tetszik, a színészi áldozat. A szélsőséges állapot. Az elementáris indulatok. Az elszabadult ösztönök. A tökéletes önkontroll: ez az előadás ugyanolyan pontos partitúra szerint zajlik, mint az *Elektra.* Csakhogy azúttal e partitúra valóban nem más, mint a színészi impulzusok tárháza. A többi *itt* és *mosta* nézőkön múlik.

Azon tűnődöm, miért nem viszolygok e fizikai inzultusoktól, a torzonborz és durva görög harcosoktól ? Sok más, a közönséget „sokkoló", többé-kevésbé dilettáns színház már annyiszor kiváltotta belőlem ezt az ellenkezést. Serban színészei iránt inkább bizalmat érzek. Akkor is, amikor durván odébb löknek. Nyilván a belső koncentráció miatt, mely alól a színészek egyetlen pillanatra sem oldják fel magukat. Valóban úgy érzem, a láthatatlant láthatóvá tevő színház ez, melyben a színész a metaforák sorát tudja megteremteni önmagából, az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilvánulásaira képes, ami-ről Artaud álmodott. Amilyet csak Grotowski piciny színházi laboratóriumában láttam. S ami egyszerre nagyon is hozzám szól. Nem nehéz felfedeznem, hogy Euripidész aktualitása folytán: Serban rituális színháza mai szorongásaink ördögeit kelti életre. S egyúttal ott lüktet benne az idegeinkben hozott, öntudatlanul felszívott kulturális örökség, a civilizáció tudathasadása, melyre épp a meg-neveződés, a színházi inkarnáció a reményteli válasz. Maga a színész: az ember.

7.

„Kiderült, hogy akár El Greco képeinek alakjai, a színész is a lelki technika által mintegy kigyúlhat, »illuminálódhat«, »lelki fény« forrása lehet." Ez a mondat ismét Grotowskitól való, s mottóul választhatnám Priscilla Smith Andromachéjához. Serban *Trójai nőkjének* Andromaché „a halálra ítélt királyné" a központi alakja; ebben az előadásban nemcsak a fiát ölik meg, hanem magát az ifjú özvegyet is (eltérően az eredeti drámától és a mitológiai történettől). Ha úgy tetszik, azért, mert Andromaché és gyermeke e győzedelmi rítus áldozati bárányai; ha úgy tetszik, azért, mert anya és gyermeke meggyilkolásával végleg beborul a diadalmasok fölött az ég, végképp nyilvánvalóvá válik, hogy a pusztítást csak pusztulás követheti. Am Serban *Trójai* nőkjének megvan a maga külön „mitológiája" a születésről és az erőszakos halálról, az életről és az élet pusztításáról, s ebben kap különös hangsúlyt a gyermek és az anya halála. Ők jelentenék az élet fényességét a háború éjszakájában - ezért kell veszniük.

„Fiammal együtt préda lettem" - sírja Andromaché fiával együtt ketrecbe zárva Euripidész szavaival. Nézem Priscilla Smith arcát a rács mögött, kavicsként aláhulló könnyeit, hallom velőig hatoló, fájdalmas torokhangját: ennyi elementáris érzelem s ennyi színészi szárazság egyszerre - hihetetlennek tűnik. Mint valami különlegesen megmunkált ékszert, úgy nyújtja át a fájdalmát. Most akkor sem figyelnék a szavakra, ha érteném az ógörög lamentációt; ez már valóban a színészi expresszivitás csodája. S amikor őt is lelökik azon a meredek deszkasíkon, ahol előzőleg - mintegy a hegyoromról letaszították már gyermekét, lélegzet-visszafojtva figyeljük lassú zuhanását. Percekig tart, míg a meredek deszkasíkon a néhány métert megteszi, olyasféleképpen tekeredve-kucorodva össze, ami az anyaméhben kuporgó csecsemőt juttatja eszünkbe.

Ez a halál ragyogja be a humanitás tiszta fényével a *Trójai nőket. S* amikor az Elektrában, Oresztész felismerésének pillanatában Priscilla Smith újratanulja az emberi beszédet, még mindig bennem él Andromachéja. Nem tudom elválasztani a kettőt.

8.

E rapszodikus jegyzetlepok vajmi keveset árulnak el a kivételes színházi élményből. Voltaképpen ajánlással kellene zárulniok, felhíva az olvasó figyelmét: menjen és feltétlen nézze meg a *Trójai nőket.* Ez persze lehetetlen. Így nincs más hátra, mint a tűnődés : Budapesttől pár száz kilométerre évről évre színházi fesztivált rendeznek, melyen minden alkalommal a világ néhány élvonalbeli együttese fellép. Jó és viszonylag olcsó alkalom lenne, hogy legalább egyiket-másikat meghívjuk mi is. Miért nem tesszük?

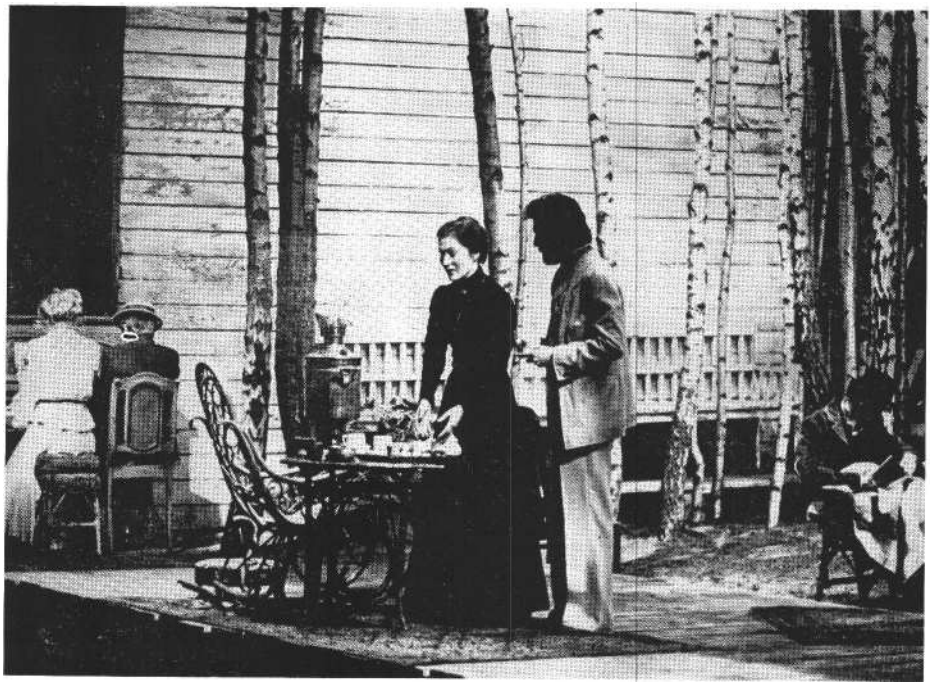
SAÁD KATALIN

Nyírfák és nyaralók Peter Stein színpadán

Gorkij - Csehov színházában

„Értelmiség - az nem mi vagyunk! Mi valami más vagyunk.... nyaralók vagyunk a hazánkban ... valami jövevény-félék ... semmit sem csinálunk s undorítóan sokat beszélünk" - mondja Var-vara Mihajlovna, Bazsov ügyvéd felesége, aki büszke rá, hogy neki mosónő-anyja volt. Az őr, Pusztobajka még kevésbé hízelgően jellemzi a Gorkij-dráma „hőseit" : „Ni, mennyi kacatot hagytok mindenfelé. Csupa kacat és szemét marad utánatok ... Csak piszkítjátok a földet."

Az értelmiség a 20. századi drámairodalomban középponti helyet vívott ki magának, s az értelmiségi vívódások színpadi létjogosultságát - a színpadi formanyelv megtalálásával - Csehov teremtette meg a „sok beszéd - kevés cselekvés" drámai gondolkodásmódjával. Az új értelmiségi világérzést, a valami másra való áhítozást, de a cselekvést még-is megbénító belső tehetetlenséget mint motivációt, valamennyi Csehov-drámában fellelhetjük. A Csehov-figurák saját énjük létjogosultságát kérdőjelezik meg, és megfeneklenek abban való felettébb nagy igyekezetükben, hogy életteret és értelmet találjanak saját létüknek. Csehov mindezt az alapos boncolást végző megfigyelő hűvösségével tárja elénk, s jóllehet együtt érez hőseivel, együttérzése éppoly tétlen, mint teremtményei. A *Nyaralók,* mely a harminchat éves Gorkij harmadik darabja, a csodált és gyűlölt csehovi modell hatására született: *szereplői a* kispolgárságból - tehát a kézműves és kereskedőtevékenységet folytató városi lakosságból - felemelkedett burzsoá intelligencia képviselői; a darab nyaralókban„ dácsák környékén, erdőben, folyóparton játszódik, tehát *helyszínét* illetően is megfelel a modellnek; *kompozíciójában* pedig hasonlóképp, mint a Csehov-darabokban, a kétszereplős dialógusok váltakoznak a többszereplős társas együttlét szituációival. Gorkij, mint ez Csehovhoz írott leveleiből kiderül, szerette volna az említett motívumokban a modellt követni, minthogy a *Ványa bácsi* előadása „könnyekig" megrendítette. De épp a *Ványa bácsi* álmodozó hőseinek sok beszédbe fulladó tehetetlensége bő-



Gorkij: Nyaralók című színműve Peter Stein rendezésében. **Varvara (Edith** Clever) és Rjumin (Rüdiger Hacker)

szítette is fel. E belső meghasonlottságot viseli magán a darab: dramaturgiailag és a szereplők lelkületét illetően Csehovra orientálódik, amiben különbözik, sőt azt is mondhatjuk, hogy amiben túllépett rajta, az a gorkiji „kiszakadás-mozzanat", mely Gorkij életművének mindvégig egyik alaptémája maradt. A kissé bonyolult összetételű szereplőgárda a darab folyamán két részre szakad. A belső tehetetlenségük folytán szerencsétlen konformisták és a nyíltan konzervatív magatartásúak *népesebb* csoportjára, s egy kisebb, közülük kitörni készülő, s végül *valóban ki is* szakadó csoportra, tagjai, ez remélhető, a közeljövőben tevékeny forradalmi szocialistává is válnak. (A darab, ne felejtsük el, nem sokkal az 1905-ös forradalom előtt íródott, s 1904-ben mutatták be első ízben.)

Gorkij *a* Nyaralókban, mint maga írja, az orosz értelmiségnek azt a részét akarta bemutatni, amely demokratikus rétegekből került ki, és a társadalmi helyzet egy bizonyos magaslatára érve, elvesz-tette kapcsolatát „vérrokonával" - a néppel; ez az értelmiségi réteg magányosan áll a nép és a burzsoázia között, nincs be-folyása az életre, nincs ereje és fél az élettől, tele van meghasonlással. Nyugodtan és csendben akar élni, mindamellett azért érveket keres az önigazolásra.

A Schaubühne am Halleschen Ufer rendezője, Peter Stein, híven rendezői alapmódszeréhez (melyet a SZÍNHÁZ 1975/10. számában *a Homburg hercege* és *A ingolstadti tisztítótű* című előadások kapcsán elemeztünk), ismét az író személyiségét választotta kiindulópontul: jelen esetben azonban nem az író személyét, hanem épp ezt a fent elemzett drámairói meghasonlást. A csehovi színház iránt érzett csodálatának és ellenérzésének ellentmondásosságát. Stein a darab „hibájául" felróható egyenetlenségből erényt kovácsol, mindkét motívumot a lehető legszélsőségesebb állapotig fokozza, hogy a kisülés majd élesebb és erőteljesebb lehessen a két pólus közti feszültségben. A színpadon tehát egy Csehov-darab színpadképénél is „csehovibb" világ tárul elénk: hatalmas nyírfaerdő veszi körül a játékteret. A másik pólus pedig a forradalmiság eszméje és magatartása, mely *a* Nyaralókban ugyan még csak feldereng, de az egész gorkiji életműből kisugárzik.

Peter Stein Nyaralók-előadása (Schaubühne am Halleschen Ufer)

A „jelenetek" mint formanyelv

Az előadás né̊met címe: *Sommergäste nach Gorki,* melyet majdnem úgy lehetne fordítani: „A Nyaralók, Gorkij után szabadon", de talán a „Gorkij alapján" fordítás a pontosabb. Stein és dramaturgja, Botho Strauss a darabot ugyanis alaposan átdolgozták, s erre a munkára tulajdonképpen magától Gorkijtól kapták az inspirációt. Gorkij, darabjának műfaji megjelöléséül nem a dráma, szín-játék vagy komédia elnevezést választotta, hanem a „jelenetek" kifejezést. Az átdolgozók ezt a műfaji megjelölést nem is annyira a kompozíciós technika alapelvéül, inkább *az* előadás *nyelvéül* fogták fel, tehát lényegi jegyeként értelmezték. Egy adott szűk térre összezárt csapatnyi ember kapcsolatainak és összeütközéseinek komplex képi kifejezésformáját vezették le belőle.

A Nyaralók első felvonása Bazsov dácsájában játszódik, rövid párjelenetek formájában. A második felvonás a házon kívül, s nem kevesebb, mint 28 rövid, egymást gyors egymásutánban követő jelenetben bonyolódik, két-három szereplő közt. (Az illető két-három személy persze változik, így lassan mindenki színpadra kerül.) Az egész társaság azonban csak a harmadik felvonás erdei piknikjén vehető szemügyre. Az első és második felvonás jeleneteit ezért úgy montírozták össze, hogy már az előadás kezdetétől valamennyi szereplő a színpadon lehes-

sen, s csak amikor *színpadi létformájuk* már szinte „belénk ivódott", kerül sor a két-három szereplős jelenetekre.

Bizonyos feleslegesnek érzett szerepeket is kihúztak a darabból, az orvosnő lányát, s annak udvarlóját, valamint a műkedvelő színjátszókat; ezeknek valóban nem volt semmi funkciójuk a többi szereplő külső-belső állapotából, egymáshoz való viszonyulásukból megteremtődő színpadi légkörben. Az előadás nyelvéül egyrészt *a szimultán játéktechnikát*, másrészt a „csehovi elemeket" jelölhetjük meg. A kettő természetesen összefügg, hisz a színpadi ellenpontozó művészet is csehovi örökség; *a Királyról* mondja Kosztolányi: „Itt szerelmet vallanak, s közben feldöntenek egy széket." A Csehov-játszásra való utalások nem jelentenek erőszaktételt a gorkiji anyagon, mindössze a dráma szövetében elrejtett mozzanatok kapnak többlethang-súlyt. A cikk elején idézett Pusztobajka-morgolódás azáltal válik szimbolikus ér-vényűvé, hogy az előadás kezdetekor, az együtt időző társaság *mozdulatlan tablója* mögött két őr szedi a „szemetet", s elgereblyézi a „nyomokat". A félhomályban két kéz lassan összeér. A színpad kivilágosodik. Varvara öccse, Vlasz, aki majd egyike lesz azoknak, akik elmennek, jelenleg szappanbuborékokat fúj, Bazsov mérnök arisztokratikus költőnő-húga festőállvány mögött pingálgat, Dvojetocsije, a „Kettőspont"-nevű gazdag nagybácsi - rokona lehet az *Éjjeli menedékhely* Lukájának, de neki nagyobb szerencséje van: bölcsessége pozitív hatású -, később majd a kiszakadó kis csapat lelke lesz. Egyelőre pipázik, érezni a pipa-szagot is. Bent az erdőben is tévelyeg egy-két szereplő, egyik-másik széken ül, háttal a nézőtérnek, van aki félig előre-fordulva a földön guggol. Szása, Bazsovék szobalánya - Breughel-képek öreg parasztasszonya -, az előszínpad jobb oldalán álló íróasztal mellett üldögél. Köt, mormog, számolja a szemeket. Varvara egész testét rázza a zokogás, bár néma marad, öccse, aki az örökös bohóckodással igyekszik elleplezni: nem kíván belesimulni a társasélet rendjébe, most tréfás-szimbolikus madárrepülést próbálgat, fél lábon egyensúlyoz, s két karját szárnyként széttárja. Varja öccsének panaszkodik, Dvojetocsije a fák törzsét simogatja sorra, a költőnő, miután az elébb zongorázott egy keveset, újra festőállványához vonul, két férfi sakkozni kezd. Közben az őrök is megácsolják a *színpadot*, melyen nem a darabban megírt műkedvelők lépnek fel, hanem e szemünk előtt tenyésző társaság játszik majd színházasdit. Íme *a Király* színpada.

Egy másik Király-motívumra is rábukkanunk: Varja virágot akar ajándékozni az írónak, aki elfogadja, s megígéri, hogy elteszi majd a könyvébe. Nyina Trigorintól való búcsújára emlékeztet a hosszú szertartás a virággal; a virág végül, a csalódás jelképeként a földre hull. Szása felszedi a szemetet, kiviszi. Volt egy nézője is a jelenetnek: Dvojetocsije. Ámbár itt mindenki néző és játszó egyszerre. A Gorkij-dráma ügyetlen jövés-menéseit a szimultán játékmód kiküszöbölte, sőt az előadást többsíkúvá is tette általa: megteremtette *a jelenlét* minőségi fokozatait. Más a fák mögül leselkedő Rjumin jelenlétének súlya, s más Dvojetocsije prófétikus szemlélődése, mást jelent a társaságnak hátat fordító író merengése az erdőben, s mást Vlasz dacos különvonulása.

A piknikjelenetet végigenyelegte-szeretkezte a rőzserakás mögé húzódott orvosházaspár. Reális vagy irreális a jelenlétük ? Eldönthetetlen, hogy ami a szereplők szeme láttára történik, azt látják, vagy csak tudnak róla, ennélfogva akár láthatnák is. Egymás életébe a legszemérmetlenebbül befészkelődve - s ugyanakkora legteljesebb idegenségben - élnek. A létforma konzervált bezártsága. Hogy néhányan közülük kiszakadnak - nem változtat a többiek állapotán: fekszenek, üldögélnek, pletykálnak, vájkálnak.

Csehovra utal a széplélek Rjumin nevetségesen komolytalan öngyilkossági kísérlete is: a karját sikerül csak megsebesítenie. Elbert János a csehovi drámaalkotás egyik kulcsjelenetének épp a *Ványa bácsi* hamvába holt „merényletkísérletének" humoros-tragikus találmányát tartja; ami a Királyban még nem érzékelhető eléggé, itt már kínzó kacagásra ingerlő és gyötrően nevetséges : *a félbemaradt cselekvés.*

Az elementáris játéktér

Stein nélkülözhetetlen munkatársa láthatóan Karl-Ernst Hermann, a díszlettervező is. Előadásaikhoz következetesen teremtenek közeget *valódi anyaggal. A Homburg hercege* álomképek formáját magára öltő függönydrapériája s a stílbútorok közt megásott sírgödör mellett homok-bucka emelkedik. *A marék homok*, melyet a szerencsétlen Homburg a saját sírjánál az arcához szorít. *Az ingolstadti tisztítótűz deszkapalánkja*, mely szigorúan körülhatárolja a lehetséges életteret. A gyóntatószék előtt térdeplő, angyalokban hivő fanatikus Roelle *kövekkel* von ördögi kört maga köré. Utóbb megkövezik. *A Nyaralók* játékterét sűrű nyírfaerdő szegélyezi. Egy vagy néhány fa is felkelthette volna az erdő hatását. A színpadon mégis több száz nyírfa áll, ágaikkal egymásba fonódnak. A csehovi enteriőr sem hiányzik a képből : kecses lábú asztal, szamovár, magas támlájú hintaszék, puff, párna, fonott fotelek; nincs két egyforma bútor-darab. A színpad előterében, jobbra a nélkülözhetetlen íróasztal székkel, padkával, balra a pianínó. Az erdőben kerti székek. Mikor Vlasz bohócra festi magát kint az erdőszélen, s bejelenti, hogy mindenkit gyűlöl, Szása erőteljes mozdulatokkal, nehézkesen hajlongva, *vízzel* fel-mossa a szobául szolgáló előszínpad széles hajódeszkáit. A második rész piknikjére az előbbi bútorok eltűnnek. Kemény *agyagrögök* borítják a földet, függőágy a fák közt, abban ringatózza át a jelenetet a negyedik „emigránsjelölt", az öntudatos, magányos orvosnő, Marja Lvovna; Vlasz régi kurblis gramofonon lemezeket hallgat. A színpad fölött körben neon-csövek és reflektorlámpák. A világítás gazdag variációs lehetőségei. A piknik viharos szerelmi vallomásaira és csalódásaira egyszerre sötétség borul - a színészek előrerohannak a rivaldához, meg-állnak ránk meredve, s kimennek.

A következő jelenet a drámai csúcspont: a vacsorához összetolt asztalok fehér abroszai ragyognak. Az asztalok mögött egyre inkább középre záródik a ki-törni készülők csoportja, összecsapások, verekedés, parázs vita, kék neonfény vetül e csoportképre. A záró jelenet az el-hagyott Bazsov és az író röpke dialógusa. „Mindez, barátom, olyan jelentőség nélküli" - mondja az író az immár szomorú, fázós hajnali ködben.

A nyírfarengeteg persze nagyon szép, lehetne mondani, de hol az a bizonyos következetesség, a kontinuitás, melyről fent beszéltünk: a valódi anyag, mely elementárissá varázsolja a játékteret? Hisz az anyag elementaritása csak akkor nyilvánul meg, amikor a színész - az ember - összeütközésbe kerül vele. Itt is akkor. Mert az erdő ellenáll Varjáéknak, kínosan hosszú, valóságos birkózás útján tudnak csak kitörni a recsegő-ropogó sűrű bozótból. Még egy végső utalás Csehov költői szimbolizmusára.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Fülpiszkálás

Marielouise Fleisser: Tisztítótűz Ingolstadtban című drámája Peter Stein rendezésében **(Schaubühne am Halleschen Ufer)**

Tisztítótűz Ingolstadtban

Nyolc perccel az előadás kezdete után hangzik föl az első szó. Az is a színpadon kívülről.

Nyolc percig semmi sem történik. Semmi? Nagyon is sok történik.

A túlsó-Berlinben működő Peter Stein mesteri expozíciója sok mindenről tájékoztat bennünket. Megismerjük Berotter családját. Ot magát evés után, alsóneműben trónolva kizsírosodott támlájú, virágos huzatú karosszékében, papucsosan, időnként zsarnokian gyermekeire emelt családfői sétabotjával. Olga leánya a szín közepén ül. Nedves hajjal érkezett, azt törölgeti. Nem valószínű, hogy szükség volt a hajmosásra: inkább fölfrissíteni kívánta magát, jobb kedvre akart derül-ni; szétnyiladozó, barna pongyolája nyílásain át lopva hasát méregeti: megnőtt-e már? Clémentine blúzát gombolja né-mán. Abban a pedáns rendben, ahogy gombot gombra követ, abban az elszánt céltudatosságban és makacsságban, ahogyan szinte uralva tölti be a szobát, megértjük: apja lánya. Sokkal inkább az, mint Olga, aki ideges módon hajlik a lázadásra, és terhessége is valószínűleg a polgári rend elleni lázadás melléktermére. Megérkezik a térde fölött végződő rövidnadrágú Christian, nővérei elkényeztetettje; kissé visszamaradt a fejlődésben. Zsebéből játékautót húz elő, és duzzadó nadrágján tologatja gyermetegen elmerülve a feszültséget eloszlatni akaró játékban.

Pompás információkat kapunk szavak nélkül is. Tájékoztatja a nézőt Karl-Ernst Herrmann díszlete is. Ne írjunk díszletet! Nevezzük inkább a játék terének. A szín mélye homályba vész. Mintha deszkafa-lak kereteznék a mélyben a színpadi lát-határt. Jobbra a családfő szakrális karos-széke: innen irányítandó egy kispolgári család. Mögötte aprómintás, virágos tapéta. A színpad egészét szőnyegek borít*ják . . . teppichek,* ha szabatosak akarunk lenni és érzékletessé fordítani a kelléket. A deszkázat eltűnik a puhán hangfogó, vastag szőnyegek alatt. A szín közepén egy kisebb és egy nagyobb halomban ki-mosott, még vasalatlan fehérnemű. (Amikor majd az elegáns Roelle vizitába érkezik: gyors gyakorlottsággal letakarják a dombokat, azzal a bizonyos elleplező mozdulattal, amivel váratlan vendég jöttekor hirtelen ráterítik a virágos kartonhuzatot a bevetetlen ágyra.) Mennyezetként alacsonyan húzódó fehér lepedő nehezedik a szereplők fejére ... nem vitás: lepedő az. Fölfelé lezárja a színpadteret, és sátorszerűen nyúlik ki a nézőtér első sorai fölé. Kispolgári naszád petyhüdten ívelő vitorlája. Egyszersmind csőrepedéstől beázott plafon.

Tehát ennek a biztonságosnak mutatkozó környezetnek a szétomlásáról lesz szó az előadásban! A színészek idegfeszültsége, magas hőfokú ingerlékenysége inkább szétrobbanást, szétrobbantást, előlegez az első nyolc percben.

Ez a nyolc perc másról is tájékoztat.

Olga nem csupán buzgón törölgeti nedves haját, hanem összesodorja a törölköző kirongyosodott sarkát, és elmerülten tisztogatja fülkagylóját, majd ellen-őrzi az eredményt, a tisztálkodás termé-két. Ugyan miről tájékoztat a játéknak ez a nem túlságosan jóleső mozzanata?

Arról, hogy milyen meggondolások szerint fogják a berlini Schaubühne am Halleschen Ufer színészei előadni Marieluise Fleisser negyvenöt évvel ezelőtt, Brecht biztatására írott - és 1926. április 25-én a berlini Junge Bühnében *Lábmo*sás címen bemutatott - színdarabját, a *Tisztítótűk Ingolstadtbant*. A fülpiszkálgató, alapos tisztálkodás itt a színpadi polgári nappali közepén olyan botrányos programnyilatkozat, mint amikor Otto Brahm megrendezte Schiller *Ármány és szerelemjét,* és Ferdinánd Miller Lujzának tett szerelmi vallomása közben háttal a nézőknek kesztyűjét gombolgatta megbotránkoztató nyegleséggel és programot valló pontossággal.

Akkor a naturalizmus gesztikus nyilatkozata volt a kesztyűgombolás. *Most a* fülpiszkálás a neonaturalizmusé.

Meghalt a naturalizmus ! Éljen a neonaturalizmus

A fülpiszkálás tehát programadó fülpiszkálás. Esztétikai fülpiszkálás. És mint minden esztétikai program: egyben politikai is. Tehát: politikai fülpiszkálás. Mielőtt elkezdődne a szövegmondás, és

a fölsrófolt idegzetű, színpadi magatartásukat tartósított ihlettel, hitelesen élő színészek belefognának a mind pergőbb borzalmú darab eljátszásába: félreértések elkerülése végett közlik a maguk szín-házi nyelvén a Nagyérdeművel, hogy ha Művészetért telepedett be a nézőtérre, akkor jobb, ha még most hazamegy; itten nem a mostanában divatozó fiatal színháziak adják elő csinoska kísérleteik egyikét, hanem kísérlet történik a valóság bemutatására, jóllehet: egy negyvenöt éves darab segítségével. Itten fület fognak piszkálni, és az is lehet, hogy a megpiszkált fül éppen a nézőé magáé lesz. És bogarat tesznek ebbe a fülbe. És kellemetlen dolgokat suttognak belé. És beleordítanak. És meghúzzák az Új Művészetet szagolgatni akarók orrát. És beleverik, mint egy nevelni való kölyökkutyának, beleverik a piszkos és büdös és kellemetlen életbe, hogy lássa, mennyire nem az a tetszetős és kellemes és jó illatú, aminek odahaza a televíziója előtt és az autójában terpeszkedve elképzeli vagy hinni szereti, mert ily módon kényelmesebb néki.

És ez még csupán az első nyolc perc!

Illetve: annyi sem. Az első színpadi pillanatokban leszögezi a játék - anélkül, hogy a figurák kilépnének szerepük életéből, és különnyilatkozatokat táviratoznának a közönségnek, ahogyan azt a neoavantgarde annyira kedveli - leszögezi, hogy *mi nem* fog történni, és miről és miként fognak beszélni a valóságról, amit nem kívánnak ma este megfinomítani; beérik azzal: ha ábrázolják és formába öntik.

A színháztörténet hézagos ismeretében is sejteni lehetett, hogy ez bekövetkezik.

Hogy a színház nem sokáig bírja elviselni a desztilláltságnak, a denaturalizálásnak és spekulatív elvonatkoztatottság-nak, finom artisztikumnak, művészkávé-házak vagy pinceklubok magánügyeinek tartós hordozását, mint ahogy nem bírja elviselni a kelkáposztaszagot és a szín-padi komód mélyén rendbe rakott, vasalt stafírung részletező hitelességét sem.

Időről időre létre szerveződik az egyensúly.

Illetve: éppen hogy átbillen az egész az ellentétébe az egyensúly érdekében.

Mert a színház egyáltalán nem az a hely, ahol finomkodva átstilizálandó volna az élet, hogy már ne emlékeztessen eredetére. Nem az a hely a színház, ahol a valóságot végérvényesen föl kellene cserélni a játékra. Ugyanakkor a színház nem az a hely, ahol a valóságért oda kellene vetni a játékot, és csakis a szavatoltan valódi, az esténként ezeregyszáz tanúval igazolt *eredeti* kaphat helyet deszkáin. A színház ki nem állhatja az egyhangúságot. Undorodik az egyformaságtól. És amit már meghódított és fölfedezett: annak hűtlenül hátat fordít, és nem mutat több érdeklődést iránta.

Nem a színház csapodár természetéből fakad ez. Nem kikapós műforma a színház, hogy újabb és újabb kalandok után vesse magát. És még csak nem is tükör előtt magát illegető divatmajom - holott a színház képtelen működni a divat nél-kül, valósággal lételeme; olyannyira, hogy többnyire maga csinálja a divatot.

Az eredményeket gyorsan elvető és új területekre szemet vető sarkos fordulatok azzal magyarázhatóak, hogy a színház tükrözi legelevenebben az életet. A színház maga az élet.

Ha egy színháznak *stílusa van:* keresztet vethetünk rá. Amikor a valóság bekerítésére és megfogalmazására tett kísérletei stílussá dermednek: odafagy hozzá az igazság és az eleven élet - írásmodorrá merevedik. A jó színháznak mindennap más stílusa van, és minden darabhoz más készségeket fejleszt ki magából. Egyszersmind persze megőriz ön-magából valamit. A színház: állandó készség a megújulásra. A valóság aggályos vizsgálata. S amelyik színház nem képes együtt változni a valósággal: az a valótlant állítja. Még mindig az igazat akarja mondani. De már hazudik. Hazudik, mert nem azt mondja, amit mondania *kell,* hanem, amit mondania *kellett.*

Annyi lenvászonból készült karatéegyenruha és farmernadrág, annyi aranyhímzéstől fuldokló operai jelmez, annyi tarka stilizáció után gyönyörrel szemléljük Joachim Herzog ázott ruháit: mind-egyik magán viseli az egykorú divatlapok, képes újságok, mozidarabok és fény-képek alapos tanulmányozását. A krémezéstől és keféléstől kifényesedett bőrű, magas szárú, gombos cipők nemcsak hírt adnak egy történelmi korról, nemcsak megteremtik szilárdan a bizonytalan egykori valóság mását (ezzel paradox módon elősegítve, hogy a mára értelmezzük), hanem esztétikai gyönyörűséget is kínálnak. Szépek is, mint minden tegnapi tárgy, *camp* - ahogy az underground nyelv mondaná -, régi fényképalbum, mozihíradó, padlásról előbukkant viseleti kellék. Ennél azonban többet kínálnak, mert erkölcsi erő sugárzik a színpadon a megteremtésbe belefektetett igényes munkákból.

Roelle túlságosan magas és hivalgóan fehér keménygallérja, kurta zakóujjából kivilágító kézelője és a folytonosan kezén tartott pár szürke kesztyű a figurát is jellemzi, és hírt ad egy osztály gyermekéről, aki még lázadásai közben sem szabadul az előírásoktól. Éppenséggel a gallér és a kesztyűviselés jellemzi Steinnél Roellét.

Gondolta volna-e bárki is néhány éve még, hogy egy serdülő önmutogató, darabosan ügyetlen és kényszeredett rágyújtása a ráismerés és belelátás gyönyörűségével tölthet el bennünket a színházban? Stein még ezzel sem éri be! Néhány perc múlva megismételteti a rágyújtás szertartását: a színpad ugyanazon helyén, ahol előbb Roelle állt, most a nála érettebb Peps (Michael König) gyújt cigarettára. Az előző rágyújtásra rímelő magatartása drámaian beszéli el: miként is cigarettázik egy „igazi férfi".

Talán érzékelhető már ennyiből is, hogy az, amit neonaturalizmusnak szólítanak a mai színházművészetben, bár-mennyire emlékeztet a hajdanvolt, tételes naturalizmusra - nem azonos azzal.

Peter Stein neonaturalizmusa - a Fleisser-darab színrevitelekor - túllép a magatartások, viselkedések és viseletek, használati tárgyak pedáns fölsorolásán. A mozdulatok önmaguk felső hatványát is jelentik. A tárgyak nem csupán önmagukkal azonosak: de ikonográfiai jelek is. Nem bútorozzák telides-teli a teret, nem terhelik túl a kellékest föladatokkal, akkor sem, ha a megszűrt föladatú kellékek összekeresése nem lehetett könnyű munka, és a színház láthatólag sokat ad a hitelességre.

Az elmúlt másfél évtized színházi kalamajkái nem múltak el nyomtalanul - és főként: hiábavalóan. Peter Stein nem tetszetős színházi olajnyomatot akar préselni a valóság külső látványáról. Ez nyilvánvalóvá válik az előadás második részében, ha az első rész nem részletező - holott apró részletekből összeálló kispolgári látomása nem lett volna elég, és a minden négyzetcentimétert szőnyeggel borító polgári kényelem képét összetévesztettük volna a fényképészeti másolással. Fölszedték a második részre a szőnyegeket. Vastag, bolyhos szövetű anyag feszül a deszkákra. Rajta terméskövek. A háttérben deszkapalánk. Néhány nyílás rajta. Két-három templomi gyóntató-szék. Ezek nem „játszanak". Vagyis : nincs cselekvő szerepük. Jelenlétükkel mégis működnek. A teret befedő lepedőn át szórt fények hullanak a szerep-

lőkre. Mintha vihar előtti fényben látnánk őket. Két ministránsgyerek kerék-pározik szakadatlanul Roelle körül. Kerülgetik a köveket. Játékosan fenyegető karikázásuk. A csomagtartóban összehajtogatva csipkés miseingük. A Második ministránsgyerek nyeglén a csomagtartón foglal helyet, ülepe alól kikandikálnak a fodrok.

Stein a színpadi gyerekeket természetesen felnőtt - nagyszerű - színészekkel játszatja. Ez szereposztási kényszerűség: felnőtt azért mégiscsak mélyebben és árnyaltabban képes terjedelmes gyerekszerepet *alakítani,* ha nem csupán a megjelenés bájára és a gyerekszáj elámítására van szükség; és nyilvánvaló, hogy ebben az esetben nem az kell. A színpadi gyerekek így azután mintha némileg kinőtték volna önmagukat. Egyszerre felnőttek és gyermekek. Roelle férfias durvasággal megrohanja Olgát, elébe térdel, szétszétnyíló pongyolája alatt végigsimogatja testét (kesztyűben!). De látjuk, amint a hazamenni késlekedő Roelle után anyja (Christine Oesterlein) utánaviszi lábosban a levest; nógatja, győzködi, erőlteti, végül ölébe fordítja a fiút, asztalkendőt kanyarít nyakába és kanalanként belétukmálja az ételt.

A többiek is : egyik pillanatban libertinus felnőttként viselkednek, hogy a következőben megszeppenjenek, vagy gyermeteg hancúrozásban leljék kedvüket. A szereposztásnak ez a megöregítése mégis jelentősebb változás annál, amennyit a színlap hirdette Frank-Patrick Steckel-féle dramaturgiai átdolgozás tehetett az eredeti színdarabbal. Hogy a rendezés felnőtté teszi a gyerekeket, ezzel a fogással kiemeli a pedagógiai drámák-nak abból a sorából, ahol a nemtörődömségüket nyúlós szeretetrohamokkal vagy zsarnoki kitörésekkel takargató szülők, közönyös társadalom és engedékeny környezet hatásairól olyan sokat és olyan sokszor hallottunk és láttunk az ifjúsági bűnözésekkel foglalkozó örök újságriportok nyomán. Itt a gyerekek a felnőtt társadalom árnyékát vetítik a színpadra. Érzékenységükben erősebben hat mind-az a társadalmi neuraszténia, gyökértelenség, föltámadó mindennapi erőszak és részvétlenség, irgalmatlanság, ami bontakozóban van egy zavaros békekorszakban. Mindenki mindenkinek fasisztája. Egymás fasisztái ezek a gyerekek. Nem ismernek gyengédséget és irgalmat. Alkalmanként változik szerepük: ki kit kínoz meg, ki kinek árt, és ki kinek az életére tör ?

Az eredeti harmadik felvonásként szereplő részben mind terhesebb Fleisser színdarabja. Amint befejezte valaki a másik fojtogatását, az áldozat esik neki, és most ő kezd rá. Gyilkossági kísérletek, hisztériás öngyilkossági rohamok érik egymást. Stein arányérzékét és drámai erejét dicséri, hogy az előadás - és mi, nézők - megőrizzük komolyságunkat a felpörgetett fordulatszámú cselekmény közben. (Voltaképp miért nem érezzük Shakespeare-nél nevetségesnek, ha hullák hekatombája hever a színpadon, ami-kor egy mai ruhákban játszott darabban torkunkat nevetés csiklandozza, ha elszaporodnak a halottak, túl sok a gyilkosság és haláleset? Semmivel sem természetesebb az Erzsébet-korban a sok hulla, mint a mai életben. A Globe publikuma igazán nem lehetett kevésbé fásult az erőszakos halál iránt, mint napjaink embere.)

Homburg hercege

Bársonydrapériával keretezett sötét színpadon egyetlen, kicsiny derengő fény-folt. Tágul. Szélesedik. Opálos derengésben, tétova mozgással, tengerfenéki álomléptekkel megjelenik Homburg hercege: szeszélyes rend szerint körbejárja a színpadot, szétszórt gallyacskákat összegyűjteni, majd babérkoszorúvá egybefonni.

A herceg mereng. Mit sem vesz észre maga körül. A sötét függönyráncok közül arcok pillantanak be. *Vagy* csak be-siet egy alak a homályos színre, éppen csak rápillantva a hercegre, már siet is el: jelentést tenni róla. Kis ideig ismétlődik ez a néma sürgés-forgás. Majd hátul-középen fölszakad a körfüggöny, ajtónyi fényes nyílás tárul ki. Kíséretével jön a Választófejedelem. Komoly ügyködéssel, aggódva veszik körül a herceget. Bár mozgásukban jelen van az a játékos irónia, ahogyan részeggel vagy magatehetetlennel viselkednek társaságban a józanok. A Választófejedelem elveszi a babérkoszorút, s Natalie hercegnő kezébe adja. Elégedetlen az eredménnyel: leold-ja nyakláncát, és azzal ékesíti a koszorút. Megszemléli az összhatást: Natalie fehér sálját divattervezői vagy színházrendezői mozdulatokkal „görögössé" szervezi, és inti a lányt, hogy koszorúzza meg Homburg hercegét, aki a rögtönzött szertartást fölfogja - éppen a nem valóságosat fogadja be tudata. Fején a koszorúval, félrebiccent nyakkal jézusinak érződik; csupán az előadás végén a megismételt, már igazi megkoszorúzásnál érezzük úgy, mintha Szent Sebestyén-ábrázolással volna dolgunk. A tréfából megkoszorúzott álomban járó elájul. A Választófeje-delem és kísérete hiábavalóan költögeti. Egy erőteljesebb parancsszóra mégis éled. Talpra áll. S majdnem úgy viselkedik, ahogyan elvárják. Holdkóros mozgása és mozdulatainak tétovasága elárulja tudata bizonytalanságát: álomban jár, vagy valóság veszi körül? Hálásan borul a Választófejedelem nyakába, hogy görcsösen megölelje. De azt hiszik: nem megölelni - megölni akarja, és Frigyes-Vilmost buzgón kiszabadítják a hálás karokból. Amint őrizetlenül hagyják: valakinek hálaadóan a lába elé borul hódolattal. Ismétlődik a játék: a háttérbe húzódó kíséret mintha zsinóron mozogna, egyöntetűen sietnek a szeretettel megtámadott kiszabadítására. Ebben az udvarban a szeretetnek sem szabad ilyen szertelen kifejezési formát adni! A szeretetnek és a hálának is megvan a protokollja. A szeretet is csak akkor udvarképes, ha nem látszik már őszintének, hanem merev formákba öltöztetett. A szeretet - mint a többi emberi érzés - személyességet eláruló szenvedély: gyanús, leszerelendő és elvetendő.

Könnyed balettszerűséggel kavarodik ki a kicsiny csoport - egymást katonailag biztosítva - a princ szeretethulláma elől. Könnyeden hátrálnak, mintha bizony veszélyt rejtene az udvar számára egy fiatalember őszinte érzése. S talán veszélyes is. Fennakadást idézhet elő, mint egy fehéregér, amikor beleesik a mákdarálóba. Lehull a távozók után - a herceg orra előtt - a háttérfüggöny. (Hogy egy puha kelme ilyen guillotine-szerű keménységgel valósággal lecsapódjék?!) Az ifjú ott marad térdre esve. Háttal nekünk. Reményevesztetten.

Henningsszel való jelenetében - elöl, középen - kis iskolajátékot kapunk a Schaubühne am Halleschen Ufer színészeinek (és legkitűnőbbjüknek, a címszerepet játszó Bruno Ganznak) színészi fölkészültségéből, tettre kész lazaságából: a földön ücsörgő herceget Hennings egyetlen érintése földre dönti: az enervált herceg macskaszerűen hemperedik a könnyed érintéstől a hátára.

Színváltozás.

Jobbra kicsiny empire asztalkát hoznak az inasok. Székeket. S megkezdődik a hercegnők teázása. Elbájoló koreográfiával tüsténkedik három inas. Egymást összehangoltan keresztező karjaik begyakorlott, gépszerű szertartást végeznek. Átnyújtja a csészét az egyik. Tej-

színt önt kancsócskából a másik. A cukortartó fedelét emeli le a harmadik. Az első fogóval cukrot csippent. A csészébe ejti. Máris tölt a második. Tejszín. Cukortartó. Cukor. És visszahelyezi a porcelán tartó tetejét a soros.

Útra öltözöttek a hölgyek, és romantikus köpönyegben útra kész a Választófejedelem is. Moidele Bickel jelmezei nem kacsintanak a mára, mégis megengednek annyi bizonytalanságot, amennyire szüksége van a művészetnek ahhoz, hogy képzeletünk működésbe jöjjön, és összekösse a játék korát a figyelem idejével, a múltba beleláttassa a mát. A nem túlzottan díszes férfiruhák, a hadvezetőség mellvértjeinek csatjai mintha hozenträgerek volnának; az útiköpenyek a napjainkban ismét divatos romantikusan hosszú raglánoknak látszanak. A férfipantallók is segítenek megközelíteni a mát. A belső lábszárakon bőrrel bélelt betétek: ki ne koptassák a lovaglásnál. Mégis, a mai betétes farmernadrágok képzettársítása sem idegen. Harmadik funkcióként majd a halálra ítélt Homburg hercege ebben a patetikus jelenetben úgy hat, mintha krémszínű nadrágján a félelem barna foltjai ütöttek volna ki, és még fölálltában is az az érzésünk: ijedtében lába szára is bepiszkolódott.

Peter Stein ingujjra vetkezteti Kleistet.

Szabatosabban: nem öltözteti föl zavaró ruhakellékekbe, hanem megtartja ingujjra vetkezetten lezsernek. *A Homburg hercege* a maga irodalmilag feszesebb korában ugyancsak pongyolának hathatott. Stein a legjobbat teszi Kleisttel is - velünk is -, amikor nem történelmi játékot állít elénk, és szerencsére: meg sem kísérli az undok párhuzamok keresztrejtvényfejtő buzgóságával ügyetlenül szájunkba tömködni a hasonlóságokat, ily módon erőszakosan aláhúzni Kleist lélekábrázolásának és társadalomrajzának mai érvényességét, korát megelőző modernségét, fanyar fájdalmasságát.

Leginkább ingujjban jelennek meg a szereplők. Ez nem teszi persze könnyedebbé a porosz bájt. Éppenséggel aláhúzza, hogy még neglizsében is mennyire merevek és szertartásosak. Az ingujjas viselet a második részben azzal az előnnyel is együtt jár - itt még a Választófejedelem is bő, gazdagon berakott fehér ingben látható dolgozószobájában -, hogy elpolgáriasítja a drámát. Kiemeli a történelmi arcképcsarnok veszélyéből és a túlságosan régmúltban való ragozásból. Az ingujj még lélektanilag is magyarázza, indokolja, hitelesíti a fordulatokat: csakis ilyen könnyedén öltözötten tudnak könnyedébben viselkedni és megvitatni a helyzeteket, majdnem polgári belátással elemezni önmagukat s a váratlan drámai dilemmákat. Mintha mindaz, amit látunk, a történelmi színjáték szüneteiben történne. Éppen felvonásközt tart a történelem - ami ránehezedik Frigyes-Arthurra - és ily módon kialakítható egy kis kompromisszum.

Frigyes-Arthur, a homburgi herceg kilóg a sorból.

Képletesen is, valójában is.

Elkésik folyton a sorakozóról. Késve válaszol a kérdésekre. Máshol kalandozik az esze. Vagy Natalie-t tartja szemmel. Magánügyeivel elfoglalt, amikor közügyekről van *szó, és* közügyekkel foglalkozik, amikor önmagán volna a sor. Fáziskésése döntő vonás : kiesett az időből, és képtelen visszailleszkedni oda. Szabálytalanul csinál mindent. Szabálytalan katona. Szabálytalan politikai kandidátus. Stein színésznek nevezi, és színésznek is tekinti. S amikor (pedagógiai fordulattal) a herceg kapja meg az ezredesi kinevezést, a jegyzetfüzetükbe hadi utasításokat buzgón jegyezgető katonatársak irónjukkal tiszteletet adó kopogtatással verdesik noteszuk fedelét. Egyáltalán nem ideillő ez: vonósok kopogtatják így karmesterüket köszöntve kottatartójukat. De Steinnek éppen erre a zenésszínházi képzettársításra volt szüksége ahhoz, hogy megerősítse Frigyes-Arthur szerepjátszását és színházias vonásait.

A rendhez álmában is odataláló, célszerűen megtervezett, ésszerűségére kevély, értelmes rendszer értetlenül mered a sorból kilógó, rendetlen álmodozóra. Stan és Pan egyik burleszkjében, ahol légióskatonák jelmezében vannak, nagytotálban látjuk a komikusokat a sor végén menetelni a kaszárnyaudvaron. „Hát-ra arc!" Mindenki megfordul. Ismét: „Hátra arc!" Ismét megfordul mindenki. Kivéve a két komikust. Ők menetelnek tovább, elszakadva a többiektől, de abban a hiszemben, hogy az élen mennek. Profánnak hangzik talán Kleistet összekeverni egy burleszkkel, de *a Homburg hercege* voltaképp *a Hamlet* burleszkben elbeszélve. *A Hamlet,* már kevésbé cselekvőképesen, korlátozott, mert átfogóan megszervezett környezetben. (Hogy a Hamlet-allúzió nem ráfogás, azt Stein érzékelteti is a börtönjelenetben, amikor a hercegfiú köpönyeget-kalapot kerítve indul kegyelemkérni, és megáll saját, megásott sírjánál. Hamletien pillant bele, és elmereng - egy néma monológnyit - a lehetőség előtt.)

Homburg hercege tehát sereget kap a kezébe. Kinevezik, *mert* nem neki való a hadvezetés. Persze: csak névleg vezető. Mellette tapasztalt hadiemberek állnak, akik kis híján meggátolják őrültségcsinálásában.

Fölszakad a bársony horizont. De csak hátul. Oldalt továbbra is a fekete puhaság öleli körül a teret, mintha mindaz, amit látunk, párnázott ajtók mögött, csendes kabinetekben vagy tárgyalószobákban dőlne el. Körültekintés nélküli, tapintatlan kezek, mintha újságpapirosból szakították volna ki a képet: a fekete, cakkos keretben szikrázóan fénylő lapályos táj a háttérben. A függöny levegő-ben fodrozódó szegélye komor lombként vagy alacsonyan nehezedő viharfelleg-ként szinte a fejek búbját súrolja. (Egy-szerre naturális ízt kap a színpad stilizál-tan kék posztóval behúzott padlója. A helyenkénti kitüremlésekkel olyannak látszik, mintha finom, szél fútta homok-lerakódás volna. Kék homok? Ilyen nincs. De van! A színpadon. És egyedül lehetséges homokszínként fogadjuk el a kéket.)

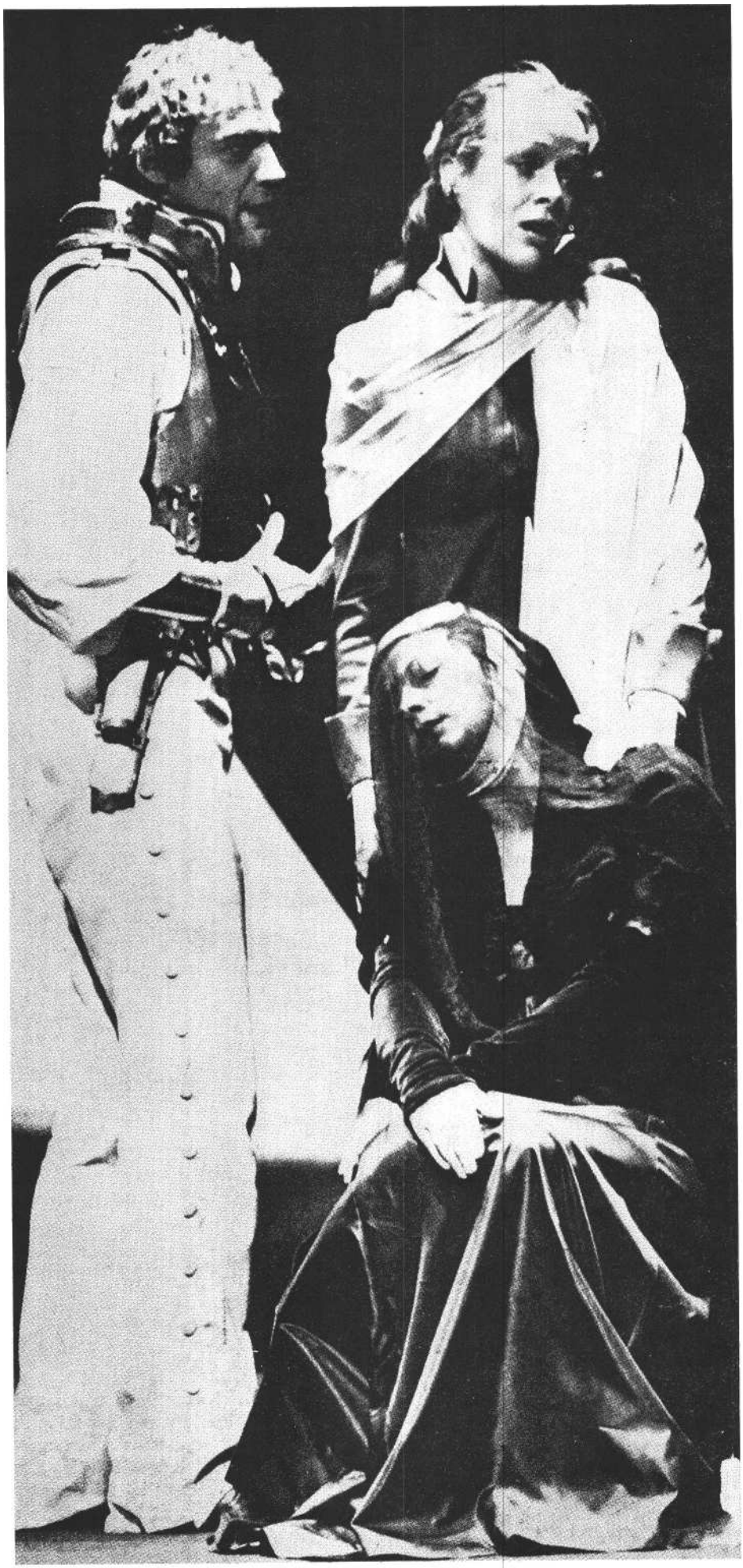
A szemet bántóan éles fényben kezükben karddal és pisztollyal állnak a hadiemberek. Tekintetükön és lassú körbepillantásukon látjuk az ellenség hadmozdulatait. Velük együtt tapasztaljuk körülzárásukat. Annyi kényszeredett shakespeare-i csatajelenet után végre egy széles és friss harcmező, amilyent eddig csak moziban láttunk vagy Stendhalnál olvastunk. Nem festettek tájat a háttérvászonra. Bokamagasságban látszódik valami barnás csík - beázás is lehet, de fölkeltett képzeletünk dombokat lát oda -, és tágasság és reggeli tiszta fény. Ez volna a hősiesség díszlete. Ez alatt a fényes ég alatt kell elpusztulniok katonák-nak. S a herceg elszánja magát a hisztériás hősiességre. Támad. És győz. Gyors mozdulattal leszalad a hátsó bársonyfüggöny. Két rendezkedő hercegi inas előrehúzza a színpadtérbe a függönyt, hogy szögletesen domborodjék ki alóla egy katafalk. A függöny most a temetési pompa drapériáját játssza el az első rész utolsó jelenetében. Három-négy kandeláber is előkerül. Frigyes-Arthur - Madáchtól vagy Rimbaud-tól érezzük annyira polgárinak az Arthur nevet? - társaival diadalmasan hozza a zsákmányul ej-tett, tarka hadilobogókat.

A második részt Stein nem tartja meg magának: átengedi Kleistnek. Engedi a

drámát, a fordulatokat, a gondolatokat, a töprenkedéseket érvényesülni. Nem akar semmit hozzátenni ahhoz, amit a mű elmond: a tehetségek kellemetlen fölöslegességéről egy jól szervezett társadalomban, és arról a folyamatról, hogy miként megy át egy virtuális úthenger jóra, nagy-ra hivatott fiatalembereken. A herceget kinevezik, amikor nem érdemli meg. Börtönbe vetik és halálra ítélik, amikor dia-dalt arat. Nem szeretik, amikor szeret. S gyengédek hozzá, amikor nem kellene.

Kleist meséje szerint Natalie kieszközli a Választófejedelemnél a megkegyelmezést, ha . . . ha bocsánatot kér. Jobboldalt, a szín oldalán íróasztalnál kísérli meg önmaga megtagadását Homburg hercege. A beállítás, a bútordarab, az ingujjban vívódó, a szereposztás azonossága Stein korábban látott Goethe : *Tas*-sóját juttatja eszünkbe (még Frigyes-Vilmost is a parlamenti pártcsoportvezetőre hasonlító, eszes arcú és érzékeny zsarnok, Peter Lühr játssza, aki a *Tasso* hercege volt). Nyilván szándékos *a Homburg hercege* és a *Tasso* összeidézése, azonosságuk, hasonlóságuk színpadi fölkeltése. Miközben folyik a kegyelemkérés körötti hercehurca, a homályos háttérben mintha valaki a kék posztószőnyegből derékig kiemelkedne. Világosabb lesz a színpad, kiderül: sejtésünk valóság volt, mi is álomszerűen láttuk azt, ami igaz: a színpadi szőnyegben valóságos sírgödör nyílt, és benne állva egy alak gondosan-komótosan ássa a vermet, lapátolja a földet a szőnyeg szegélyére. Ez a stílustörő szemtelenség - hogy egy stilbühne közepén valódi földhányás nyíljék - szükség-szerű meghökkentés nekünk, a hercegnek fenyegetés, hogy a kivégzés nem játék, komolyan gondolják.

Hiába győzködik a herceg, hiába markolássza Kottwitz ezredes (Otto Sander) olyan hevesen és fenyegetően kardja markolatát: itt nem lesz lázadás. A Választófejedelem hajthatatlan. A hercegnek „hal-ni kő", és azok a barátok és fegyvertársak, akik az imént még kegyelemért könyörögtek, érveltek és heveskedtek : most fölsorakoznak az ismét megjelenő harcmező szikrázó háttere előtt hajnali sziluettként. Fölveszik a földre sorban odakészített négy puskát. Egyetlen halk vezényszóra kihúzzák a puskavesszőt. Egyszerre, dróton rángatottan tisztogatják a fegyver csövét. Eközben a herceg szemét fekete kendővel bekötik. Egy-szerre helyezik vissza a puskavesszőt. Töltenek. Céloznak. Majd leengedik lábukhoz a puskát. A Választófejedelem -



Peter Stein Homburg hercege-rendezése

modern politikus, nem feudális zsarnok - enged a közvélemény nyomásának, és kegyelmet ad Homburg hercegének.

Itt Peter Stein ismét visszavette látomásaink irányítását.

A herceg a meglepetéstől aléltan földre zuhan. Senki sem siet fölemelni vagy szerencsekívánatait kifejezni. Történelmi olajfestmény csoportosulásaként tódul-nak a kegyes Fejedelem köré, alattvalói alázattal szorongatják a felvilágosult nagy ember kezeit. Miközben a herceg még mindig a színpad előterében hever, virágokat szórnak szét örömükben.

Most úgy érezzük: ugyanott vagyunk, ahol voltunk. Úgy fejeződik be a darab, ahogyan elkezdődött. A herceg most is álomkóros, nehéz mozdulatokkal lebeg a térben. Ismét virágok hevernek a földön. Ismét fölébredt valami nehéz szorongásból, és a Fejedelem ismét nyakláncát teszi a babérkoszorúra, ismét elrendezi a görögös sálat Natalie karján, és arra indítja a lányt, hogy megkoszorúzza az imént még halálraítéltet.

Álmodott a herceg vagy ébren volt?

Korábban láttunk álmot vagy most?

Melyik a való és melyik a hamis ?

Homburg sem tudja, mi is csak sejtjük.

Most ott vagyunk, ahol az elején. Kezdődhetne minden elölről. A nagyság utáni sóvárgás, a kiábrándító ridegség, a fegyelmező kitüntetés, a sikeres tett és a méltánytalanság, az ítélet, az ébredés, a megkoszorúzás . . . és megint elölről, újra és örökre, kicsiny változtatásokkal eljátszhatnánk újra a hatalom játékait. Most azonban boldog mindenki. Ébren vagyunk tehát, és ez itt a happy end. Vállukra kapják a herceget katonatársai, és körbevonulnak vele. De amint elvonul a vállukon hordozott herceggel a kis csoport, mintha mögöttük ott heverne a herceg teste. S valóban, amint eltűntek a diadallal ünnepelt, közéjük bábosított herceggel, aki most már alkalmassá vált a Brandenburg-szerepre, használható államférfiúvá alázták, és kétségbe ejtették a meghunyászkodásig, elvették tőle egyéniségét . . . a herceg fölkel, mint egy ottfelejtett zsebkendő, ha megfújja a szél; nincs rá szükségük, az igazi Homburg hercege nem kell a Választófejedelemnek, és nem kell a barátainak sem, csak az árnyéka, a bábja: amit ők állítottak elő belőle. Homburg fölkel. Nem a báb - azt elvitték diadalmasan magukkal. Föl-kel, és dolgára indul. A hangszóróból szelíd női hang figyelmeztet Heinrich von Kleist katonatiszt-író rejtelmes, földerít-hetetlen eltűnésére a Wannsee partjánál...

CSILLAG ILONA

Blaháné

Királynőt temetünk most

1926. január 18-án, hetvenhat éves korában, fél évszázada halt meg Blaha Lujza, a legnépszerűbb magyar énekes-színész-nő.

Bár akkor már negyedszázada jóformán teljesen visszavonult a színpadtól, a napilapok a frankhamisítási per szenzációja mellett is több hasábot (a Világ egy egész kolumnát és a vezércikket) szentelnek emlékének. A január 20-i grandiózus temetéshez csak a Kossuthé és a Jókaié hasonlítható. Már kora reggel özönlött a nép; tízezrek szorongtak a Nemzeti Színház körül, amikor délután fél kettőkor Rózsahegyi Kálmán, Kiss Ferenc, Pethő Attila, Mihályffi Béla, Bartos Gyula, Uray Tivadar és Abonyi Géza vállukra emelték a koporsót, hogy elhelyezzék az előcsarnok fekete-ezüst ravatalán. Fél ötkor négyszázötven cigány zendített rá a *Kitették a holttestet* dallamára, és elindult a menet a Rákóczi úton. Az ablakokat, a háztetőket, de még a fákat is ellepi a gyászolók sokasága - olvashatjuk a tudósításokban -, a járdán feketéllő tömeget pedig lovasrendőrök kardlapozzák a kordon mögé. Földre taposott asszonyok és gyermekek jajgatnak; többször vonul-nak ki a mentők.

„Színpadi hercegek! Katonák, nép, sorakozzatok!... Királynőt temetünk most." Így búcsúzik tőle Beőthy László, az egyetlen színésztől, aki Márkus László szavai szerint „a maga halálát kétségtelenül túlélte".

És ez az igazság. Mert bálvány volt akkor már Blaha Lujza - önmaga szobra, egy nemzet eszménye, s a neve: fogalom. De milyen eszmény? Milyen fogalom?

A cigány vonójával

„S ahogy ott állott . . . egyszerre eleven, kristályos és kézzelfogható valósággá lett . . . mi voltaképpen a népdal ..." „És ez nem volt színjátszás . . . ez csak-ugyan egy nemzet lelkének föltüremlése volt ... amit csak nagy költők és nagy kijelentők tudnak - a fájdalom, amelyet a művészet megédesít." Hát lehetséges, hogy ezeket az elragadtatott szavakat a szuperkulturált és szuperízlésű Hevesi Sándor *a Hullámzó Balaton tetején* kezdetű nótára érti, ahogy Blaháné énekelte egy silány népszínműben ? Lehetséges. Mert e népies dalirodalomnak (a magyartalan és művészietlen *Hullámzó Balaton* mellett vannak sikerültebbek is : a híres *Cserebogár* nóta, *a Befútta az utat a hó, Hortobágyi pusztán* stb.) akkora kultusza volt Magyarországon, hogy ahhoz csak a 60-as évek beatőrülete fogható; azzal a különbséggel, hogy ez utóbbi mégis inkább csak az ifjúságot kerítette hatalmába, míg amazt apraja-nagyja vallotta magáénak, és harsogó kommunikációs eszközök nélkül is futótűzként tudott elterjedni egy egész országban. Kodály Zoltán szerint *(Szentirmaytól Bartókig, Magyarság a zenében) a* XIX. század e népies dalirodalma élő zene volt, s olyannyira magára ismert benne az egész nemzet, hogy sokkal inkább tükörképe annak a társadalomnak, mint a magasabb rendű irodalom. Ezeket a dalokat énekelte úr és paraszt, művelt s műveletlen, ez a „dallégkör" vett körül mindenkit itt, érzékeny fülében „kitörülhetetlen nyomot" hagyván a fiatal Bartóknak éppúgy, mint Ady Endrének, aki e nóták mellett virrasztott diáktársaival a „zilahi éjszakában". *(A Zsóka búcsúzója, Fuimus, A cigány vonójával* stb. éppenséggel e cigányműdalok sírva-vigadó hangulatában és ritmusában fogantatott.)

Nos - e közkedvelt dalműsort a magyar „ájer" hullámhosszán kezdetben a vándorszínészet sugározta szét az országban, később pedig „épp Blaha Lujza (a „nótás szent asszony" - ahogy Ady nevezi hozzá írt versében) a népszínmű színpadán.

Valótlan műfaj

A népszínmű - ha tartja is a rokonságot a bécsi Volksstückkel és tündéries vígjátékkal - az egyetlen specifikus magyar színpadi műfaj. „ ... a magyar színpad hozta létre " - írja róla Móricz Zsigmond. Ez tény. Jó pestiesen szólva - ez van. Szeretni persze nem kell, de letagadni és takargatni sem, mint a parlagi rokont felcseperedett, úri társaságunkban, mert netán - szürcsöli a levest.

Hordoznak már népszínműelemeket az iskolai színjátszás közjátékai s a Csokonai-darabok is, mint önálló műfaj megszületésének mégis pontos dátuma van: 1843, Szigligeti: *A szökött* katonájának bemutatója a Nemzetiben. A reformkorban vagyunk: a kötéllel verbuvált Korpádi Gergely sorsában Petőfinek „a nép nevében" programja szól a színpadon; az

1847-es *A* csikósban pedig már a forradalom tépázza a kulisszarongyokat. Hívebben, mint bármi más, a népszínmű óramű pontossággal jelzi tovább is az idő változásait: a nemzeti lét puszta megőrzésének korszakában, Világos után a színpadot is megüli a csend - a forradalmi tartalmat hiába keressük a népszínmű érzelmes vagy bohózati változataiban; a kiegyezés aztán vasárnapi köntösbe bújtatva idillé varázsolja át a műfajt, mely ezzel az illuzionizmus, az önvigasztalás eszköze lesz, kollektív kábítószerélvezet, melynek mámorában egy egész nemzet akarja elhitetni önmagával, hogy forradalmát nem vesztette el, hogy 67-tel 48 eszméi kerültek ki győztesen, hogy győzött a nemzet, győzött ezzel a becsületes, romlatlan, tisztalelkű néppel, melynek gyönyörű emberpéldányai gyönyörű népviseletben, más gondjuk nem lévén, boldogan ropják a táncot, s danolnak, lám, ott fenn a színpadon. A népszínmű „sohasem volt reális, nem is akart az lenni! - mondja Hevesi Sándor. - Meseszerű volt, sőt »hazug« parasztvilág. Valótlan műfaj.. . ebből fakadnak szépségei."

Bár a legigazabb Julcsa és Rózsi is ő volt *(A szökött katona, A csikós)* mindvégig, mégis, e stilizált, idilli műfajnak, a zseniális Tóth Ede, a tehetséges Csepreghi Ferenc és tehetségtelennél tehetségtelenebb epigonjaik idealizált parasztvilágának lett jelképe a selyemviganós, karmazsincsizmás, szépséges Blaha Lujza. ez az az eszmény, ez az a fogalom, amelyet megtestesít.

Szó sincs azonban arról, amivel vádolni szokás, hogy mivel híján volt a drámai tehetségnek, a szerzők pedig testére szabták a szerepeket - ő állotta volna útját a reális parasztábrázolásnak, a népdráma fejlődésének a magyar színpadi irodalomban. Omnipotens ő sem volt azért, hogy egymaga formálta volna egy egész emberöltő színházművészeti arculatát .. . Arról van inkább szó - s ezen Blaha Lujza sehogy sem változtathatott volna - hogy egy egész emberöltőre jellemző magatartást és ízlést fejeztek ki ezek az irreális, „lakkozott" parasztdarabok, s csak stílusérzékét dicséri, hogy nem volt hajlandó rongyos gúnyában eljátszani valószerűtlenné idealizált parasztlány- és menyecskeszerepeit. Olyannyira nem ő a ludas az idillizálásban, hogy amikor a századfordulón, a tömeges kivándorlással és parasztmegmozdulásokkal szembesítve a népszínmű idilli világa hazugságban maradt, épp Blaháné az, ki a levitézlett műfaj stafétabotját az igazi parasztábrázolók, Gárdonyi és Móricz kezébe átadja *A bor* Eszter és *a Sári bíró* Sári bíróné szerepének megformálásával.

Blaha Lujza a színpadon

Rózsabokorban

„A nemzet csalogánya" 1850. szeptember 8-án mint Reindl Ludovika jött a világra, a dokumentumok szerint Rimaszombaton, s nem egy útmenti rózsabokorban, mint a köréje fonódó legendák egyike tartja. Szülei vándorszínészek, velük kóborolja be az országot, s jóformán a színpadon tanul meg járni és beszélni, de tán énekelni és táncolni még hamarabb. Mostohaapja után felvett nevén, mint Kölesi Lujza, nyolcéves korában már önálló szerepet játszik, s alig tizenhárom, amikor a „színi pályán, amelyben született", mint egyik levelében írja önmagáról, már szép sikert arat. Egy évre rá Molnár György Budai Népszínházában játszik, majd Szabadka következik; itt lesz Blaháné a Blaháné, amikor tizenhat évesen férjhez megy a húsz évvel idősebb Blaha János karmesterhez, aki négy évvel később már özvegysorban is hagyja.

1867-ben a Szabó József vezette kiváló debreceni társulathoz szerződik, s mint operettprimadonna és népszínmű-énekesnő pillanatok alatt magába bolondítja az egész várost, sőt, híre megy a fővárosba is; Paulay főrendező személyesen utazik Debrecenbe, hogy meghallgassa. 1871-ben debütál a Nemzeti Színházban, hol úgyszólván máról holnapra feledteti a feledhetetlen Hegedüsné, a huszonkét évesen elhunyt „népdalok fülemüléjének" emlékét, s egykettőre az egész ország legünnepeltebb színésznője lesz.

1874-ben újra férjhez megy, ezúttal Soldos Sándor földbirtokoshoz, de hamarosan elválik tőle. Harmadik férje báró Splényi Ödön.

1875-ben a Népszínházban folytatja diadalútját, 1883-as vendégszereplésekor Bécsben rajongják körül, 1900-ban a koronás aranykereszttel, 1901-ben a nemzeti színházi örökös tagsággal tüntetik ki; még életében nevezik el róla a Blaha Lujza teret, valamint egy pesti és egy új-pesti színházat. Hatvannál több operett és száztizenhat népszínmű főszerepét játszotta el, de fellépett operában és prózai darabokban is. Leghíresebb szerepei: Finum Rózsi (Tóth Ede: *A falu rossza),* Erzsike (Csepreghi: *Sárga csikó),* Török bíróné (Csepreghi: *A piros bugyelláris),* Claire (Lecocq: *Angol asszony lánya),* Serpolette (Planquette: *A corneville-i harangok),* Hübscher Kata (Sardou: *A .tókimondó asszonyság),* Szerémy grófné (Csiky: *A nagymama).*

Lexikonokban, monográfiákban és a kackiás képeivel tarkított díszalbumokban mindez aZ adat könnyen hozzáférhető, de kevesen ismerik 1920-ban meg-jelent, *Életem naplója* című önéletírását. Igénytelen, szerény kis mű, szerzője sok sikerrel igyekszik megütni benne a népszínműi „szent együgyűség" hangját, de mindemellett roppant tanulságos és oly szórakoztató, hogy megérdemelne egy újabb kiadást. Remekbe sikerült rész a 60-as évek vándorszínészete, a „cipó- és cipő"-ínséges gyerekkor, az első pötyögések, majd a „jaj, de sovány a lelkem" kislányként aratott első sikerek a színpadon, a „csodálatos házasság" Blahával, akit még asszonyként is bácsiz, és vezetéknevén szólít, és még sok más bájos epizód. Igazi értéke a naplónak azonban, hogy - a könnyű műfaj életét tartva szem előtt - hitelesen mutatja be a kortárs vidéki, különösen pedig a debreceni színészetet, a Szigligeti vezette Nemzeti Színházat, a Népszínházat, a bécsi zenés színházakat és több mint 60 esztendő pályatársait, Klizsniktől a „majomembertől" és a Dancz testvérektől egészen Fedák Sáriig. Blahánét persze mindenki szereti, ő is mindenkit szeret, ez már így illik az ő egyéniségéhez . . . Tán csak Laborfalvy Rózára neheztel kissé, mert nem fogadja. De számára is talál mentséget - ő már ilyen, ez a „mindenkinél nagyobb művésznő" másokat se fogad... Egyet-len igazi színpadi párjának, a civilben is bőszárú parasztgatyában korzózó vadzseni Tamássy Józsefnek portréja pedig végleg meggyőzi az embert arról, ami

Blaha Lujza utolsó fényképe

már eddig is gyanús volt, hogy az egész népszínműkultusz nem más, mint a Petőfi-epigonizmus térhódítása és uralma a színpadon. Úgy látszik, ez a hígvelejű művészi irányzat egyedül itt, a színpad három dimenziójában, hús-vér színészek testmelegétől töltözik csonttal és velővel, épp ezért valamiféle viszonylagos értéket is egyedül itt képes teremteni. Es persze csak feltevés. Bizonyítása a cselekmény, a dalszövegek, a muzsika és a korabeli színjátszás elemzését követelné meg.

A legdrágább teremtés

Hogy valójában milyen színésznő volt is Blaháné - szinte lehetetlen eldönteni. A kortárs vélemények alapján egy csak a biztos : drága, kedves és aranyos..... a legdrágább teremtés ..., ki valaha az emberek gyönyörűségére a színpadon állott" - így fogalmazza ezt meg Ignotusz; „ez a drága teremtés lett volna az a sokat emlegetett magyar géniusz" - így Bródy Sándor; „báj, szépség, kedvesség ..." - így pedig Hevesi.

Azt is mindenki elismeri, hogy a zömében még mindig német ajkú főváros lakossága az ő művészetének vonzásában szokott végképpen magyar szóra. (Ezzel pedig Blaháné a magyar színjátszásnak kezdettől fogva legpozitívabb hagyományát, a magyarnyelvűségért folytatott harcot viszi tovább, sőt tetőzi be pontosan egy évszázados küzdelem után.)

De sajátos színészi kvalitásai tökéletesen elmosódnak a kor színikritikáinak ellentmondásaiban. Galamb Sándor szerint hiányzott belőle, Balassa József szerint sok is volt benne a drámaiság; Ignotuszt az bűvöli el, hogy minden szerepében bűbájos önmaga marad, másokat az, hogy szerepről szerepre változik; olyan valódi, mint „maga a népdal, ahogy a fonóban éneklik" - írja Szász Károly, Hevesi szerint meg épp azért zseniális, mert ebben az irreális műfajban nem is akar „valódi" lenni; egyesek szerint még a pikáns francia operettekben is szemérmes és ártatlan marad, ezzel szemben Beőthy Zsolt a következőket írja egyik népszínműkritikájában: „... az első csók hevének, elragadtatásának ábrázolására olyan eszközöket használt, melyek megengedhetetlenek. Utána egész hosszú, kínos perceket húzott ki a csók fiziológiai hatásának, következményeinek részletezésével."

Nehéz szatírát nem írni az akkori színikritikáról ... Bele kell nyugodnunk, sose tudjuk meg, milyen színésznő volt Blaháné. De amit tudunk, az üdvösséghez már annyi is éppen elég : mint min-den nagy színművésze e világnak, egy-szeri és utánozhatatlan egyéniség volt, és hosszú évtizedekig egy egész nemzet női eszményképét tudta megvalósítani. „Reindl Lujza, Kölesi Lujza, Soldosné, Blaháné! Egy fél évszázad öröme és boldogsága virított ezekben a nevekben." (Móricz Zsigmond)

E SZÁMUNK SZERZŐI CSILLAG

ILONA színháztörténész

FÉNYES MÁRTA a Pécsi Nemzeti Színház rendezője

FODOR GÉZA az ELTE Esztétikai Tanszékének tudományos kutatója

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ a Színházi Intézet tudományos ösztöndíjasa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MÁRAI BOTOND egyetemi hallgató

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg

SZŰCS MIKLÓS a Színházművészeti Szövetség munkatársa

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalmi tanszékének tanársegédje

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Tamás Koltai:

Amour libre ou une utopie négative

Le Théâtre National de Pécs a créé la nouvelle pièce de Gyula Illyés: *Orphée à la terre*. Selon notre critique, il s'agit d'un drame fort poétique persiflant les sujets mythologiques du libertinage et de la fidélité avec un message actuel mais pénétré d'un pessimisme qui paraît peu motivé.

Géza Fodor:

« Le Cercle de craie caucasien » à Kaposvár

A propos de cette représentation le critique aborde une nouvelle fois certains points discutés de la réception de Brecht en Hongrie, d'autant plus que dans la mise en scène sympathique de Tamás Ascher on peut relever plusieurs erreurs de distribution typiques.

Tamás Tarján:

Trois « Love Story » à la fois

Le Théâtre Madách a repris trois pièces en un acte de Sándor Bródy, important auteur réaliste du début de ce siècle, dans la mise en scène d'Imre Kerényi. Les piécettes réunies sous le titre *Idylles royales* sont cependant assez faibles et offrent au public trois espèces douceureuses du genre du *Love Story*.

László Földényi F.:

Le monde entier n'est qu'un cirque

C'est Tamás Major qui a signé, au Théâtre National, la mise en scène du *Bartholomew Fair* de Ben Jonson dans un style de cirque que le critique estime trop appuyé et peu convaincant.

István Nánay:

Un « Réviseur » farci de gags

Voici un autre critique qui est de l'avis que la vogue du « théâtre-cirque » est un peu trop répandue. *Le Réviseur* de Gogol qu'a mis en scène à Szolnok Jenő Horváth illustre, avec ses gags gratuits, les outrances de cette mode.

András Pályi:

Le style théâtral de László Németh

La critique dramatique a classé le grand écrivain et essayiste László Németh parmi les représentants du « théâtre littéraire ». A propos de la reprise à Veszprém de sa pièce *La Pension Mathiász*, notre collaborateur veut définir la sorte d'inspiration théâtrale qui peut être recueillie de l'oeuvre de Németh.

Miklós Szűcs:

« La Pension Mathiász » à Veszprém

Le Théâtre Petőfi de Veszprém a, dans les années récentes, fortement contribué au culte du théâtre de László Németh. Cette dernière représentation, mise en scène par István Horvai, surpasse toutes les précédentes et devient une expérience théâtrale hors série.

Botond Márai:

La maîtresse de « La Pension Mathiász »

L'interprétation la plus mémorable de ce spectacle déjà cité a été celle d'Ildikó Dobos, qui incarne la protagoniste. Le critique essaie de déchiffrer les secrets de son jeu.

Judit Szántó:

Notes sur les bureaux de dramaturgie

En collaboratrice de l'Institut du Théâtre, Judit Szántó a poursuivi une enquête concernant la situation et les tâches des bureaux de dramaturgie de nos théâtres. La première partie de cette étude a été publiée dans notre numéro précédent; ici l'auteur résume les conclusions de ses recherches.

Márta Fényes:

Demeuré entre deux selles . . .

Madame Fényes qui est depuis une quinzaine d'années metteur en scène de comédies musicales et d'opérettes à Debrecen et à Pécs analyse ici certains problèmes actuels de mise en scène liés à ce genre.

Katalin Róna:

La musique avant tout

László Vámos, metteur en scène en chef du Théâtre Municipal d'Opérette parle dans cet interview des problèmes du théâtre musical, touchant également à la question délicate des rapports entre le théâtre et la critique ainsi qu'au soi-disant conflit de générations, très discuté ces derniers temps dans nos milieux théâtraux.

Tamás Koltai:

Le « Tartuffe » de Planchon – du théâtre politique

Une des sensations du Festival de Belgrade en 1975 a été la tournée du Théâtre National Populaire de Lyon. Monsieur Koltai analyse ici les vues que professe Roger Planchon au sujet de l'actualité de Molière.

András Pályi:

« Mon fils et moi – nous voilà des victimes . . . »

Un autre évènement passionnant du Festival de Belgrade a été la *Trilogie grecque* réalisée par Andrei Serban, avec La Mama Repertory Company. Notre critique s'étend surtout au spectacle *Les Troyennes* en résumant aussi le travail antérieur de Serban avec cet ensemble.

Katalin Saád:

Des bouleaux et des estivants sur la scène de Peter Stein

Le troisième spectacle remarquable du BITEF de 1975 a été *Les Estivants* de Maxime Gorki par la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlin-Ouest. Notre article souligne surtout l'importance des matières naturelles au théâtre de Peter Stein.

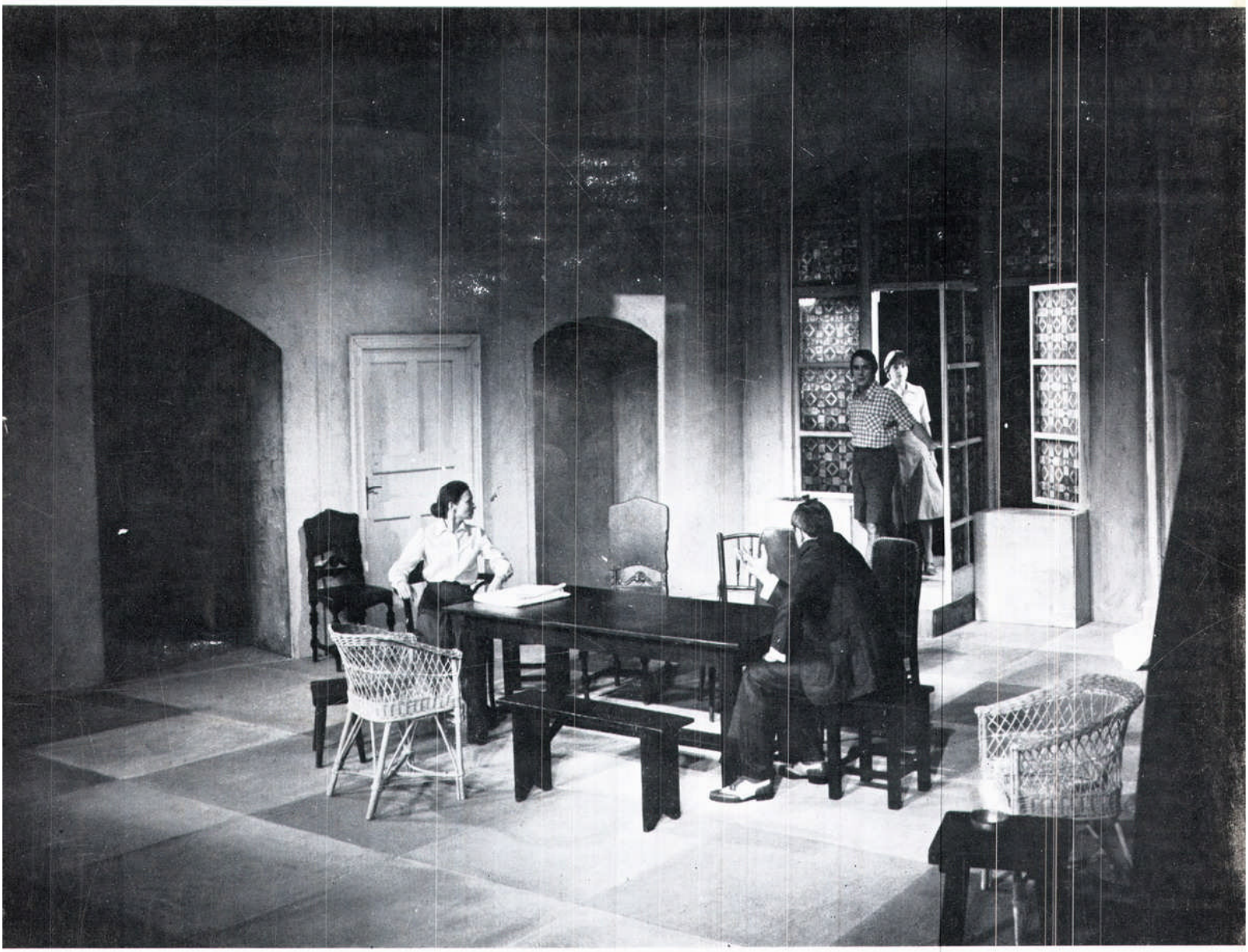
Péter Molnár Gál:

Se curer les oreilles

Notre critique trace le portrait du metteur en scène Peter Stein en se référant à deux autres spectacles signés par l'artiste allemand. *Le Purgatoire d'Ingolstadt* et *Le Prince de Homburg* sont tous les deux des réalisations dont se dégagent les marques les plus caractéristiques du style de Stein.

Ilona Csillag:

Madame Blaha

Il y a cinquante ans qu'est morte Lujza Blaha, une des plus grandes comédiennes hongroises de la seconde moitié du XIXe siècle. L'historienne de théâtre évoque à ce propos l'époque de Madame Blaha ainsi que les étapes les plus importantes de sa carrière.

Ára: 12 Ft