SZÍNHÁZ

Almási Miklós: Cserkészdráma Gyulán? • Mész Éva: Válaszra váró kérdések • Szántó Judit: Élet és játék Szentendrén • Gábor István: A Fővárosi Operettszínház évadjáról • Pályi András: Napló színészekről • Csík István: Színházi műhely és „futószalag"

1977

Szeptember

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 9. SZÁM 1977.
SZEPTEMBER
FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 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

77.2121 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

Címoldalon:
Templomtéri Játékok
a Szentendrei Teátrumban (Iklády László felv.)

Hátsó borítón:
Najmányi László díszlete
az Álszentek összeesküvése
szolnoki előadásához (MTI fotó)

TARTALOM

A történelem
korszerű drámai értelmezése

ALMÁSI MIKLÓS

Cserkészdráma Gyulán? (1)

MÉSZ ÉVA

Válaszra váró kérdések (3)

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Élet és játék Szentendrén (6)

GÁBOR ISTVÁN

A Fővárosi Operettszínház évadjáról (9)

NÁNAY ISTVÁN

Színházak a jövő nézőiért (13)

HORVÁTH TAMÁS

Tragédia az ólban (20)

SZENDRŐ FERENC

Tizenöt év az Irodalmi Színpadon (21)

arcok és maszkok

PÁLYI **ANDRÁS**

Napló színészekről (26)

műhely

SZIKORA JÁNOS

Színészi gesztusok a Holt lelkek első felvonásában (29)

világszínház

FÖLDES ANNA

Színházi napló a **londoni átlagról (41)**

négyszemközt

CSIK ISTVÁN

Színházi műhely és „futószalag" (47)

A történelem korszerű drámai értelmezése

ALMÁSI MIKLÓS

Cserkészdráma Gyulán?

Hernádi Gyula: Szép magyar tragédia

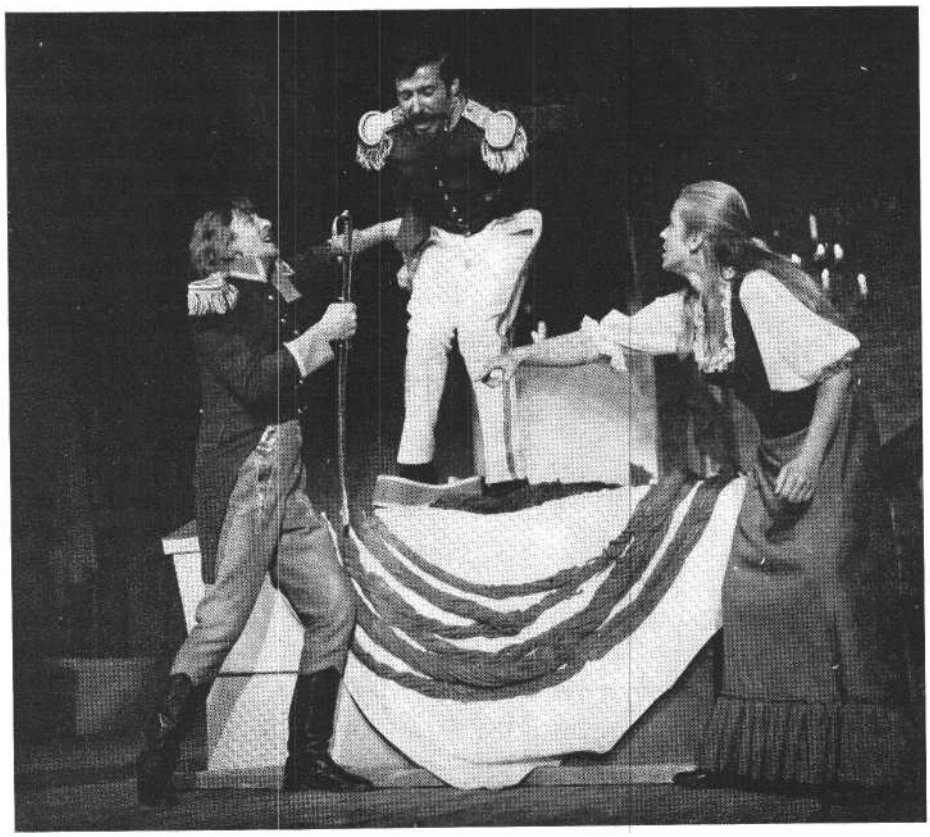
Nem a legjobb Hernádi-darab, még a műfajon, a történelmi groteszken belül sem az. A néző hamar megérzi rajta a kimódoltságot, a logikai konstrukciót: nem eleven dráma. S mégis egy új törekvés nyomvonalára tapinthat rá az ember, miközben Szinetár Miklós „jól megcsinált" rendezésében figyeli a történetet. Ez az új nyomvonal a történelmi múlt átírása, pontosabban annak az átírásnak nyomon követése, ahogyan a mindenkori jelen átformálja a múltat, s ahogyan történelmi tudatunk - botor módon - ezt a változást mint az abszolút pontos múltképet tudomásul veszi. A „mától kezdve minden másképp volt" reakció-ját.

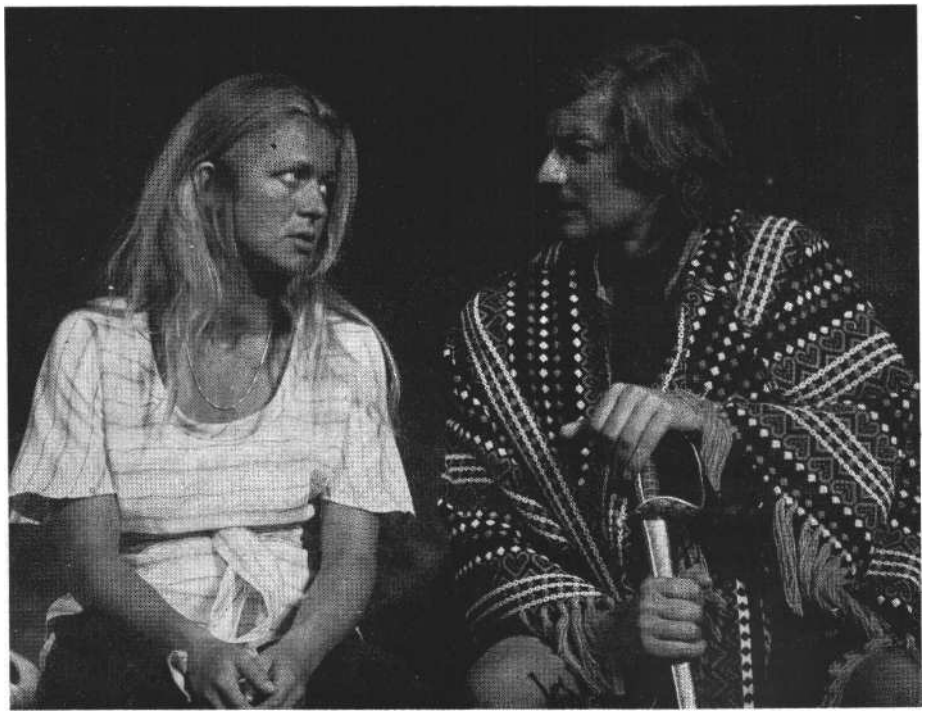
Nyilván nem a dátumok, nem a történelmi tények változnak. Még egy-egy folyamat végeredményei sem tűnnek el. *A Királyi* vadászatban például IV. Károly végül is vereséget szenved, s voltaképp mindegy, hogy az igazi vagy az álkirály vonul-e száműzetésbe: a tényszerűség megmarad, amennyiben Horthy hatalmát nem fogja többé befolyásolni a király jelenléte. Ebben a mostani darabban is helyén maradnak a nagy kerettények, csak ezen belül íródnak át a folyamatok. Nem is nagyon, csak éppen annyira, amennyire azt az irónia megköveteli. Úgy látszik, mintha íróilag többféle történés létezne, mintha ugyanarra a történetsorra több, íróilag egyenértékű lehetséges történelem lenne felrakható.

Végül is nem teljesen új ez a felfedezés. Valamikor történelemfilozófiailag is tudtuk ezt, maga a történettudomány is sejtette, az irodalom meg régóta gyakorolta ezt a szemléletmódot, anélkül, hogy fitogtatta volna. Mostanában viszont valahogy előtérbe került a változó múlt ténye. Az a paradox körülmény, hogy ugyanaz a történelmi jelenség egymás után több megvilágításban lép elénk. A Habsburg monarchiáról több, egymás után következő korban más és más képet alkottunk magunknak, még a marxista történettudomány is más és más értékhangsúlyokat emelt ki a monarchia társadalmi, nemzetiségi, politikai és kulturális jelentőségének megítélésében. Hasonlóképp változott Görgey vagy Kossuth megítélése, és talán azt is ki tudná mutatni egy alapos historiográfia, hogy ezeknek a portréknak változása hogyan függött a mindenkori jelen változásaitól. Ezek a múltképek a legtöbb esetben nem zárják ki egymást, legfeljebb vitáznak egymással, vagy kiegészítik egymást, de mindenképp hangsúlyeltolódásokat jeleznek. Mert egy-egy későbbi esemény fényében a múlt egy-egy értékhangsúlya is más rezgésszámot kap. Hanák Péter példájával élve: a Habsburg monarchia „börtöne" más fényben áll előttünk a koncentrációs táborok történelmi tapasztalata után - mert más lett a borzalmak mércéje is. Mindez azt mutatja, hogy nem a történelem tényanyaga íródik újra, az-az nem szubjektivizálódik a történelem, csak a jelen részévé válik, szervesebben épül be a jelen tudatába. A mai történelmi tudat ráadásul felvilágosultabban kezeli saját múltképeit is: most már nem hiszi azt, hogy a tegnapi vagy mai érté-kelésünk egy-egy korábbi történelmi periódusról maga az abszolút igazság: tudja, hogy egy későbbi „jelen" ezt is módosíthatja majd. Mert azt is tudja, hogy az, amit egy-egy kor a múltról tart, nagymértékben az adott jelen igényeinek, tapasztalatainak, ideológiai kereteinek van kiszolgáltatva.

Ez az általánosabb szemléleti változás az alapja annak az írói látásmódváltásnak is, melyet az elmúlt évek történelmi drámáiban is felfedezhettünk. Száraz György, Szabó Magda, Kocsis István, Páskándi Géza darabjaiban már ott bujkál az a gondolat, hogy a múlt - akár csak képzeletben is - másképp is történhetett, persze a tények, a végeredmények tiszteletben tartásával. Kocsis Magellán-drámája megtartja az eredeti hőst, de a hajón mai-tegnapi dolgok történnek. Szabó Magda Géza fejedelme és Vajkja is „más", mint amit eddig elképzeltünk: „reálpolitikusibb", kíméletlenebb és a manipulációt szakszerűbben alkalmazó uralkodó, mint ahogy a „pompázatosabb" történelemben magunk előtt láttuk. Azért, mert - szemben a tíz-tizenöt évvel korábbi történelmi darabokkal - a reálpolitikus ma pozitív értékfogalom lett, s ezzel segített rávilágítani az akkori küzdelmek bonyolultságára. És egyben segítenek felismerni jelenbeli

Fülöp Zsigmond (Niklay István), Szombathy Gyula (III. Napóleon) és Hámori Ildikó (Mária) Hernádi **Gyula Szép magyar** tragédiájában **(Gyulai Várszínház)**





Hámori Ildikó **és Fülöp Zsigmond jelenete Hernádi Gyula drámájában (MTI fotók)**

értékeinket is. Ezek a történelmi elemzések tehát átalakítják, szabadabban kezelik a történelmi alapanyagot, és ezért ki is tudnak lépni a történelmi művek korábbi betegségéből, a pompázatosságból, a kosztümökből áradó naftalinszagból és unalomból. Mert ezeket a műveket és ezt a szemléletet az a meggyőződés vezeti, hogy „minden másképp volt" : másképp, mert a jelen - legalábbis íróilag - átíratja a múltképet is.

Hernádi ennek a trendvonalnak kísérletező előőrse, azzal a tehertétellel, ami a kísérletezéssel vele jár: vázlatosabb, olykor, mint ebben a darabjában is, felszínes és kidolgozatlan. *A Szép magyar tragédia* számára a történelem csak alapanyag, pontosabban a játék eszköze, mert Hernádit az irónia érdekli elsősorban: játék a lehetőségekkel. A „minden másképp volt" felfogása nála úgy módosul, hogy „minden másképp is lehetett volna . Majd hozzáteszi ironikus idézőjelét is, miszerint mégis minden úgy maradt a történelemben, ahogy egyszer megtörtént. Minden másképp *lehetett volna:* Niklay Istvánnak *majdnem* sikerülnek hóbortos sakkhúzásai, *majdnem* sikerül rábeszélnie a királyokat, császárokat, kancellárokat, hogy legyenek a magyar forradalom partnerei. *„Majdnem",* amennyiben a néző egy darabig kénytelen benne élni Niklay megszállott hóbortjaiban, mígnem át nem látja ennek a hóbortnak képtelenségét, ürességét, és nem látja a figurát magát is komikus színekben. Már majdnem sikerül például Miksát megszöktetnie - így kezdődik a darab -, amikor egy banánhéjon elcsúszik a remény, és így mégis igaza marad a történelemkönyveknek. Ugyanez a „majdnem" te remt kulcshelyzetet III. Napóleonnal is: már majdnem abbahagyja a háborús készülődést Poroszország ellen - Niklay rábeszélésének és veseköveinek engedve -, mikor elmúlik veserohama, és győz poroszgyűlölete .. .

A lehetőségekkel való játék, ha szertelen is - jellemző erővel bír. Ezek a lehetőségek ugyanis kizárólag Niklay fejében élnek. Az ő monodrámája, hogy uralkodókat, reakciós hatalmasságokat - és egyáltalán: minden ismerőst - a magyar ügy segítségére beszéljen rá. Mert ha sikerülne megszöktetnie Miksát - az osztrák császár testvérét -, az majd hálából kiengedné a magyarokat az osztrák elnyomásból. Mivel ez nem sikerül, azonnal kapcsol, *és az* őrparancsnokot szemeli ki az új megmentőnek: legyen ő Mexikó uralkodója. És máris megszervezi a forradalmi vezér meggyilkolását. Így ugyanis el lehetne érni, hogy Mexikó megtámadja Ausztriát... Niklay veszélyes őrült, és kiváló cserkész egyszerre. Azt hiszi, hogy a világtörténelem néhány személyes ismerős pletykaügyeként mozgatható, hogy néhány - többnyire reakciós - történelmi vezért sakkfigura-ként tud majd mozgatni, pusztán azért, mert megejti majd őket is a magyarok panasza. Számára a történelem baráti kör, s csak azon múlik a győzelem vagy vereség, hogy sikerül-e lelkesedni, összefogni. A lehetőségekkel való hóbortos játék tehát leleplező: volt is, van is egy ilyen betegségünk, ez a mindent cserkész módra, lelkesülve intézni tudó képesség ismerős tulajdonság. Hernádi és a rendező Szinetár Miklós ezt tűzik iróniájuk hegyére. Mert ez a figura és ez a tulajdonság nemcsak mulatságos - olykor kínos sőt veszedelmes is.

Persze Hernádi darabja történelmi *farce,* nem is akar több lenni egy szellemes és játszható tréfánál. Bár komoly ügyben tréfálkozik, mégsem kíván mély lenni - pedig lehetne, anélkül, hogy iróniáját fel kellene adnia. Hernádi utóbbi két-három darabja már túl könnyű kézzel íródott, valahogy a végére ért az általa kidolgozott logikai-filozófiai dráma-típusnak, s főként a szerkesztettség formanyelvének. Mert ez a szerkesztettség nagyszerűen lebilincseli a nézőt, amíg a színházban ül - a *Királyi vadászat* aknázta talán ki a legmélyebben ezt a lehetőséget -, de visszatekintve már csak bravúros ürességnek tűnik az, ami a színi jelen időben pazar kavarodás. Ezúttal is arra serkenti nézőjét, hogy keresse a továbbgondolható szálakat a darabban, csakhogy a mű nem eléggé elmélyült ahhoz, hogy ezeket az impulzusokat ki tudja elégíteni. Röviden: Hernádi ma már képes lenne arra, hogy *világképet is* adjon darabjaiban, hogy a játék és bravúros technika gondolati átfogóerőt is hordozzon - de ez a nagy összefoglalás vagy akár a váltás a szélesebb kitekintésű, *embereket mozgató* darab irányába még várat magára. Azért fogalmazok kicsit gorombán, mert magam elé képzelem, mi lenne, ha ez a drámát építeni tudó írói készség egy világkép értékű gondolati alapanyaggal, emberi sorsfüzérrel ötvöződhetne: nagyszerű színház. S Hernádi most áll azon a ponton, amikor erre a váltásra, kiteljesedés-re már képes lehetne. A Niklay-történet típusvezetése, a főhőssel való több irányú törődés, a „cserkész" gondolat vázlata arra mutat, hogy maga is érzi ennek a váltásnak a kikerülhetetlenségét.

Szinetár Miklós a vázlatból indult ki, pontosabban abból a lyukacsos anyagból, amit a darab kínált: saját anyagával töltötte fel, meghosszabbítva azokat a szálakat, melyeket Hernádi indított el, majd felébenharmadában hagyott. Először is tagolta a játékot: egy szedett-vedett katonazenekar sétál be minden fontosabb kép előtt - vagy után - civilben bár, de érezhetően csak leszerelten, majd-nem katonai alakulatként. Nyilván ők is kallódó hadifoglyok valahol a hazától távol - úgy, mint Niklay. A nóta, amit fújnak, a kép alaptónusát adja meg: a Radetzky-mars vagy a porosz himnusz - attól függően, mi következik. Olykor táncolnak is, egyszer még Mexikóban, a darab elején, egyszer pedig a magyar ha-táron, a hazainduló hadifoglyok, akiket

Niklay „váltott ki", hogy újabb kalandjában szerepeltesse őket. Ezek a katonák azonban örömükben táncolnak : végre hazajöhetnek. Csakhogy -- s itt jön Szinetár trükkje -- ezt *a* néző nem tudja. A helyzet úgy sugallja, hogy a nézőtéren azt kell hinnünk, ezek a katonák lelkesen követik Niklayt az újabb kalandba, és most valamiféle hazafias lelkesedésből járják a táncot. Niklay vérpezsdítő szónoklatot vág ki - ám a lelkesedés tető-fokán mélységes csend lesz. A katonák nem akarnak harcba menni. Táncolni igen, hazamenni is - de csak „maszek alapon". A hatás ellenállhatatlanul komikus: Szinetár teljesen abszurd helyzetet játszat el: mindenki mindenkit félre-ért. A katonák a hazakerülésnek örülnek, Niklay azt hiszi, hogy a közelgő harcok miatt olyan lelkesek, a néző pedig félreérti a tánc jelentését.

Ami itt a háttérben, a cselekmény egy mellékszálán történik - a félreértés abszurd kijátszatása -, az Szinetár egész rendezését átszövi. Niklayt is ezzel a fogással jellemzi. Hiszen ez a szerencsétlen kiscserkész is mindent félreért: a történelmet, a helyzeteket, saját illúzióit. Ezért tudják aztán kihasználni azok, akiket szövetségeseinek akar beszervezni. Mert nemcsak nevetségesen naiv és veszedelmesen megszállott ez a figura - ráadásul szerencsétlen is. S miután sokat mosolyogtunk már megvadult fantáziaképein - egyszer csak besötétül a színpad, és szomorúságra vált a kép: Niklay belehal szerencsétlen mániáiba, s ha már életé-be került s játék, legalább gyászoljuk meg, súgja a kép. Ami, a maga módján, megint csak egy abszurd kép. Kár, hogy ezt a befejező jelenetet, Niklay végső magára hagyatottságát és összeomlását a szöveg nem tudja igazán plasztikusan ábrázolni: a színi megoldás kicsit koreografikus ábrázolásra kényszerül.

Szinetár gondolati támpontja ennek a politikán kívül élő hóbortos magatartásnak a kritikája: humorral, de nem megbocsátással. Koncepcióját természetesen Hernádi alapállása támasztja alá, de Szinetár kritikus, ironikus poénjei jobban ülnek. Az ő rendezésének fényében jobban érződik a szöveg kimunkálatlansága, a gondolati általánosítások hiánya. A világkép elmaradása. Hogy mégis sikerül érzékeltetni a jelenséget és ennek ironikus kritikáját, az Fülöp Zsigmond nagyszerű játékának köszönhető. Régen láttuk ennyire kiegyensúlyozottnak, egy olyan szerep megvalósításában talán még sohasem, ahol egy figurát a teljes lelkiszellemi eltorzulásig kellett végigvinnie - úgy, hogy ez alig lépjen ki a természetesség határaiból. Az ő Niklay ezredese *majdnem* őrült, és majdnem normális, majdnem fantaszta, de mindig úgy tűnik, hogy egyszer mégis sikerülni fog valóra váltania fantazmagóriáját. Csak a legvégén mutatja fel aduit, mikor már nem tudja tovább fékezni megszállottságát, és őrjöngve hirdeti hóbortos elméleteit: itt már a komikus mozzanatok veszik át a szerepet. De a szerep hosszában végig a banálist és hősit elválasztó borotvaélen jár, és sohasem billen át. Hasonlóan kiegyenlített játék Hámori Ildikóé; ő kíséri végig Niklayt különböző kalandjain: asszony és szolgáló, szerelmes és kritikus, lázadó és meghunyászkodó egyszerre. Az epizódszereplők közül Szombathy Gyula III. Napóleonja tetszett legjobban: nemcsak a vesekő-jelenet külön kis abszurd dramolettjében - egész megjelenése a valós és valótlan határán táncol, beleilleszkedve Szinetár abszurdot súroló játékmodorába. Kránitz Lajos robusztus és cilinderes mexikói forradalmára a leginkább közelítette meg a játék alaphangját. A többi epizódszereplő már nem vette ilyen jól ezt a nehéz akadályt: nem tudják az abszurd határát súroló játékmodort meg-valósítani. Bősze György Miksa császára gyenge és humorában erőtlen. Borbás Gabi szép és határozott - de ezzel ki is kapcsolta a játékos mozzanatot. Túl kemény, indulatos marad. Hasonlóképp erőtlen marad a játék keretének szánt énekes szerepében Cseh Tamás is: első-sorban zeneileg nem tudott partnerré válni. Dalai ezúttal prózaként hatottak, s nem ragadták meg a játék iróniáját. Csányi Árpád díszletei funkcionálisan és hangulatilag is jól vették körül a többszörösen becsomagolt játékot: ami a legnehezebb - ezek a kellékek tudtak ironikus nyelven megszólalni.

Hernádi Gyula: Szép magyar tragédia (Gyulai Várszínház)

Rendezte: Szinetár Miklós. *Dramaturg:* Czímer József. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Játékmester:* Hegedűs László. *Zenei vezető:* Hirsch Bence. *Jelmeztervező:* Greguss Ildikó. *Koreográfia:* Tóth Sándor.

Szereplők: Fülöp Zsigmond, Bősze György, Hámori Ildikó, Szoboszlay Sándor, Borbás Gabi, Kránitz Lajos, Szombathy Gyula, Bicskey Károly, Tyll Attila, Cserényi Béla, Baracsi Ferenc, Tarsoly Elemér, Trokán Péter, Turgonyi Pál.

MÉSZ ÉVA

Válaszra váró kérdések

A gyulai tanácskozás után

Egy művészeti tanácskozás értéke egzakt módon aligha mérhető. Sem az elhangzott okos megállapítások száma, sem a vita intellektuális - netán indulati - feszültsége, sem a tematikai gazdagság nem mérvadó. Hatékonyságának minősítéséhez tudnunk kellene, mennyiben adott inspirációt a jelenlevőknek a további alkotáshoz: drámai ötletcsírák művé érleléséhez, létező és leendő darabok szín-padra állításához, történelmi alakok hiteles megelevenítéséhez, színjátékok elemző megközelítéséhez. Műszerrel, statisztikai módszerekkel, interjúval fel nem deríthető tudatfolyamatokból nem von-hatunk le következtetést. Ha a gyulai tanácskozást mégis jelentősnek ítélem, annak oka az, hogy jegyzeteimet forgatva a határozott kijelentések és tűnődő problémafelvetések, jelenségregisztrálások és hiányokat jelző megállapítások roppant változatos, mégis összefüggő, gondolkodásra ingerlő kérdéssorrá álltak össze. E kérdéseket egyenként különböző szaktudományok körébe is utalhatnánk - a történetfilozófia és eszmetörténet, a dráma- és színjátékelmélet, az irodalomtörténet, a kultúrszociológia, az ágazati esztétikák egyaránt illetékesek a válaszkeresésben - a tanácskozás résztvevőit azonban választott hivatásuknál fogva mind összefüggésükben, egységükben érintik.

A történetszemléleti alapkérdést Almási Miklós referátuma fogalmazta meg, elvileg és általánosan is: „A történelmi múlt nem objektív, egyértelműen zárt doboz, a mindenkori jelen átírja a történelmet". A gondolat evidensnek látszik a dráma- és színháztörténet szemszögéből: a görög mítoszfeldolgozásoktól Shakespeare-en át a máig a múlt ábrázolását a mindenkori jelen társadalmi mozgása és értékszemlélete határozta meg. A kérdés felvetésének mégis különös aktualitása van. Történettudományunk éppen napjainkban jutott el saját múltjának történeti-kritikai szemléletéhez, a társadalomtudományok ideológiai meg-határozottságából következő tények tudatosításához. S minthogy minden tudomány önreflexiója a társadalomtudo-

mányoké különösen - beépül a közgondolkozásba, társadalmi tudatformáló szerepet játszik, nyilvánvaló, hogy a történettudomány nemcsak egy-egy konkrét kérdésben (például a monarchia történelmi szerepének árnyaltabb bemutatásával) adhat impulzust a művészetnek, hanem elvontabb, történelemszemléleti szinten is. S ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy drámafejlődésünk szakaszait vizsgálva több hozzászóló érintette is a problémát. Így hozta kapcsolatba Páskándi Géza az Almási által megjelölt két drámaírói tendenciát a történelem-szemléleti változásokkal, mondván, hogy a történelmi dráma egzaktabb vonulata, a történelmi erőviszonyok objektív feltárására irányuló igényével visszahatás az ötvenes évek egyszerűsítő szemléletére, míg a másik, játékos-ironikus, distanciatartó vonulat a romantikus és újromantikus történetszemlélet s az ennek meg-felelő drámák reakciójaként értelmezhető.

Czímer József a történelmi drámákkal szemben támasztott követelmények változását elemezve a fő kérdésből logikusan következően azt a másik kérdést vetette fel, hogy milyen a viszonya a történeti drámának a történettudományhoz. Visszapillantva azt állapította meg, hogy a történeti drámától régen történettudományi hitelességet követeltek, csak sűrítbetett, de nem változtathatott a tudományosan szentesített tényeken. A marxista esztétika - realizmuskoncepciójának megfelelően - eleve engedékenyebb, több szabadságot ad a drámaírónak, de követelménye, hogy fő társadalmi tendenciáiban híven tükrözze a kort a mű. Ma azonban másféle elvek is érvényesülnek a drámaírói gyakorlatban. Drámaíróink (például Hernádi Gyula) terepasztalnak tekintik a történelmet, amelyben ironikus módon fejezhetik ki mondanivalójukat. A történészek nem tiltakoznak: irodalmi műnek és nem történelmi illusztrációnak tekintik a drámát.

Többen hangsúlyozták, milyen nagy jelentőségük van a drámaíró számára az utóbbi évek történettudományi munkáinak (Örsi Ferenc), a fiatal, elfogulatlan történésznemzedék történelmi meglátásainak (Szabó Magda), az azonban világosan megfogalmazódott, hogy a drámaíró nem a történettudomány színe előtt felel műveiért.

Almási tételmondatának második tagjához „a mindenkori jelen átírja a történelmet" - ugyancsak több hozzászóló kapcsolódott. Egyetértően állapították meg, hogy a „reálpolitikus" történelmi alakok problematikájának előtérbe kerülése, s a reálpolitika pozitív értékminősítése valóban szorosan összefügg társadalomfejlődésünkkel. Volt, aki „a történelmi drámák reneszánszát" is ebből eredeztette (Páskándi), s aki a paraboladrámák megritkulását is ezzel indokolta (Szabó Magda). Amikor azonban a téma megfordítása: a történelmi drámák jelenhez való viszonya került előtérbe, ez a nézőpontváltozás mintha arra indította volna a hozzászólókat, hogy szellemi energiájukat kérdések, problémák, aggályok artikulált megformálására összpontosítsák. Almási vitaindító tűnődései nyitották meg ezt a sort: vajon nem hányzik-e a rendkívül plasztikusan megalkotott történelmi darabokból - amelyek a történelem objektív erőviszonyait *akkor* és *ott* olyan árnyaltan ábrázolják - a közéleti pátosz, nem erőtlenedett-e el a társadalomkritikai töltés? Vajon a történeti drámákban napjainkban érzékelhető tendenciák nem korlátozzák-e a mai nagy társadalmi problémákba való direkt beleszólás lehetőségét?

Talán a történeti témájú és a mai tárgyú darabok arányeltolódása az előbbiek javára nem egészséges jelenség akkor, amikor a nézők a közvetlen, mához *szóló* darabokat igénylik? (Czímer) Tudjuk-e egyáltalán, mi megy végbe a néző tudatában, mit ért meg a történeti dialógusokból? (Petrik József) A színház, amelynek a ma közönségéhez kell szólnia, nem lép-e túl messze előre, amikor ismeretlen történelmi alakokat és eseményeket állít a néző elé, amelyekhez hiányos iskolai ismereteivel nem tud kapcsolódni, s így távol marad az író gondolatától? (Siklós Olga) Sziládi János felhívta a figyelmet egy a hatvanas évek második felétől bekövetkezett funkcióváltásra: a jelenkort a maga közvetlenségében vállaló drámairodalom leszűkült, s funkcióit átvette a vígjáték és a történelmi dráma. Ennek következményeivel bőven foglalkozott, okait azonban nem elemezte, s így gyarapodott a kérdések sora: - Vajon milyen okai voltak ennek a funkcióváltásnak ? Mindehhez kapcsolódott Berkes Erzsébet szenvedélyességében nyilván túlzó, de meggondolkoztató kitörése: mai történelmi drámáink egy része értelmiségiek játéka, s intellektuális sematizmushoz vezet. Szerinte a Sziládi által találóan „keserves vígjáték"-nak nevezett darabokban mai társadalmi konfliktusaink bagatellizálódnak. Mindez pótcselekvés, hiányzik a kurázsi a dolgok néven nevezéséhez.

Valószínűleg nem a kurázsi hiányzik. A dolgok néven nevezéséhez több kell: a megfelelő „név" megtalálásának fel-tétele a dolgok összefüggésrendszerének átlátása. Almási e kérdéskörhöz kapcsolódó válaszában egy igen lényeges - s nemcsak a drámairodalomra érvényes - észrevételt tett. A hetvenes évek-kel szemben tehetetlenek vagyunk. Nem tudjuk megfogni, se gondolkodóilag, se íróilag. A történeti drámák valóban pótlékai a maiaknak, a történeti drámában nem látszik annyira ez a tehetetlenség. A történeti modell - ahogy korábban Páskándi említette -, magához ránt bizonyos asszociációs sorokat, amelyek megvilágítóak lehetnek, s az arányeltolódások nem feltűnőek. S itt kezdődhetne az újabb eszmecsere: milyenek is a hetvenes évek? Ez *az* eszmecsere persze folyik, a sajtóban, tömegkommunikációban, a tudományokban és a művészetekben, a közéletben és a magánéletben. De a jelenségek még nem álltak össze lényegfeltáró egésszé.

Mit vár és mit kap a közönség, hogyan hat rá, amit a színház nyújt, s mi az, amit drámának, színháznak adnia kellene? - érthető, hogy ezek a kérdések újra meg újra felvetődnek. Empirikus alapon meg elméleti alapon, természetesen, hiszen szociológiai kutatás e téren kevés folyik, bizonyos statisztikai adatokra lehet csak támaszkodni. Érdekes, hogy egymással szöges ellentétben álló dramaturgiai eljárásoknak, szemlélet-módoknak tulajdonítottak komoly hatásfokot a jelenlevők. Almási többek között azért üdvözli örömmel az irónia, a distancia, a groteszk látásmód betörését a történelmi drámába, mert a gondolkodásra serkentés eszközét látja a történelem deszakralizálásában, a mitikussá nőtt történelmi alakok más fénytörésben való ábrázolásában, s úgy véli, a pátosz elnyomja a jelenhez szóló mondanivalót. Sziládi János viszont arra mutatott rá, hogy a néző hagyományos beidegzettsége a történelmi témát mint magasztosat, fölértékeli, s így a történelmi drámában kifejezett mondanivalót lényeges-ként fogadja el. Azt hiszem, mindkettejüknek igaza van.

Mint ahogy az is tény - Almási is rámutatott -, hogy a történelmi dialógusdrámák, noha a gondolatcsere áll a középpontban, és színpadilag nehezen megfogalmazhatók, ugyancsak tudnak lebilincselő hatást elérni. Csupán az nem

vetődött fel, vajon ugyanazt a nézőt vonzzák-e ezek a különböző típusú művek, előadások. Aligha. Nincs homogén közönség. Szép számmal léteznek a Czímer József által említett nézők is, akik ma is a reális - sőt, naturalista - korszakábrázolást várják a történelmi drámáktól.

Logikus, hogy a dráma és a színház közönséggel való kapcsolatának elemzéséhez fűződtek a színház, a drámaíró felelősségét hangsúlyozó hozzászólások. A történelmi tudat, nemzeti tudat, objektív nemzeti önismeret kulcsfogalmainak mágneses terében rendeződő gondolatokban a közös törekvések mellett e szavak többértelműségéből, alkati adottságokból és meggyőződésekből eredő különbségek is megmutatkoztak. Vannak, akik az új drámai tendenciákat tartják alkalmasnak arra, hogy önkritikusabb, objektívebb nemzeti önismerethez vezessenek (Páskándi), az objektív történelmi erőviszonyok ábrázolásával e lehetőségeken belüli cselekvés logikáját mutassák meg, a „valóság vizsgáztatását" állítsák előtérbe (Almási), a gondolati aktualizálás irányába elmozdulva igényeljék a néző aktív együttgondolkodását (Sziládi). Vannak, akik nem hiányolják ugyan a történeti pátoszt, de aggodalommal nézik a színház és a közönség szemléleti fáziskülönbségét, és épp a világ kitágulása folytán tartják fokozottan szükségesnek a nemzeti történelem tudatosítását, „a kritikailag épített nemzeti öntudat" sugárzását (Siklós Olga), közös történelmi mítoszaink kollektív átélésének lehetőségeit hiányolják (Berkes Erzsébet), s az iskolarendszer mulasztásait, a fiatalok történelemismeretének hiányosságait pótlandó ars poeticaként vállalják a művészi szintű történelem-tanítást (Szabó Magda).

A vita során felvetődött az a dráma-, színház- és irodalomtörténeti szempontból egyaránt érdekes kérdés, hogy vajon az Almási által leírt új tendenciák mi-kor bukkantak fel, s egyáltalán jogos-e az a törekvés, hogy minden tanácskozáson új törekvéseket vélünk felismerni, vagy lassabban érlelődnek a változások. Hol kezdődött a történelem újraértelmezése, mikor és miért tűnt fel és tűnt le a történelmi parabola, mi volt a funkció-ja, s ma miért nincs - sorakoztak a problémák, s mivel a hozzászólók többnyire ötletszinten korrigálták egymást, a hallgató többség soraiban elsuttogott ellen-érvek és ellennevek még viszonylagosabbá tették a periodizációt. Így érlelődtek a kérdések megoldandó feladattá. Sziládi János hozzájárult a megoldáshoz azzal a megállapításával, hogy a történelmi drámában rejlő lehetőségeket a színház előbb vette észre, mint a drámairodalom, s ezt az 1966-ban, a Mózes bemutatásával kezdődő előadássorozat igazolja, amelynek keretében nemcsak kevés számú befejezett, kerek történelmi drámánkat, hanem a korábban színpadképtelennek nyilvánított, problematikus vagy befejezetlen „drámatörmelékek"-et is színpadra állították. Ezt követte az-után az új történeti drámák születése. Nyilvánvaló, hogy e törekvések ugyanakkor nagy világirodalmi-színháztörténeti hagyományhoz kapcsolódnak, Szabó Magda utalt a nemzeti örökségre is, a hitvitázó drámairodalomra, s arra a naivnépi ösvényre, amelyhez mai drámaíróink visszakanyarodnak.

A parabola kérdése azonban meglehetősen felszínes megvilágításba került azáltal, hogy ürügy jellegét hangsúlyozták a hozzászólók, s a jelen kérdéseire célozgató kosztümös bújócskának nyilvánították, amelynek éppen ezért lejárt az ideje. Azt hiszem, elég pontatlanul használjuk a parabola fogalmát, s a „kosztümös célozgatás" nincs hozzákötve, továbbá a jelenhez szóló utalgatások is sokfélék lehetnek: egy groteszk-ironikus történelmi játékban a tudatos anakronizmusoknak van helyük, míg az objektív, realista igényű darabokból ki-lóg. A valóban jelentős paraboladrámák mindig emberi választási lehetőségeket mutattak be meghatározott erőtérben, s ezzel magatartásformákat értékeltek, cselekvési mintákat állítottak a néző elé. Minthogy azonban a parabola absztrakciós szintje nem teszi lehetővé a konkrét itt és most ellentmondásos részletgazdagságának bemutatását, s magatartási mintái is elvont általánosságban érvényesek, s csak szélsőséges élethelyzetekre alkalmazhatók, ez a drámamodell aligha felelne meg a hetvenes évek problematikájának megvilágítására.

Talán a tanácskozás időkerete, talán a fent említett problémák súlya okozta, de tény, hogy kevés szó esett történelmi drámáink formaproblémáiról s még kevesebb e drámák rendezésének gondjairól és lehetőségeiről. Almási utalt arra, hogy a szemléletváltozás, az irónia, a groteszk látásmód másféle drámaszervezést, nyelvi megformálást is eredményezett, s a történelmi lehetőségek felmérése, a valóság vizsgáztatása előtérbe állította a gondolati dialógusokat. Ez utóbbi típusnak további sajátságaira Sziládi hívta fel a figyelmet: nagyobb érettséget kíván a nézőtől, mivel a cselekmény háttérbe kerül, a részletek el-nagyoltak, a kort, környezetet jelzések-kel fejezi ki. Az alkotót foglalkoztató gondolatok kifejezéséhez jelentős történelmi személyiségeket kell megjelenítenie. Mások viszont megemlítették, hogy sok történeti drámában nem ismert történelmi alakok szerepelnek. Arról azonban nem alakult ki vita, hogy ez milyen ábrázolásbeli következményekkel jár. Sziládi a jelenkort a maga közvetlenségében vállaló „keserves vígjáték" és a történeti dráma közös sajátságaként jellemezte a „drámai szituáció túlpörgetését". Elmélete a vígjátékot illetően teljesen meggyőző volt, a történeti drámára vonatkozóan bizonyító anyag híján inkább továbbgondolásra alkalmas kiindulópontnak látszott. Noha nevek és címek többször is elhangzottak a referátum és a hozzászólások során, sem konkrét esztétikai vizsgálatra, sem drámatechnikai részletkérdésekre vagy szín-játékelemzésre nem került sor. Ez a hiány ismét feladatra sarkall, egyes művek beható elemzésére, elméleti általánosításhoz vezető türelmes kutatómunkára készteti a kritikusokat és esztétákat, a drámaírói „mesterség" s a színház-művészet gyakorlati kérdéseinek további vizsgálatára az alkotókat. Hogyan teheti érdekeltté a drámaíró s a színház a nézőt a történeti alakok gondolati párbajában? Miképpen válthatnak ki teljes emberi reakciót a groteszk-ironikus történelmi játékok tudva-akarva nem plasztikus figurái? Hogyan hozható létre a drámához nélkülözhetetlen emberi szituáció az utóbbi darabokban, miképp kapcsolható a ma embere a múlt elektromos áramkörébe az előbbiekben? Mit adhat, mit adjon hozzá a színész a maga személyiségéből? Melyik drámatípushoz milyen rendezői stílus kapcsolódhat ellent-mondásmentesen? Baj-e, ha divergencia van a szerzői szándék és a rendezői koncepció között, vagy az így létrejött „nyitott" színművészeti alkotás termékeny ellentmondása a befogadót jobban készteti az önálló értelmezésre? A szín-házművészet gazdag művészi eszköztárából mit, hogyan lehet a különböző drámatípusok adekvát megjelenítéséhez felhasználni? Az útkereső, a megoldásra találó válaszoknak a nem legközelebbi tanácskozáson, hanem estéről estére meg kell születniük minden színpadon, amikor a függöny felmegy.

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Élet és játék Szentendrén

Egy napig szentendrei polgárnak lenni - az idei magyar nyár egyik nagy élménye. Aki akarja, elkezdheti már délelőtt, egyénileg, bebarangolva a szűk területen koncentrált természeti és művészeti élményeket kínáló csodavároskát, hogy délután, egy nagyobb közösség tagja-ként, még mindig viszonylagos szabadsággal, vándorolva válogathasson a templomtéri játékok élvezetei között, majd este, immár egy szűkebb és helyhez kötött színházi közönségbe illeszkedve, helyszín és színjáték harmóniájának legyen részese. Vannak fesztiválok, ahol környezet és produkció teljes esetlegességben feszeng egymás mellett; másutt a jó választás a produkció idejére meg tudja teremteni a művészi szükségszerűség örömteli benyomását; de ritkaság, hogy játék és valóság ilyen meggyőző erővel olvadjon át egymásba, mint Szentendrén, ahol a látogatót már a centrumba vezető utcákon is egyszerre kapja meg a város és a városra szabott művészi élményvilág hatása, az ünnepi játékhangulat. A mediterrán fesztiválokon, Avignonban például, tapasztalható hasonló teljesség. A városkép, a helybeliek élete, miközben őrzi hétköznapjai realitását, ugyanakkor önmagát eleven díszletté képes stilizálni. Szinte úgy tetszik, mintha minden lakos, miközben közéleti és magántevékenységeit tovább folytatja, egyben statiszta-szerepet is vállalna *egy* nonstop közösségi ünnepben.

Jelenet a Templomtéri Játékokból

Egyszerre érdeme mindez a városkának magának és a természetes adottságokat műalkotássá szervező színháznak, adott esetben a Madách Színház kollektívájának. A Templomtéri Játékok nemcsak ötletnek kitűnő, hanem megvalósításában is. Ezt számomra legjobban az bizonyítja, hogy az eseménysor spontán szervezőereje az alkalmi vendégeket is saját nyomtávára képes terelni. Az egyes dobogókat körültolongó százas nagyságrendű csoportokban sehol egy hangos szó; a gyerekeket előreengedik; élvezik a mindennapokban oly ritka játékos, kedves kiszámíthatatlanságot: itt egy fa kínálkozik, ott egy hordó, amott egy batár, amire fel lehet mászni (de ahonnan senkit nem sodornak le). Az alkalmi szentendrei polgár a belépőjeggyel együtt mintha demokratizmust, életörömet, türelmet, magatartási kultúrát is beszerzett volna. (Még a ritka csemegékért: a csevabcsicsáért kígyózó sor is angyali békességet mutat.) A játszók bája - amit adott esetben tán még teljesítményüknél is többre értékelek - ragályos. Olyan őszinte játékkedv árad belőlük, olyan önfeledt derűvel élnek a forgatagban, olyan cinkos segítőkészséggel invitálnak egyénenként is egy-egy játékhelyre, hogy azt hisszük: mindez személy szerint nekünk szól. És muzsikálnak, táncra perdülnek a nézők is. Ami általában nem sikerül a közönséget provokáló, részvételét sokkhatásokkal serkentő színházi kísérleteknek - itt magától értetődő természetességgel alakul ki.

Külön említeném az árusokat-mutatványosokat - mintha Kerényi Imre őket is megrendezte volna! Vásárlói tapasztalataink ra rácáfolva se nem tolakodóan rámenősek, se nem utálkozón közömbösek; jókedvvel kínálják árujukat, örülnek annak is, ha csak megmustráljuk-

tapogatjuk a holmit, ha kell, tanácsot adnak, személyhez szólót is. Művészek és nézők, eladók és vevők, termelők és fogyasztók tisztelik egymást Szentendrén. A Templomtéri Játékok számomra elsősorban a közösségi szellem iskolájaként maradnak emlékezetesek, noha művészi színvonaluk is impozáns, és a bemutatott közjátékok, zeneszámok egynémelyike revelációnak tekinthető.

*

Még ennél is szerencsésebb esetben úgy kellett volna fordulnia, hogy a szentendrei közösségi ünnep csúcspontja az esti színházi előadás legyen. De amilyen méltánytalanság volna e produkcióról a kiemelkedően sikerült és kiemelkedően tanulságos előzmények említése nélkül szólni - olyan hamis udvariasság volna azt állítani, hogy a klasszikus alkotásnak érett, sőt, élvonalbeli színészekkel való előadása megkoronázta a szentendrei napot.

Hogy az egynapos szentendrei polgároknak a nézőtérre bejutó kisebbsége mégis jó ízekkel tér haza, az elsősorban a szcenikai élménynek köszönhető. A teljes hitellel dalmátra hangolt vígjáték és a varázslatos terecske képzőművészeti, hangulati és dinamikai összhangja egyszeri élményt szerez. Kerényi Imre és Götz Béla térbeli-atmoszferikus elgondolása mestermunka. A játéktér szögeinek megválasztása, az épületek, épület-elemek, közök és sikátorok bejátszása, a közeli és távoli plánok megvilágítása, a háttérben zajló helyi élet festői kis epizódjai mű és tér roppant találékony és ugyanakkor teljesen „naivnak" ható együttélését eredményezi. Hasonlóan szellemes a szereplők mozgatása is; nem játszanak ebben a térben, hanem élnek benne, színpadi létezésüket meseszerűségnek és realitásnak ugyanolyan állandó kettőssége hatja át, mint környezetüket, melynek láttán egyre csipkedni kell magunkat: de hiszen ez mégsem egy fiktív, múltbeli dalmát kisváros, hanem a mai Magyarország egyik helysége, közigazgatási egység és idegenforgalmi központ.

De túl ezen az elbűvölő vizuális élményen - itt mégiscsak egy színmű kerül előadásra, William Shakespeare *Tévedések vígjátéka* című alkotása. Amelyről bevezetőben le kell írnunk néhány közismert tényt. A játékot sokáig ifjonti zsengének tartották, a plautusi motívumokat variáló, felhőtlen és naiv helyzetkomédiának. A XX. századnak kellett eljönnie ahhoz, hogy a benne élők, igazán nem maradéktalan örömükre, megállapítsák: Shakespeare itt is a modern ember poklaira érzett rá, a személyiség relativitására, a szerepek felcserélhetőségére, a lét abszurditására, a világban való helyzetünk ingatagságára, a tudtunkon és felelősségünkön kívül épülő halálos csapdákra. Századunk embere, hála a találékony történelmi fordulatoknak, számtalan változatban élte át az Antipholusok és Dromiók sorsának bizony ritkán komikus, inkább tragikomikus, sőt, tragikus változatait. Idegen földre szakadt, nem értette a helyi törvényeket, és a „tévedések" örvényében végül önnön létezésének valóságát is kétségbe vonta; avagy saját földjén vált földönfutóvá, egyik napról a másikra siklott ki lába alól az ismertnek vélt talaj, s ahogy rendre lehámlott róla pozíció, otthon, család védő rétege, már-már önmagát is elvesztette. Érthető hát, hogy a mű évszázadokon át egyértelműen kacagtató, majd konvencionális mulattatási sémákba merevült előadásaiba lassan új, baljósabb-titokzatosabb elemek vegyültek. Hasonlóan *a Szentiványéji álom* és a *Vihar* szereplőihez, ezek a sokáig szimplának vélt figurák is szédelegve kapdostak fejükhöz: álmodom-e vagy ébren vagyok ? Én vagyok-e én? Mi történhet még velem? És nem lehetséges-e, hogy ebben a világban az emberrel minden megtörténhet?

Tévedések vígjátéka **Szentendrén (Előtérben: Gyabronka József)** (Iklády László felvételei)

Ilyen szellemben fogant Tévedések-előadást a magyar nézők két ízben is láthattak. Az első a Royal Shakespeare Company Clifford Williams rendezte produkciója volt, amely az együttes történetében is kiemelkedőnek számít, és nyolc átrendezésben tíz évig volt műsoron. Ez az előadás a némi leegyszerűsítéssel „kotti"-nak nevezhető értelmezést szellemesen házasította össze a commedia dell'arte-elemekkel minél sematizáltabbak, általánosabban felfogottak a szereplők, annál inkább jelenthetik valamennyiünket. Ezután következett Sík Ferenc emlékezetes pécsi rendezése, amely a kolduló Aegeon félelmetes vezérmotívumával és a nyugtalan, vibráló mozgás főszereplővé avatásával egy kibillent, elidegenedett világba ágyazta bele a mókát-mulatságot. Mert persze nevetni bőséggel lehetett ezeken az előadásokon is; a Shakespeare-értelmezés lehetőségeinek szédítő szabadsága addig meggyőző és boldogító, ameddig elismeri korlátként az adott dráma elidegeníthetetlen lényegét. Ezért nem fogok soha közös nyelvet találni Zadek *Othello*jának híveivel. Minden *Othello-értelmezést* kész vagyok elfogadni mindaddig, amíg Othello nem nevetséges és gusztustalan őserdei vadállat, és Desdemona nem üresfejű szajha. Ugyanígy: teljes át-

éléssel borzongok meg a szakadékok előtt, melyeket egy shakespeare-i vígjáték előadása feltár, ha az előadás megáll a szakadék szélén, és a műfaji elemek közül azt érvényesíti legerősebben, amelynek kedvéért Shakespeare az adott művet megalkotta.

Kerényi Imre nem kívánt lehatolni ilyen mélységekig. Valószínűleg igaza van: a szabadtér, a nyári esték hangulata és jelesül a szentendrei környezet nem kedvez az abszurdot, a kegyetlenséget súroló látomásoknak. Egyes kritikák szerint Kerényi a vásári móka, a farce hangvételét választotta; ezt a megállapítást csonkának, elnagyoltnak érzem. A szituációk kidolgozottsága, a bár vázlatos, mégis valamelyest egyénített jellemábrázolás és nem utolsósorban a shakespeare-i nyelv költőisége ellenáll az egyértelmű commedia dell'arte-stílusnak, a rögtönzés látszata felkeltésének. A drámai alapanyag, a helyszín és a színészi gárda adottságainak elemzése után Kerényi úgy döntött, hogy az előadás hang-vételét ahhoz a realista vígjátéki stílushoz közelíti, amely színjátszásunk és ki-vált a Madách Színház hagyományaihoz a legközelebb áll. Sok részletből látszik, másokból pedig legalábbis sejlik, hogy a rendező felmérte azt is: pszichológiai realizmusnak és komédiás játékosságnak, teatralitásnak igen bonyolult, érzékeny keverékére van szükség, mert a cselekmény és a figurák természete is borotvaélen táncol e két véglet között. A túlzottan sematizáló, általános commedia dell'arte-stílus elszegényítené a játék lehetőségeit, és a játékidő múlásával egyre unalmasabbá, egyhangúbbá válnék; a teljes átélésnek pedig ellenáll a cselekmény, a maga képtelenségeivel, valószerűtlenségeivel, a figurák funkcionális játékosságával, hézagosan kitöltött jellemképével.

A baj ott van, hogy ezt a borotvaélen táncoló arányt, melynek szükségét a rendező, úgy tetszik, felismerte, a színészi gárda részben képességeinél, részben merőben másfajta iskolázottságánál fogva, nem tudja realizálni. Amikor a bűbájos, villogó humorú előjáték után egyik legkedvesebb színészem, az eszköztelen, bensőséges emberségével mindig lefegyverző Horváth Sándor patetikus öblögetéssel, minden szót külön eljátszva dörgi és jajveszékeli el Aegeon monológját - mintha hideg zuhany szakadna a nézőre. Mégis megtört a vizuálisan-hangulatilag oly meggyőzően kimunkált stílusegység; a rossz hazai hagyomá nyok ingoványára tévedtünk. És még csak nem is arról van szó, hogy ezt a valóban nehezen beilleszthető figurát, ezt a nehezen megoldható expozíciót kellene vitatkozva elemeznünk, mert itt nem valamilyen, bármilyen, Aegeon-értelmezéssel van dolgunk - csak egy azonnal ránk törő, rossz, elavult játékhagyománnyal.

A stilizálás és realitás mezsgyéjén ellensúlyozó, önmagában jogos rendezői elgondolás leginkább a két Antipholus és a két Dromio beállításában ölt testet, amit az is bizonyít, hogy a négy szerepből kettőben - a syracusai Dromióban és az ephesusi Antipholusban - születik meg az előadás két legjobb alakítása. A Dromiók valóban vázlatos, tulajdonképp csak reagálások füzéréből álló alakját Gyabronka József megtoldja azzal, ami minden ilyen figurát egyedül hitelesít: a maga módján súlyos színészi jelenléttel. Játékosság, ugribugri, felelőtlen jókedv, riadtság, tanácstalanság, félelem, öröm - a szerep valóban csak ilyen általános érzelmekből szövődik. De ha ezek átszűrődnek egy egyszeri, érzékeny és okos színészi egyéniségen, és ráadásul hozzájuk társul az a bumfordi, puckos charme, amely Gyabronka veleszületett sajátja - akkor úgy érezzük: embert láttunk a színpadon. A másik Dromio, a fő-iskolás Józsa Imre még nem vette ilyen módon birtokba saját egyéniségét; az ő játéka egyelőre még csak a rendezői szándékot fejezi ki, ami ilyen vázlatos szerepben persze nem kelthet figyelmet.

A két Antipholus - és mellettük Adriana - a mű viszonylag legteljesebb jellemei, bár fehér folt itt is jócskán akad (s a játék hitele követeli, hogy ezeket ne is töltsék ki). Tímár Béla a számára szokatlan szerepkörben ismét meggyőz különleges tehetségéről. Pontosan érzi, hogy ebben az előadásban, ebben a fel-fogásban meddig mehet el a berendezkedett, stabil világban élő, majd hirtelen és számára felfoghatatlan módon mindenéből kisemmizett módos polgár elementáris dühének feltárásában, és hol kell aztán könnyedén átlendülnie az előtte megnyíló szakadék túlsó partjára. Az ephesusi Antipholus, érjék bármilyen kísérteties élmények, nem kérdőjelezi meg sem a világot, sem önmagát; maga-tartásának kulcsa a sértődött kérdés : hogy jövök én ehhez? (És a számtalan XX. századi reagálási lehetőség közül íme az egyik legtipikusabb!) A syracusai Antipholus érzékenyebb, líraibb alkat, és Shakespeare az ő szájába adja a „legkottibb" sorokat; ő valóban meg-megszédül a megfejthetetlen fejlemények implikációitól. Kalocsay Miklós ebben a szerepben határozott fejlődést mutat. Amellett, hogy e színeket érzékeltetve ő is megőrzi a vígjátéki arányokat, alakítása több, mint korrekt; egyes pillanatainak sajátos, belülről hozott humora és lírája is van, bár sokszor, korábbi alakításait idézve, sápadtabb általános szín-játszást nyújt.

És ez a sápadt általánosság, a pszichológiai realizmusnak egy közhelyekre redukált, unalmas kivonata jellemzi, sajnos, nem egy szereplő egész játékát. Kiváltképp fájdalmas ez Schütz Ila esetében, aki egyik legeredetibb ifjú színésznőnknek indult, igazi modern egyéniségnek, aki szerepkörökön túlemelkedve bármilyen szerepet eljátszhat: mához szóló, korszerű tartalmakban gazdag, öntörvényű figurát formál belőle. Már a *Lóvá tett* lovagokban, Rosaline igazán testére szabott szerepében is úgy tűnt, fáradtan, személyes elkötelezettség nélkül játszik, tartalékainak csak töredékét mozgósítva; most pedig Adriana szerepének változatos játéklehetőségei sem gyújtották fel képzeletét, precízen old meg helyzeteket és instrukciókat, de egy percre sem adja oda magát az alkalomnak. Mellette, Lucianaként, Sunyovszky Szilvia szokott kulturált tartózkodásával van jelen a színpadon. Végül: nincsenek megoldva azok a szerepek, amelyeket valóban „ki kellene találni", mert a hagyományos realizmus nem tud mit kezdeni velük, komédiás felfogásuk pedig csak üres közhelyeket eredményezhet. Szék-helyi József (a herceg) csak érdekes külső megjelenését adja, Kishonti Ildikó (Kurtizán) remek hangját és stílusos mozgását; Márton András (Angelo) a realizmus, Dunai Tamás (Csipkedi) inkább a vásári stíl felé tolja figuráját, de csak bizonytalan, elmosódó folthatásokat tud teremteni.

A stílusteremtés felemás sikeréről árulkodik a befejezés is. Az szinte természetes, hogy ez az előadás valami felszaba-

dult táncos-énekes mulatságba torkolljék; a szereplők azonban érezhető kényszeredettséggel bocsátkoznak az önfeledtnek aligha nevezhető finálába, mert az előzmények nem juttatták el őket törvényszerűen eddig a pontig. Ha játékkedvük nem szabadult fel a megelőző két órában, most, a végső percekben nem fakadhat szívből a vigalom. És középszerű a siker is, a taps nem robban elementáris hálával, s hőfoka is alig változik: a néző nem érzékelt s ezért nem is jutalmaz igazán kiugró teljesítményeket.

Szentendréhez megtalálták a kulcsot a rendezvény gondozására szegődött művészek. Olyan formulára leltek, amely évekre a Teátrumhoz kötheti a közeli és távoli közönséget, és egész speciális közösségi élménnyel gazdagíthatja a résztvevőket, művészeket és aktivizált nézőket egyaránt. Jó lenne, ha az invenciózus, izgalmas, korszerű színjátszás kulcsait is ilyen ambícióval keresnék; nem-csak a nyári játékokon, hanem az egész színházi évadon át.

Következő számaink tartalmából:

Hegedüs Géza:

Básti Lajos példaadása

Máriássy Judit:
Gargantüa és Pantagrüel

Szántó Judit:
Hős, aki többet ér egy alkalomnál

Szántó Erika:
Lear király Szegeden

Szilládi János:
Történelmi drámák - mai vígjátékok

Emődi Natália:
Hozzászólás
az új magyar dráma ügyéhez

Rajk András:
Drámakritikusok Athénban

GÁBOR ISTVÁN

A Fővárosi Operettszínház évadjáról

A külső megfigyelő számára ismeretlen okok miatt a Fővárosi Operettszínház bemutatói jóval a szezon felén túl, február közepén kezdődtek el. Föl lehetne hozni mentségül, hogy a premierek előkészítéséhez hosszú időre volt szükség, de ez az első bemutató, *Az ellopott futár* ismeretében aligha hihető. A második bemutatóra, *a Kabaréra* alig egy hónappal később került sor, míg a harmadik darabot, *a Montmartre-i ibolyát* - annak a Csepeli Munkásotthonban előadott kamaraváltozata után - csak az évad végén tűzték műsorra. A tervszerűtlenséget ellensúlyozhatná az eredmény, a kész produktum, de ez csak *a Kabaré* esetében fogadható el. A másik két darab nem elég kidolgozott formában jutott el a premierig; más kérdés, hogy *Az ellopott futár* színvonala később némileg emelkedett, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy két fontos szereplője, akiket a premieren szinte az utolsó pillanatban kellett beugrással helyettesíteni, fölgyógyulása után átvette színpadi feladatát. Úgy gondoljuk, a társulat egészére az sem rótt túlságosan nagy feladatot, hogy a szezon elején Hollai Kálmánnal a Latinovits Zoltán által árván hagyott címszerepben fölújították *A kutya, akit Bogi úrnak hívnak* című musicalt.

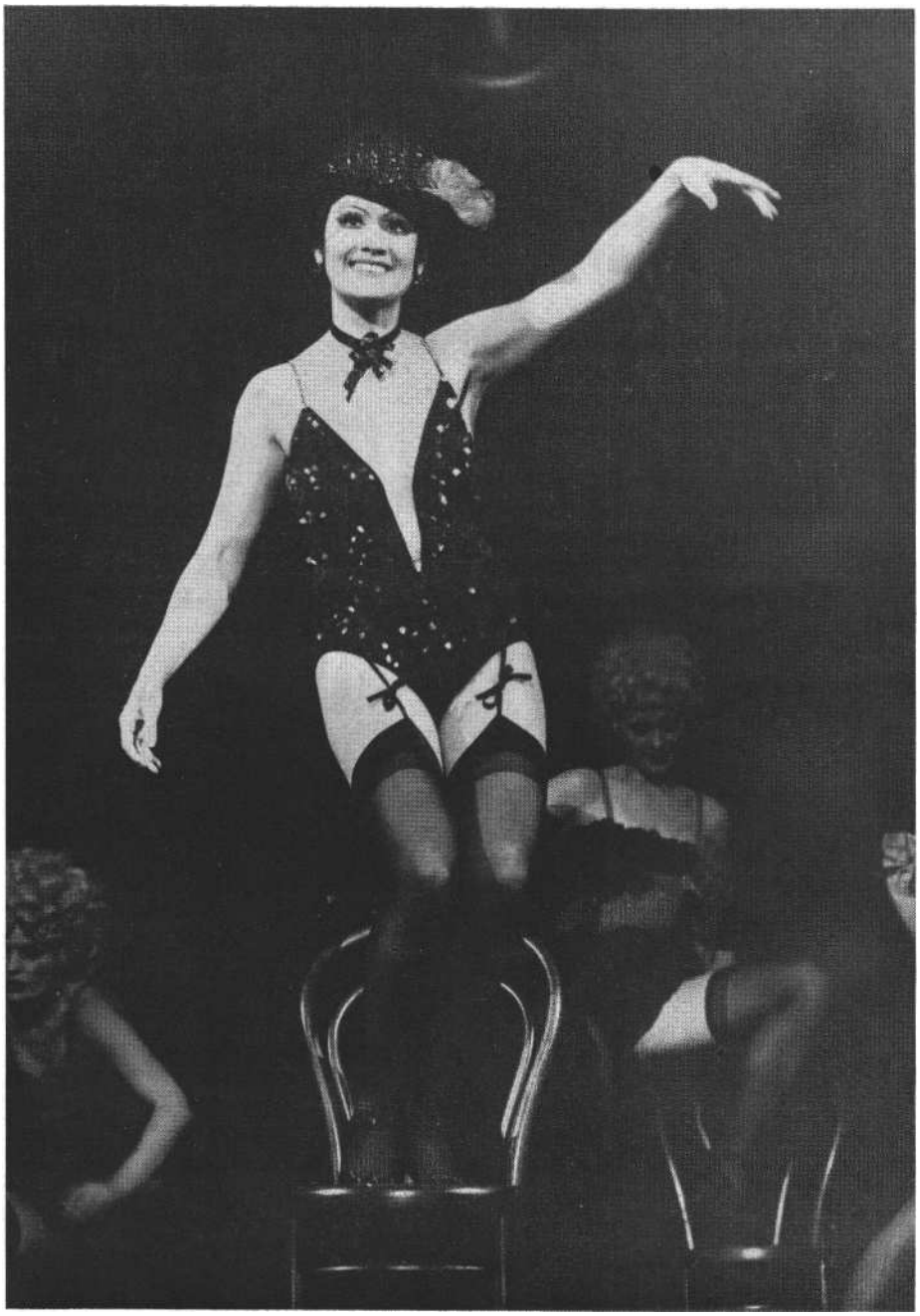
Magyar bemutató, külföldi musical, klasszikusnak nevezhető franciás-bécsi operett fölújítása, íme ez az Operettszínház múlt évadjának leltára, egyben törekvéseinek is látható jele. Új tendenciák zenében, témaválasztásban, színészi játékban, valamint hagyományőrzés: ez az a kettősség, amely áthatja a Fővárosi Operettszínház munkáját, és ami programként is elfogadható.

1.

Mint említettük, az évad - *a Bozzi úr* felújítását leszámítva, benne Hollai Kálmán nagyon kellemes, karakterisztikus, gáláns humorú játékával, amely teljesen önálló utakon haladt, egyéni bájt kölcsönözve a naiv mesének és a kevéssé pallérozott szövegnek - *Az ellopott futárral* kezdődött meg. Az ötletet a témához Rejtő Jenő regénye és népszerűsége adta, de csak az ötletet és nem az ihletet. Rejtő Jenő irodalmi munkásságának értékelése nem e cikk feladata, noha véleményem szerint szinte bizonyosra vehető, hogy regényeinek mai olvasottsága semmiképpen sem irodalmon kívüli jelenség, amint azt néhány esztéta szűkkeblűen bizonyítani óhajtaná. Legjobb munkáiban Rejtő Jenő furcsa és eredeti módon az abszurdok előfutára, noha ez az abszurd, ma is teljesen modernnek ható humor a jelenségek felszínén úszkál, és a mélyebb rétegeket nem járja át.

Vitatott értékein belül valószínű, hogy *Az ellopott futár* nem a legjobb Rejtő-könyvek sorába tartozik. Ám mégis, az igazság földerítésének meghatóan kedves, gyermeki bájú története, benne a kikötői csavargóknak a „becsületes" embereknél tisztességesebb életével, összetartásával, egy kiváló jogtudor már-már becketti ízű, morbid figurája, pálinkába, lumpensorba menekülésével, a halálnak szinte XVIII. századi iskolajátékokat idéző kigúnyolásával kézzelfoghatóan kínálkozott a színpadra vitelre. Nem először és bizonyára nem is utoljára fordul elő a színháztörténetben, hogy ami látszólag a legjobban áll ellen a dramatizálásnak, abból születik izgalmas színpadi mű, amely próza pedig nyilvánvalóan alkalmasnak tűnnék előadás számára is, az úgyszólván semmivé foszlik a színpadon.

Ez utóbbi történt *Az ellopott* futárral, nyilván nem függetlenül az átdolgozás tévedéseitől. Miklós Tibor - aki a darab verseit is írta - elsősorban a cselekmény vázát mentette át a színpadra, hűségesen átmásolt Rejtő Jenő-i helyzetekkel, fordulatokkal, kiszólásokkal, gegekkel, de a regény szellemének és szellemességének távoltartásával. Á morbiditás, ami éppen ennek a regénynek egyik sajátos jellemzője, hercig negélyeskedéssé alakul - persze, nem függetlenül a rendezéstől és színészi játéktól -, a groteszkség pedig, Rejtő Jenő munkáinak másik meghatározó vonása viccelődéssé simul. Az érdes felületek elegyengetése bohózatot eredményez, a magyar zenés színpadon meglehetősen járatlan út, a kevéssé ismert műfaj kipróbálása helyett. A „jópofa" operettsablonok közepette elsikkad a lényeg, a valóságnak torzító tükörben láttatása és nem utolsósorban az, ami Rejtő Jenőt a leginkább élteti ma is: a paródia. De ez már rendezési kérdés is, amire később visszatérek.



Galambos Erzsi a Kabarében

A színpadi változat hibájául róható föl az eredeti mű logikájától eltérő, zavaros befejezés is. A regényben kedves, groteszk báj, nyers erő, de szív jellemzi Marlene-t, a halárust, az apja ártatlanságáért harcoló Prücsök támaszát és fölkarolóját; itt, a színpadi történetben a figura jelleméből logikátlanul következő kulcsszereplővé válik, a kémhistóriák tucatmegoldásai szerint. A darabot Csuha Lajos és Dancsák Gyula zenéje avatná musicallé, de nem minden musical, ami hangos, és amit mikrofonok segítségével harsogva adnak elő. Egy-két kellemes és karakterisztikus szám - például Kirúg Hümér dala, Marlene és Pepita Ofélia kettőse - kivételével a muzsika (valószínűleg koncepcionális okokból adódóan is) éppoly kevéssé sejteti meg Rejtő Jenő humorának parodisztikus rétegeit, mint a szöveg.

A Kabarét, amely színdarab-, majd musicalváltozat után amerikai filmként, a főszerepben Liza Minellivel nagy sikert aratott nálunk is, aligha kell e hasábokon bemutatni. A musical létrejötténél sokan bábáskodtak, John van Druten és Joe Masteroff, a versszövegek írójaként Fred Ebb, zeneszerzőként John Kander. Valamennyiük közül mégis Christopher Isherwoodé az érdem, hogy ezt a parfümöskönnyes, tragikus és naivul mosolyos történetet megörökítette. Az angol író, mint tudjuk, a nácik hatalomra jutásakor éppen Berlinben élt, és nosztalgikus, szomorú emlékeit laza novellafüzérben adta ki 1939-ben, *Isten veled, Berlin* címmel. Ebben az elbeszéléssorozatban jelenik meg először Schroeder kisasszony - a musicalben Sally Bowles -, azután Kost kisasszony, aki a színpadon Schneider névre hallgat, meg *a Kabaré* néhány hőse.

Ha *Az ellopott futárt* azért marasztaltuk el, mert az átdolgozásnak nem sikerült a színpadra átmentenie az eredeti mű szellemét, *a Kabaré* világsikerének egyik titka abban rejlik, hogy a színpadi bábák - nyilván megfelelő szakmai ismeretek birtokában - megőrizték Isherwood könyvének főbb értékeit. Ezek között különösen jellemző az a furcsa és melodramatikus színezetű naivitás, amely érdekesen és meghatóan ellensúlyozza a történet tragikumát. „Folyni kell a vérnek" - idézi hat elbeszélése egyikében Isherwood egy részeg náci hetvenkedését valamelyik berlini kávéházban, és a musical árnyaltan jelzi a náci Németországban rövidesen bekövetkezett vérfürdő kezdetét. Olykor ugyan szentimentalizmusban oldódik föl a színpadi cselekmény, ezzel az amerikai ízlésnek is eleget téve, de azért a dráma is ott vibrál a történetben, nem utolsósorban a kitűnő színpadi zene támogatásával. *A Kabaré*ban különleges szerep jut egy éjszakai lokál konferansziéjának, és a szerzők ügyes ötlettel vele mondatják el az író véleményét és ítéletét.

Leoncavallo annak idején csúfos kudarcot vallott Puccini árnyékában saját, *Bohémélet* című operájával. Ilyen remekmű mellett nyilvánvaló volt a bukás - noha a pesti Operaház érdekes módon előbb mutatta be Leoncavallo művét, mint Pucciniét -, de ami a *Bajazzók* szerzőjének nem sikerült, az három és fél évtized múltán Kálmán Imrének igen. Témáját ő is a párizsi bohémek életéből merítette, bár igaz, hogy Kálmán Imre, a Zeneművészeti Főiskola eminens növendéke mindezt az operett keretei közé foglalta. Egyik szereplője maga Murger, Puccini és Leoncavallo operáinak ihletője, és hiteles szereplő a másik két bohém, Delacroix és Hervé, *azaz* Raoul és Florimond. Persze, Mimi, *a Bohémélet* tüdőbajos varrólánya helyett Violetta, az operett kedves virágárusa nem hal meg, hanem boldogan él a darab végén, és a párizsi bohémek sorsa is jóra fordul a harmadik felvonásban, e műfaj hagyományai szerint. Néhány figura, amelyben több ugyan a klisé, mint az eredetiség - Spaghetti, a jószívű adóvégrehajtó, Frascatti, a szenilis hadügyminiszter, a babonás Rotschild báró, Durand, a részeges, pénzsóvár mostohaapa - élénkíti még a cselekményt, az operettkedvelő közönség örömére. Egészében véve mulatságos, épkézláb cselekménye van *a Mont-*

martre-i Ibolyának, franciás ízekkel és hangulattal, de zenéjében a bécsi hagyomány útjait követve.

2.

Az ellopott futárnak lassan már modor-rá váló, rossz hagyományt teremtő nyitott színpadán Jánosa Lajos díszlete azt sejtetné, hogy itt egy bizarr hangvételű darab előadása látható majd. Bádoghordók sokasága hever szanaszét, és köztük a játék kezdetén jelmezbe öltözött díszletező munkások tesznek rendet. A karikaturisztikus színpadkép és Schäffer Juditnak üdítően mulatságos, a nyomort és csapzottságot kültelki eleganciával fűszerező jelmezei keretet jelölnek tehát, amelyben a díszletek és kosztümök által elképzelt furcsa, groteszk stílusban folyhatnék a játék. Sík Ferenc azonban nem élt igazából a fölkínált lehetőséggel, és Rejtő Jenőből is jobbára azt emelte ki, ami ponyvaként hat, és amit éppen nem az *író* értékei között tartunk számon. Tömegmozgatása kiváló, ennek jóvoltából néhány remek jelenetnek lehet tanúja a néző. Egyik-másik szituációja is árnyaltan drámai, de a rendezőnek vagy az ideje, vagy az energiája volt kevés ahhoz, hogy mindezt egységes stílussá szervez*ze.* Az abszurditás és a fekete humor csak némely díszletelemben és kellékben jelenik meg, de játékban ritkán. A határozott színészvezetés hiányából adódik, hogy az előadás szép lassan a blődli felé halad, és a harsányság válik uralkodóvá ott is, ahol a bensőséges jellemzés volna helyénvalóbb. Vannak az előadásban ki-tűnő percek, például dr. Mervin és Ész Lajos dialógusa, Kirúg Hümér magánjelenete, a színpadra betolt, pöfögő gőz-mozdonnyal kitalált játék, de egészében a darabban - még ebben a nem túlságosan sikeres formájában is - több rejlik, mint amennyit Sík Ferenc elővarázsolt belőle.

A Kabarét, amely Szinetár Miklós rendezésében az egy évvel korábbi főiskolás évad legsikerültebb vizsgaelőadása volt, a Fővárosi Operettszínházban ugyancsak Szinetár Miklós rendezte. Indokolt volt a rendező kiválasztása, hiszen Szinetár egyrészt többször is dolgozott már ezzel a társulattal, másfelől pedig egyszer már kipróbálta ennek a darabnak hatását, ha más közegben és más-fajta közönség előtt is. Szinetár Miklós mellett szólt az is, hogy ő fordította a prózai szöveget - a verseket szokott jó színvonalán, biztonságos szakmai rutinnal G. Dénes György ültette magyarra -, méghozzá kitűnően, így hát neki szinte mindent tudnia kellett a műről. Rendezéséből kiderült, hogy nemcsak a darabról tud sokat Szinetár, hanem a musicalben ábrázolt korról meg a mai közönség ízléséről is. Ez utóbbit azért érdemes hangsúlyozni, mert botor vállalkozás volna semmibe venni az Operettszínház nézőinek ízlésvilágát, a zenés műfajhoz kötődését, noha ez a közönség ma már nyilvánvalóan meglehetősen heterogén.

Németh Sándor a Konferanszié szerepében (Ikládv László felvételei)

Szinetár Miklós törekvése abban győzedelmeskedett elsősorban, hogy rendezésével utat talált mind az idősebbek emlékeihez, mind pedig azokhoz a fiatalokhoz, akik számára történelemkönyv és lecke már ez a kor. A rendezés valósággal a borotva élén egyensúlyozott szentimentalizmus és tragikum, élcelődő humor és nosztalgia között, és Szinetárnak fontos szerepe volt abban, hogy ez az egyensúly nem borult föl. Ehhez persze a műfajt és a kort értő, meg a közönség várható reakcióit is ismerő színészekre volt szükség, és a rendező ezt teljes mértékben megkapta a színháztól. Nekik is köszönhető, hogy az olykor érzelgős, édeskés történetből az emberi hang, a humánum került ki győztesen, és ezt akkor lehet igazán értékelni, ha tudjuk, hogy a musical műfaja mennyire csábít a hangsúlyok elvétésére. Ha a zene a főiskolai vizsgaelőadáson érdekesebben, izgalmasabban és pregnánsabban szólalt is meg, mint az Operettszínházban, és ha a főiskolások sajátos módon erőteljesebben érzékelték is *a Kabaré* különleges hangvételének kétarcúságát, mint a felnőtt művészek, egészében ez a produkció

a Fővárosi Operettszínháznak eddig megtett útját tekintve jelentős állomás. Köszönhető ez még a biztos érzékű rendezőn kívül Fehér Miklós légkört teremtő hatásos díszleteinek, Wieber Marianne jelmezeinek, és nem utolsósorban Bogár Richárd ezúttal is nagyon látványos, a cselekménybe szervesen bele-épülő koreográfiájának. És persze a tánckarnak, amely a terveket realizálni tudta.

Megtévesztő lehet, hogy *a Montmartre-i ibolyában* olykor mai kiszólások hangzanak el, azt sejtetve, hogy itt valamiféle időszerűsített előadásnak lesz tanúja a néző. Mikolay László rendezésében szó sincs erről. Pedig nem ártott volna valami kis fölfrissítés a színpadi munkában, mert az Operettszínház tehetséges mű-vészei, mihelyt nem elég erőteljes és határozott az irányítás, nem teljesen kör-vonalazott a szándék, nyomban a könnyebb ellenállás irányába hatolnak. Ez pedig csaknem mindig a már sokszor ki-próbált sablont, a megmerevedő pózokat, az adott énekhangnak, szótagnak és érzéstöredéknek megfelelő, állandóan ismétlődő kézmozgást, karlengetést jelen-ti. Hiába a látszólag modern miliő - Székely László ügyes színpadterve az első és a második felvonásban -, ha a rendező erről nem vesz tudomást. Görcsösen ragaszkodik a szöveg végén nem eléggé pukkanó, de mégis szentnek tisztelt poénekhez, a hagyományos be- és kimenetelekhez, az operettnek azokhoz a rekvizitumaihoz, amelyeket olykor csak egy-egy vidéki előadás mer bátran elvetni vagy esetleg az operetten belül kigúnyolni. Mikolayból hiányzott ez a merészség, és a műfaj iránti tisztelete üde látvány helyett modorosságba merevítette a játékot. Szerencsére nem mindig. A három bohém fanyar humora a színészek jó játéka mellett kétségkívül a rendezést is dicséri, és egy-egy villanásból következtetni lehet arra, hogy milyen érdekes, ötletes úton haladhatna egészében is a rendezés. Ezzel azonban adósunk marad a teljes előadás, helyette kapjuk az össze-tévesztéses jelenetek sorát a második, a kavarodásos, hisztérikus szituációk sokaságát a harmadik felvonásban. Az ének-kar, a statisztéria mozgatásán észrevehető, hogy az előadás földúsítása (?) később, csak a csepeli kamarabemutató után következett be az anyaszínházban. Kétségtelen, hogy ez a premier nem tartozik sem az évad, sem általában a szín-ház sikeresebb vállalkozásai közé.

3.

Az ellopott futár színészi színvonala olykor jobb, mint a rendezésé. A produkcióban részt vevő művészek szemmel láthatóan szeretnének valami mást, valami újat csinálni, és hiba volna őket ebben a törekvésükben megakadályozni. Példaként említhető Farkas Bálint, aki szerepről szerepre fejlődik, és maholnap a társulat egyik legkomolyabb erőssége lesz. Amorózószerepét - annak fonákságát fölismerve és a Rejtő Jenő-i parodisztikus humorra ráérezve - egy csöppet idézőjelbe teszi, kicsit megmosolyogtatja, kicsúfolja. A bonvivánság mai létét kérdőjelezi meg játékával anélkül, hogy a figurától ide nem illő stílusban és föl-fogásban elidegenítene. Várhegyi Teréz a főszerepben ugyancsak jól érzékeli a bakfisszerep groteszkségét és irrealitását, és mert nemcsak kellemes mozgású, kis fintoraival is sokat kifejező színész, hanem jól táncol és énekel is, a siker minden feltétele biztosítva van. Prücsökje olyan vonásokat villant föl, amelyeket az egész előadásnak hasznosítania kellene valamennyi epizódban. Suka Sándor ugyancsak a játékstílus fanyarságát, szerepe morbiditását, valószínűtlenségét hangsúlyozza jó művészi színvonalon, Hadics László pedig dr. Mervinként önkényből, gyávaságból és félelemből összegyúrt, félig-idióta figurát talál ki, amelyet Rejtő Jenő is a magáénak vallhatna.

Másfajta, valamivel harsányabb humort képvisel alakításában Hollai Kálmán, de mostanában kibontakozó tehetségét, színpadérzékét dicséri, hogy hitelesíteni tudja ezt a szerepfölfogást is. Akárcsak Felföldi Anikó, akinek helyzetét pedig megnehezíti, hogy szövege logikátlanná vált az átdolgozásban; mind az ő játéka, mind Medgyesi Máriáé Pepita Oféliaként azt a szélső határt jelöli meg, ameddig az egész rendezés elmehetett volna. A durva csaposlegény és a meg nem értett, szenvelgő költő közös ruházatában - ezt a figurát is csak igazi humorista találhatta ki - ugyancsak más stílust testesít meg Benkóczy Zoltán, aki szinte egyazon pillanatban elérzékenyülten sírva fakad, és máris rúg egyet a kéretlen vendég felé. Nem mindenki képes ezt az áttételességet érzékeltetni és eljátszani, némely színésznek csak arra futja erejéből és fáradozásából, hogy bizonyos mozdulatokat az első rész kezdetétől a második rész végéig humorforrás gyanánt állandóan ismételjen.

Három jelentős szerep élteti, tartja össze és lendíti mindig előre *a Kabaré* epizódokból lazán összeszőtt cselekményét. Közülük talán a legfontosabb fel-adat a Konferansziénak jutott, aki narrátora, kommentátora s ha úgy tetszik, ítélkező bírája is a darabnak. A színházi előjelek - olykor téves babonák - szerint nem igazán Németh Sándor, a kitűnően mozgó, éneklő táncoskomikus alkatára íródott ez a szerep. Ám a színész, most a szokottnál jelentősebb szerephez jutva, szerencsésen cáfolja az előítélet babonáit. 0, aki operettekben széles gesztusokkal, hatalmas tánclépésekkel kénytelen a rendezés szándékai szerint jellemezni a reá osztott komikus figurákat, most a legtakarékosabb mozgással, néha csupán egyetlen fintorral, félmosollyal, enyhén megemelt hangsúllyal mond véleményt a nácizmus uralomra jutásának esztendeiről, amelyekben humoros és frivol összekötő szövegekkel kell szórakoztatnia a mulató kétes hírű közönségét. A híres majomdaltegy majombábu társaságában - a függöny előtt nekünk és hozzánk énekli, mintegy elkülönítve a lokáltól, de érzékeltetve azt is, hogy ezt csak így, ennyire félve lehetett már 1930-ban is elmondani.

Galambos Erzsi egyénisége külön megnöveli Sally kisasszony szerepét, helyét és jelentőségét a Kabaréban. Többször megírták már róla, hogy mindent tud, ami ehhez a műfajhoz szükséges; most újabb bizonyítékát adja annak, hogy a korábbiaknál is többre képes. Ez a csacska, naiv, szentimentális kis bár-énekesnő Galambos Erzsi fölfogásában üldözött emberré válik, akinek sorsa árja származása ellenére alig különbözik a zsidó Schultz úrétól. Nem az erotika, hanem a félelem kergeti az amerikai Cliff ágyába, és ez a félelem, az átélt és át-élhető gyötrelmes éjek szenvedése hajtja, űzi tovább. *A Kabaré* komponistája remek dallamokkal - ma már közismert slágerekkel - ajándékozta meg Sallyt, és Galambos Erzsi nemcsak sejteti, hogy népszerű énekesnő, hanem valójában ő a mulató rajongott sztárja.

Schultz urat, a hiszékeny, csetlő-botló, chaplini rokonságú gyümölcskereskedőt Feleki Kamill játssza, és a színház nagy érdeme, hogy a zenés műfaj számára visszahódította ezt a kiváló művészt. Ha Galambos Erzsinél szakmai tudásról beszéltünk, akár nála ezt már említeni sem illik, annyira természetes és nyilván-való. Még akkor is így igaz, ha Feleki Kamill érthetően egy más nemzedéket képvisel, mint a többi, színpadon meg-

jelenő társa, és ez játékstílusában is kifejeződik. De mert szakmájának, hivatásának nagy mestere ő, még a szentimentálisra hangolt jelenetekben is ügyel arra, hogy ne vigye félre, más irányba a játékot, hogy a rendező által jól kimért egyensúly ne billenjen föl, és ne tolódjék el az operett felé. Ilyenkor elegendő egyetlen kis szökellés, egy ironikus fin-tor, önmagán is nevető félre-mozdulat, és máris látnivaló, hogy ennek a *Kabaré*-beli Schultz úrnak nemcsak szíve van, hanem esze is. De mit tehet róla, ha eszét megcsúfolja a valóság? Mindezt kedvesen játssza el Feleki Kamill, erőszakolt kiemelések nélkül, póztalanul.

Helyén van a szereplők nagy többsége is, Kokas László, Rácz Tibor és Benkóczy Zoltán remek pincértriásza, Halász Aranka a szállásadónő jól megírt szerepében, eljátszva benne a mindent túlélni vágyó, kisszerű, kevés célért élő emberek jellegzetes típusát. Nagyon jó Harsányi Frigyes is egy mosolygós, majd mind veszélyesebbé váló fiatal nácit alakítva. Ez az Ernst lehet az, akiről könyvében Isherwood megemlékezik, és Harsányi Frigyes még a legudvariasabb nevetésébe is belerejti azt a jóslatát, hogy a náci Németországban rövidesen vér fog folyni. Kovács Zsuzsa is az Operettszínház-nak azok közé a tagjai közé tartozik, aki-re egyre inkább figyelni kell. Most egy nem túlságosan jelentős szerepet alakít, Kost kisasszonyét, az utcalányéi, de ebben az epizódban is fenyegető hangsúlyt tud adni ostoba fölényének a becsületes, de nem elég jól helyezkedő emberekkel szemben. Kertész Péter magát az írót játssza el, de furcsa módon éppen ezt a szerepet a szerzők alig írták meg, inkább rábízták a színészre. Kertész Péter becsületesen vívja küzdelmét a feladattal, és igazán nem tehet róla, hogy a küzdelemben lényegében alulmarad.

A Montmartre-i ibolya közreműködői közül mindenekelőtt Oszvald Marikát lehet megemlíteni, aki rendkívül kellemes, üde jelenség a szinpadon. Ragyogóan énekel, kitűnően mozog, humora, lírája és igazi színházi légköre van, várható, hogy tőle még sok kitűnő alakítást kapunk, ha nem válik modorossá, és nem elégszik meg pusztán szépségének, egyéni bájának csillogtatásával.

Farkas Bálintról már *Az ellopott futár*-ban elismerően írtam, és a Kálmán Imre-operettben azt bizonyítja, hogy nem igaz, miszerint ezt a műfajt csak konvencionálisan és megszokott patronokkal lehet a színpadon életre kelteni. Farkas Bálint megtanulta már a színészi szakmából azt, ami megtanulható, ehhez hozzátette a maga természetes vidámságát, iróniára is hajló, férfias egyéniségét, és mindez jól kamatozott Florimond, a muzsikus bonvivánszerepében. Kovács Józsefnek inkább rendkívül szép tenorhangja érdemel említést, mint játéka, no-ha Raoulja nincs híján színészi kvalitásoknak. A bohémhármas harmadik tag-ja, Varga Tibor hangban és játékban is elmarad társaitól, csak az együttesekben veszi át a másik két színész fölszabadult, pajkosan komédiázó stílusát.

Zsadon Andrea mostani föllépése a háborgó, hisztérikus, szerelmes primadonna primadonnai szerepében nem igazolja a hozzá fűzött reményeket. *A Nebáncsvirágéhoz* hasonló, összetett feladat ez, és Zsadon Andrea sem hanggal, sem játékkal, sem egyénisége kisugárzásával nem érzékelteti ezt a szerep-a-szerepben jelleget. A lehetőségekből keveset sejtet meg, inkább csak jelzi, hogy milyen énekesi, táncosi, színészi feladatokat kellene ellátnia annak a művésznek, akire Ninon szerepét osztják. Suka Sándor most is elragadóan mulatságos alakot formál meg Spaghettiből, és *a Bozzi* úr-beli ehhez hasonló figurája után úgy látszik, az lesz a sorsa, hogy „a rideg külső mögött meleg szív dobog"-típusú hősöket keltsen életre. Kár volna pedig a színház sémáiba zárni ennek a kiváló művésznek a tehetségét. Hadics László ezúttal kissé mesterkélten kíván természetes lenni egy borissza mostohaapa szerepében: olyan manírokat használ, amelyek ma már tőle idegenek, és amelyektől erős akaratú rendező segítségével könnyen megszabadul-hat. Latabár Kálmán most már jelmezével, egész habitusával vállalja az atyai örökséget, és a közönség az apát keresi a fiú játékában. Ez azonban nem könnyen lelhető meg, mert a külső egyezés nem eléggé párosul még a mélyről fel-törő clowni humorral, a belső művészi tartással. Pagonyi János Rotschild báró-ja ügyes, de nem túlságosan eredeti alakítás. Az eredetiség egyébként is hiányzik *a Montmartre-i ibolya* együtteséből: néhány jó színész egy-egy villanása, ötlete, sajátlagos egyénisége semmiképpen sem kárpótol érte.

NÁNAY ISTVÁN

Színházak a jövő nézőiért

Gyermekkoromból három színházi előadásra emlékszem ma is jól. A három előadás : *Latyi Matyi, a furfangos cukrászinas,* Marsak: *A tizenkét hónap* és Shakespeare: *Vízkereszt. A Latyi Matyi* volt életem első színházi előadása, érthető, hogy mély nyomokat hagyott bennem. Lehet, hogy a meseszövés nem volt túl igényes, a mondandó sem túl eredeti, sem túl mélyenszántó, emlékeimben mégis a követhető cselekményű, megfelelő erkölcsi tanulsággal bíró mesedarab prototípusaként él. Az előadás jócskán használta az „aktivizálás" bevált fogásait, a közönségnek bőven volt alkalma hangos szóval kórusban biztatnia, eligazítania kedvenc cukrászinasát (gyanítom persze, hogy első élmény ide, első élmény oda, főként azért maradt meg az emlékezetemben ez a darab, mert Latyi cukrászinas Latabár Kálmán elbűvölő alakításában olyan csetlő-botló antihős volt, hogy még inkább maga mellé állította ifjú nézőit).

A másik két darabot az Ifjúsági és Úttörő Színházban, a mai Budapesti Gyermekszínház elődjében láttam. A Nagymező utcai színházban csodának lehettem tanúja, amikor megelevenedtek a hónapok, s ma már tárgyilagosan visszaemlékezve nem is annyira a színpadi eszközök varázsa, sokkal inkább a darab gyerekeknek szóló írói-művészi ereje hatott ránk.

S már kamaszodtam, amikor láttam a *Vízkeresztet* a Paulay Ede utcai kis színház parányi színpadán. Sok évvel e színházi élmény után, amikor ismét e színházban jártam, elcsodálkoztam, milyen kicsi itt minden. Holott a *Vízkeresztre* úgy emlékszem, hogy az előadás a fiatal nézők fantáziájára építve tetszőlegesen nagyra tágította a szinházat térben és időben. Ehhez olyanmáig emlékezetes színészek voltak partnerek, mint Szendrő József, Rozsos István, Gordon Zsuzsa, Gombos Katalin, Pethes Sándor, Molnár Tibor, Kemény László.

Mostanában, hogy egyre gyakrabban saját gyermekeimmel járok gyerekelőadásokra, többször felidéződnek bennem ezek az előadások, s tűnődöm: vajon nekik is olyan nagy élmény lenne az az

egykori néhány előadás ? Egy évad gyermekelőadásainak túlnyomó részét láttam, figyeltem az ifjú közönség hangulatát, együttjátszását vagy közönyét, s úgy tűnik, igencsak állnák a versenyt azok a régi darabok és előadások.

Mit játszottak a színházak 1976/77-ben a gyerekeknek, az ifjúságnak ?

Ki mit játszik?

Budapesten a gyerekeknek a Bábszínházon kívül kizárólag a Budapesti Gyermekszínház tart előadást, a serdülők pedig a Gyermekszínház úgynevezett ifjú-sági előadásain kívül megnézhetik az összes többi színház felnőttelőadásait, akár ifjúsági előadásként, akár szülői felügyelettel *vagy* anélkül, felnőtt bérletesként vagy bérletszünetben.

A vidéki színházak általában csak a gyerekeknek tartanak külön előadásokat, a serdülőknek a felnőtt előadásokból válogatnak. A gyereklakosság túlnyomó része egyáltalán nem vagy csak elvétve jut színházhoz. Az Állami Déryné Színház nemes hivatásként vállalta a gyerekek színházzal való megismertetését: évente több mint 500 gyerekelőadást tartott. Bármilyen nagy szám ez, mégis elenyészően kevés ahhoz képest, hány község van Magyarországon.

Békéscsaba az egyetlen város, ahol tervszerűen foglalkoznak a város és a környék iskolásainak színházi nevelése vel. Például négy előadásból álló bérletet bocsátottak ki. A műsoron szerepelt a helyi színház előadásában az *Óz, a nagy varázsló* és Heltai: *Szépek szépe;* Tordon Ákos *Skatulyácska királykisasszonyát a* Déryné, Zelk Zoltán *Az ezernevű lány* című játékát a szegedi színház hozta. Kedves semmiség, mégis érzelmileg sokat jelent, hogy a bérleteket az életkor figyelembevételével egy-egy mesehősről keresztelték el.

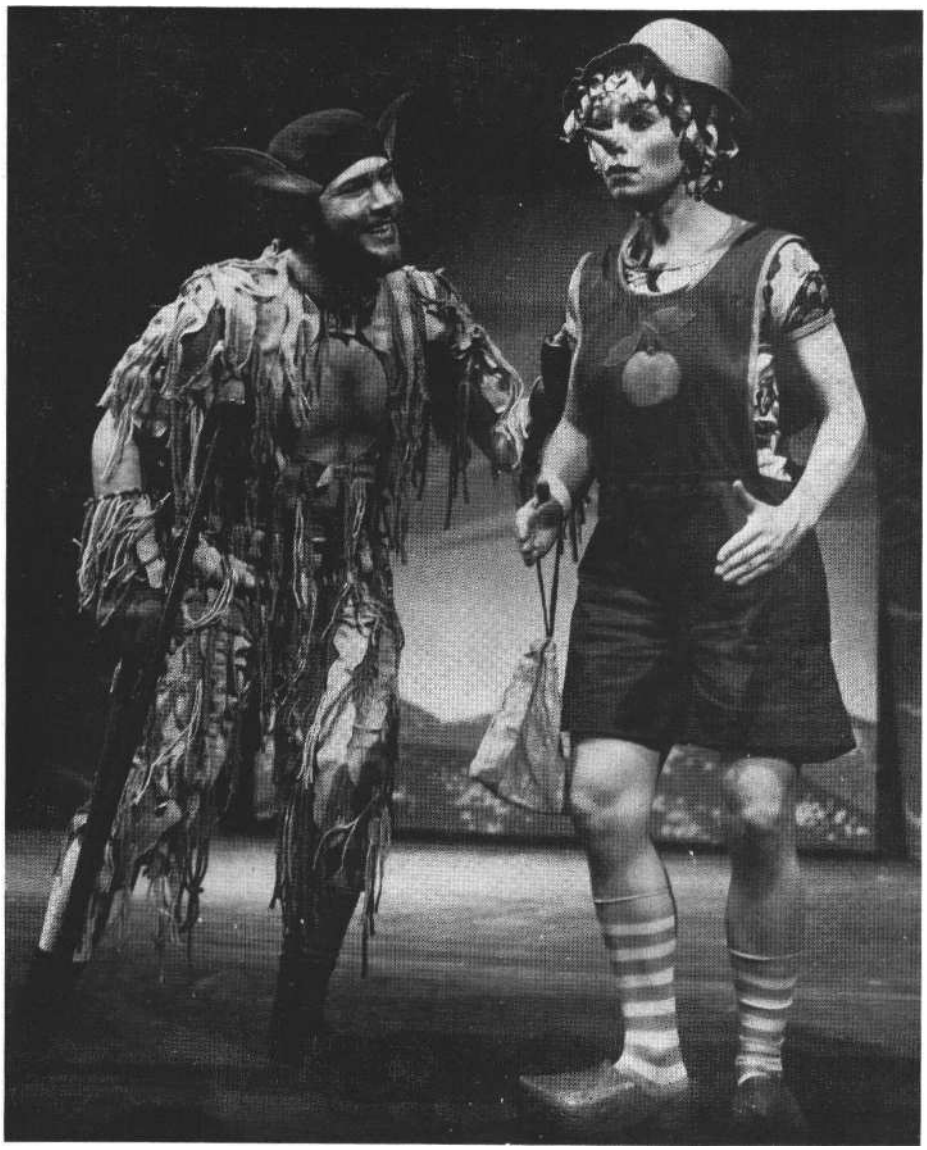
A többi színházak is igyekeztek eleget tenni az igényeknek, és mindenütt bemutattak legalább egy gyerekdarabot. A szezon slágere a *Pinokkió* volt. Collodi művének Litvai Nelli által dramatizált és három évvel ezelőtt már Kaposvárott bemutatott verziója idén öt színházban ment: Szolnokon, Győrben, Debrecen-ben, Pécsett és Budapesten.

Sok volt a magyar bemutató is. Békéscsabán Heltai Jenő *Szépek szépe,* Veszprémben Tersánszky Józsi Jenő *Táncos bárányok,* Kaposvárott Schwajda György *Egércirkusz,* Miskolcon Benedek András *A garabonciás,* Szegeden Zelk Zoltán Az *ezernevű lány,* a Déryné Színházban Tordon Ákos *Skatulyácska királykisasszony* valamint Benedek András *Firlefranc, a varázsló* című darabját játszották.

A nemzetközi mesekincs legismertebb művei is szép számmal szerepeltek a színházak műsorán. A Budapesti Gyermekszínházban igencsak átdolgozott formában a *Csipkerózsika,* az elmúlt szezonról a szintén erősen átdolgozott *Hamupipőke, Andersen meséi* vagy a Déryné Szín-házban egy azerbajdzsán mese, *a Négy és fél rabló* vagy Kecskeméten és Békéscsabán az *Óz, a nagy varázsló,* Kaposvárott a közkedvelt *Micimackó.* Feltűnő, hogy a környező országok gyerekdarabjai általában hiányoznak a repertoárból. A lengyel, a cseh, a román meserajzfilmeket tekintve furcsálható ez, és nehezen hihető, hogy ahol ilyen kiváló rajzfilmeket készítenek a gyerekeknek, ott ne akadna nálunk is bemutatható, adaptálható gyerek-darab. A Budapesti Gyermekszínház viszont magyar szerzők mellett kizárólag szovjet darabokat játszik, ami - még ha méltányoljuk is a szovjet gyermekszínházak eredményeit - egyoldalú orientációnak tűnik. Ebben a szezonban a gyerekeknek J. Svarc *Hókirálynő,* N. Satz - V. Poljakov *Varázslatos muzsika,* Alekszin *Bátyám és a klarinét* című darabjait, a serdülőknek *a Három* testőr-adaptációt és a *Magányos fehér vitorlát* - Katajev műveből - mutatták be.

Pécsett kisgyerekeknek és serdülők-

Collodi-Litvai: Pinokkió (Pécsi Nemzeti Színház) (MTI fotó)



nek egyaránt játszották Molière-től a *Scapin furfangjait,* Debrecenben és Miskolcon is volt egy-egy olyan előadás, amelyet eredetileg nem gyerekeknek szántak, mégis nekik, illetve serdülőknek játszották: Debrecenben a *Pathlen Péter prókátor* és *a Hogyan házasodott meg Petruska ?* című vásári komédiák, Miskolcon pedig A *mi Molière-ünk* című összeállítás.

Forgács Kálmán, Horváth Ibolya és Bende Ildikó a győri Pinokkióban

Óz és Micimackó

Baum népszerű meseregényét az Ózt Schwajda György dramatizálta, igen jól. A regény minden lényeges epizódját átmentette, ugyanakkor elkerülte az ismert film naiv szentimentalizmusát, sőt inkább gazdagította a művet a regényhez képest. Ugyanis a színpadi változatban Óz birodalma maga a színház. Á színház és a művészet az, ahol minden mesebeli csoda megeshet, és ahol Dorka és barátai-nak útja is valóságosnak tűnhet. Ez a megoldás több szempontból telitalálat. Egyrészt elkerüli a mesejátékok legnagyobb buktatóját, a nyílt didaktikusságot, hiszen feloldja a darabot egy önleleplezéssel: lássátok, mi csak játszottunk. Másrészt úgy leplezi le a csodát, hogy egy kicsit meg is hagyja a csoda illúzióját, pontosabban áthelyezi a csodát a színház világába, s ezzel minden tételes kifejtésnél jobban kifejezi a színház lényegét, a játékot. Latinovits könyvében, a Ködszurkálóban olvasható: „A színész minden művészek között a legősibb, legkezdetlegesebb módon hosszabbítja meg gyermekkorát. Tovább játszik. Újratermeli gyermekkori játék-*vágyát.*" Mivel a színész a színházi előadás „egynemű közege", ez áttételesen magára a színházra is vonatkozik. S mi más lehet egy gyermekelőadás célja, mint megtartani a felnövő gyerekekben a tudatosan játszó ént?

Ezt nagyon jól szolgálta az *Óz, a nagy varázsló* dramatizálása és Babarczy László kecskeméti rendezése. Nemcsak úgy, hogy az előadás a végén kitárulkozik: a szerep és a színész szétválasztása nyílt színen történik, de úgy is, hogy a szünet-ben a gyerekek között ott voltak a jelmezes szereplők, beszélgettek, játszottak a gyerekek a Szalmabáb -Trokán Péterrel, a Bádogember-Budai Lászlóval, a Gyáva oroszlán-Hidvégi Miklóssal, a Totókutya-Torma Istvánnal, a Dorka-Vándor Évával.

Más szempontból volt kiemelkedő feldolgozás és előadás *a Micimackó.* Julian Slade színpadi változatának magyar szövegét Karinthy Frigyes fordításának felhasználásával, Bátki Mihály készítette. Ez a szöveg minden lényeges epizódot a könyvhöz hűen adott vissza, nem csapták be a nézőt sem egy szentimentálisra hangolt musicallel, sem egyszerű kivonattal. Az utolérhetetlen humorú és a gyerekek *nagy* része által kívülről ismert szövegeket is megtartották javarészt. Az évad előadásai közül ez az egyetlen darab, amelynek nem lineáris a dramaturgiája. Itt az egyes epizódok - akárcsak a könyv fejezetei csak az azonos helyszín és a közös szereplők révén alkotnak egységet. Ennek következtében a megszokott értelemben nincs is konfliktus, hiszen a főhősnek nem kell különböző akadályokat legyőznie célja eléréséhez.

Minden jelenet mint önálló egész hordoz egy-egy különkonfliktust. Ezek aránylag könnyű megoldása a mese birodalmának sajátja. De a darab végén Róbert Gida, aki Micimackó és barátai számát.: a konfliktusok legtöbbjében deus ex machina szerepet játszott, kilép ebből a birodalomból, iskolás lesz. Tehát nyitott marad a kérdés: mi lesz most, hogy Róbert Gida kénytelen túllépni Micimackóék világán? Megtartja-e barátainak Micimackót, Malackát, Fülest, Nyuszit és a többieket? Vagy magára hagyja őket kis konfliktusaikkal ? Vagy lesz valaki más, aki barátjukul és védelmezőjükül szegődik? Ezek a kérdések a gyerekek - a nem túl kicsik - számára belső konfliktust jelentenek, s e törvényszerűen fellépő konfliktushelyzet megfogalmazása miatt tartom sikerült feldolgozásnak a kaposvárit.

Hogy végül is ez az útravalója az előadásnak, az természetesen nemcsak az átdolgozásnak, hanem Asher Tamás remek rendezésének is köszönhető. Koltai Róbert Micimackója koltaisan karinthys, Lukács Andor tigrise maga a tűz, Pogány Judit a szezonban annyi félig megoldott szerep mellett itt magára talált, és bűbájosan pimasz Malacka volt, Rajhona Ádám pedig egy konspiráló, nyüzsgő-mozgó, nyughatatlan Nyuszit játszott. Az egyetlen gyengébb pontja az előadásnak Kiss Katalin Róbert Gidája, a színésznő nem mindig tudta érzékeltetni a figurának ebben a konstrukcióban elfoglalt kulcsfontosságú szerepét.

Kicsik is, nagyok is?

Szintén a kitűnő megoldások közül való a pécsi *Scapin furfangjai.* Erről az előadásról beszámolt már Mihályi Gábor a SZÍNHÁZ júliusi számában. Ám az ő ítéletével több ponton nem értek egyet. Nem-csak a produkciót látom némiképp más-ként, de az egész évad - sőt az előző szezonok -- ismeretében különösen nem osztom Mihályinak a felnőttelőadások felől szemlélő álláspontját.

Meggyőződésem, hogy a gyerekszínház legjárhatóbb útja éppen a klasszikusok nem gügyögő, nem leegyszerűsítő előadása. Olyan, mint Paál István *Scapin*-rendezése. (De visszautalhatok arra a több mint húsz évvel ezelőtti V*ízkeresztel*őadásra is, amelyet emlékezetem szerint nemcsak kamaszok és felnőttek, de a kisebb gyerekek is élveztek.)

Természetesen úgy kell előadni ezeket a klasszikusokat, hogy a műben rejlő számos réteg mindegyike vagy legtöbbje érvényesüljön, hogy azok is élvezzék, akik csupán a cselekményt tudják követni, azok is, akik a mélyebb összefüggéseket is meglátják, és azok is, akik a csavarásokra, a fintorokra, a szójátékokra, ha úgy tetszik, az áthallásokra is *érzé*kenyek. A Scapin-előadás lényegében ilyen volt. Kisiskolásokkal teli nézőtéren láttam az előadást, de a gyerekek között jócskán akadt felnőtt néző, nem szülők, nevelők. Így pontosan lemérhető volt, hogyan reagál a kétféle nézőréteg. A

gyerekek a nagy monológok kivételével, melyet tartalmilag valóban nem tudtak jól követni, érzékenyen reagáltak, s nem törték szét a jeleneteket, de még a monológokat sem izgésükkel-mozgásukkal. Ebben a felnőttek számára kissé modorosnak, túlzónak tűnő megoldás is segített: éppen a monológokat mondatta el a rendező túlmozgatva, a nézőteret is bevonva a játékba.

A gyerekelőadások sajátságai felől közelítve nem elégíthet ki Vallai Péter Scapin-figurája. Vallainál azt méltatták a kritikusok, a felnőtt nézők, hogy jól megcsinálta a szolga alakját. De éppen az volt a baj, hogy a csináltság minduntalan előtűnt a játékából, és ezt a gyerek-nézők azonnal érezték és lereagálták. A csináltság azért is feltűnő volt, mert a többi szereplő - s ebben teljesen egyetértek Mihályi Gáborral - éppen a figurák lényegét „hozta" őszinte átéléssel.

Még egy kívánnivaló lehet az előadással kapcsolatban. Az, hogy túlzottan kész, azaz az adott koncepción belül nem elég rugalmas. Olyan esetben, amikor nagyon fiatal és már csaknem felnőtt nézőkhöz egyaránt szólnia kell az előadásnak, bizonyos pontokon - ez esetben például a monológoknál - azonos célú, hatású, eredményű, de variációs megoldások kellenének, igazodva a mindenkori közönségösszetételhez.

Szintén nem „tipikusan" gyerekeknek szóló darabok azok a komédiák, amelyeket a debreceni Csokonai Színház Rencz Antal rendezésében játszott gyermek-előadásként: *a Pathlen Péter prókátor a Hogyan házasodott meg Petruska?*. Mivel azonban az erős színekkel, hatáselemek-kel dolgozó vásári komédia tulajdonképpeni rokonságban van a gyerekek között köztudottan igen kedvelt cirkuszi bohócszámokkal, a gyerekek szerették, néhány rétegét jól értették. Az elő-adás mindkét darabban a vaskos humor eszközével élt. A vaskos humornak nagyon örülnek a gyerekek, de míg sok más esetben a nyílt didaktikusságot kifogásolom, itt azt, hogy a humor elnyomta a darabokban kétségtelenül meglevő és a gyerekekhez szóló tanulságot. Különösen igaz ez *a* Petruskánál, mert itt a humor szintje is elcsúszott. A néma Petruskát Rajnai László mímes játszotta igen-igen csekély színészi talentummal. Míg a színészpartnerek ízlésesen tudtak vaskosak lenni, Rajnai humorforrásai „csak" triviálisak voltak.

A „hagyományos" mesék

Hogy miért éppen a *Pinokkió* lett idén a legtöbbet és legtöbb helyen játszott darab, erre őszintén szólva hiába kerestem a választ. Alighanem a divat, a szereposztási meggondolások éppen úgy közrejátszottak, mint a darab kétség-kívül meglevő erényei, a játékosság, a közismert történet, az iskoláskorúaknak szóló aktuális tanulság („aki nem tanul, pórul jár").

A hagyományosnak mondható mesék között legfontosabbak az új magyar művek. Még akkor is, ha sok szempontból felemásul sikerültek az általam látott darabok és előadások. Benedek András *A garabonciása* a tudás hatalmáról szól, kissé korszerűsített mese formában. Burkisztán uralkodója a félnótás Burkus kacsalábon forgó palotát akar építtetni, s ehhez pénz kell, azaz a pénzt fialó csodalámpa. Ezt kell megszereznie a garabonciásnak a szomszédos és ellenséges Angela birodalom Debella királynőjétől. Sok bonyodalom, álomfejtés, próbák kiállása után természetesen a rosszat sugalló tanácsosokkal szemben a tudást, az okosságot képviselő garabonciás lesz a győztes.

Zelk Zoltán mesejátéka az emberi szó hatalmáról szóló példabeszéd. A né-ma lány a gonoszt megtestesítő Kopár-szív birodalmában él, és csak a fákkal, madarakkal ért szót. Találkozik Gergővel, egy szép legénnyel, de nem értik egymást. Hiába siet segítségükre a természet, a munka dalát kereső kovács és cipész, hiába a szeretet, a furfang, a né-ma lány mindaddig nem szólal meg, míg meg nem találja az emberiség tudásának kútjában azt a dalt, amit elénekel, s ezzel megfosztja erejétől Kopárszivet, megajándékozza a munka örömével a kovácsot és a cipészt, és megtalálja társát, Gergőt. Míg Benedek András erre a mesetípusra jellemző, jól funkcionáló dramaturgiával építette fel *A garabonciást,* Zelk darabja kevésbé drámai, ám mindkettőnek sajátja, a gyerekek szem-pontjából rendkívül fontos nyelvi tisztaság és szépség.

Ez jóval kevésbé mondható el Tordon Ákos nem a népmese elemeiből építkező, inkább egy abszurd szituációt kibontó - a király egy doboz, a lány egy skatulya, csirizt esznek stb. - darabjáról. Sok fordulata hasonlít az előző két mese fordulataihoz, csak némileg modernizálva: a hagyományos meseelemek mellett megjelennek a modern élet eszközei, fordulatai (tévé és varázslás, technika és láthatatlanná tétel). Ez a darabformálás nem egyedi jelenség; a Budapesti Gyermek-színház jó pár régebbi és újabb produkciója, valamint rajzfilmek a példák erre. Ennek a keveredésnek a hívei leginkább azzal érvelnek, hogy a gyerekek sok szállal kötődnek a valósághoz, annak minden technikai vívmányához, így a

Faluhelyi Magda Az ezernevű lány című Zelk-mesejáték szegedi előadásában (Hernádi Oszkár felv.)

mese is csak ezen kötődésen keresztül juthat el hozzájuk. Ezt a nézetet csak erős fenntartásokkal lehet elfogadni, mert az igaz, hogy a technikai eszközök-kel körülvett gyerekek sok szempontból másként látják a világot, mint a néhány korosztállyal korábbiak, mégis, a mesének éppen az lenne az egyik fő feladata, hogy a mindennapok valósága fölé emelje a gyerekeket, segítsen, hogy fantáziájuk jóvoltából elrugaszkodjanak a hétköznapok prakticizmusától. Ennek persze lehet kiindulópontja a mai technikai valóság, lehet keresztezője is, de úgy érzem, hogy sok esetben - így a *Skatulyácska* királykisasszonyban, néha még *A* garabonciásban is - ez csupán divatos, jól bevált hatáselem.

Az igazsághoz tartozik, hogy az esetek egy részében nemcsak a darab, de főleg az előadás az, ami a kétféle síkot ötletszerűen keveri. Ezeknek a meséknek az előadása néhány hasonló jelenségre hívja fel a figyelmünket. Mindenekelőtt a jó és a rossz ábrázolására. Tendenciának tűnik az ellentétek szegényítése. Ki az az épeszű gyerek, aki *A garabonciás* tökkelütött Burkusáért harcba küldi Tikát, a főhőst? Ki veszi komolyan a rossz hagyományokat folytató romantikus intrikust? Miért szimpatizálna egyetlen gyerek is azzal a kováccsal és cipésszel, akit a színpadon Göre Gábor-rokonnak és -utódnak ábrázolnak ? Nyilván megint egy téveszmével van dolgunk: a félelmetes ábrázolása ne sokkírozza a gyerekeket, inkább tegyük mulatságossá az ellenséget, hiszen a humor eszközeivel is ellenszenvessé tehetők. Ám akkor a darabok dramaturgiáját, a figurák jellemzését is így kellene felépíteni.

Az előadásnak a mű szellemétől való teljes elfordulását a Zelk-darab szegedi előadása (Jachinek Rudolf rendezése) példázza. Ez az előadás közel jár az ízlésromboláshoz. A műmagyarkodó, ál-népies előadásmód, a kifelé néző, egy-mással kapcsolatot nem tartó színészi játék, a darab konfliktusainak szegényes kibontása, és sorolhatnám még szakmai és ízlésbeli kifogásaimat, nem használ a gyerekeknek. Ez annál inkább sajnálatos, mert Zelk Zoltán költői szövege, a szövegből és a szituációkból sugárzó tisztaság és szépség utáni vágy - ennek a műnek a legfőbb üzenete - megérdemelte volna, hogy méltóbb, a gyerekeket emberszámba vevő előadásban szólaljon meg.

Harkányi János és Vallai Péter a **Scapin furfangjaiban (Pécsi Nemzeti Színház)**

Kudarcok

Két alapvetően elhibázott előadással találkoztam. Az egyik alighanem kisiklás, a máskor oly igényes és e téren is úttörő munkát végző kaposvári színház Schwajda György *Egércirkusz* című művét mutatta be. Amilyen dicséretesen oldotta meg Schwajda az Óz dramatizálását, olyan sikerületlen művé kerekedett *az Egércirkusz,* amelynek lényege: két egér - hogy ne kelljen iskolába menni -- eltüntet egy percet, megáll az idő. A hét törpe az eltűnt perc keresésére indul, és óriási hajsza után meglelik az egereket. A két tábor különféle ügyességi és erőt kimutató produkcióban összeméri tudását, *hogy* a győztesé legyen a perc. Természetesen a perc megkerül, az idő megy tovább, és az iskola elől nincs menekvés. Ebben a szegényes történetben számos bántó mozzanat van, kezdve a szisztematikus oktatásellenességtől a legócskább rendőrviccekig; arról az elvonatkoztatási képtelenségről nem is beszélve, hogy a lenyelt perc ketyeg! Á rendezők, Lengyel Pál és Rajhona Ádám nem tudtak mit kezdeni a darabbal, az első rész egy létrákkal, görgős csúszdával teli színpadon őrült tempóban megvalósított hajsza, a második az unalomba fúló, elnyújtott és emiatt érdektelenné váló vetélkedő. Nem csoda, ha a gyerekek önmagukat szórakoztatták az előadás alatt.

Talán még sikerületlenebb, s ha lehet, a gyerekek ízlésére még az ürességinél is veszélyesebb, a Budapesti Gyermekszínház Csipkerózsika-előadása. Romhányi József átírta a közismert mesét, de semmivel sem gazdagította az eredetihez képest, ellenkezőleg: bugyutává silányította. A logikai képtelenségek tömkelege, a dramaturgiai üresjáratok túlsúlya, a figurák üressége jellemzi a darabot. Ezt a semmi művet Both Béla még könnyebbé tette; Csorba István a király szerepében kabaréfigurát játszott, mások többnyire megelégedtek a puszta szöveg-felmondással. Semmi vidámság, semmi igazi összeütközés nincs az előadásban. Minden el van mosva, kellemesen döcög a színpadi masinéria. (Ebben a közegben

szinte idegenül mozog Markaly Gábor erőteljes bohóca.)

A Budapesti Gyermekszínház többi produkciójáról sem lehet sok jót mondani. Úgy tűnik, ez a színház jelenlegi formájában nem találta meg feladatát, helyét a színházak hierarchiájában. Erre legjobb példa az ifjúsági darabok szériájának elhibázottsága. Ugyanis az élet minden vonatkozásában igényes, sőt másokkal szemben túl igényes fiataloknak művészileg, gondolatilag igénytelen műveket játszott a színház. Az a politikai színházi törekvés, amely megnyilvánult *a Pro Urbe, a* Messe *még a holnap, a Magányos fehér vitorla* bemutatásánál, felszínes politikusságot, a problémák, a társadalmi-politikai konfliktusok könnyű feloldhatóságát sugallja, s ez-által éppen a valódi politikum hiányzott. A gondolati igénytelenséghez járult a művek művészi igénytelensége. Barnassin Anna sem nem dokumentumszerű, sem nem elvont darabjai, vagy a szív-szorítóan tragikus Katajev-műből készült zenés kivonat nem ütik meg a művészet szintjét. A fiatalok alábecsülése ezeknek a daraboknak a bemutatása.

Így aztán hiába van változatlanul - de változó szereposztásban - műsoron Svarc nagyszerű *Hókirálynője* Nyilassy Judit korrekt rendezésében és Koós Iván fantáziát mozgató, a darabbal egyenrangú díszlet-jelmez együttesében, ez csupán kivétel a meglehetősen szegényes repertoárban, s ily módon kötve hiszem, hogy a budapesti gyerekek és fiatalok színházi nevelésében betölti ez a színház a rá háruló feladatokat.

Zene és látvány

A gyermekszínházi előadások hatása csak részben függ a darabtól, az elő-adás színészi-rendezői megoldásától. Két, ezekkel egyenrangú összetevője van a hatásnak: a képzőművészeti látvány és a zene.

Zene nélkül a gyerekeknek szóló előadás aligha képzelhető el. A színházi előadás ritmusát is leginkább a zenei részek, betétek ritmusa teszi átélhetővé, a zene érzelmi hatásáról mint a gyermekkorban elsődleges közvetítő hatásról nem is kell bővebben szólni. Így hát nem mindegy, hogy milyen az előadások zenei anyaga. Nos, ebből a szempontból igencsak siralmas az évad előadásainak összképe. Abban az országban, ahol a Kodály-módszert több-kevesebb sikerrel alkalmazzák a gyerekek énektanításában, ahol a magyar népzene reneszánszát éli, ahol a táncház, a kórusmozgalom már az úttörőkorúak körében is kedvelt, ahol egészen korai életkorban szervezetten találkozhatnak a gyerekek a komoly zenével, ott a színházi előadások java része összeférceltt, igénytelen dallamvilágú, elmosott ritmikájú kísérőzenével rontja hallgatóinak ízlését.

Nem sokkal jobb a helyzet az előadások látványával. A gyerekekben még megvan az a képesség, hogy néhány jellegzetes motívumból kikerekítik a képet, azaz a megfelelően megválasztott vizuális kiindulópont segítségével gazdag képi világot tudnak kialakítani maguknak. Így azok a díszletek, amelyek erre a képességre apellálnak, szerencsésebbek azokkal szemben, amelyek le-zárt képi világot hoznak létre. Elvileg. Mert ezt a látványképzési mechanizmust keresztezi az a magyarországi sajnálatos színházi gyakorlat, miszerint a díszletek túlnyomó része nem esztétikus. Nemcsak azokban az esetekben, amikor ez tudatos törekvés eredménye, de főleg akkor, amikor a díszlet szegényessége, össze-hordottsága rendező-tervezői nemtörődömséget, hozzá nem értést vagy a költségvetés szűkösségét takarja. Ez a gyakorlat a gyermekelőadásoknál is érvényesül, eléggé el nem ítélhető módon. Hiszen ha valakinek, a gyerekeknek kellene - akár jelzett, akár dús, gazdag a díszlet - élményszerű és főleg esztétikus látványt nyújtani. Olyat, egyrészt, ami megindítja fantáziájukat, másrészt, a szépérzéküket is fejleszti.

E tekintetben Pauer Gyula díszletei és jelmezei igényelnek különös figyelmet. Az *Óz, a nagy* varázslóban meg a *Micimackóban* csupán néhány díszletelem segítségével teremt helyszínt és nyújt kiindulópontot a jelenetek képi megteremtéséhez. Egy végiggurított sárga szalag: a sárga út; néhány szál piros virág: a pipacsmező; a zsinórpadlásról lelógó hatalmas fekete uszály: függöny-ként borítja el a színpad elejét, amikor a gonosz boszorkány végigrohan a szín-padon, és azon kívül, hogy frappáns, félelmetes látvány, a jelenetek tagolását is megoldja; egymással összekötött kisebb-nagyobb játékmajmok függönye: a szárnyas majmok jelzése. És sorolhatnánk tovább a nagyon egyszerű, mégis jellemző, továbbgondolható, képileg ki-egészíthető díszletmegoldásokat. Csupán Óz palotájának összetákoltságát vethetjük a rendező szemére. Ugyanakkor a figurák jellemzését is kitűnően szolgálják a jelmezek.

Ugyanez a tendencia érvényesül a Micimackónál is. A könyvből jól ismert térkép az előfüggöny, egy szék és egy hordozható, kicsi ajtócska jelzi Nyuszi otthonát, Micimackó állandóan egy

Gobbi Hilda és Detre Annamária a Hókirálynőben (Budapesti Gyermekszínház) (Ikládv László felv.)

sámlit cipel, amivel bárhol, bármilyen helyszínt elő tud varázsolni, egy óriási fa az állandó díszletelem, amelyre felmászik Tigris és Zsebibaba. De leginkább az üres teret játsszák be a színészek úgy, hogy a legminimálisabb kellék és az előfüggöny segítségével elképzeli a néző a helyszíneket. A jelmezek emberszabásúak. Fülesnek csak farka van, nagy füle nincs is, mégis odaképzeljük e füleket; Nyuszinak hajháló borítja a fejét, arról kandikál elő valami fülféle; Micimackó rendetlen fiúnak tűnik leginkább; Malackának pedig hózentróger a legfőbb jellemzője. Mindkét előadásban erősen lejt előre a színpad, aminek kettős hatása van: a gyerekek a nézőtér minden pontjáról jól látják a színpadi eseményeket, ugyanakkor a színészeket a meredek sík lendületes mozgásra kényszeríti.

Másfajta díszletet készített Pauer Gyula az *Egércirkuszhoz:* óriásira felnagyított egy szobarészletet, bútorlábak, hatalmas földön heverő tárgyak népesítik be a teret, megfelelve az embernagyságú törpék, egerek méreteinek. A tapsrendnél a színészek kihozzák ennek a nagyított szobának a kicsinyített, pár négyzetdeciméteres makettjét is. A nagyítás és a kicsinyítés ilyen játéka az egyetlen érdemleges momentuma az előadásnak.

Jól sikerült díszletet és jelmezeket készített Koós Iván *a Hókirálynőhöz.* Különösen ötletes a szétszedhető és egy pillanat alatt eltüntethető házacska, a Hó-királynő nagyon kifejező, kopár birodalma, viszont már kevésbé jó a ketté-osztott királyi udvar vagy a rablótanya képe.

Lényegét tekintve ugyancsak remek ötlet a *Skatulyácska* királykisasszonyban Kállai Judit egészen apró színpadra is alkalmazható leporello-díszlete. A háttér úgy hajtogatható ide-oda, ahogy a leporellók lapjai. Ám az egyes helyszínek harsány ötletei - nyilván Varsányi Anikó rendezői elképzeléseivel összhangban -- már az említett modernizálási tendenciát erősítik, ami látszatgazdagságot teremt a színpadon.

Egyértelműen elhibázott a Zelk-darab díszlete (Sándor Lajos) és jelmezei (Vágvölgyi Ilona). Az emberszereplők magyaros ruhái, az állatokra nem jellemző jelmezek, népies házak, túl édesre sikerült természeti vászondíszlet, amely minden falevélen külön mosolyog - ezek a félrecsúszott rendezői elképzelés képi kifejezői.

A Scapin furfangjai díszlete külön minőséget képvisel. Pincehelyi Sándor korabeli metszetről készített álperspektivikus díszletét Mihályi Gábor idézett cikkében kitűnően elemezte. Ugyanakkor hozzá kell tennem, hogy a díszletnek általa is említett játéka valójában csak a felnőttebb, érettebb néző számára nyilvánvaló.

Csákányi Eszter, Mihályi **Győző, Olsavszky** Éva, **Koltai** Róbert és Pogány Judit a kaposvári Micimackóban (Fábián József felv.)

Kiabáljunk vagy ne kiabáljunk?

A gyermekelőadások egyik legkényesebb problémája az aktivizálás. Egyáltalán, be kell-e a játékba vonni a nézőket vagy sem? Az általam látott előadások legtöbbjében még csak kísérlet sem történt a gyermekek bevonására, kivéve az Ózt, ahol erősen építettek arra, hogy a gyerekek beleszólnak az előadás menetébe, a mumpicok is a gyerekek voltak. Ez az eset pontosan megmutatta ennek a módszernek a hátulütőjét. Ugyanis könnyű Katát táncba vinni, de onnan a helyére ültetni annál nehezebb. Az előadás második részében többször olyan helyzet állt elő, amelyben kétséges volt, folytatható-e az előadás. Igaz, ennek oka nemcsak az aktivizálásban van, hanem a színészek ilyen irányú felkészületlenségében, félénkségében is.

A garabonciás Sallós Gábor rendezte előadásában csupán tétova kísérletek történtek a gyerekek megszólaltatására, ám nem mindig jól megválasztott szituációban, illetve mivel nincs minden figura egyértelműen jellemezve, egy-egy kérdés kapcsán a gyerekek eligazodása az adott helyzetben a szimpatikus és nem szimpatikus szereplők között bizonytalan volt. Lehet az a célja egy előadásnak, hogy megossza és állásfoglalásra késztesse a közönséget, de ehhez jobban elő kell készíteni a vallató szituációkat. Ebből az előadásból ez hiányzott.

Az a kérdés, hogy aktivizáljon-e egy előadás vagy sem, lényegében könnyen eldönthető. Természetesen minden műnek aktivizálnia kell a nézőt, de elsősorban gondolatilag-érzelmileg.

Mi lesz ezután?

Néhány évvel ezelőtt az Állami Déryné Színház igazgatója a SZÍNHÁZ-ban megjelent interjújában arról panaszkodott, hogy kicsi a gyermekdarab-választék, s mivel ez a színház látja el az ország túlnyomó részét gyermekelőadással, rákényszerültek, hogy egy gyermekdarabokat író-előkészítő csapatot, hozzanak létre. Az elmúlt szezon előadásait látva úgy tűnik, egy „team" összeállításával ez a gond még egy színház számára sem hoz megnyugtató megoldást, még kevésbé *az* ország valamennyi, gyerekeknek is játszó színháza számára. Pedig a gyermekszínház ügyének előbbre mozdítása elképzelhetetlen új szerzők felkutatása, új darabok íratása nélkül. Legfájóbb az, hogy a roppant gazdag magyar népmesekincs bartóki értelemben vett szintetizáló színpadi feldolgozása érdekében nem sok történik.

Megoldatlan a Budapesti Gyermekszínház helyzete, jellege, repertoárja.

Ha van kifejezetten a gyerekeknek, serdülőknek játszó színház, akkor annak a műsoráról nem hiányozhatnak olyan alapművek, mint *a Légy jó mindhalálig, A Pál utcai fiúk, a Timur és csapata, a* legjobb mesejátékok, Heltai-, Móra-feldolgozások és így tovább. Évekig-évtizedekig lehet és kell - ha másként nem megy, többszörösen váltott szerep-osztásban - játszani ezeket a műveket, hiszen minden évben új közönség lép be a színházba.

Általában megoldatlan, hogy mit és hogyan játsszanak külön-külön a gyerekeknek és a serdülőknek. E tekintetben a debreceni színház kezdeményezése figyelemre méltó: egyik évben a gyerekeknek, a másikban a serdülőknek akar-nak egy-egy művet bemutatni. A kérdés ez esetben persze az, elég-e kétévenként egy darab az azonos korosztályúaknak. Aligha, amikor a jelenlegi is kevés.

A múzeumok egyre-másra adnak otthont a gyerekeknek, játékos formában, tevékenység közben vezetik be őket a képzőművészeti alkotómunka műhelytitkaiba, teszik őket fogékonnyá a szép iránt. Meggondolandó - külföldön jócskán akad rá példa -, nem kellene-e valamilyen alkotó módon a legérdeklődőbbeket bevonni egy-egy színház pártoló körébe, ha már a felnőttek között jószerivel nincs ilyen.

Bizonyos szemléleti változásra is szükség lenne. Míg például Kaposvárott, Miskolcon a színház vezető művészei, rendezői foglalkoznak a gyerekdarabokkal, másutt nem így van. Ez eleve jelen-tős színvonalkülönbséget hoz magával. Pedig a gyerekeknek még inkább, mint a felnőtteknek, csak maximálisan igényes, gondolatilag és művészileg kifogástalan előadást szabad bemutatni.

Hogy évek múlva, már felnőttként, csak ilyet igényeljenek.

HORVÁTH TAMÁS

Tragédia az ólban

Dunaújvárosi Bemutatószínpad: Disznójáték

„Tragikus játék egy hitvány Mangalicza sertésről, aki rútul visszaélve barátai jóindulatával, azok rovására különböző gonosztetteket követett el, mígnem elnyerte hitvány büntetését." Ez a gúnyos fintor a darab terjengős alcíme. Jelzi, hogy ne vegyük komolyan az író óljának hőseit és a sertéslélek mélyén lappangó antropomorf vírusokat, melyek oly szánalmassá, szégyellnivalóvá alacsonyítják az egyébként derék röfik böllérkésbe torkolló sorsát.

Czakó Gábor pocsolyaszagú kasztrendszerében az ártányok butasága más és más előjelű, meghatározza a szereplők karakterét. Ahol ennyi stupiditás él és verseng összezárva, onnan eleve reménytelen a menekülés. Ennek ellenére még ilyen vegetatív körülmények közt is kialakult valamiféle hierarchia. Az agresszív Cornwall és az alamuszi, karrierista Yorkshire egymást túllicitálva kerítik be és használják ki az őshülye Mangaliczát, akit bambasága eleve szolgaságra kárhoztat. Amikor ennek az illusztris társaságnak a tagjai Koca Anyótól megtudják, hogy a „kintiek" disznóvágáshoz készülődnek, még a csekélyke társadalmi máz is lefoszlik róluk. A hisztérikus félelem és kapkodás, a blőd ötletek és az önsajnálat, az árulásra való készség, a hiábavaló marakodás és az abszolút önzés „kiteljesítik" Cornwall és Yorkshire magatartását. A szituáció megtalálja bennük a jellemtelenség kicsinyes kalandját, miközben Mangalicza a maga agytalan módján, szinte eufóriás boldogsággal rádöbben a pofonegyszerű megoldásra: „egy mindenkiért, mindenki egyért!"

Czakó dramaturgiai érzékét dicséri, hogy csavarásaival egyre komolyabb hangsúlyt ad a játéknak, anélkül, hogy a darab bármit is veszítene fekete humorából. Az ártányok felbuzdulnak a lázadás ötletétől, egy pillanatra úgy tűnik, mintha valamilyen értelem csöppenne közéjük, és összefogásukkal kivívhatnák a békés, boldog öregkort hízásuk végső határáig.

Nyilvánvaló tévedésüket saját természetük, disznóóllétük igazolja. Sertésország királyságáról szőtt álmaik felöltik a fasizmus torzpofáit, és a szemünk láttára modellizálják a hatalommal csak visszaélni tudó koca-emberek rémuralmát. Ehhez képest a kinti, a „bölléri" rend is elviselhetőbbnek látszik. A kutya: Kóbor Blöki dalai jelzik a végkifejletet: Cornwall és Yorkshire elárulják, feláldozzák Mangaliczát, ezt a szánalmat nem érdemlő balekot, majd a ravasz Cornwall tőrbe csalja Yorkshire-t, ám berepül a kötél, és kés alá vonszolja az utóljára maradt ügyeskedőt is.

Iglódi István abból a rendezői alapgondolatból indult ki, hogy a szalmában, ganajban hentergő látszatlét ugyanúgy végigjárja a maga pocsolyáit, állomásait, ugyanúgy kiéli törpe szenvedélyeit, hatalmi mámorát (akár egy kukoricacsutka fölött is!), mint ahogy azt a minőség teszi a maga szintjén. Iglódi pokolian mulatságos, disznóóli királydrámát szervezett a darabból, mert a mondatokat a lehetséges gesztusok és a mozgás felől közelítette meg. A tárgyakat is úgy játszatja (a székek, a szalma, a motring), hogy tökéletesen kifejezzék a szereplők pillanatnyi lelkiállapotát. Mobilja az utolsó percig eleven, és feszültségben tartja a nézőket, színészeket egyaránt. Nem véletlen, hogy a díszletet is ő tervezte: az ilyen magasfokú színészvezetést még a legkisebb térbeli hiba vagy felesleges tárgy is zavarná.

Á színészek láthatóan sokat köszönhetnek Iglódinak, de ez mit sem von le a teljesítményükből. Bősze György bugyuta Mangaliczája különleges telitalálat, szinte belakja, belengi a színpadot naivitásával, örökös tettrekészségével, alázatával. Tardy Balázs Cornwall-alakítása hihetővé teszi a törtető, alapjában véve gyáva, de mindenkor puccsra kész kispolgár félelmetes agresszivitását. Nem marad el mögötte Eszes Sándor sem Yorkshire megformálásában: az alattomosság, a haszonlesés, a karrierizmus szinte süt minden mozdulatából. Papadimitriu Athina (Kóbor Blöki) érthetően és tisztán énekli Zászlós Levente szellemes verseit, Bajcsay Mária Koca Anyó szerepében maga a megtestesült kötelességtudás s a valósággal szembeni közöny.

A bemutató sikere ismét igazolta a Bartók Béla Művelődési Központ egyedülálló vállalkozását: az állandó színtársulat nélküli kamaraszínházat, ahol ötödik éve tartanak ősbemutatókat kísérletező kedvű fiatal rendezők és színészek.

SZENDRŐ FERENC

Tizenöt év az Irodalmi Színpadon

I. Előzmények

„Szállj költemény"

Az Irodalmi Színpad tizenöt éve számomra nemcsak a kinevezett színigazgató letöltött hivatali idejét jelentette. Sokkal inkább egy élethivatás megvalósítását, amely minden buktatójával, szépségével, gyötrelmes belső és külső harcaival tanúságtétel, hit volt a „szellem napvilága" szolgálatában.

Színházi és kulturális tevékenységem alatt mindig erősen foglalkoztatott a dobogó- vagy pódiumi műfaj sokirányú lehetősége. Az első indítékot még a háború előtti munkásmozgalom különböző irodalmi, műsoros előadásaitól kaptam. Mindehhez - 1936 után - a Hont Ferenc vezette Független Színpad szín-házi produkciói és az ismert zeneakadémiai, vigadói irodalmi estek kapcsolódtak, majd a felszabadulást követő Munkás Kultúrszövetségi és az 1949-től kezdődő színházvezető-rendezői évek következtek.

A két világháború közötti munkás-előadások - a kimondottan munkás-színjátszói rendezvényeken kívül - a pódiumi műfaj legkülönfélébb változatait képviselték. Különböző versmondó, ének, mozgásművészeti (tánc), zenekari számok, ének- és szavalókórusok, monológok, szatirikus és drámai jelenetek váltakoztak. Ez alkalmas volt arra, hogy elmossa a színpadot és a nézőteret mereven szétválasztó „hagyományos" szakadékot, és megteremtse az új típusú munkásszínházat, amely a mai „modern" színház kialakulására is hatást gyakorol-hatott. Érdemes lenne végiggondolni, hogy a musical számos formai-tartalmi megoldása is visszavezethető a munkás-színpadokra.

Mennyi kitűnő szakembert - írót, művészt - találunk a két világháború között az egyes munkás kultúrcsoportok-nál! Ők igazán vonzóvá és izgalmassá tudták tenni az ott folyó művészi munkát. Csak néhány név a sok közül: Palasovszky Ödön, Tamás Aladár, Tiszay Andor, Kassák Lajos, Ligeti József, Knopp Imre, Braun Irma, Szabó Ferenc (zeneszerző), Hollós Korvin Lajos, Hárs László, Vándor Sándor, Szalmás Piroska,

Ascher Oszkár verset mond

Ascher Oszkár, Hont Ferenc, Jákó Pál, Balogh László, Vásárhelyi Zoltán, András Béla, Dési Huber István, Szentpál Olga. Ez a teremtő műhelymunka csak úgy tudott létrejönni, hogy ezek a művészek a munkásokkal való együttműködést saját alkotó munkájuk szerves részének tekintették. Úgy gondolom, nem túlzott az a következtetés, hogy a hivatásos és az öntevékeny művészetnek ma sokkal szorosabb alkotói viszonyban kell állnia, mint bármikor. A „két kultúra" (elit- és tömegkultúra) megszüntetésének egyik alapfeltétele annak felismerése, hogy nem két, egymástól független, sokszor szembenálló kultúráról, hanem sokkal inkább egy és ugyanazon kultúrának két, egymást kiegészítő és megtermékenyítő tényezőjéről van szó.

A két színház (Petőfi és Jókai) vezetése sok szép és izgalmas feladatot nyújtott számomra. De őszintén szólva nem elégített ki teljesen. Kerestem valami olyan új, korszerűbb színházi formát, amely-ben a magam elképzeléseit maradéktalanabbul tudom megvalósítani.

Már 1955 elején mindenki számára észrevehető volt szellemi életünk egyre erősödő zűrzavara. A DISZ keretén belül megalakult Petőfi-kör vitafórumain magasra csaptak a szenvedélyek hullámai. A megbolydult élet felszín alatti és feletti áramlásai jelezni kezdték, hogy a számos követelés mellett olyan erők és hangok is jelentkeztek, amelyek már nemcsak a hibák gyökeres felszámolását, kijavítását, hanem a fennálló rend megdöntését vették célba. Idegeinkben, nem is olyan mélyen, még ott élt a tragikus közelmúlt lidércnyomása. Nagyon is ismerősek voltak azok a hangok. .. A tudatot ideig-óráig meg lehet téveszteni, de „az ösztönöket idebent" soha.

A hazánkban oly gazdag hagyományokkal rendelkező versmondómozgalom legtöbbször az erőteljesebb társa-dalmi mozgásokkal lendült előtérbe. Így volt ez a Horthy-korszak munkás-mozgalmában, de különösen a 40-es évek antifasiszta függetlenségi harcainak idején. 1955 őszén már a „kizökkent" idő légköri nyomása tettre késztető kérdéseket adott fel. A közeledő fenyegető áradással szemben valamit tenni kellett. Ekkor kezdett kialakulni bennem

egy irodalmi est-sorozat megrendezésének a gondolata.

Az 1955/56-os színiévad elején a Petőfi és a Jókai Színház (volt Ifjúsági és Úttörő Színház) hivatalos színházi programja mellett meghirdettem a *Szállj költemény* című előadóest-sorozatot. A műsorra hat vezető előadóművészt kértem fel. Ascher Oszkár, Major Tamás, Gobbi Hilda, Palotai Erzsi, Horváth Ferenc örömmel vállalta a felkérést. Jellemző az egész ügy spontaneitására: Palotai Erzsit színházba menet, az utcán kértem fel az előadásra. Legutóbbi kis könyvében így ír erről az utcai „leszólításról": „1955 késő őszén a Népköztársaság útján bandukoltam, mint mindig, most is. . . verseket mormoltam magamban. . . és akkor megszólít Szendrő Ferenc, hogy valami terve van velem. Terve? velem? egy színigazgatónak? - Öt önálló előadóestet tervezett. - Önálló est! Máris ott ültem az isten jobbján." - stb. stb. - „Az est ígérete... egyszeribe tótágast állította bennem a világot. Sietősen kezet fogtam Szendrővel, mint akinek hirtelen megsokasodtak a tennivalói - pedig a nyakába szerettem volna ugrani, és a hátát püfölgetni örömömben. És sikoltozni. Igen, a sikoltozás jót tett volna." Annyi év után visszagondolva, nem tudom, hogy nekem mi tett volna jobbat: a „nyakba ugrás" vagy a „hátba püfölgetés"?! Sajnos, mindkettő elmaradt, de az előadóest-sorozat megvalósult.

József Attila egyik szép versének a címe, illetve első fél sora: „Szállj költemény..." adta az egész sorozat címét. A verssor másik fele: „szólj költemény", pár év múlva, már az Irodalmi Színpad újabb sorozatának az élén jelent meg.

Múltat idéző hangulati háttérként álljon itt a vers néhány sora:

Szállj költemény, szólj költemény
mindenkihez külön-külön,
hogy élünk ám és van remény, -
van idő, csípjük csak fülön.

Mind a hat előadásra bérletet hirdettünk. Ezt nagy lelkesedéssel a színház szervezőtitkára, Dutka Sándor végezte.

A műsorok összeállításáról külön-külön tárgyaltam az előadókkal. Semmiféle megkötést a program összetételére vonatkozóan nem tettünk. Mindenki a maga meglevő repertoárjából állította össze a saját műsorát. Két közös irányelv-ben állapodtunk meg: az egyes műsorok középpontjában a kortárs magyar költők, írók művei álljanak, továbbá: az összeállítás minél színesebb és változatosabb legyen. Gondolni kellett arra, hogy a közönség érdeklődését kétszer *50-60* percig kell az előadónak fenntartania. A kész műsort több alkalommal közösen megbeszéltük. Vigyázni kellett az egyes versek fedésére, mivel számítani lehetett arra, hogy a közismert nagy sikerversek mind az öt versmondónál szerepelnek. Ilyenkor kellett a „lebeszélés" különböző fogásait alkalmazni úgy, hogy végül is maga az előadóművész örüljön, hogy a kérdéses verset nem ő, hanem a másik mondja. Lehet, hogy a „trükk" ilyen hatásában csak én hittem, de a lényeg az volt, hogy a viták végül is a régi, kipróbált barátság jegyében mindig elsimultak.

Mára sorozat kidolgozása folyamán kiderült, hogy a versek pódiumra állításában milyen fontos szerepet játszik a versműsor dramaturgiája és rendezése. Különben ezzel a kérdéssel igen kimerítően Hont Ferenc foglalkozott a *Költészet a dobogón* című füzetében, amelyet az 1941-42-es vigadói irodalmi estek tanulságairól írt. Jóllehet, ezeken a rendezvényeken magam is részt vettem, sőt a régi „gárda" is majdnem együtt állt, mégis, az azonos problémák mellett sok mindent át kellett értékelnünk: önmagunkban és rajtunk kívül.

Nagyon következetes és szigorú belső gondolati, érzelmi, logikai kapcsolatok teremtik meg az egész műsor egységes szerkezetét. Ugyanis ennek megfelelően válik a teljes előadás élő, drámai produkcióvá. Sok éjszakán át „sakkoztunk" Ascher Oszkárral, Horváth Ferenccel, Palotai Erzsivel, az egyes verseket helyezgetve, hogy így megrajzoljuk a műsor egyre felfelé ívelő vonalát, és ezzel biztosítsuk az eszmei mondanivaló minél hatékonyabb kifejezését. Miután mindez véglegesen elrendeződött, kezdődhetett az egész műsor megállás nélküli elmondása végkimerülésig. Először négy fal között folyt ez a próba, majd a családi, baráti környezet kíméletlen kontrollja mellett. Most már jöhetett a gyötrelmes árnyalati mérlegelés, az egyes versek felcserélésére, esetleg kihagyására vonatkozóan.

Nehéz, küzdelmes munka ez, de minden kínlódásért kárpótol a közönség tapsa, a siker, mely egyedül igazolja a fáradságot, egyben az előadó helyes koncepcióját, vagyis a művészi eredményt. Kint a dobogón a versmondónak egyedül kell kifejeznie a vers egész világát, egyetemességét, minden látható (érzékelhető) és láthatatlan kozmikus kisugárzással együtt. Vagyis olyan metamorfózis jön létre, amelyben a vers újjáteremtődik. Ebben rejlik a versmondó művészet önálló alkotó jellege. Ezért nem túlzás azt állítani, hogy a versmondó többet dolgozik (ha lelkiismeretes) a műsorán, mint a színész, még akkor is, ha történetesen abszolút főszerepről van szó.

1955. november 17-re esett a *Szállj költemény* bemutatója. Ascher Oszkár nyitotta meg a sorozatot. A Petőfi Színház zsúfolásig megtöltött nézőterének feszült ünnepi várakozásában mindenki érezte, hogy a függöny felgördülte után a színpadon az eddigi irodalmi esteknél több, valami más fog történni.

Benedek Marcell bevezetőjében többek közt elmondotta: „Ascher Oszkár volt az első, aki végérvényesen meggyőzött az előadóművészet önálló létjogosultságáról, magas művészi rangjáról és felmérhetetlen népnevelői hatásáról."

A műsoron Petőfi, Arany, Vörösmarty, Ady, Juhász Gyula, Radnóti művei szerepeltek. De elhangzottak Ascher régi nagy sikerű számai: Móricz: *Hét krajcár*, Karinthy: *Ki kérdezett ... ?*, Babits: *Jónás imája* stb.

Nem várt, hatalmas siker született. A közönség hosszú perceken keresztül ünnepelte Ascher Oszkárt, a magyar versmondóművészet „szabadságharcának" úttörő alakját. Előadásában felvillantotta sajátosan leegyszerűsített, puritán versmondásának minden virtuozitását. Ellenállhatatlan szuggesztivitással tudta a költő és a vers legbensőbb világát kibontani, és azt a beszédművészet legmagasabb fokú hangszerelésében újjákölteni. Babits Mihály írta, mikor először hallotta Aschertől *a Jónás könyvét* (Az Est, 1940): „Ez a leghatalmasabb versmondó-teljesítmények egyike, amit életemben hallottam. - Különös tükör a költő számára az ilyen szavalat. Azt mondhatom: most fedeztem föl a saját versemet. Most látom, mi mindent rejtettem én ebbe, szinte magam előtt is titokzatosan. - Hogy micsoda aktuális vonatkozások vannak a költeményben? ... amint Aschert hallgatom, folyton napjaink legizgatóbb problémáira kell gondolnom. A költő, úgy látszik, próféta, akár akarja, akár nem." A jó versmondó felfedezi a közönség számára a verset, de - amint látjuk - sokszor a költő számára is.

A sajtó egyöntetű elismeréssel írt

Ascher estjéről és annak távolabbra mutató jelentőségéről. Az egyik cikk azonban ráérzett az előadás társadalompolitikai vonatkozására is: „A Petőfi Szín-házat illeti az elismerés *a Szállj költemény*-ciklus megindításáért. Még sokan emlékezünk arra, milyen nemes és hatásos fegyvere volt a fasizmussal szembeni szellemi ellenállásnak a 40-es évek szavalóestjeinek és matinéinak sorozata. A Vajda János Társaságban, a Zeneakadémián, a Vigadóban, a Skót Misszió területi védettséget élvező termében találtak otthont maguknak." (Színház és Mozi, 195 5. XI. 25. Barabás Tamás)

A sorozat második bemutatójára december 15-én, Major Tamás estjével került sor. Darvas József mondott bevezetőt. A Szabad Nép így írt az előadásról: „Major estjét sokan várták, mind-azok, akiknek szívéhez nőtt harcos, politikus művészete. Major a legnehezebb időkben, a munkástömegek előtt nőtt fel, oroszlánrésze van abban a harcban, amely a költészetet a munkásmozgalom fegyverévé avatta. Major előadóművészetének fő jellemvonása a pártos forradalmiság." (Szabad Nép, 1956. I. 20. Horváth Gabriella) Darvas is kiemelte bevezetőjében: „Major Tamás versmondásának egyik fontos jellemvonása: a vers politikai gondolatainak teljes vállalása."

Major műsorán Csokonai, Petőfi, Arany, Ady, Radnóti, József Attila, Illyés, Majakovszkij, Benjámin művei szerepeltek. Az est egyik legforróbb pillanata József Attila *A Dunánál* című versének két utolsó verssoránál született meg:

„s rendezni végre közös dolgainkat,
ez a mi munkánk és nem is kevés."

Major a költő szavaival mindannyiunk gondolatát és érzését fejezte ki. Hosszantartó tapsorkán követte a számot.

1956. január 12-én Horváth Ferenc állt a dobogóra, a sorozat harmadik bemutatóján. Erdei Sándor tartotta a bevezetőt.

A Magyar Nemzet (1956. I. 20.) így írt Horváth estjéről: „Alighanem az ő versmondó művészete fejezi ki legsajátosabban azt az újat, amit szavalómodorban, előadástechnikában ma olyan nagyon szeretünk." Szabad Nép (1956. I. 20.): „Horváth Ferencnek valami újat sikerült alkotnia: ez a sajátos, erősen népi ihletésű versmondás."

A három bemutató után bontakozott ki végérvényesen *a Szállj költemény-sorozat* teljes sikere. Felfedezték újra a versmondást. Elővételben keltek el az összes jegyek. Napokkal az előadások előtt már kint volt a pénztár fölött a Minden jegy elkelt-tábla. Társadalmi eseményekké váltak az előadások.

A Magyar Nemzet jellemezte legjobban az egyes előadások hangulatát: „A Petőfi Színház előadóest-sorozatán immár megszokottá válik, hogy a hivatalos műsor befejezése után a távozni nem akaró közönség hívására ismét a függöny elé lép az előadóművész, és új meg új verseket mond el. Az idő éjfélre jár. A nézőtéri rend felbomlott. A közönség egy része egészen a színpad közelébe nyomul, mintha egyetlen szavát sem akarná elveszíteni a reflektorfényben beszélő művésznek."

Palotai Erzsi estje, 1956. február 14-én, még fokozta a sikert. Idézet Illyés Gyula bevezetőjéből: „Mintha valami különösen emelkedett szertartásra jöttünk volna itt össze. - Úgy érzem, a templom bemelegedett, küldhetem a papnőt."

A „papnő" valóban megjelent, hosszú, földig érő fekete bársony ruhában, és az „istentisztelet" megkezdődhetett a vers templomában, melynek oltárán a költészet áldozati lángjai magasra csaptak. Palotai Erzsi különleges intellektuális előadóművészete felejthetetlen varázslatot teremtett a színpadon. Először szinte lopva, észrevétlenül suhantak a verssorok, majd egyre szélesebb skálán sikoltva szállt, örvénylett a költemény, és diadalmasan zengte: „Harsány himnuszodat, százszor-szent égi szabadság." Még számos *nagy* pillanatot teremtő szám következett, többek között Ady: *Krónikás ének 1918-ból,* Radnóti: *Hetedik ecloga,* valamint részletek Bek: *Volokalamszki országút* és Victor Hugo : *Nyomorultak* című regényéből.

Márciusban a Hazafias Népfront és a Magyar-Szovjet Baráti Társaság megrendezte a Szovjet Barátság Hetét. Gyors váltással, a sorozat utolsó bemutatója előtt, március 22-re beillesztettem a programba a Szovjet Költők Estjét. Ez a dátum egybeesett a Magyar Tanács-köztársaság 37. évfordulójával is. Erdei Ferenc, az MSZBT elnöke mondotta az ünnepi bevezetőt. A közreműködők reprezentatív névsora: Gobbi Hilda, Bánki Zsuzsa, Szörényi Éva, Tőkés Anna, Simonffy Margit, Palotai Erzsi, Sándor Judit, Ascher Oszkár, Major Tamás, Újlaky László, Ladányi Ferenc, Horváth Ferenc, Simándy József, Ungár Imre, Garai György.

A Szovjet Költők Estje egyértelmű kiállást és elkötelezettséget jelentett. A Szabad Nép cikke mutatott rá: „A Petőfi Színház buzgalmának köszönhető, hogy a színházi évad elején megindult a »Szállj költemény«-sorozat, s azóta a legjobb versmondóink önálló estjei vallják: költészet kultuszához, állandó és bensőséges hatásához kell az élő szó ereje, a legjobb előadóművészek igyekezete, hogy - másfelől -- a közönség is kívánja, örömmel fogadja a szavaló művészet felvirágzását. A »Szovjet Költők estje« azonban nemcsak irodalomtörténeti szempontból volt tanulságos, izgalmas, érdekes, de jelentékeny eredményeket hozott versmondó művészetünk tekintetében is. Mert ezen az estén igen világosan mutatkozott meg, hogy olyan realista szavalóművészetünk van, amely színes és változatos; egymástól sok mindenben különböző művészegyéniségek, irányzatok mutatkoznak, amelyekben azonban közös a társadalmi tartalom és cél. -A» Szállj költemény« -sorozat, s benne ez a mostani est bizonyítja: sokféle művészi törekvés összeötvöződéséből kialakul a magyar versmondás nemzeti stílusa, s ez lehetővé és szükségessé teszi, hogy a vers kultusza a mostani szétszórt kísérleteknél, s még egy jelentékeny sorozatnál is állandóbb művészi »keretet«

- önálló színházat kapjon." (1956. III. 31. Horváth Gabriella)

Ezek az értékelések két alapvetően fontos és a továbbiakra döntő megállapítást tartalmaztak. A magyar versmondás jelentős művészeti és társadalmi „felvirágzása", az új realista „nemzeti stílus" jegyében. Továbbá: versmondásunk számára az „önálló színház" igénylése.

Eredeti tervünkben Gobbi Hilda estje is szerepelt. Sajnos, váratlanul közbejött egyeztetési nehézségek miatt erről le kellett mondanunk. Nagyon sajnáltam ezt, mert egyrészt Gobbi versmondását az említett új stílus szerves részének tartottam, másrészt vele már a 40-es évek antifasiszta ellenállási mozgalom irodalmi rendezvényein a Vigadó-estek és a népligeti Duda Gyuri produkciói folyamán kialakult barátság kötött össze. Pár hónap múlva a Vers és Dal Színháza új sorozatában pótoltuk az elmaradást.

A Szállj költemény utolsó bemutatójául Neményi Lili önálló dalestjét rendeztem meg.

A magyar dalkultúra is gazdag hagyományokkal rendelkezik. A vers és a dal már Balassitól, Tinóditól kezdve - a kuruc költészeten, Petőfin, Csokonain keresztül Adyig, József Attiláig erősen összeforrott. Bartók-Kodály népdalfeldolgozásait - nem beszélve az Ady-Reinitz-dalokról - a munkásmozgalom mindig a forradalmi tömegdalokkal együtt magáénak tartotta. Basilides Mária, Medgyasszay Vilma, Sólyom Janka is ennek a költői dalkultúrának voltak leghivatottabb hordozói. Legközelebbi műsorunkban tehát a vers és a dal együtt szólalt meg.

Neményi Lili önálló dalestjét április 16-án tartottuk meg. Bevezetőt Apáthi Imre mondott. A műsor költői: Shakespeare, Burns, Csokonai, Ady, Juhász, József Attila, Brecht. Zeneszerzők: Bartók, Kodály, Veress, Ránky, Kadosa, Farkas, Reinitz, Kozma stb. Ezenkívül különböző songok, spirituálék, sanzonok hangzottak el. Neményi Lili nagy-szerű tehetséggel tudta a megzenésített vers legapróbb, leheletnyi finomságait megragadni és a dal cizellált eszközeivel a műfaj minden szépségét kitárni. Játék és költészet, vers és muzsika sziporkázó fényei ragyogták be a *Szállj költemény* utolsó estjének színpadát.

Nem lenne helyes a múlt megszépítő optikájában valami szubjektív túlértékelésre törekedni. Hiszen a sorozat közreműködői valamennyien már ismert és értékes versmondó múlttal rendelkeztek. Azonban alapvetően új volt, hogy *a Szállj költemény-sorozat* közös demonstratív kiállást jelentett az önálló magyar versmondó előadóművészet mellett. A magam számára pedig a sorozat megrendezése további szilárd alapot teremtett a következő lépésekhez.

A magyar versmondás hosszú utat tett meg idáig. Az első világháború után a deklamáló, teátrális szavalás uralkodott a pódiumokon. Széles gesztusok, érzelgős megjátszás, öblögető hang-hordozás jellemezte ezt a színészi szavalást. Eredetileg a „szavalás" kifejezést pejoratív értelemben, a hamis színpadi beszédre használták. Később, mikor a szavalás különvált a színjátszástól, továbbra is megtartotta leértékelő mellékhangzását. A realista stílus képviselői a rosszul csengő „szavalás" helyett tudatosan a versmondás fogalmát kezdték használni. Ez a kifejezés kétségkívül közelebb állt a költői mű reálisabb előadásához. Később, mikor már az új kifejezés közhasználatúvá vált, a túlzottan leegyszerűsített és elszürkítő „naturalista" előadásmód jelzését is felvette.

A kor nagy színészei: Jászai Mari,

Neményi Lili az Irodalmi Színpadon

SZÁLLJ *költemény!*

MAJOR TAMÁS
KÉTSZERES KOSSUTH-DÍJAS
KIVÁLÓ MŰVÉSZ

GOBBI HILDA
KOSSUTH-DÍJAS
KIVÁLÓ MŰVÉSZ

A sajtóban immár évek óta cikkeznek a verskultúra elhanyagolásáról, előadóestek tartásának, a versmondóművészet ápolásának szükségéről.

Színházunk a továbbiakban ifjúságunk kulturális nevelését nemcsak a magyar és külföldi darabok előadásával akarja támogatni, hanem vers- és prózamondó estek tartásával is. Meg akarjuk ismertetni ifjúságunkkal a magyar és világirodalom remekműveit előadóesteken, legjobb előadóművészeink segítségével.

Ezt a célt szolgálja színházunk „Szállj, költemény" című, öt előadóestből álló ciklusa, ahol a legjobb ma élő magyar próza- és versmondók — Ascher Oszkár, Major Tamás, Horváth Ferenc, Palotai Erzsi, Gobbi Hilda — állnak ki a pódiumra, hogy fiatalságunkkal megismertessék Petőfit, Aranyt, Adyt, József Attilát, Karinthyt, Tóth Árpádot, Illyés Gyulát, Juhász Ferencet, Puskint, Heinét, Burnst, Whitmant, Schillert és Majakovszkijt, egyszóval a magyar és világirodalmat.

Reméljük, hogy a Petőfi Színház előadásciklusa méltó folytatása lesz a magyar versmondó művészet forradalmi hagyományainak és segíteni fogja az irodalom, a kultúra, népunk művelésének nemes ügyét.

Gál Gyula, Beregi Oszkár, Ódry Árpád - igaz, alkalomszerűen - már rendszeresebben adtak elő verseket. Szavalatuk azonban saját színészi stílusuk jellegzetes jegyeit hordozta magán. Rendkívül figyelemreméltó: Ódry elsőként fogalmazta meg a reális előadóművészet lényegét, ami teljes egészében a mára is érvényes: „A színpadon kívüli előadás nem rendelkezik semmi segédeszközzel. A hozzá szükséges hangulatot sem díszletek, sem világítás, sem táncművészek segítsége nem támogatja. Ezen felül teljesen hiányzik az idő a hangulat előkészítéséhez, az érzések fellobbantásához. Ezért az előadóművészetek között a legnehezebb. De éppen azért, mert az előadó teljesen magára van utalva, egyúttal azonban nem is függ sem más művésztől, sem pedig külső hatásoktól; a legnagyszerűbb művészetek közé tartozik - abszolút." (Németh Antal: Színészeti lexikon)

A következő színészgeneráció szavalóművészei már reálisabb stílust képviseltek: Somlay Artúr, Tímár József, Abonyi Géza, Nagy Adorján, Péchy Blanka és nem utolsósorban Baló Elemér, aki a munkásszervezetek egyik legnépszerűbb előadója volt. Baló Elemér sokáig magányos farkasként járta a munkásszervezeteket forradalmi költők verseivel. Többször letartóztatta a rendőrség, de végső munkabírásáig semmi sem tudta eltéríteni erről az útról. Ascher Oszkár a patetikus, deklamáló szavalással szemben hirdette meg „a minden színészi eszköztől mentes, le-egyszerűsített, önálló műfajú versmondó művészetet".

Fontos rámutatni arra, hogy a polgári színészi szavalással párhuzamosan, már a 20-as évek elejétől folyt a baloldali szocialista munkás-avantgardizmus versmondó mozgalma. Ide tartozott elsősorban Kassákék Munka Köre, Palasovszky, Tamás Aladár, Tiszay Andor, Szalmás Piroska munkás szavaló- (szavalókórus) csoportja. Egyénileg kiemelkedtek a többiek közül: Simon Jolán (Kassák felesége), Lányi Olga, Szántó Judit (később József Attila felesége). Ezt követően: Simonffy Margit, Kelen Dóra, Demján Éva, Gyarmathy Anikó, Jákó Pál folytatták a sort, akik a radikális értelmiségi szervezetek (Vajda János Társaság, PTOE, KAOSZ, Skót Misszió stb.) irodalmi összejöveteleinek is közismert szereplői voltak. Ez a szavalómozgalom már szoros kapcsolatban állott a munkásmozgalommal, és annak világnézete formálta művészeti stílusukat is.

Tulajdonképpen ehhez a vonulathoz zárkózott fel közvetlenül a 30-as évek második felében kialakuló antifasiszta versmondómozgalom. Főleg a Független Színpad köré csoportosult baloldali színészek: Major Tamás, Gellért Endre, Gobbi Hilda, Bán ki Zsuzsa, Ilosvay Katalin, Görög Ilona, Várkonyi Zoltán, Gábor Miklós, Halász Kálmán vállalták „az ember és társadalom alakító művészet" hivatását. De ez már az a versmondás volt, amely a verset, mint Petőfi, Ady, József Attila, a „nép nevében" politikai fegyvernek használta.

Vers és Dal Színháza

A Szállj költemény-sorozat befejezésével már a színházi évad végéhez közeledtünk. Azonnal hozzáfogtunk a következő évad előkészítése mellett a sorozat folytatásának a kidolgozásához. Magától értetődőnek éreztem - s már a „levegőben" is benne volt -, hogy a megkezdett úton nem lehet megállni.

Két sorozat: *a Szállj költemény* folytatása és *a Dalok szárnyán* (önálló dalestek) féléves műsorterve készült cl.

Közben azonban történt valami. Június végén felkeresett Béres Ferenc, az ismert népdalénekes, akit még a fel-szabadulás utáni évekből mint népi-táncost ismertem. Béres Ferenc elmondotta, hogy többek támogatásával Vers és Dal Színháza tervét szeretné meg-valósítani. Ehhez kéri az én támogatásomat és egyben segítségemet is. Örömmel fogadtam a jelentkezést. Baráti beszélgetés alakult ki közöttünk, megmutattam a már elkészült programunkat, de szóltam a távolabbi tervekről is. Végül felvetettem, mivel terveink teljesen azonosak voltak, valósítsuk meg együtt a Vers és Dal Színházát. Béres Ferenc azonnal elfogadta javaslatomat. Azon nyomban felkértem, hogy vállaljon a most már közös színházunk vezetésében aktív szerepet. Ezt elhárította magától, mondván, hogy nem ért a színházszervezési munkákhoz. Inkább a művészi közreműködést vállalja. Ebben meg is állapodtunk. Így történt, hogy a végleges program fölé most már a Vers és Dal Színháza név került.

A kész terv a következőképpen alakult:

I. „Szállj költemény"-sora t
(versmondó estek)
1) „Nagyvilág" (külföldi költők)
2) Önálló előadóestek
(Gobbi Hilda, Szörényi Éva, Ladányi Ferenc, Szabó Sándor)
3) Magyar költők
(Illyés Gyula, Füst Milán, Heltai Jenő, Benjámin László)
4) „Forr a világ"
(Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula)

II. „Dalok szárnyán"-sorozat
(önálló dalestek)
1) Medgyasszay Vilma-Rácz Aladár
2) Török Erzsébet-Jancsó Adrienne
3) Palló Imre
4) Béres Ferenc

Szeptemberre már kint voltak az utcán a plakátok. Szervezőink a *Szállj költemény* sikere nyomán kitűnő eredményt értek el. Összesen 19 szakszervezet, a Hazafias Népfront, a DISZ, az OKISZ és az egyes minisztériumok közösen mintegy 4000 bérletet jegyeztek.

A Vers és Dal Színháza 1956. okto-

ber 17-én *a Magyar vers ünnepe* című műsorral nyitott. Bevezette: Szabó Pál a Hazafias Népfront, Képes Géza az Írószövetség részéről. Közreműködtek: Ascher Oszkár, Major Tamás, Horváth Ferenc, Bodor Tibor, Gobbi Hilda, Palotai Erzsi, Demján Éva, Szörényi Éva, Sándor Judit és Szabó Miklós.

Az Esti Budapest így írt a bemutatóról: „...Nemcsak arról van szó, hogy a színház egy vájtfülű törzsgárdának szolgáljon szórakozásul, s rendszeres találkozóhelyül, hanem arról, hogy a szellem, a kultúra fényességét terjesztő tanítóként minél több közönséget hódítson magának."

Október 18-án Török Erzsébet és Jancsó Adrienne balladaestje zajlott le, Tamási Áron bevezetőjével.

19-én Ady-est, Dutka Ákos bevezetőjével. Közreműködtek: Gobbi Hilda, Péchy Blanka, Medgyasszay Vilma, Major Tamás, Szakács Miklós, Mádi Szabó Gábor.

Felemelő, forró érzéssel ünnepelte a közönség a nagy költő emlékét, a még élő barátaival és harcostársaival együtt; a színpadon Medgyasszay Vilmával, Dutka Ákossal, a nézőtéren ülő Bölöni Györggyel, Földessy Gyulával, Hatvany Lajossal, Füst Milánnal, Gellért Oszkárral, Dénes Zsófiával.

Illyés Gyula október *z3-ra* hirdetett szerzői estjét már nem tudtuk meg-tartani. Á műsorlap a következő közre-működőket közölte: bevezető: Szabó Lőrinc, előadók: Bessenyei Ferenc, Tímár József, Simonffy Margit, Horváth Ferenc, Gáti József, Török Erzsébet, Mészáros Ági és Palotai Erzsi.

A további előadások, részletes műsortervvel, szereposztással készen állottak: magyar dalköltők, klasszikus orosz dalest, Béres Ferenc-, továbbá Gobbi Hilda-, Ladányi Ferenc-, Füst Milán-, Babits Mihály-estek.

A Vers és Dal Színháza elnémult, befejezte pár hetes életútját. Az ellenforradalmi események miatt egy időre nekem is fel kellett adnom a munkámat.

De már 1956 decemberében ismét megérlelődtek mindazok a feltételek, melyek lehetővé tették, hogy *a Szállj költemény* és Vers és Dal Színháza az Irodalmi Színpad új formájában feltámadjon.

1957. április 4-én az Irodalmi Színpad „megnyitotta kapuit". Egyelőre még nem a sajátját, hanem vendégként a MEDOSZ (Mezőgazdasági Dolgozók Szakszervezete) Jókai utcai székházában.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Übü mama szépsége

Egy közismert, három hangzóból álló, illetlen szóval kellene kezdeni ezt a méltatást a pécsi Übü mama szépségétől, ugyanis Pásztor Erzsi alakításának „kulcsa" itt keresendő: abba, amit a színpadi közönségesség és költőiség viszonyáról tud, már első megszólalásával beavat; ám ezt a bizonyos szót, melynek nem-csak a pesti (pécsi) utca közhasználatában, hanem irodalmi - és színpadi! - nyelvünkben is magasra ívelt a karrierje, színibírálatban továbbra sem illik leírni, olyannyira nem, hogy akadt kritikus, aki a Jékely Zoltán kitűnő magyaritásából ismert, enyhített kifejezéssel élve, úgy tudósított, hogy a pécsi nézőknek Übü papa, majd Übü mama valósággal a szemébe vágja a „szahar"-t, noha ez egyszerűen tévedés. Pécsett ugyanis *megváltoztatták* Jékely fordítását (mely pontos és hű Jarryhoz, aki szintén „merdre"-t ír „merde" helyett), vagyis visszatértek ahhoz a közönséges kifejezéshez, mely hovatovább a mai színpadon nem is hatna trágárságnak, ha.. .

Ez *a „ha"* Pásztor Erzsi Übü mamája. Paál István rendezése, melyről a SZÍNHÁZ 1977/5. számában már kritika jelent meg, patkányoknak értelmezi Übü papát, Übü mamát és seregüket. Az ő előadásában a shakespeare-i Nagy Mechanizmus az ereszcsatornából elő-kandikáló patkányok alantas játéka, s ezzel Jarry kamasz-nyelvöltéssel írt komédiáját nemcsak érdekessé teszi, ha-nem alighanem azt tapintja ki e darabban, ami a leginkább időálló. És alkalmat teremt egy színésznőnek *a kiteljesedésre,* olyan egyéni eszközök felfedezésére, melyre eddigi szerepkörében nem is lett volna lehetősége.

Übü mama: Pásztor Erzsi (Murányi Zsófia felv.)

Mi az tehát, amit Pásztor Erzsi a patkánylétről tud? A feladat könnyebbik része a pamflet. Ez a pécsi *Übü király,* mondhatnánk, első szinten pamflet, mint ahogy Jarry is annak szánta; de ez önmagában kevés lenne. Pásztor Erzsi tökéletesen érzi a pamfletet, játssza és éli a paródiát; de ha már *éli,* úgy teljesebb kört rajzol, mint amire a pusztán szatirikus eszközök lehetőséget nyújtanának. Van benne valami Madonna-paródia, melyhez húsos, festett ajkát úgy csücsöríti, mint a cseresznyeajkú nagynénik, de van cinkos hunyorítása is a trágársághoz, ám miközben beavat minket ama intimitásba, hogy élvezi a patkánylétet, oly gusztustalan tud lenni, mint a legálszentebb rimák, úgy kelleti magát, hogy közben „pipisen" finomkodik, s egyszerre „keményen" és gonoszul a szemünkbe néz, mint aki ön-tudatosan vállalja is a sorsát, büszke is hovatartozására (nevezzük ereszcsatornának): a szája szélén élesen, letagadhatatlanul keserű vonás húzódik.

Ez a keserűség kiszolgáltatottá teszi. Felfedezzük riszáló járásában az ügyefogyottságot. Gonosz szikárságában a lágy nőiességet. Az ember-alatti létezésben az emberi szenvedést. Nem akar meghatni, s eszünkbe se jut elérzékenyülni. Csak éppen megváltozik valami a színpadon, ahol eddig emberek tolmácsolásában néztünk egy patkánytörténetet. Most meglátjuk magunkat a patkánytörténetben. Az embert. Übü mama ösztönösen is abba kapaszkodik, ami még az ereszcsatorna-lakókban is emberi. Ez a „kikacsintás", melyet inkább *befelé kacsintásnak* nevezném (hisz Übü mama saját maradék-emberségének magvára utal), bizonyos humán töltet az *Übü király* pécsi előadásában. Pásztor Erzsi alakításában oly elementáris és nyers ez az effektus, akár egy pofon.

Teljes emberi személyiségével jelen van a Jarry megálmodta szörnyetegben. Az ő trágár szavától végigfut a hideg a hátunkon. Nem ugyanazért, amiért a

nyolcvan esztendővel ezelőtti publikumnak, mely elképedt azon, hogy Thália szentélyében miféle szavakat használnak. Olyannyira nem, hogy Paál nyilván az egykori meghökkentést megközelítendő adta vissza a szónak eredeti hangalakját. Mégis az a lényegesebb, hogy Pásztor Erzsi visszaadta a szó eredeti jelentését is: Hieronymus Bosch lidérces álomból előlépő torzszüleményei árulnak el hozzá hasonló „tudnivalókat" az emberi jelenségről. S e boschi értelemben beszélhetünk a pécsi Übü mama szépségéről is.

Madelaine Béjart gyónása

Az Álszentek összeesküvését ugyancsak Paál lstván rendezte, ezúttal a szolnoki színházban, s noha a két előadás összevetése alkalmat kínálna egy mind karakterisztikusabban kirajzolódó rendezői egyéniség körvonalazására, most nem áll szándékomban más, mint egy másik emlékezetes színészarc felidézése: Temessy Hédié. Megjegyzendő mégis, hogy Paál mintegy erős kontúrokkal meghúzott színpadi koordináta-rendszer-ben helyezi el a színészt, s ennek az erőtérnek a megteremtésében, mely meghatározóan hat a néző élményére, még jószerivel szó sincs színészi effektusokról, inkább a világítás, a zene, a kellékhasználat s legfőképp a játéktér kialakításának hangsúlyai a döntőek. Látszólag tehát úgy tűnhet, hogy vala-miféle színészidegen színház az övé, ám épp az ellenkezőjéről van szó. Láthattuk ezt a pécsi *Übü király* példáján is: egyrészt a patkányvilág „erőtere" valójában attól a színészi tartalomtól él, amit elsősorban Pásztor Erzsi hoz az előadásba, másrészt a színészt az teszi alkotó művésszé, hogy meghatározott helye van a rendezői koordinátában. Hasonló jelenségről van szó Madelaine Béjart esetében is.

Temessy Hédi a színpadon. Ez már önmagában ünnepélyes pillanatnak nevezhető, hisz oly rég láttuk itt, inkább csak filmen, televízióban. Persze már esztendőkkel ezelőtt bizonyította, elsősorban a *Tartozik és követel* Málnássné szerepében, hogy az aprólékos műgond, az árnyalt lélekrajz, a finom megfigyelések, a kifejező arcjáték, e nagyon is plasztikusnak nevezhető színészet nemcsak a kamera előtti alakításait jellemzi, hanem olyan erőteljes színpadi egyéniség, akinek leghalkabb szavából és legjelentéktelenebbnek tetsző gesztusából is sajátos színészi világ érint meg. Rossz színikritikai zsargonnal *eszköztelennek* is mondhatnánk, amiben az a lényeg, hogy kerüli a hivalkodást, a magamutogatást, a technikás színészetet. Vagyis nehéz tetten érni. Mitől oly fiatal és könnyed, amikor Molière úr színházának öltözőjében először színre lép ? S mitől lesz egyszerre száműzött királynő, ahogy megtudja „kegyvesztettségét"? Mi is pontosan az, amire azt mondjuk: az arca lemeztelenedik? Hisz eddig is egyszerű volt és természetes. Mégis képes rá, hogy könnyed fiatalságát régi „álarcnak" mutassa. Valami hívságnak, ami egyszerre eltűnt a múlttal. Valaminek, amiben épp a tünékenység a fontos. E veszteség megjelenítése, fiziológiája nemcsak az első perceket magyarázza utólag, hanem a jelenleginek is tartalma. Bekerülünk egy vonatkozási körbe, mely egyértelműen a színészi belső történésre irányítja a figyelmünket.

Jól tudjuk, hogy Bulgakov Molière úr történetében a saját drámáját írta meg; hogy a konfliktus, mely *az Álszentek* összeesküvésében a művész és a hivatal, Molière és a király közt kibomlik, szinte kulcsszerűen Bulgakov életére és konfliktusaira vonatkoztatható. Paál rendezése nem *hogy* letagadni nem akarja ezt, hanem hangsúlyozza is, mint ami természetszerűleg a darabhoz tartozik: annak tartalmi jegye. Vagyis úgy jelenik meg az előadásban a kosztümös, XIV. Lajos korabeli világ, hogy struktúrájában, működésében mindig a darab megírásának idejére és körülményeire is utal. *Ez az a* koordináta a szolnoki előadásban, melyről fentebb szóltunk. De a történelemnek, a „régi eseteknek" ez a fajta - hangsúlyozom, Bulgakovtól eredő allegorikus megjelenítése nem lenne több, mint (esetleg némi politikai pikantériával ízesített) közhely, ha a színpadi élet, amit a színész hoz, nem alakítaná életté magát az allegóriát is.

Temessy Hédi alakításának csúcsa a gyónási jelenet. Elhiteti magával, hogy a szörnyű bűnt meg kell gyónnia: az az Armand Béjart, akit Molière feleségül vesz, valójában kettejük lánya, csak éppen Madelaine Béjart eltitkolta ezt Molière elől. Az eset végre alkalmat ad az Oltáriszentség Társaságnak, hogy rávegyék a királyt: indítson eljárást a *Tartuffe* szerzője ellen. A gyónási jelenet az, ahol a bulgakovi történelmi allegória és Temessy Hédi színészetének személyes vonatkozási köre úgy fonódik össze, hogy egymást erősítik. A színész árnyalt belső rajzot készít Béjart asszony meg-téréséről, pontosan, szó szerinti értelem-

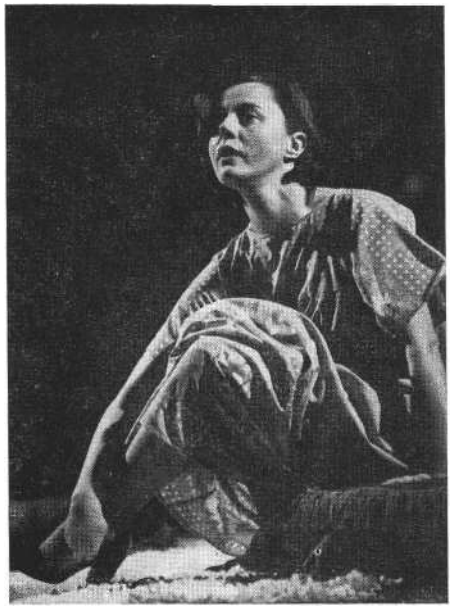
Madelaine Béjart: Temessy Hédi

ben: ez a XVII. századi asszony, aki egész életét „erkölcstelen" komédiázással töltötte, tényleg a kárhozattól fél. Sejtelme sincs arról, milyen szerepet játszanak az ő vallásos megfélemlítésében a Molière ellen szövetkező erők. De nincs is rá szükség, hogy ezt tudja. A tragédia így teljes. Minél erősebben és plasztikusabban vetíti elénk a megtört asszony kétségbeesett kapkodását az isteni kegyelem után, annál erősebb és plasztikusabb lesz az a koordináta, mely más vonatkozásban - ha úgy tetszik, áttételesen is - értelmezi a gyónást. S ettől oly súlyos jelenség a színpadon ez a megtört, szinte átlátszó öregasszony.

Egy arc mesél

Egy másik szolnoki előadásban, Tennessee Williams *Amíg összeszoknak* című darabjában ellenpéldát is találhatunk a fentiekre. Ha Csomós Mari alakítását Temessy Hédi Béjart asszonyához hasonlítom, ezt elsősorban nem az indokolja, hogy Szolnokon egymás mellett mutatták be a két darabot (a Williams-színművet előbb), hanem az is, hogy bár sok tekintetben párhuzam vonható a két színész eszközeiben, mégis Temessy Hédi színpadi jelenlétének a rendezői koordinátában elfoglalt hely külön impulzusokat ad, Csomós Mari viszont olyan produkcióban nyújtott emlékezeteset, melyben épp az alapvető erővonalak tisztázatlanok maradtak.

Mit kezdhet tehát a színész, aki elsősorban *a belső történet* vonatkozási körébe kívánja beavatni a nézőt, aki olyan intimitásokat képes felfedni a megjelenített színpadi figurában, mely semmiféle rendezői koordináta szerint nem jelezhető, de akinek éppen ezért úgy tűnik, elkerülhetetlenül igazodnia kell bizonyos betájolási pontokhoz? Azaz



Isabel Haverstick: Csomós Mari

annyi feltétlenül helytálló, hogy e marcipánszerűen megírt Williams-hősnő belső, drámai megvilágítása csak személyes élményanyagból lehetséges. Es csak úgy lehetséges, ha ez az élményanyag, miközben szakmai eszközzé, kifejezési mesterséggé alakul, nem veszíti el személyességét.

Ha a színészet „belső eszközeit" emlegetem, ebben semmiféle misztifikálás nincs, csupán arra kívánok utalni, hogy Csomós Mari színészetében a színészi technika nem idegenedik el a személyiségtől.

Alba asszony: Lázár Kati (Papp Zoltánnal) (Nagy Zsolt felvételei)

nem is neki van erre szüksége, inkább a publikumnak: egyszerűen, mert megszoktuk, hogy a színház sztorit mesél, „életszagú" történetet mond el. A „belső történet" mintegy ennek vonatkozása-ként kezd működni, hatni, élni. *Az Amíg összeszoknak* című „komoly komédiáról" elmondható, hogy „életszagú", de ennél több aligha. A szerelmi négyszög, melyhez mintegy „díszletül" szolgál a karácsony, semmilyen értelemben sem ás mélyre, voltaképpen lélektani-társadalmi-filozófiai közhelyek gyűjteménye a darab, melynek fő motívumait egyébként jól ismerjük a kevésbé melodramatikus (tehát erőteljesebb) Williams-drámákból. Hogy ezek a magazinszerű „amerikai álmok" mintegy kifordulhatnának magukból, s így mást is jelenthetnének? Ezzel a lehetőséggel a szolnoki előadás, melyről a SZÍNHÁZ az 1977/6. számában már kritikát közölt, adós maradt.

Mi az, amiért Csomós Marira mégis sokáig emlékszünk? Alighanem azért, mert a darab valamennyi közhelyszerű fordulatához külön arca van. Véletlenül se gondoljunk clownkodásra, hangsúlyos gesztikulációra, grimaszokra, figurázásra. Épp ellenkezőleg, Csomós láthatóan idegenkedik az ilyesféle színjátszástól, s igen szerényen bánik az „eszközeivel". Mondhatnánk, nem a külső eszközök érdeklik, hanem a belsők. Vagyis egyszerűen elhiszi a közhelyeket, élni kezdi a magazinhősnőt, s a közhelyben *leegyszerűsített* valóságanyag sajátos gazdagodáson megy át: a színésznek újra s újra sikerül átlendítenie a történetet azon az élesen meghúzható határvonalon, mely a banalitás és a tipikusság, azaz az általános érvényűség között van. Különössé, egyedivé teszi a banálist, s így drámaivá is; már-már úgy tetszik, e közhelyszerű szerelmi történet Csomós Mari személyes sorsaként érdekel bennünket, amiből

Alba asszony és ürügyei

Goldoni *Karnevál-végi éjszakájának* szolnoki bemutatója körül támadt némi vita a sajtóban, nevezetesen arról, hogy érdemes volt-e ezt a Magyarországon eddig még nem játszott vígjátékot lefordíttatni és bemutatni. Persze mindjárt arra is utalnunk kell, hogy Goldoni Európa-szerte reneszánszát éli, s például *A terecske* című játéka, melyből Strehler oly nagyszerű és méltán híres előadást rendezett a milánói Piccolo Teatróban, semmivel sem gazdagabb, árnyaltabb, „játszhatóbb" darab, mint a *Karnevál-végi éjszaka,* mely azért nem is volt egészen ismeretlen előttünk, hisz mintegy évtizede egy olasz társulat vendégjátéka alkalmából láthattuk már Pesten. Goldoni darabjai a commedia dell'arte jegyében születtek: a későbbi polgári dráma felől nézve, úgy tűnik, ő inkább csak szerep-vázlatot ír, manapság divatos kifejezéssel azt mondhatnánk, partitúrát ad a színész-nek, kiemel néhány karakterisztikus vonást, de ezek valóban az alakítás fő támpontjai lehetnek - sőt bizonyos társadalmi miliőt is körvonalaznak. Végül minden azon múlik : mennyi egyéni tartalommal, tapasztalattal, játékkal, sorssal tudja feltölteni a színész a Goldoni-féle canavacciót.

A szolnoki előadásból két olyan alakítást emelhetnénk ki, mely megérdemelné az elemzést: Olsavszky Évát és Lázár Katiét. Ha most mégis csak az utóbbiról szólunk, ennek elsősorban az az oka, hogy Lázár Kati Alba asszonya kapcsán továbbfűzhetjük fenti gondolatmenetünket. Látszólag ugyanis úgy tűnhet, hogy amikor a Goldoni-féle szereppartitúra egyéni tartalommal való feltöltéséről beszéltünk, hasonló dologra utaltunk, mint amiről Temessy Hédi és Csomós Mari alakításával kapcsolatban szó volt. Holott Goldoni jószerivel megközelít-hetetlen azzal a lélektani realizmussal, mely Bulgakovot mintegy kibontakoztatta, Williamsszel pedig - a legjobb értelemben véve e kifejezést - feleselt; e XVIII. századi olasz vígjáték ugyanis elválaszthatatlan a commedia dell'arte színjátszási hagyományától, amit mai ízlésünk szerint könnyen nevezhetnénk harsánynak és külsődlegesnek.

Alba asszony az a hisztérikusan érzékeny, a legkülönbözőbb ürügyekkel magát rosszul érző vendég e karnevál-végi vendégségben, akit mindnyájan jól ismerünk. Örök emberi típus ő, akinek életét két motívum határozza meg: az önsajnálat és az irigység. Hipochondriája is végül arra szolgál, hogy bármi okkal a társaság középpontjába kerüljön. Mi az, ami Lázár Kati saját leleménye e figurához? Nem más, mint hogy elviszi a lehető legszélsőségesebb pontig a maga Alba asszonyát. Könnyen megkísérthetné a ripacskodás ördöge, hisz Goldoni minden szituációjában és párbeszédében ott rejlik e csapda, s ha a színész a vázlatszerűen felvillantott karaktert ilyen megvilágításba helyezi, könnyen túlzásba eshet. Alba asszonnyal azonban más történik: oly kísértetiesen valódinak bizonyul mindaz a hipochonderség és hisztéria, amit a színpadon produkál, hogy már-már az a benyomásunk támad, lehetetlen a karneváli vendégséget tovább folytatni. Amihez külön borzongást fűz az a körülmény, hogy a vendégség és a darab szétválaszt-hatatlan; Goldoni ugyanis az itáliai kisvárosi este életét „szervezi" darabbá.

Honnan ered hát e karakteralakításnak, e „külsődleges" színészetnek az ereje? Nyilván abból, hogy Lázár Kati képes arra, ami a legjobb karakterszínészek sajátja: leleplezően metsző megvilágítást vet a figura belső, jellembeli ellentmondására. Olyan igazian és hitelesen, hogy amit Alba asszonyról elárul, akár magunkra is vehetjük.

SZIKORA JÁNOS

Színészi gesztusok a Holt lelkek első felvonásában

1976 októberétől a darab december 15-i bemutatójáig Lengyel György rendező asszisztenseként dolgoztam a Madách Színházban. Ez alatt lehetőségem nyílott arra, hogy nyomon kövessem a gesztusokban megnyilvánuló színészi folyamatok fejlődését. A fényképfelvételek októberben és novemberben készültek, tehát a próbáknak abban a fázisában, amikor még nem a jó vagy a körülményekhez képest kialakult jó megoldások rögzítése volt a cél, hanem a rendező inspirálta szabad színészi kezdeményezések alkotó légkörében alakultak a jelenetek.

Az anyaggyűjtés során fölhalmozódott reprodukciók áttekintése egyfelől alátámasztotta azt a meggyőződésemet, hogy a színészet körül lengő homályos elméleti és gyakorlati módszerek többnyire nem a színészet lényegéből fakadó erények, hanem olyan álelméletek, amelyek egyszerűen nem veszik figyelembe, *vagy* nem akarják figyelembe venni azokat a színházon kívüli megközelítéseket, amelyek segítségével a színészi és színházi jelenségek viszonylag pontos megfogalmazást nyerhetnek. Az anyag áttekintése másfelől arra késztetett, hogy szembenézzek saját munkám korlátaival s, azzal, hogy az anyaggyűjtés felvételi módszerének bizonytalansága és egyéb zavaró körülmény miatt csupán az első elvonás bizonyos jelenségeiről képes számot adni, másrészt a próbafolyamat egyetlen szakaszának kiragadása folytán nem tartalmazza az előadásba került végső megoldásokat. Így tehát nem .épes összehasonlítási alapot nyújtani az egyes jelenetpróbálkozások értékeléséhez, és nem támaszthatók vele szemben tudományos igények sem. Annak kell tekinteni, ami: dokumentumnak, amely csupán bemutat és megállapít. De számmolni kell azzal, hogy mint minden dokumentumnak, ennek is elméleti következményei lehetnek.

Munkámban köszönettel tartozom Lengyel Györgynek elvi támogatásáért, Színház- és Filmművészeti Főiskolának s Sólyom András filmrendező-hallgatónak gyakorlati segítségükért.

Elöljáróban az Ördögi Központról

Gogol élete utolsó éveiben egyik barátjához írott levelében úgy nyilatkozott, hogy őt egész munkássága alatt nem érdekelte más, mint az Ördög és az ember örök harca a Gonosszal. Két alakban gyúrta meg képmását; az egyik az ördög hlesztakovi arca, a másik, a félelmetesebb a csicsikovi maszk.

A darab korába helyezve magunkat, megnő a vallásos közeg fontossága, hiszen csak ebből sarjadhat ki a lélek iránti spirituális tisztelet, amelyet áthat és kitölt a lelkek birtokosa, a legfőbb hűbérúr, Isten jelenléte. Ezen a szelíd, békességes tájon az Úr szeme megszokta már az archetípusokat. Talán túlságosan is ellustult ebben a passzív szemléletben, és emiatt nem tehet semmit a váratlanul fölbukkanó Csicsikov, az új, modern, kapitalista Mefisztó ellen. Ez a figura nem kispolgári kereskedő többé; nagy tételben utazik. Ő nem egy ember lelkére alkuszik, hanem igazi bombaüzletet kínál; egy ember többek lelkét adhatja el neki. Az anyagtalan szubsztancia értékét pénzben fejezi ki, megcsorbítva ezzel a Legfőbb Hűbérúr végső értéke-léshez és ítélkezéshez való jogát. Az ember ebben a kereskedésben Istent tagadó szövetségre lép Csicsikovval, s bár hátát időnként jeges rémület borzongatja, mégiscsak fejet hajt egy újfajta vallásos szellemiség előtt; a kereskedés rítusában forr össze új Istenével a Pénzzel, mert úgy látszik, immár nincsenek törvények és nincsenek történések, nincsenek vágyak és nincsenek beteljesülések az „Ő" akarata nélkül.

A kapitalizmus ebben a környezetben nem a pozitivista ráció formájában került a tudatba, hanem az irracionális alapálláson mit sem változtatva Isten és az Ördög ikonképeit észrevétlenül ki-cserélte a bankó és a kereskedő kép-másaival.

A pillanat értéke

(I. felvonás 2. jelenet: Látogatás a Kormányzónál)

Csicsikov első útja a városkában a Kormányzóhoz vezet. Felkeresi, hogy jóindulatába ajánlja magát, és hogy kipuhatolja, milyen lehetőségek kínálkoznak üzelmei számára. A Kormányzót épp hímzés közben találja, az ismerkedés udvariasan feszengő légkörben zajlik.

„Kormányzó: Ön rendkívül ékesszólású, öröm társalogni Önnel. Igaza van, az élet valójában szép! *(Feltekint, ízlelgeti a szót)* Szép ! Már ez a szó is milyen finom! Szép!"

A Kormányzó, akinek szerepét a később megbetegedett Balázs Samu próbálta, ennél a szövegnél váratlanul megállt, és sokáig ízlelgette a szót: „szép", majd így vélekedett: „Ez a szép... ide ki kéne találni valamit... ez olyan schöngeist... olyan... majd találunk ide valamit..." A későbbi próbák során különböző mozdulat-variációk születtek.

A pillanat, amelyben ez a szó elhangzott, apró szünetekkel határolta el magát a folyamattól; ebből az időből kimet-szett rövid szakaszban a mozgások lelassultak, *növelvén* ezzel a pillanat és c *pillanatban fölhangzó szó értékét.* A mozdulat jellegzetes és különös rajzával hívta fel magára a figyelmet, súlyt adván annak az ösztönösen jelentkező színészi törekvésnek, hogy azt a pillanatot, amely ezzel a szóval összeforrt, megkülönböztetett jelentőségűvé avassa. De mi ennek a megkülönböztetett jelentőségnek és értéknek a fedezete? A válasz: az illető szónak és a pillanatnak a szituációval való összefüggése, illetve ennek az összefüggésnek specifikus volta. Ez a szó nem illeszkedik a szöveg információs áradatába, hanem a tömény banalitás sűrítményeként mint *sajátos töltésű mag,* minden lényegest magába tömörítve jellemzi a Kormányzót, a Kormányzó belső világát, valamint irreális ellenpontként a sivár külső valóság ironikus visszhangjának tetszik.

A szó, amelyben egy egész jelenet valóságtartalma koncentrálódik, a szó, amely egyszerre jelenti önmagát és önmaga ellentétjét, és e kettős viszonnyal mindent jellemezni képes, nem akármilyen gesztus kiegészítést kíván, hanem olyat, amely a játék tér- és időbeli folyamatának természetes ritmusát megtöri. A ritmus ezáltal lelassul, minden érzékelhetővé válik, a pillanatok gyors egymásutániságát felfogni képtelen szem most szabadon kalandozhat azon az alig járta tájon, amelyet *a pillanatok tartalmának* nevezhetünk. A színházban hozzászoktunk a folyamatokhoz, elfeledvén vagy nem ügyelvén kellőképpen arra, hogy egyes pillanatokban néha az egész folyamat lényegi jelensége koncentrálódik. A színháznak persze csak egy természetes adottsága van ezt érzékeltetni: a lassítás. A továbbiak során *a rögzített lassítás* módszerével haladva fordított szemléletre kényszerítjük magunkat: a színházban általában látunk és gondolko-

Kormányzó: Balázs Samu. Készült október 12-én

dunk. Gondolkodásunkat egy igen nehézkesen mozgó kalauz vezérli: a szem. Pedig a színpadon a gondolat sebességével azonos gyorsaságú életfolyamatok változása zajlik, amelynek iramát a szem, tehetetlensége folytán, nem képes követni. Á most következő dokumentumok elemzésekor szemünket arra kényszerítjük, hogy a gondolat után cammogjon, és lássa be mindazt, amire nem volt ideje.

Gesztusok jelentése

(I. felvonás 4. jelenet: Manyilov háza) Csicsikov, elfogadván a földbirtokos meghívását, ellátogat Manyilov házába, ahol a darab folyamán első ízben próbál lelkeket vásárolni. Nagy nehezen sikerül lerázni a társaságról Manyilov örökké csacsogó feleségét, és Csicsikov az így kialakult intim együttlétet arra használja fel, hogy alkura csábítsa Manyilovot.

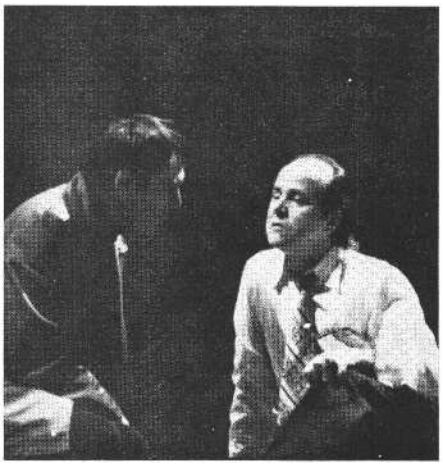
„1. Csicsikov: És megkaphatnám Öntől a halottak jegyzékét? 2. Manyilov: Már hogyne kaphatná meg, kedves barátom ! Mindenem az Öné, amit csak óhajt! De mi célra kell ez Önnek? 3. Csicsikov: Mi célra? *(hirtelen hátra-tekint, Manyilov is. Közelebb hajol.)* Lelkeket szeretnék vásárolni."

Ezt mutatja az első sorozat.

I. kép. Csicsikov az 1. szöveggel a beszélgetést arra a sínre kívánja futtatni, amelyen végre az ügylet felé haladhatnak. Á kérdést is csak mellesleg veti oda, miközben semmitmondó, tárgyilagos arckifejezést erőltet magára. Testhelyzete lazának tűnik, legalábbis erre enged-nek következtetni a könnyedén kereszt-be vetett lábak és az enyhén előredűlő kényelmes ülőpóz. Ám az ujjak játéka árulkodva beszél a valóságos belső folyamatokról: kis külső mozgás ez, szinte alig észrevehető. Á bal kéz, amely ugyan-csak a lazaság és hányavetiség látszatával pihent a térdkalácson, a kérdés elhangzásával egyidőben idegesen dobolni kezd a térden. Csicsikov nem néz Manyilovra, tekintete elsiklik' mellette, szemhéját résnyire szűkíti. Így védekezik Manyilov kutató pillantásai ellen, aki előredöntött fejjel, gyanakvó tekintettel méregeti újdonsült barátját.

A 2. kép a 2. szöveg elmondásának idejére esik, amely három mondatot foglal magában. Az első kettő a bizalomról tanúskodik és baráti gesztusnak értékelhető, az utolsó azonban bizalmatlanságot áraszt. A szövegben mennyiségileg tehát túlsúlyban van a bizalom kifejeződése, ám Manyilov kézmozdulata a kérdéshez kapcsolódik, tehát a *bizalmatlanságot erősítve az* utolsó mondatot teszi hangsúlyossá. Ha összevetjük az első és a második képet, a következő eredményre jutunk. Mindkét kép egy-egy kérdéshez kapcsolódik; az első kérdés kiejtésekor még csak belső feszültség létezett Csicsikovban, a kérdés azonban provokatív helyzetbe hozta Manyilovot is, akiben a bizalmatlanság leplében föl támadó rosszérzése Csicsikovhoz hasonló feszültséget keltett. Vagyis *feszültség áttevődött,* és most már az egész kapcsolatra kiterjedt. Ha ez a feszültség valaha kirobbanna, akkor ez Csicsikov leleplezését jelentené, ami számára . halállal, Manyilov számára pedig egy frissen szerzett barát elvesztésével járna együtt. Ezért ösztönös tendencia él mindkettőjükben, hogy a feszültség kirobbantása helyett inkább annak levezetésére törekedjenek.

3. kép. Itt az a próbálkozás látható amikor és ahogyan Manyilov és Csicsikov kísérletet tesznek a feszültség elfojtására. A 3. szöveg első mondata, valamint a szünet tartoznak ehhez a képhez Manyilov kézmozdulata befejezte a kérdezést, de nem simul lazán a testébe *vagy* akár a dívány huzatához, hanem mereven nyújtva helyezkedik el a térdén Csicsikov számára ez a legfeszültebb pillanat; nyíltan ki kell mondania jövetele célját, és nem lehet biztos benne vajon nem kapják-e rajta? A dolog nyílt kimondását szünettel késleltet ugyan, de az ujjak ideges és vad dobolásba kezdenek a dívány peremé Hasonló indíttatású és jellegű ez a gesztus az első képen látottakhoz, azzal különbséggel, hogy itt hevesebb és gátlástalanabb az idegesség levezetése. Ráadásul ez Manyilov számára láthatatlanul játszódik le; Csicsikov már nem mer a térdén dobolni mint azt az első képben tette. Ott még helyénvaló volt hiszen ez a gesztus a, külső szemlélőbe a vagány, nagyvilági magatartás egyik



Első sorozat. Csicsikov: Haumann Péter, Manyilov: Horesnyi László. Készült október 30-án

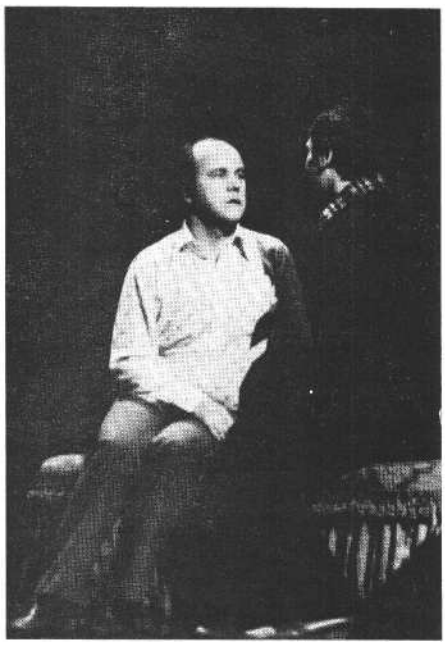
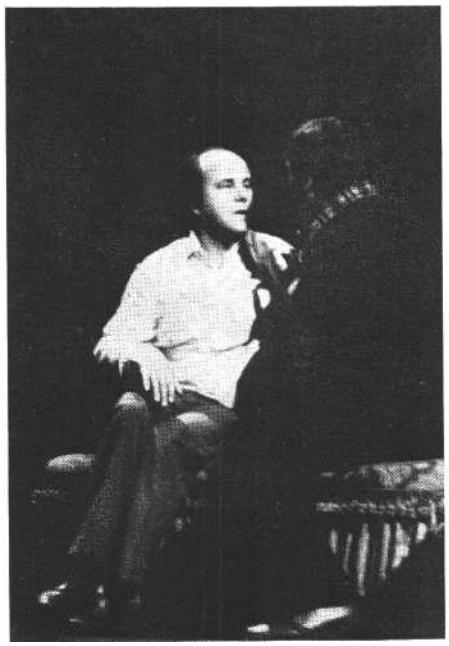
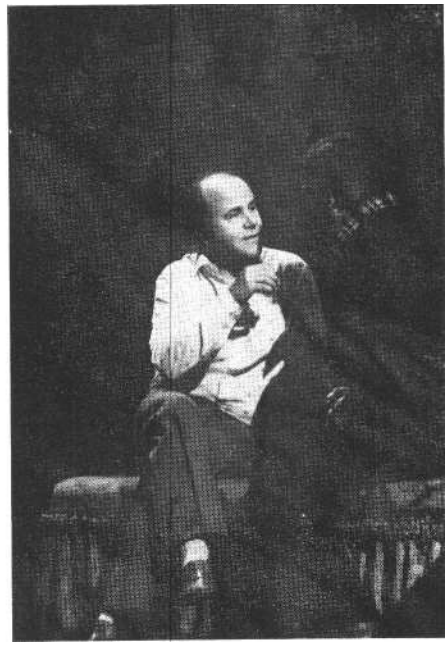
sablongesztus-tartozékának tűnhetett. Ha azonban ebben a megváltozott, döntő szituációban Manyilov észreveszi Csicsikov idegességét, akkor ez egy okkal több, hogy gyanúval és bizalmatlansággal firtassák tovább ügyletét. Épp ezért *a gesztusjáték elrejtőzik a* keresztbevetett lábak mögé.

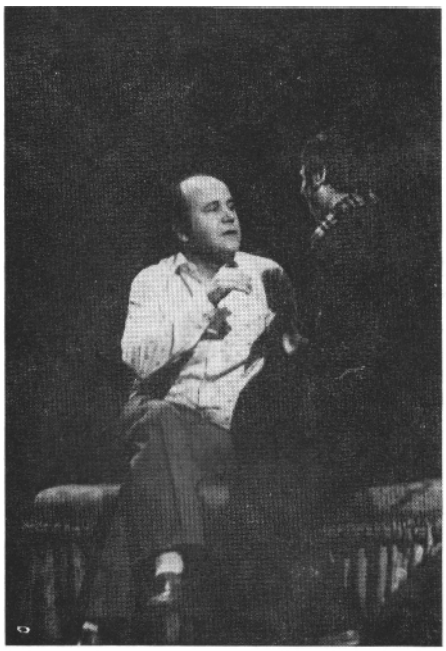
Ugyanez a szituáció ismétlődik a második sorozaton, egy későbbi próbaváltozatban.

1. kép. Csicsikov itt közvetlenül a kérdés - „Megkaphatnám Öntől a halottak jegyzékét?" - után látható. A pillanatnyi szünetben Csicsikov tekintete kíváncsian tapad Manyilovra. De nem csupán kíváncsiságról árulkodik ez a tekintet. Ha összevetjük az első sorozat 1. képével, akkor azt találjuk, hogy ott Csicsikov kifejezetten kerülte Manyilov pillantását, itt viszont a szeme közé néz. Mi indokolja ezt a változást? Megváltozott *a tekintet funkciója; Csicsi*kov a pillantásával szinte *kényszeríti* Manyilovot, hogy ezt *a szemkontaktust fölvegye* és megőrizze. Ezzel a bűvölettel az a célja, hogy a kérdésére adandó válaszra várakozás rémületét Manyilov ne vehesse észre az arcán; elkerülje figyelmét a normálisnál lejjebb engedett alsó-ajkak feszesre húzott íve, valamint test-tartásának kínos merevsége, amely ugyancsak jelentős értelmű változás az 1. sorozat kiindulási pontjához képest.

2--3. kép. Manyilov most mondja a 2. szövegrészt. Csicsikovnál a tekintet a szemhéjak fedezékébe húzódik, újból megjelenik az az összehúzott szemhéjakkal palástolt pillantás, amellyel az I. sorozat I. képén találkoztunk. Úgy tűnik azonban, hogy a feszültség kezd fölengedni Csicsikovban. Legalábbis erre utal, hogy az alsóajkak már nem olyan görcsösen feszülnek, ugyanakkor a testtartás is sokat veszít merevségéből; a jobb kéz fölemelkedésével párhuzamosan emelkedik a jobb láb is, hogy a 3. képen végre újra fölvegye azt a nyugodt

Második sorozat. Készült november 15-én (Szikora János felvételei)



A második sorozat folytatása

kényelem illúzióját keltő keresztbe vetett lábú ülőpózt, amelyet a korábbi sorozatból már ismerünk. Ott azonban ez a póz kezdőpont volt, itt pedig *egy fejlődő lelki folyamat inspirálta mozgás eredményeként* kapjuk ugyanazt a helyzetet. Eközben fejezi be Manyilov a 2. szöveg-rész bizalmat árasztó első két mondatát. Csicsikov hisz ezeknek a mondatoknak, és ösztönös reagálásként kezdi elengedni magát; a 3. képen a lefelé görbült alsóajak már teljesen kiegyenesedett, sőt, egy mosoly tétova kezdeménye lazítja az arcvonások keménységét. A tekintet újból kimerészkedik fedezékéből, és megcsillogtatja ravaszkás fényét.

A 4. kép Csicsikov röpke „jóérzésének" tetőpontja. Mégis különös *disszonanciára* bukkanunk, ha tüzetesebben szemügyre vesszük. A kényelmesen bal kezére támaszkodó, keresztben átvetett lábbal ülő Csicsikov oldott testtartása és az immár valóságos, bár szerény mosolygással telt arckifejezés sehogysem illik össze a jobb kéz fölfelé igyekvő, *ismeretlen célú és tartalmú* mozgásának rögződésével. Ebben a pillanatban teszi fel Manyilov a kellemetlen kérdést: „De mi célra kell ez Önnek ?"

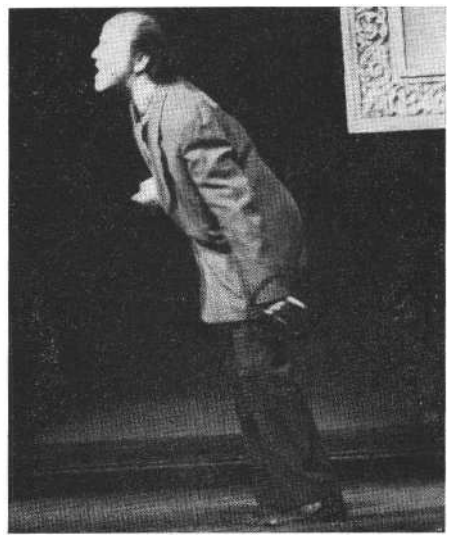
5. kép. A kérdés okozta feszültséget itt és most Csicsikov másként oldja fel, mint az az i. sorozatban volt látható. Mi-előtt válaszolna, szünetet tart, és e szünetet egy váratlan mozdulattal tölti ki: hirtelen hátrafordul, vajon nem hallgatja-e illetéktelen személy a beszélgetésüket? Manyilov e mozdulat hatására *reflexszerűen arra kényszerül,* hogy ő is elforduljon. Ez a röpke idő és váratlanul teremtett helyzet Csicsikov számára elegendőnek bizonyul arra, hogy kibillentse Manyilovot a kérdezés biztos pozíciójából, és időt nyerjen, hogy összeszedje magát. Ez a mozdulat csupán *csapda* volt Csicsikov részéről, amit az is bizonyít, hogy mialatt Manyilov szeme a hátsó térséget kutatja, Csicsikov nem hátra néz, hanem oldalra. (!) Ugyanakkor az a bizonyos disszonáns, ismeretlen célú és tartalmú kézmozdulat *fantasztikus átalakuláson* megy keresztül; a jobb kéz gyűrűs- és nagyujjai begörbülnek, és a hüvelykujjal érintkeznek, ami által a kis- és mutatóujjak két kis szarvacskaként létrehoznak egy olyan egyedi, ritka, szimbolikus gesztust, amelyet én a továbbiakban *„ördögi információnak"* fogok nevezni.

Hasonló tartalmú gesztusok jöttek lét-re későbbi próbák alkalmával is, nem-csak ebben a jelenetben, hanem másutt a darab folyamán. Ezek közül tartalmaz né-hányat a harmadik sorozat.

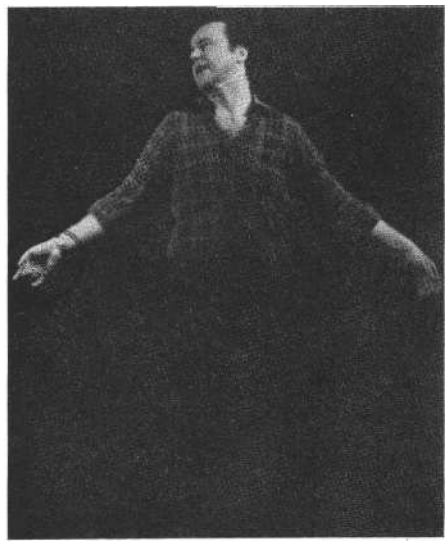
Az az öntudatlan gesztus, amelyet, hogy szimbolikus értelmét, valamint jelzésének funkcióját kidomborítsam, „ördögi információnak" neveztem, sokféle lehetséges okra vezethető vissza. Felfogható és értelmezhető úgy is, mint a színészi görcs levezetésének egyik eszköze, elképzelhető, hogy sajátos, egyéni kéztartás, amely az egyén pszichikumába beágyazódott okainál fogva állandósult, és bizonyos, jellegzetes helyeken önkéntelenül előbukkant. De kereshetünk keletkezésének okául valamilyen praktikus magyarázatot is. Így például azt, hogy a sorozat első és második képén a színész hosszú kabátujját szorítja le nagy- és gyűrűsujjaival, hogy az ne lötyögjön. Hajolhatunk még egyéb, szubjektív szempontok szerint igaznak tűnő magyaráza-

Harmadik sorozat Készült november 29-én **(Sólyom András filmfelvétele)**

Első jelenet vége. Csicsikov a **kormányzóhoz igyekszik**



Második jelenet. Csícsikov a **kormányzó előtt, amint a hímzést dicséri**



A második jelenet vége. Csicsikov **szabódik, nem akarja elfogadni a báli meghívást**

Negyedik sorozat. Készült november 29-én (Sólyom András filmfelvétele)

tokra, valószínű azonban, hogy *számtalan* ilyen feltételezett eredő akad. Ám az is valószínű, hogy ezek az okok *kívül esnek a darab és a színház területén.*

De a jelenséget (a gesztust) mégiscsak a darab, illetve a színházi szituáció váltotta ki, és ott, okától függetlenül határozott értelmű létezéssel bír. Mert a valóságnak minden olyan eleme, amely a színpadon megjelenik, nem kerülheti el sorsát: tőle független dolgokkal kerül összefüggésbe, és ezek az összefüggések nem feltétlenül veszik figyelembe az eredeti okokat és szándékokat, hanem agresszív módon *új, önálló jelentéssel gazdagítják* a valóság elemeit. A jelentést - ebben az esetben - az *a kapcsolat szülte,* amelybe a gesztust tevő egyén alakítva-alakulva belekerült.

A jelenet szövege így folytatódik:

(„Csicsikov: Lelkeket szeretnék vásárolni.")

„1. Manyilov: Lelkeket? Úgy értsem, földdel együtt, vagy csak úgy magukat a jobbágyokat föld nélkül ?

2. Csicsikov : Nem, voltaképpen nem is egészen olyan lelkeket akarok, . . . hanem halottakat.

3. Manyilov: Tessék ? Bocsásson meg, úgy értettem, mintha azt mondta volna, hogy ... Halottakat?

4. Csicsikov: Igen, igen.

5. Manyilov: *Ó* ... *Ó* ... hehehe .. . most már értem! Tréfa! Tréfál!"

Az 1. kép a Manyilov 1. szövegével egyidejű pillanatot ábrázolja. Manyilov a kapcsolat feszültségét sajátos módon vezeti le; félreérti Csicsikov ajánlatának halálos komolyságát, és a képtelenségnek hangzó, irreális javaslatot azon nyomban számára felfoghatóvá, hétköznapivá transzponálja. Gyanakvását erőszakos módon altatja el; arckifejezése túláradó jóindulatot sugároz, de hátának tartása még őrzi korábbi feszességét, félszeg, hezitálásról valló kézmozdulata pedig a zárt és befelé görbült, egymáshoz szorított ujjak szöszmötölő játékával párosul. Vele szemben Csicsikov győztes pózban ül. Hátát a támlának támasztja, kemény és határozott arcvonásai semmit sem árulnak cl a gondolataiból. Ám van még-is egy *egészen apró jel,* amelyből csalhatatlanul következtethetünk Csicsikov rettegésére: ez pedig a bal csukló pozíciója, amely nem simul a combhoz, mint az alsókar és a tenyér, hanem meglepő és szokatlan módon fölemelkedik a levegőbe. Ilyen csuklótartás csak egyféleképpen alakulhat ki, ha a térdre nyúló ujjak hegyén nagy erőt összpontosítunk, amely által a csukló megemelkedik. Ez az izommunka magától és akaratlanul is végbe*megy,* ha idegességünket leplezni akarva a bennünk lévő idegfeszültséget a végtagjainkban keltett izomfeszültséggel kívánjuk levezetni.

2. kép. Manyilov, amint előrehalad az 1. szövegrész mondásában, fokozatosan oldódik, vidámsága már nem tűnik olyan erőltetettnek, tétova kézmozdulata pedig a magyarázat eszközévé alakult át. Új tendencia érvényesül itt; Manyilov félreértésének igazságáról akarja meggyőzni Csicsikovot és magát is. Egész lényét mozgósítja ennek az akciónak az érdekében, a hát begörbül, és a kettőjük közötti távolság is lecsökken Manyilov jóvoltából. Csicsikov, mint a krokodil, egyetlen rezdüléssel sem változtat a külsején.

3. kép. Csicsikov a 2. szövegben váratlanul kimondja azt, amit Manyilov már eddig is sejtett tudat alatt, hisz pont e sejtett, de tudatosan vállalni nem mert válasz miatt alakult ilyenné magatartása. Most rá kell döbbennie a valóságra - a távolság hirtelen minimálisra szűkül a két ember között. Manyilov arcán a döbbenet hitetlenséggel keveredik, jobb keze maga mellé esik, Csicsikov szája, amely további magyarázatot adhatna, némán összezárul.

A szituációban most jelentős változás következik be; Manyilov nagy öncsalásának „jelenete" ez. Az ötödik sorozat azt a próbafolyamatot követi nyomon, amikor azt keresgélik, *mit és hogyan mozgasson meg magában a színész,* hogy ez a változás érzékelhető legyen. A színészi munka közvetlen alakulása Lengyel György rendező inspirálására történik.

Az 1. kép a legkényesebb pillanat megbeszélését ábrázolja: amikor a döbbenet átfordul valami mássá... Manyilovban van valami, ami nem engedi, hogy Csicsikov kijelentését igazságnak fogja fel; értelmezni kezdi, hogy ezzel az értelmezéssel megváltoztassa és a maga számára elfogadhatóvá alakítsa. Ebben a pillanatban tehát azt kell megkeresnie a színésznek, amikor és ahogy a figura gondolkodásában hirtelen bekattan az ötlet: „Tréfa!"

2. kép. Itt már azt próbálja elképzelni a színész, amikor Manyilov lehorgonyoz a tréfa fogalmánál. Ízlelgeti a szót, és szinte kéjelegve merül a „tréfa" gondolatába.

Ötödik sorozat. A kép jobb oldalán háttal a rendező. Készült november 29-én (Sólyom András filmfelvétele)

3. kép. Váltás: Manyilov végleg rá-állt a tréfa vonalára. Á mosoly és a gesz-tus most már fölényes. Tudatni akarja, hogy ő érti a tréfát, ő felnőtt az ilyesmihez.

Vessük most mindezt össze azzal a móddal, ahogyan ez a szituáció közvetlenül a rendezővel történt megbeszélés után megvalósult. Ezt szemléltetik a hatodik sorozat fázisai.

A képek összevetése kapcsán csupán egy jellegzetes jelenségre utalok itt. Á próbálkozás során *külső mozgással* szélsőségesen *megrajzolt folyamat* (fej, bal kéz: az ötödik sorozatban) a játékban (hatodik sorozat): *minimalizálódik,* és úgy tűnik, hogy az *az energia,* amely a külső fizikai mozgás kivitelezéséhez szükségeltetett, most teljes egészében *visszaszorul,* de ez elfojtás által „nyomás alá" kerülve a *kis rezdüléseken át nagy erővel* áramlik kifelé.

Gesztusok vándorlása

(1. felvonás 6. jelenet: Korobocska háza)

Csicsikov Manyilovtól megszabadulva éjszaka viharba kerül, eltéved, és egy ismeretlen földbirtok úrnőjénél keres menedéket. Az idős, egyedül élő asszonyság gyanakvással fogadja a különös utazót. Panaszkodik neki, hogy milyen keserves errefelé az élet. Csicsikov itt is jó vásárt szimatol, ezért amikor már a hangulat fölengedett kettőjük között, előhozakodik ajánlatával.

Hatodik sorozat. Készült november 29-én (Sólyom András filmvfelvétele)

„ 1. Csicsikov: Na mátuska, ajánlok egy üzletet! Adja át nekem ezeket a holt lelkeket, azt mondom!

2. Korobocska: Kiket, bátyuska?

3. Csicsikov: Hát ezeket, akik meghaltak.

4. Korobocska: Uram teremtőm, hogy adhatnám?

5. Csicsikov : Hát . . . mint ahogy ezt a teát vagy lepényt adta, adja jószívvel azokat is!"

Á fenti jelentésegységek mint sajátos vokális gesztusok így értelmezhetők: 1. felszólítás-ajánlat, 2. értetlenség, 3. magyarázás, 4. meghökkenés, 5. rábeszélés.

Mi tűnik ki pusztán a drámai szöveg gesztusaiból? Az 1. kijelentés után a két ember viszonyában minőségi változás jön létre; az eddig látszólag minden tét nélkül zajló társalgás kritikus ponthoz érkezett, és döntési helyzet elé állítja Korobocskát. Ez a fordulópont az 1. kijelentés után történik. A feszültség rövid ideig Korobocska értetlensége folytán lebeg; ő még nem érti, amit mi már értünk. Majd miután tudatosul benne a felszólítás-ajánlat értelme, működésbe lépnek mindazok a megfontolások, elő-ítéletek, félelmek, vallásos hiedelmek, amelyek Csicsikov ajánlatával összefüggésbe kerülve Korobocska *döntési szituációját* rémisztő *súlyossággal terhelik.* Csaknem olyan nagy ezeknek az ereje, hogy Korobocska már-már nyíltan és kereken visszautasítja az ajánlatot. De teljesen azért mégsem.

Ha *a drámai súlypontokat a pillanatok drámai értéke szerint* jelöljük ki, akkor azok az r. és a 3. kijelentést követő pillanatokra esnek. Érdemes a továbbiakban figyelmet szentelni azokra a színészi megközelítésekre, amelyek az így súlypontozott szituáció egy-egy lehetséges megoldási módozataként kialakultak.

Á testmozgások és testhelyzetek általánosan szembeötlő jellegzetességei: Csicsikov a felszólítás, magyarázás és rábeszélés vokális gesztusaival egyidőben és ezekkel párhuzamosan egyre kisebbre húzza össze magát; válla, háta begörbül, fejét az asztal lapjához sunyítja.

Korobocska viszont ezzel ellentétes, de ugyancsak párhuzamos mozgást végez az értetlenség és meghökkenés rá eső vokális gesztusaival; egyre jobban fölemelkedik székében, és Csicsikov felé fordul, de gondos ürügyekkel leplezve zavarukat, kerülik egymás tekintetét. Viszont jól érzékelhető egy óvatos közeledési tendencia, amelynek következtében a testközelség mind szorosabb. Ez a tendencia Korobocska részéről úgy jelentkezik, hogy testét bal felé dönti, Csicsikov pedig jobb vállának előreejtésével közelít. Tüzetesebben szemügyre véve az egyes fázisokat a hetedik sorozatban:

1. kép. Korobocska fáradt és unott. Csicsikov figyelmét látszólag a pálinkatöltés aktusa köti le. Úgy tűnik, ez tökéletesen passzív helyzet. A külsőségekben semmi sem árulkodik. Ezután hangzik el az első kijelentés, amely egyszeriben változást hoz a kapcsolatban.

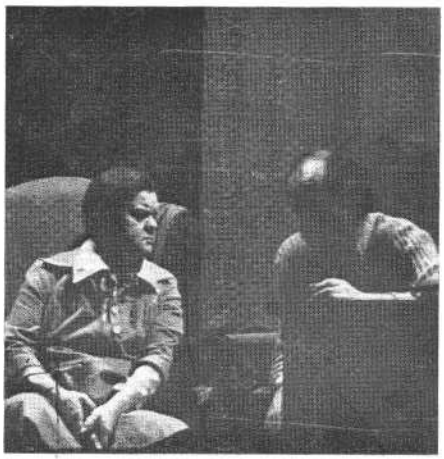
2. kép. Csicsikov, miután kibökte, amit akart, nem mer Korobocskára nézni, hanem játszani kezd a pohárral az asztalon; döntögeti, táncoltatja, ezzel kívánván kifejezésre juttatni idegességét. (Vö. első sorozat 3. képe, ahol viszont Csicsikov az ajánlat kimondása előtt - tehát drámailag értéktelenebb helyen, pillanatban -, leplezi a dívány szélén idegességét, de amikor már kimondta, merev és fegyelmezett, mint egy kőszobor.)

3. kép. Korobocska fölfogta az ajánlat jelentését és súlyát, ez az arckifejezés azonban nem a vokális gesztus által kínált megdöbbenéshez igazodik, inkább a kereskedőasszony fontolgató, latolgató mimikai játéka mellett dönt a színésznő. Csicsikov ekkorra már egészen a poharába bámul, hogy zavarát leplezze az asszony előtt.

Jó másfél héttel később azonban gyökeres és döntő módosulások álltak elő. Ezt tanusítja a nyolcadik sorozat.

Megváltozott a kezdőhelyzet; a hetedik sorozatban bemutatott próbával ellentétben itt nem a legtávolabbi pozícióból közelítenek egymás felé, hanem fordítva; Csicsikov ajánlatát megelőzően kerülnek a legszorosabb testközelségbe. Összehajolnak, ezzel is érzékeltetve az elkövetkezendő kijelentések fontosságát és intim jellegét.

1. kép. Korobocska előrenéz, Csicsikov pedig szinte a fülébe súgja az ajánlatot. (A beállítás miatt a leírt pozíciók nem érzékelhetők pontosan a fényképeken.) Korobocska arckifejezése feszült figyelemről tanúskodik. Fontos megjegyzés: az ajánlat értelmének felfogása felgyorsult - a színésznő már nem helyez akkora hangsúlyt az értetlenségről árulkodó 2. kérdésre, nem tart olyan hosszú szünetet sem, hanem gyorsan kapcsolva meghökkenésének ad kifejezést. (Figyelembe kell itt vennünk, hogy a közben eltelt hat-hét próba felgyorsította a színészi játékot, vagyis a föntiek tekin-



Hetedik sorozat. Korobocska: Dayka Margit. Készült november 4-én

tetében *megnőtt az emberi reakciók gyorsasága.)*

Mint látható, az a drámai fordulat, amelyet az első kijelentés okozott, ebben az utóbbi variációban sokkal inkább elő volt készítve, aminek szerves következményeként a meghökkenés is más jellegűvé vált; nem a rémület, hanem inkább az ügylettől való idegenkedés táplálja.

2. kép. Korobocska gesztusa kérdés és elutasítás is egyben, bár a kézmozdulat nem teszi egyértelművé az elutasítást; a tenyér lazán nyitott, a mozdulat félig elakad a levegőben és válaszra vár. Így aztán inkább a kérdésre helyeződik át a hangsúly. Fontos, új mozzanat, hogy Csicsikov és Korobocska összenéz. Korobocska Csicsikov tekintetéből kívánja leolvasni a képtelen ajánlat igazi értelmét. De ez a tekintet nem sokról árulkodik. A szemhéjak szűkre összehúzott résén fakó és bárgyú tekintet mered Korobocskára. (Vö. első sorozat i. kép, ötödik sorozat 2. kép.) Csicsikov, az ördög, teljesen elrejtőzött, és ebben a pillanatban legmegtévesztőbb maszk-ját, a bárgyú és bárgyúsága folytán kiismerhetetlen idegen álarcát öltötte föl, amely sikerrel palástolja igazi arcát és tekintetét.

Ez a tekintet a 3. képen jelenik meg. Ebben a megoldásban talán az a legnagyszerűbb, hogy ezt Korobocska nem láthatja. 0 ismét előre mered, de -- ugyancsak a korábbi próbával ellentétes folyamat - valami rossz érzéstől vezérelve mindinkább elhúzódik Csicsikovtól, és testsúlyát bal oldalára helyezve át, a karosszék bal oldali, Csicsikovtól távol eső karfájára könyököl. Csak Csicsikov meggyőző, rábeszélő hangját hallja, csak Csicsikov gesztusválaszát láthatja, amint kézfejének határozott mozdulatával kívánja 5. kijelentését meggyőzőbbé tenni. Nem látja azonban Csicsikov mimikai játékát; az arckifejezést, amelyen a félelem és a számító ravaszság keveredik, és nem pillanthat a szemébe, amelyből leplezetlenül kíváncsi és kegyetlen tekintet szegeződik rá. Ez a mimikai játék az „ördögi információ" igazi tartozéka.

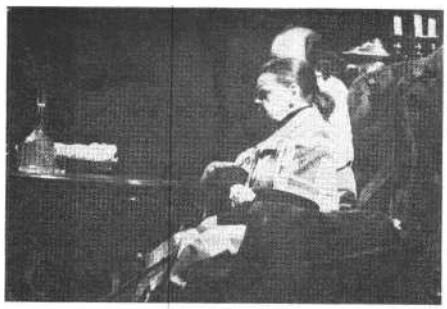
A fenti pillanatok után a próba hirtelen és váratlanul félbeszakadt. A színész-nő abbahagyta a játékot és maga elé meredt. Hosszú, feszült, néma percek következtek.

„Lengyel György: Mi baj van, édes Margitkám?

Dayka Margit: Hát az, hogy ez itt... szóval nem, nem... ez így nem jó... én nem tudom..."

Újabb szünet következett, majd a rendező elemző magyarázatba fogott, hogy a színésznőnek segítsen túljutni a holtponton. Ezalatt készült a kilencedik sorozat.

A sorozat képei a színészek közötti



Nyolcadik sorozat. Készült november 16-án

valóságos emberi viszony fejlődését mutatják be, azt a viszonyt, amely ekkor még rejtetten jelentkezett, később azonban egyre nyilvánvalóbbá vált.

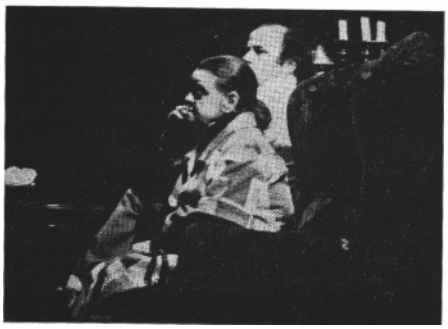
„A színház történetét szabályozó törvények nem különböznek a nagyobb és fontosabb történelem törvényeitől. A színházban is erők működnek és emberek. De annyi különbség azért adódik, hogy egy olyan kis világban, mint a színház, az emberek sokkal könnyebben kerülnek összeütközésbe ezekkel az erőkkel" - írja Gordon Rogoff a híres amerikai Actors Studio belviszályait érintő cikkében.

Az ellentétes érzelmek kel telített emberi viszony, amely a *darabtól független jelenségként* létezett, olyan nem tudatos gesztusokban nyilvánult meg, amelyek később, mint tudatosan előállított színészi gesztusok épültek a játékba.

Csicsikov, miután hasztalan próbálja meggyőzni az öregasszonyt, feladni lát-

Tizedik sorozat. Készült november 29-én (Sólyom András filmfelvétele)

Kilencedik sorozat. Készült november 16-án (Szikora János felvételei)



szik küzdelmét és indulatosan kifakad: „ .Csicsikov : Ej, ez már mégiscsak sok, hogy vinné el magát az ördög!

2. Korobocska: Jaj, ne emlegesd, mentsen tőle az isten! Egész éjszaka arról az átkozottról álmodtam! Hű, de förtelmes volt.

3. Csicsikov: Csodálom, hogy nem tucatszám jelennek meg az álmában! Engem a tiszta keresztényi emberszeretet vezérelt, de bánom is én, pusztuljon el az egész falujával együtt!"

Következik a tizedik sorozat.

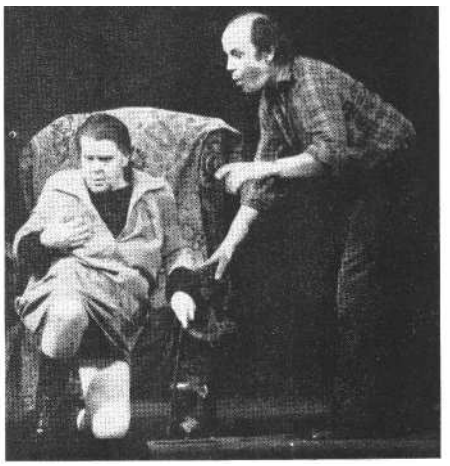
1. kép. Az i. kijelentés után mennydörgés hallatszik, és Korobocska ijedtében a padlóra rogy. Érdemes itt egy hasonlóságra fölhívni a figyelmet. Vessük össze ezt a képet a fönt tárgyalt 9. sorozat 2. képével és figyeljük meg Csicsikov, illetve Haumann arckifejezéseit. Föltételezhetően *nem puszta hasonlóságról van itt szó, hanem azonosságról.* A sokkoló erejű mennydörgés és Csicsikov átkozódása páni félelmet keltettek Korobocskában, erről tanúskodik arckifejezése. Csicsikov ezalatt egészen közel hajol hozzá, testtartásában megjelenik a *ragadozó viselkedés.* Hirtelen azonban változás történik :

2. kép. Korobocska, miközben térdre esik, félelmében a keresztvetés aktusával kívánja kiengesztelni Istent, amiért kihívta maga ellen haragját. A kereszt-vetés kezdőpillanatában villámgyors, szemmel alig követhető „ugrás" játszódik le: Csicsikov arcán is megjelenik a rémület kifejezése, amely egyfelől szintén fakadhat a mennydörgés hatására, más-felől azonban az öregasszony mágikus, rituális keresztvetése is hasonló hullámokat kavar lelkében. Ha most összevetjük a két arckifejezést - Korobocskáét az első képen és Csicsikovét a másodikon -, akkor világosan kitűnik, hogy a szituációban *a két pszichikai szélsőség között* (Csicsikov-harag-Korobocska-rémület) hogyan *vándorol egy* azonos érzés, a rémület *gesztusa* Korobecskáról Csicsikovra, vagyis hogyan háramlik vissza arra, aki fölkeltette.

Az a pszichikai jelenség játszódik itt le, amelyről Georg H. Mead így ír: „Á gesztusok az egyik szervezet specifikus ingereiként működő mozgásai, amelyek kiváltják a másik szervezet társadalmilag megfelelő reakcióit ... A gesztusok akkor válnak jelentéshordozó szimbólumokká, amikor a gesztust végrehajtó egyénben implicite ugyanazt a reakciót váltják ki, mint amilyet explicite más egyénekből, azokból, akiknek szánták őket, kiváltanak."

3. kép. A rémület, amely Csicsikovra „vándorolt", döbbenetté mérséklődik, de ugyanakkor ezzel párhuzamosan jelentős változás következik be a színész testhelyzetében; kiegyenesedik, föladva ezzel az általam korábban „ragadozó viselkedésnek" nevezett tartását. A két ember között most keletkezik a legnagyobb távolság; a testközelség feszítését egy lazább helyzet váltja föl. Csicsikov gesztusa tanácstalanságról árulkodik, Korobocska pedig láthatóan „nincs jelen", elrévülő tekintete bizonyos emelkedettséget árul el, és úgy tűnik, hogy most *megszakadt kettejük között a közös áram-kör.* Ekkor azonban újabb gyors változás következik be.

4. kép. Csicsikov fölhasználva Korobocska révületét, visszanyeri magabiztosságát. Annál is inkább szüksége van erre, mivel most kell elmondania a 3. szövegrészt, amelyben újabb, még keményebb átkot szór Korobocskára. Csicsikov azt a pillanatot használja föl erre, amikor Korobocska épp elfordítja a fejét. Óvatos, de ugyanakkor határozott szándékról árulkodó gesztus kíséretében közelíteni kezd az asszony felé. Most újból szükségét érzem annak, hegy G. H. Mead kijelentését idézzem: „A gesztusok segítségével létrejön a részt-vevő egyik szervezet cselekvéseinek alkalmazkodása egy másik szervezet cselekvéseihez." Erről az alkalmazkodásról van szó ezen a képen is; vagyis arról a pillanatról, amikor Korobocska gesztusa



szinte *kiprovokálja Csicsikov* közeledő, támadó tendenciáját.

5. kép. Itt már Csicsikov nyeregben van; jobb keze, amely az imént még a levegőben közlekedett, biztonságos alátámasztást talált a karosszék karfáján, bal kezének magyarázó gesztusával egyidőben pedig az a szemtelen arckifejezés jelenik meg az arcán, amely Csicsikov *veszélyes énjének lenyomata.* Korobocska föleszmélt révedezéséből, eljutnak hozzá Csicsikov hangjai; ebben a pillanatban kezd fülelni rájuk. Az előbbi képpel összehasonlítva kitűnik, hogy míg a korábbi képen a kapcsolat megszakadásának pillanata rögződött, addig itt az a pillanat lett megörökítve, amelyben ez a két ember ismét érintkezésbe lép egymással. *Érintkezésük közvetítő eleme* ekkor még csak a szöveg, vagyis *a vokális gesztus.*

6. kép. Korobocska keresztvető mozdulata megmerevedik a levegőben, most már minden idegszálával feszülten figyel arra, hogy mit mond Csicsikov, aki újból nyeregben érezve magát mondja ki az átkot.

Korobocska rémülete még nagyobb, mint az első átok elhangzásakor (v. ö. a sorozat i. képével). Ugyanakkor Csicsikov arca érdekes átalakuláson megy keresztül; az átok hatását lesi Korobocskán, de mintha az ijedtség is halványan kirajzolódna rajta. Itt újból jelentkezik a mimikai gesztusoknak az a kölcsön-hatása, amelyről korábban, a 2. kép kapcsán esett szó. De változik ez az arckifejezés a 4-5-6. kép pimaszságához képest is, és inkább a 2-3. kép gesztusai-hoz visszatérő rokonságról van itt szó.

8. kép. Korobocska rémületének átmeneti fázisa látható rajta. Csicsikov arckifejezéséről eltűnt az ijedtség, és helyét újból az a pimasz mimikai álarc foglalta el, amely a korábbi képeken a magyarázat közben volt rajta. Fontos azonban, hogy míg korábban Csicsikov magyarázott, tehát valamilyen tevékenységet fejtett ki, addig most a várakozás passzív helyzetében van; lesi, mit csinál Korobocska.

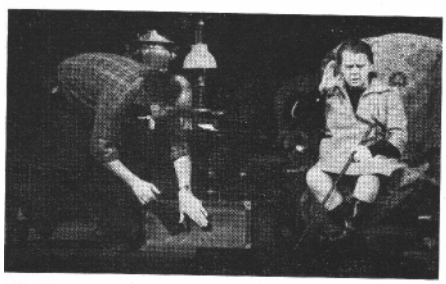
9. kép. Korobocska rémülete tanácstalanságba fúlt. Teste lejjebb hajlik, a helyzet tétova kézmozdulattal egészül ki. Ismét érzékelhető a testi helyzetek kölcsönhatása, az a bizonyos „alkalmazkodás". Mert Korobocska minél jobban meggörnyed, annál inkább kényszeríti Csicsikovot arra, hogy testközelségét fenntartva utána hajoljon, hiszen nem engedheti ki Korobocskát személyi hatásterületéből. A magyarázó kéz lankad, viszont az arckifejezés ismét felölti azt a kegyetlen, ellenszenves vonását, amellyel a jelenet elindult (vö. a sorozat 1. kép, kilencedik sorozat 2. kép).

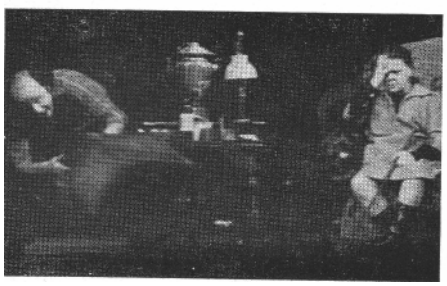
Korobocska vallásos félelmén győzedelmeskedik a Pénz szelleme: végül mégiscsak rááll az alkura, sőt föltámadt kapzsiságában odáig vetemedik, hogy egy éppen halódó, de még életben levő ember lelkét is spekulációba bocsássa.

„Korobocska: Írd csak a többihez. Adsz egy tucat tojás árát érte. Mire a városba érsz, már el is földelik. Nyugodt lehetsz, nem csaplak be, Nasztaszja Petrovna becsületes üzletasszony ... Nem, mégsem! Húzd ki a listáról! Hallod-e, de furcsa teremtés vagy! Egészen megzavarod az embert. . . egészen megzavarod..."

Korobocska tehát a szöveg közepe táján váratlanul rádöbben *arra,* hogy mit is cselekedett. Hogy pontosan mi is zajlik itt a lélekben, ami Korobocska magatartását gyökeresen megváltoztatja, nem tudjuk, de úgy gondolom, ezt röviden amúgy sem lehet elmondani. A dramatizáló ezt a három ponttal érzékeltetett szünetet kitöltő színészi játékra bízta. A rendezés a szünet atmoszféráját hatalmas mennydörgés bejátszásával kívánta sűríteni. Nézzük, hogyan alakult ettől a pillanattól kezdve a jelenet az egyik próba során. Ez a tizenegyedik sorozat.

Az 1. kép a mennydörgés utáni pillanatot ábrázolja. Csicsikov arckifejezése diadalittas és mámoros. Megjelenik az a





hangtalan és félelmetes nevetés, amely mimikai játékát ebben a sorozatban végigkíséri. A pimasz arckifejezések pedig, amelyekre a korábbi sorozatok elemzésénél már annyiszor hivatkoztam, lényegében nem voltak mások, mint sajátos *„gúnykezdeményezések"*, amelyek *tendenciaként* ott bujkáltak a színészben az egész jelenet alatt, és amelyek most, a jelenet befejező szakaszában jutottak teljességgel érvényre. Ugyanakkor a gúnynak ez a fajta kifejezése egy furcsa testtartással párosul; jól nyomon követhető szándékként Csicsikov alakja meggörnyed, és derekát a jelenet végéig már egyszer sem fogja kiegyenesíteni. Fölfogható és értelmezhető ez a test-tartás úgy is, hogy Csicsikov alkalmazkodik a szituáció követelményeihez, és kihasználva Korobocska figyelmetlenségét, így próbál kilopózni a szobából. De érvényesül itt még valami; az a bizonyos „ragadozó viselkedés", amelynek kezdeményei ugyancsak jelen voltak a korábbi sorozatokban.

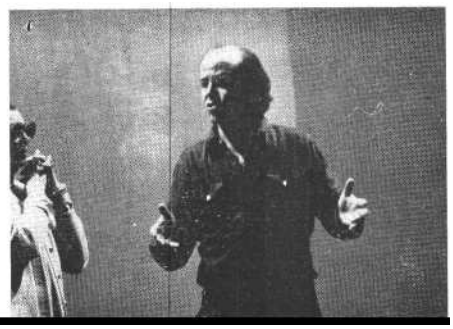
A 2. és 3. kép az alábbi szavakra esik pontosan: „húzd ki". A 3. képen újból a gesztusok összehangolt társalgásának eredményét láthatjuk: az alkalmazkodást. Korobocska ugyanis kétirányú mozgást végez; egyfelől bal oldalra fordítja a fejét, tehát hátát mutatja Csicsikovnak, jelezvén, *hogy* elhatárolja magát az ügylettől, majd ezzel azonos értelmű, de ellentétes irányú elutasító kézmozdulatát jobb oldalon az asztalon fejezi be. Magatartása teljes elutasítást tükröz. Ám épp ez az elutasító elfordulás teszi Csicsikov számára lehetővé, hogy észrevétlenül fölnyissa ládikáját.

A 4. képen első pillantásra hihetetlennek tűnő dologgal állunk szemben. Korobocska már visszafordult, és olyan helyzetbe került, ahonnan szinte elképzelhetetlen, hogy ne vegye észre, amint Csicsikov a ládájába süllyeszti az adásvételről szóló okiratot. Kettejük magatartása közül tehát valamelyik hamisnak látszik; vagy Csicsikové, mert a lopást játssza olyan helyzetben, amikor nyilvánvaló, hogy nem lehet lopni, vagy Korobocskáé, mivel hihetetlennek tűnik erőteljes tiltakozása, ha most, épp az orra előtt csempészik ki a „holt lelkeket". Az ellenvetésekkel szembeszegülő érvként egyetlen elfogadható magyarázat kínálkozik, amelyhez idézni kell az épp soron levő szöveget: „Korobocska: Hallod-e, de furcsa teremtés vagy! ..." A 3. kép végéig még érzékelhető volt a két ember közötti kapcsolat, amelynek az elutasítás illetve az elutasítással való szembeszegülés volt a tartalma.

Itt, a 4. képen a kapcsolat már láthatóan megszakad: Korobocska tekintete befelé forduló lelkiállapotot tükröz. Sejtelmek szállják meg; a lassan, bizonytalanul fölemelkedő jobb kezének térbeli útja szinte fokozatonként ismétli meg külsőleg azt a belső mozgást, amely ezekben a pillanatokban a színésznőben végbemegy; rádöbben Csicsikov ördögi valóságára, rádöbben saját alkujának istentagadó szentségtörésére. *Ez az* egyre iszonyúbb drámai döbbenet oly jelentőségteljes a számára, hogy emellett Csicsikov pillanatnyi aktusa érdektelen. Érdektelen, mert elárulta Istent. Hiába akadályozza meg most Csicsikovot abban, hogy elvigye a papírokat, *ez az árulás irreverzibilis* folyamat, mert ez az árulás ebben az egész világban van.

5. kép. Az előbb vázolt folyamat kibontakozásának pár pillanattal későbbi fázisát látjuk most. Az ellentétes értelmű gesztusok mozgásának csodálatos összhangjára figyelhetünk megint; Csicsikov szinte ugyanakkor zárja le a ládáját, ami-kor Korobocska fejéhez kapó kézmozdulata eléri a homlokát. Korobocska most halkan suttogja maga elé: „Egészen megzavarod az embert . . . egészen meg-zavarod . . ." Az arcot félig eltakaró kéz gesztusa rejtés és rejtezés; nem akarja, hogy lássák, és nem akarja, hogy lásson. Á kétségbeesés mind mélyebb, a színésznő egyre magányosabb. A ládát ki-

Tizenegyedik sorozat. Készült november 29-én (Sólyom András filmfelvétele)



Tizenkettedik sorozat. Készült november 1-én

felé lódító Csicsikov itt már szabályos tolvaj.

Nem felejthetjük persze el, hogy ezek a gesztusok bizonyos mértékig kiszámítottak, ami ebben a környezetben annyit tesz, hogy *nem spontán emberi megnyilvánulással,* hanem ösztönös vagy tudatos *színészi alkotómechanizmus munkájának eredményével* állunk szemben. Ám ezek a gesztusok mint sajátos munkatermékek csak egyénileg kiszámítottak, abban a pillanatban viszont, amikor kölcsönösen megvalósulnak, egymással *kölcsönhatásba lépnek,* létrehozva ezzel a gesztusérintkezés kapcsolatát. A gesztusok mindig összhangban vannak. Más kérdés, hogy ez az összhangszín padilag hasznosít ható-e.

Lehet egy bizonyos szituációban a színészek játéka hiteltelen és értéktelen de *a hitel és érték kategóriáinak* csak akkor van értelmük, ha a játékot *a darabhoz való viszonyában* vizsgáljuk. De hát vizsgálhatjuk-e más szemszögből? Igen, ha a színházi látásmódon kívül és az esztétikán túl helyezzük magunkat. Az emelkedettségnek ezen a fokán úgy nyilatkozhatunk, hogy *semmi sem igaz vagy ha-mis a színpadon, hanem minden valóságos.*

Színészi jelenlétek

(I. felvonás 7. jelenet: Útközben)

Csicsikov kocsija Korobocskától jövet a városba vezető úton véletlenül összeütközik a Kormányzóné hintójával, amelyben rajta kívül lánya és két nevelőnő utazik. Csicsikov felbőszülve teremti le ügyetlen kocsisát, majd a hölgyekhez fordul lelkes vigasztalását bocsánatkérésekkel sűrűn megtűzdelve. A hölgyek kíváncsian kezdik faggatni Csicsikovot utazásairól.

„Csicsikov: Hát csak úgy járom a vidéket! Szeretek utazgatni.

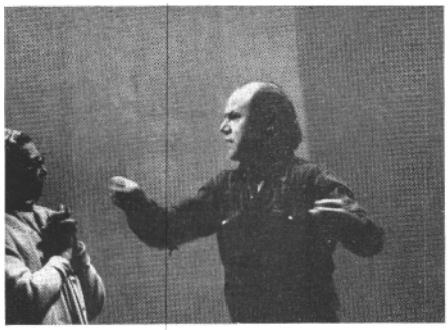
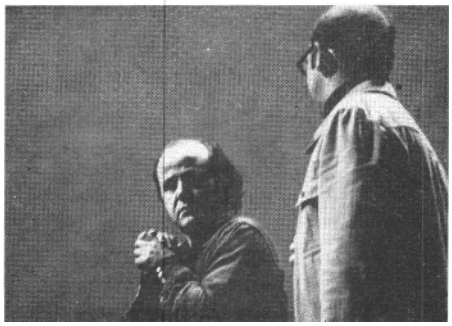
Kormányzóné: Nem unalmas ez Önnek ? Néhány szalonon kívül Oroszország nagyon unalmas."

Csicsikov: ő, az ember behúzódik a cséza sarkába, és nézi a tájat. Az országút mindkét oldalán felbukkannak a versztajelző oszlopok, postaállomások, kutak, igásszekerek... ez mind nagyon érdekes. Aztán ott vannak a falvak, a szamovárok, a parasztasszonyok, a fürge, szakállas gazdák, a szakadt bocskorú gyalogosok, akik elkutyagolnak nyolcszáz versztányira is ... a messziről felhangzó ének... a távolban elenyésző harang-szó... Oroszhon! Szegényes, sivár és zord itt az élet, de éppen itt ne születnének határtalanul nemes gondolatok, itt, ahol annyi a hely? ..."

Csicsikov ebben a jelenetben meglepő fordulatként kilép a reálszituációból, és beszéde egy tájfestő elragadtatott hangulatban fogant prózavers emelkedettsége felé szárnyai. Ezzel magára nézve *megszünteti a reálszituáció követelményeit,* sőt *visszahat* magára a reálszituációra, és azt is megváltoztatja. Nevezetesen: irreális szituációvá alakítja, amelyben azonban a többi szereplő reálisan van jelen. Ez annyit jelent, hogy ebben az esetben a *színészek színpadi jelenléte különböző minőségű;* vagyis máshol és más értelemben vannak jelen. A Kormányzóné és társasága az „úton", Csicsikov pedig egy „színpadon". De nem a valóságban, ha-nem a képzeletben.

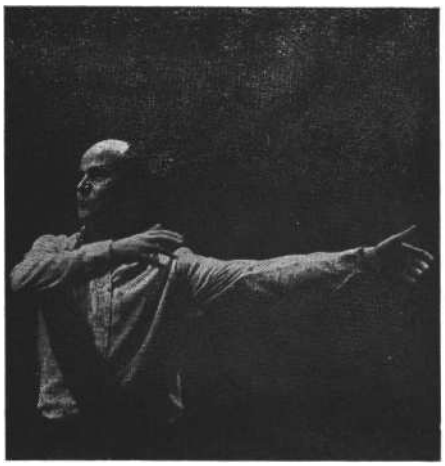
Nézzük a tizenkettedik sorozatot.

A görcsös színészi állapot példája, amelynek egyik föltételezhető oka a színpadi helyzet: a monológ illetve a reálszituáció ellentéte, illetve az ellentéte feloldásának hiánya. A gesztusok egysíkúnak és különösen ötlettelennek tűnnek akkor, ha összevetjük őket azzal az információs gazdagsággal, amelyet a színész szövege tartalmaz, és amelyet ezek a gesztusok érzékeltetni hivatottak. Az arckifejezések inkább belső zavarról és erőlködésről

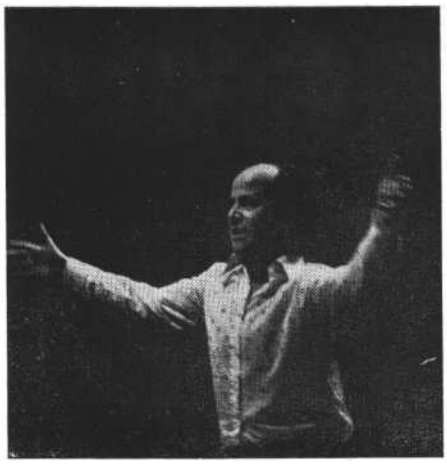



árulkodnak, mintsem valódi kifejezésről. Nem az kétséges, hogy mit fejez ki az arc (hiszen a kifejezés tartalma adott), ha-nem az, hogy miért és főleg kinek ?

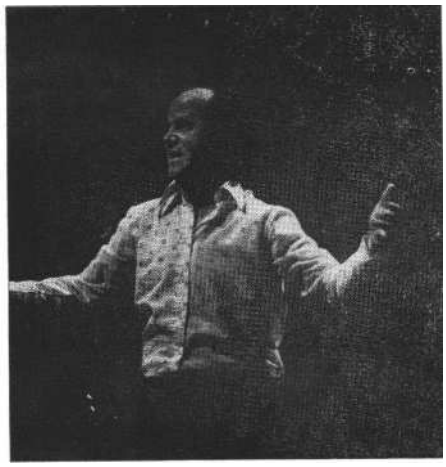
Leginkább az utolsó kérdésre adandó válasz lóg eldöntetlenül a levegőben: kinek is mondja a szövegét tulajdonképpen? A Kormányzónénak (a kép bal sarkában a Kormányzóné: Ilosvay Katalin) vagy a még képzeletbeli közönségnek? Reálszituáció vagy monológ? A 2. képen még úgy tűnik, hogy reálszituáció, amelyben a tűzbejött Csicsikov heves magyarázásba kezd a Kormányzónénak, nem utolsósorban azért, hogy ezzel a Kormányzóné bájos leánykája előtt produkálja magát. Később azonban ez a fonál elszakad. Csicsikov kiválik ebből az amúgy is félszegen és kényszeredetten kezdeményezett kapcsolatból, és az önálló „egyedül-lét" állapotába helyezkedik. A 3-4 5. kép tanúsága szerint ez a helyzet a Kormányzónét játszó



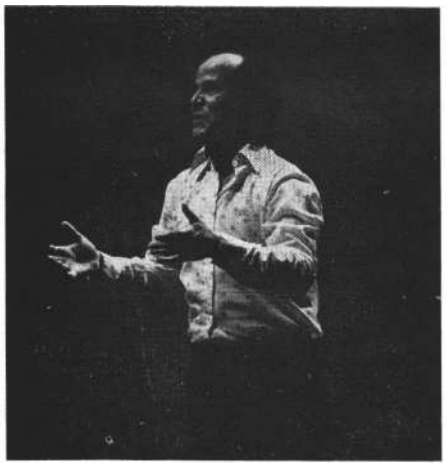
„Ó, az ember behúzódik a cséza sarkába..."



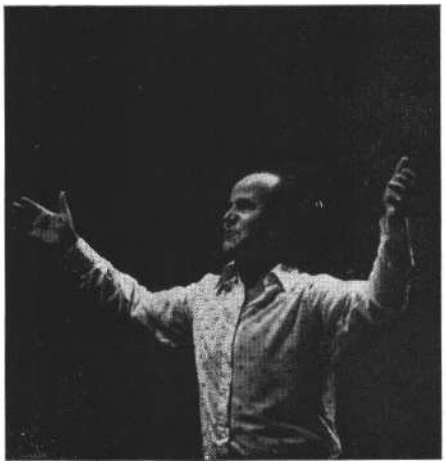
-mindkét oldalán falbukkantak a versztajelző oszlopok..."



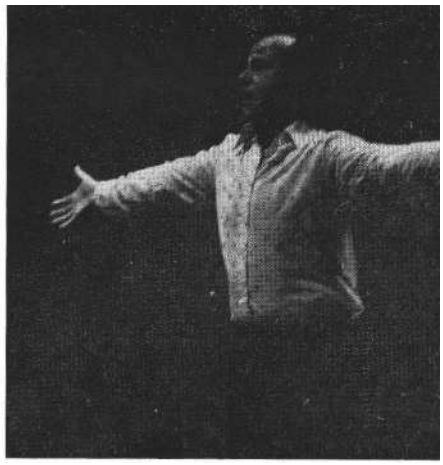
„falvak, szamovárok, parasztasszonyok..."



',szakadt bocskorú gyalogosok, akik elkutyagolnak nyolcszáz versztányira is..."



„messziről felhangzó ének..."



„Oroszhon!"

Tizenharmadik sorozat. Készült november 22-én (Szikora János felvételei)

színésznőt a csicsikovi jelenet puszta reagálására kényszeríti, amelynek látjuk ugyan a kezdeményeit a színésznő részéről, de ezek a *reakciók* vagy *nem elég erősek és hatásosak ahhoz, hogy ingerekké változzanak,* és Csicsikovot viszontreakcióra kényszerítve kiragadják a monológ egyedül-létének állapotából, vagy Csicsikov zárta be kapuit és határolta el magát a felé érkező ingerektől.

A színészi jelenlétek kölcsönhatásának hiánya tehát egyértelműen a monológhelyzetnek kedvez. A későbbiek során ez a tény egyre meghatározóbb erejű tendenciaként érvényesült.

Az oldott színészi állapot példája a tizenharmadik sorozat. A korábbi sorozat gesztuskészlete lényegében egy gesztus variációjára épült, itt pedig minden esetben más tartalmú gesztusok képeznek összefüggő folyamatot. Az arckifejezések árnyaltak, és belső mozgás tükröződik rajtuk. Gesztus és mimika harmóniába olvad. A színészi helyzet egyértelműbben monológszerű, vállalva ennek a minőségnek minden színpadi konvencióját - a megemelt beszédmodort, a szélsőséges és patetikus kézmozdulatokat. Tagadhatatlanul együtt jár azonban e színészi megnyilvánulásokkal *a belső intenzitásnak* oly *erős sugárzása is,* amelynek fényében megvilágosodik előttünk Csicsikov víziója.

*

A fenti elemzések akkor nyerik el igazi jelentőségüket, amikor *a pillanatok rögzítését képzeletben föloldjuk,* és visszaállítjuk őket valóságos helyükre az idő ritmusában.

Ekkor megszűnik a képek önállósága, és a sorozat helyett *egyetlen érzéki benyomás* élménye állandósul bennünk. Ebben az egységes érzéki benyomásban azonban a pillanatok részletesen elemezhető, önálló tartalma mindörökre elvész szemünk elől, mivel a színpadi valóságból valamennyi pillanatban információk óriási tömege áramlik felénk. Ez a tudatosan megemészthetetlen tömeg csak egyféleképpen marad meg számunkra: mint *érzéki vibráció. A* dokumentum ezt a vibrációt úgy kívánta bemutatni, mint a *megragadható tények valóságát.*

Azonban a film és a fotó önmagában nem más, mint a tényszerűség látszata. Két filmkocka vagy sorozatfénykép közé mindig esnek olyan pillanatok, amelyek nem rögzítődnek: ami két filmkocka közé esik, ott kezdődik a színház. A filmszalag pergése, amelyben a képek folyamattá állnak össze, a rögzített idő múlásának jótékony illúzióját kelti. A szín-házban a dolog fordítottja történik velünk: a folyamat egységes képpé áll össze bennünk, és az idő múlásában csak egyetlen fogódzónk akad: *a gesztus az idő emberi rajza.*

FÖLDES ANNA

Színházi napló a londoni átlagról

Beavatottak szerint: rosszkor jártam Londonban. Fagyos tavaszban, zuhogó esőben, amikor a színházi naptár is kevés jóval kecsegtet. Az évad nagy szériái kifulladtak, lekerültek a műsorról. Hiába jegyeztem fel szorgalmasan még Budapesten, hogy Edward Bond szenvedéllyel vitatott és magasztalt *Az őrültjére,* a Nemzeti Színházban pedig a riasztóan látványos *Nagy* Tamerlán-előadásra vagyok kíváncsi, egyiket sem láthattam. Hiányzott már a műsorrendből Jonathan Miller szuperlatívuszokkal dicsért *A három nővére* is. Shakespeare pedig mintha elzárkózott volna előlem; nem-csak Albert Finney Hamletjéről, Trevor Nunn nagyra tartott Macbethjéről kellett lemondanom, de Shakespeare kivételesen még Stratfordban is „házon kívül" tartózkodott. A Royal Shakespeare Company ugyanis, névadója kultuszának szolgálatában éppen Newcastle-ban turnézott, s távollétükben egy *Salad Days* című habkönnyű musical foglalta el Shakespeare színpadát. Mindezt nem panaszul, hanem színházi naplóm kommentárjaként jegyzem fel. Hogy érzékeltessem: élményeim, tapasztalataim a körülmények alakították, és amit láttam, alighanem megfelel a hétköznapok programjának, a „londoni átlagnak".

Amikor hazatérve megkérdezték tőlem, mi volt a legnagyobb, a legizgalmasabb, a legfontosabb színházi élményem - mellébeszéltem. Hogy a leggazdagabb, legötletesebb klasszikus rendezés Clifford Williamsé volt az RSC-ben, a legérdekesebb modern előadás Stoppard *Akrobatákja a* Nemzetiben, a legjobb színészi alakítás talán Albert Finney-é, a manchesteri *Ványa bácsi* Asztrov doktor szerepében. A legjobb musical díját - a Plays and Playersben megkérdezett kritikusokkal együtt én is a *Chorus Line-nak* adnám. De magam is tudtam, hogy ez az ötletszerűen kialakult, hiányos lista - nem válasz. Talán pontosabb lett volna, ha azt az általánosságot felelem, hogy Londonban elsősorban a színházi élet változatossága és gazdagsága ragadott meg.

Színházi naplóm leglényegesebb tanulsága, hogy London azért (vagy azért is) a világ színházi fővárosa, mert nem-csak a csúcsteljesítmények, hanem az átlagos, a „hétköznapi" színházi esték is

világszinten vannak. Csakhogy minél több világszínházi előadást láttam, annál biztosabban tudom, hogy a világszint korántsem jelenti Brook *Szentivánéji-vízióját*, a Schaubühne *Hamburg hercegét* vagy a Taganka *Hamletjét.* A tizennégy nap alatt látott tizenkét angol előadásról tiszta lelkiismerettel „csak" annyit mondhatok: többségük hibátlan, de mindegyik legalábbis jó professzionalista szinten került a közönség elé, és a kritikus számára minden estének meg-volt a maga szakmai tanulsága.

Caesar és Mi

Március második felének kiemelkedő színházi eseménye az új Nemzeti Szín-ház első „saját" Shakespeare-bemutatója, a John Schlesinger rendezte *Julius Caesar* volt. A legnagyobb érdeklődés természetesen John Gielgud Caesarjának szólt; róla mindenki tudta, hogy az előadás mércéjévé és az össze nem forrott együttes próbájává is válhat. Akik a nemzeti színházi stílus kialakulását várják, sürgetik, a bemutató után sem nyugodtak meg. Schlesinger előadásának nagyszerű találatai, részletei vannak, de a színészek alakítása egymástól szinte függetlenül kiváló vagy közepes. A nemzeti színházi Shakespeare-stílus, a sajátos játékkoncepció kialakulása tovább várat magára.

Ha először találkoznék John Schlesinger nevével, akkor is ráhibáznék, hogy köze van a filmhez. Színpada ugyan-olyan puritán, mint az RSC-előadásoké. Díszlet helyett csak egy-egy lépcső, dobogó, emelvény és két mozgatható fal-elem található. Ez a szimpla tér azonban az örökös mozgás által izgalmas keretté válik, horizontálisan és vertikálisan is tagolódik. A képről képre alakuló játéktérre pedig a színpad felett uralkodó hatalmas, a jelenetek cégérének, keretének szerepét is betöltő, félkör alakú „vászon" nyomja rá a bélyegét. A tragédia kezdetén három emberfeletti méretű *vetített* portré, Caesar, Antonius és Brutus arcmása avat be a történelembe. A továbbiakban azután oszlopsort, mozaikfantáziát, tájképet és timpanont, a csatajeleneteknél fegyvert markoló kezeket látunk. Mint egy ókori római film különös premier-planja, úgy jelenik és változik meg előttünk a dráma vizuális kerete, ami a statikus háttérből, látványos díszletelemből fokozatosan a történést szintetizáló, jelképi erejű, hangulatteremtő komponenssé lép elő.

Ami legkevésbé foglalkoztatja a rendezőt, az a történelem. Szereplői tóga helyett általános érvényű, időtlen történelmi és katonai kosztümöket, zubbonyokat, csizmákat hordanak. Caesar lila palástja még a Shakespeare-színház kelléktárából való, de társai és ellenfelei modernnek tűnő fegyverekkel rendelkeznek, sőt, szándékos, hangsúlyozott anakronizmusként feltűnik a színpadon egy-egy aktatáska és szemüveg is. A kortalan korszerűség azonban csak a kellékek megválasztásában érződik, maga a játék, a deklamáció szigorúan klasszikus. Külföldinek nem könnyű megítélni, de az angol kritikusok hibáztatják is a rendezőt, amiért hőseit a modern térben romantikus szerepfelfogásra és szavalásra ösztönzi. Számomra nagyobb problémát jelentett a szemmel láthatóan heterogén játékmód. Gielgud erőteljes, nagy formátumú, csodálatos hangú Caesar, Brutus (Brian Cox) Latinovitsra is emlékeztető, robbanó indulatember, minden korok küzdőkész hőse; a penge arcélű Cassius viszont megjelenésében, jelmezében és modorában is rómainak álcázott fasiszta, a katonai puccsok hír-lapi hőse. A jellemek ellentéte nyilván-valóan kínálja ezt a fajta megkülönböztetést is, mégis, úgy tűnik, mintha nem segítené, inkább nehezítené a szembe-feszülő szenvedélyek koncentrációját. A stilizált színpad és a korunkhoz közelített emberábrázolás kétszeresen vitat-hatóvá teszik az előadás naturalista elemeit. A sebekben való vájkálást, a szinte csobogó-csöpögő festett vérzést. Ami engem a filmen látott szuperprodukciók hatására emlékeztetett, a londoniak viszont a *Nagy* Tarmelánban kipróbált effektusok visszfényeként üdvözölték vagy hibáztatták.

A legfontosabban, a rendezői koncepciónak a nagyjelenetekben való érvényesítésében azonban Schlesinger kivételesen következetesnek bizonyult. A dráma történelmi-politikai fordulópontjait, a dramaturgiai csomópontokat - a temetést, a sírbeszédet úgy komponálta meg, hogy a közönség közösséggé váljék. Valamennyien Antonius szuggesztiójának hatása alá kerülünk, és szinte természetesnek hat, hogy a színpadot majdnem körülölelő nézőtér különböző pontjairól egyesek beleszólnak a történelmi vitába. A színészek mintha valóban közülünk kerülnének ki: közvetlen jelenlétük, részvételük még közelebb

hozza a nézőteret és a színpadot. És ezáltal a színészi szóló félelmetes párbeszéddé alakul. Az előadás a nézőtéren várakozó-lapuló résztvevők és manipulálható „rómaiak" vállára hárítja a történelmi felelősséget. A manipuláció lehetőségét és hatását, a tömegreakciók jellegét vizsgáló Shakespeare-dráma valójában nem *a gépelt* papírlapról felolvasott végrendelettől, nem a szemüvegtől, hanem ettől a felállítástól válik izgalmasan aktuálissá.

Shakespeare-hősök - Molière és Feydeau között

Szerb Antal meg sem említi, *A színház világtörténete* éppen hogy számon tartja a XVIII. századi angol bohózat egykor ismert, de régóta feledésre ítélt mesteremberét, az ír származású John O'Keeffet. Az angol kézikönyvek - természetesen - kijelölik irodalomtörténeti helyét, dicsérik humorát, sziporkázó ötleteit, színpadismeretét, és még „az angol Molière" rangjával is megtisztelik, de különösebb gondolati mélységet soha nem tulajdonítottak darabjainak. Az 1791-ben bemutatott *Wild Oats is* (ami a cím szolgai fordításával ellentétben nem *Vad zabot,* hanem ifjúkori csíny-tevéseket jelent) elfeledve porosodott századunkban, a György- és Viktória-kori drámák gyűjteményes kötetében, amíg az RSC dramaturgja feltámadásra nem ítélte.

A komédia naiv és valószínűtlen fordulatokban, romantikus véletlenekben és átlátszó félreértésekben bővelkedő történetét már csak azért is felesleges ismertetni, mert nem hiszem, hogy a szinopszis bárkinek is felkeltené érdeklődését O'Keeffe darabja iránt. Ki kíváncsi Budapesten egy öreg admirális elveszett fiára, egy gazdag kvéker örökösnő szerelmi regényére, a hozományvadász fel-sülésére, és a rokonszenves vándorszínész karrierhistóriájára? Hát ha még azt mondom, hogy jó tett helyébe jót várj, és a kapzsiság szőtte praktikák előbb-utóbb lelepleződnek. Pedig Bernard Levin elragadtatott kritikájában arra inti a nézőt, hogy nagyon oda kell figyelnie a folyamatosan színpadra érkező figurákra, mert ezúttal mindenki új bonyodalmakat, új komplikációt kever maga körül, új viszonylatokba bonyolódik, ugyan-úgy, mint Agatha Christie-nél vagy Wagnernél. Folytatva a nagy nevek megidézését, Levin irodalmi besorolása is találó és szemléletes. A Congreve és Sheridan útján járó szerző bohózatának helyét ugyanis valahol a restauráció drámája és Feydeau játékai között jelöli ki. Mindettől azonban még az RSC elő-adása megmaradhatna a kötelező vagy ajánlott olvasmányok illusztrációjának tisztes szintjén. Ettől még nem lenne a *Wild Oats* operett-, pontosabban musicalsiker az Aldwych-ben.

A siker kulcsa Clifford Williams kezében van, aki a *Tévedések vígjátéka* óta nem érezte ennyire elemében magát. Voltaképpen őt dicséri Levin kritikájának hangulatfestő címe is: „Színarany, pezsgő, napsugár és kaviár." Clifford Williams itt is, most is fergeteges tempót diktál, és következetesen elfogadja O'Keeffe darabját annak, ami: vidám mesének. Nem „lát bele" olyanfajta társadalombírálatot, ami a szerzőtől idegen, de megőrzi a mindenkori népmesék naiv igazságszeretetét. És ugyanakkor halálosan komolyan veszi ezt a XVIII. századi mesét. Még a jelenetek közötti átdíszletezést végző statisztasziluettek is szigorú esztétikai rendbe komponált koreográfia szerint mozognak. Színészvezetése nemcsak leleményes, de körültekintő is. Nyilván így éri el, hogy a cselekmény kései fordulatában elő-kerülő Boldog Anya harmadrendű figurája is valóságos színészi remekléskénti illeszkedik az együttes játékba. A bohózat tág keretén belül az Anya is eljátssza a maga testreszabott, szigorú kis drámáját - a közöny, a gyanakvás, az oldódás teljes lélektani folyamatát. Nem szólva az uzsorás lelkületű kulcsár kelekótya fiáról, a szépségét is elszürkítő jelmezbe öltöztetett kvéker örökösnő Csipkerózsika-ébredéséről, és tucatnyi más, hasonló következetességgel sodrott, mindvégig feszített színpadi szálról. A bohózat, műfajából következően is, ontja, kínálja a tréfaötleteket, de a rendező tudja a mértéket. Biztos kézzel válogat, és soha nem öncélúan. Ha a komornának szegődött leányzó előzékenyen meghintőporozza papájának parókáját, akkor azt nem pusztán a nézők nevetőizmainak ingerlésére teszi, hanem mert gyermeki gyengédségéről, az alkalom és az úri küllem megbecsüléséről, a nagyvilágban való jártasságáról tesz vele tanúságot.

Az előadás motorja és élménye az RSC Shakespeare-hőse, a Budapesten is látott Alan Howard. Érdekessége a fel-újításnak, hogy Howardot családi szálak is fűzik a főszerephez. Színész őse, Edward Compton, a XIX. század végén Stratfordban és a londoni Stranden is kirobbanó sikerrel játszotta Rover szerepét. De valószínűleg szorosabb ennél az a kötelék, amely az eljátszott Shakespeare-szerepek sorából szövődött. Rover, a vándorszínész, O'Keeffe szövege szerint egyre-másra idézi Shakespeare-t. Méghozzá banális és komikus helyzetekben, ám azzal a pátosszal, ahogy csak egy XVIII. századi vándortrupp hőse hivatkozhat a nagy elődre. Rover ajkán a köznapi helyzetekben patetikusan előadott idézet - például, hogy „Szegény Tamás fázik" - természetesen Shakespeare-paródiának hat, de a szavak mögött mégis érződik benne a Shakespeare-drámák szellemi jelenléte is. Alan Howard ezt a kettősséget úgy vállalja fel, hogy a maga Shakespeare-élményét is hozzáadja Roveréhez, anélkül, hogy a bohózati szöveg és mondjuk egy *Ham*let-idézet szikrázó ellentétét feloldaná.

Ez a Shakespeare bevonásával komponált, kollektív játék a darab záróakkordjában éri el a tetőpontját, amikor az úri házban vendégeskedő színésztársaság az *Ahogy tetsziket* játssza. „Színház az egész világ" - szavalja a társulat vezetője, s amíg agyát erőltetve kullog a shakespeare-i gondolatok nyomában, sorra elhagyják őt a társak. Végül egyedül marad a színpadon a maga botladozó emlékezetével, olyan egyedül, hogy már a szavak is elhagyták, és nincs körülötte senki, akitől segítséget kérjen. A bohózatot - Clifford Williams rendezésében - csak egy arasz választja el a tragédiától. És a kacagásban kifáradt nézők megrendült tapssal búcsúznak a Shakespeare örökségét, Rover jelmezét hordozó komédiástól és szeretetre méltó társaitól.

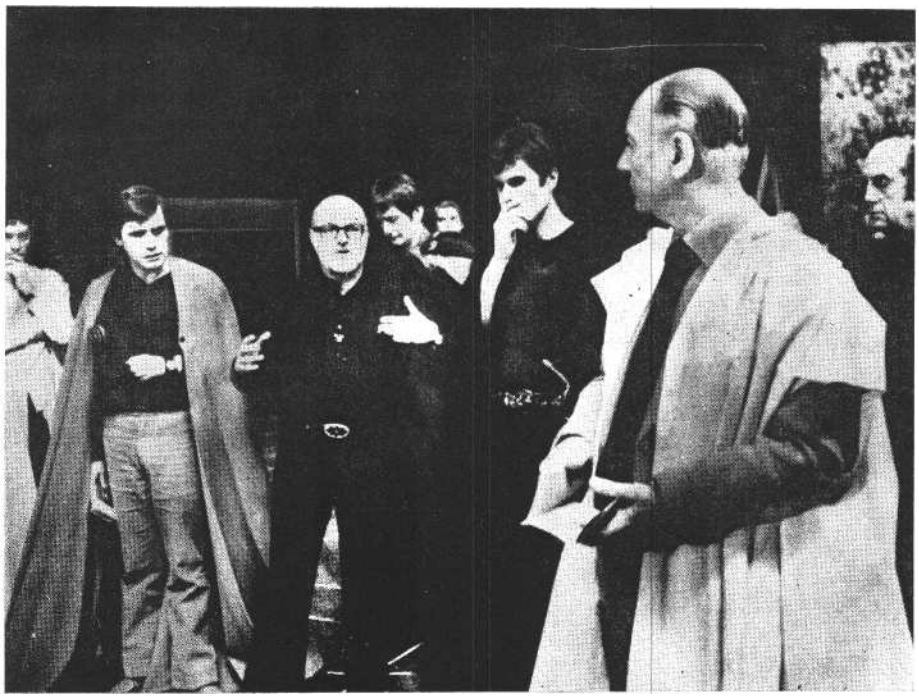
Az önmegvalósítás kudarcai (Professzorok, Akrobaták)

Az egyetlen kortárs drámaíró, akinek egyszerre két darabját játsszák telt házakkal a West Enden, a cseh származású, negyvenesztendős Tom Stoppard. A nagyobb fajsúlyú, komolyabb alkotás, az *Akrobaták,* öt évvel ezelőtt az Old Vicben került bemutatásra. A vélemények megoszlottak ugyan, de olyan le-vágásban Stoppard nemigen részesült mostanában fogadott hazájában, mint Budapesten, az Esti Hírlap hasábjain, ahol már 1972 augusztusában „kiütötték" *az Akrobatákat.* A mű azonban, úgy látszik, ezt is túlélte, mert most (részben átdolgozott formában) a Nemzeti (pontosabban azon belül a Lyttleton) Színház bemutatta. A kritika és a

közönség egybehangzó véleménye szerint - az évad szenzációjaként.

A dráma cselekménye túlságosan szertágazó ahhoz, hogy néhány mondat-bán átvilágíthassuk. A Times kritikusa szerint a cselekmény ahhoz a társasjátékhoz hasonlít, amelyben a játékosok-nak felsorolt vagy előhozott tárgyakhoz kell történetet kanyarítani. Az elemzések általában két síkra bontják a darabot, de talán még célravezetőbb a hármas tagolás. 1. A nagyvilág, amely a holdra-szállás tévéközvetítése révén tör be a hősök kis világába, itt a képzelt jövő bizarr politikai vetületében jelenik meg. Abban az időpontban, amikor a liberál-radikálisok választási győzelmüket ünneplik, és az ország szekerét valamiféle államcsíny fordítja új útra. 2. George Moore professzor, a logika és vallás-filozófia tudósa, dolgozószobájában elő-adásra készül. Isten létét bizonygató etikai elmefuttatásának darabokra töredezett, nehezen követhető tételeit diktálja éppen, egy színpadi passzivitásra kényszerített gépírónőnek. Ez a kétes eredménnyel kecsegtető, görcsös szellemi vajúdás azután olyannyira lefoglalja, hogy észre sem veszi, mi történik körülötte, például a szomszéd szobában. 3. A professzor felesége, Dottie, a holdra-szállás ténye és látványa által sokkírozott, hangját vesztett tévésztár, felváltva eszik, szórakozik, szenved és szeretkezik a falon túl. S mivel Stoppard, egy nyilatkozata szerint már újságíró korában megtanulta, hogy darabot úgy kell írni, hogy egyetlen nézőnek se jusson eszébe felállni a helyéről előadás közben - a színpadon megelevenedő utópiát és középfajú színjátékot ezen a szinten egy bizarr krimi is keresztezi. Az egyetem színjátszó- és akrobatacsoportjának partyján ugyanis lelőttek egy tagot, és Dottie ugyanannyi joggal gyanúsítható az áldozattá lett logikaprofesszor meg-gyilkolásával, mint bárki más... (Mind-ezek után, a darabot ismerők joggal vethetik szememre, hogy „kihagytam" a cselekmény ismertetéséből Dottie tudós szeretőjét és a szerelmes rendőrfelügyelőt, nem szóltam a professzor nyuszijáról és teknősbékájáról, valamint meg-hiúsult karrierjéről sem. De jeleztem: a *Jumpers* nem mesélhető el.)

A fentiek után inkább arról szólnék, amit fontosabbnak tartok a töredezett történetnél. És ez semmiképpen *nem* George filozófiája. Azt hiszem, hogy a darabot fanyalogva fogadók elIenérzésének egyik legfőbb oka, hogy túlságosan



A Julius Caesar próbáján. (Előtérben John Gielgud, középen John Schlesinger)

komolyan veszik ezt a kissé túlrészletezett, zavaros elméletet, és megfejtés közben nem veszik tudomásul, hogy a tételek jobbára a professzor intellektuális leleplezését szolgálják. Stoppardtól távol áll a fekete-fehér jellemzés. Hiszen a színpadi történetben nemcsak a hulla, hanem a zsákutcába jutott George Moore is „áldozat"; Dottie és az akrobaták, a sikeremberek világával szemben ő képvisel valamilyen etikai és intellektuális igényt. De az ő fölénye is csak relatív, hiszen szellemi akrobatamutatványa, amelyet akrobatához méltatlan görcsösséggel, izzadtsággal hajt végre, voltaképpen sikertelen blöff. Életidegensége, amely a felesége iránti részvétlenségben, a valóság iránti teljes közönyben mutatkozik meg, voltaképpen jóvátehetetlen tragikai vétség. Stoppard félreértések elkerülése végett odáig megy hősének erkölcsi leleplezésében, hogy azt is bemutatja: egy nyúlért, teknősbékáért jobban aggódik, mint saját feleségéért. Ez a tény pedig mindenképpen kérdőjeleket rajzol George fennen hirdetett, fölényesen vallott etikája mellé.

Ha korábban a cselekmény sokszálúságát kárhoztattam, tartozom azzal, hogy legalább felsorolom, hányféle társadalmi és pszichológiai jelenség kritikája és karikatúrája jelenik meg Stoppardnál. Jelezvén ezzel a darab szokatlan, feldúsított gondolati gazdagságát is. Első helyen szerepel a konzumkultúra és a konzumtudomány, azután a George Moore képviselte látszaterkölcs és fantomtudomány, a szellemi impotencia, az antiintellektuális szemlélet és az álértékek kialakította egyetemi hierarchia. Továbbá: a színpadon látott háromszögtörténet mögött felsejlik annak karikatúrája is, a bűnügyi nyomozás históriája pedig egy krimiparódia elemeit csempészi a színpadra.

Elkerülhetetlenül felvetődik a gondolat, hogy vajon a témák és ötletek szigorúbb szelekciója nem vált volna-e a darab hasznára. Végül - önmagammal is vitázva - arra a következtetésre jutottam, hogy éppen a kétfelé osztogatott vágásokból, a széttöredezett világnak ebben a mozaikszerűen összeállított, karikaturisztikus kollázsából kell megérez-nünk az áttekinthetetlen valóság előtti írói fegyverletételt. Az *Akrobaták:* fölé-nyes fintor és keserves beismerés. Stoppard a maga könyörtelen, kiábrándult társadalomkritikáját hol karikatúrává élezi, hol iróniába burkolja, hol pedig túlbeszéli. (Ez utóbbi néhol valóban zavarba ejt. Azt érezzük, hogy az író az egyik jelenetben nagyon is szűkmarkúan bánik az információkkal, máskor viszont úgy felhabozza a mondatokat, hogy nem könnyű kihámozni a lényeget. De elképzelhető, hogy ebben Stoppard nyelvi bravúrjának és a magyar kritikus fogyatékos angol tudásának inkongruenciája a ludas...)

A darab kínálta verbális tűzijátékot Peter Wood, az első bemutató rendezője látszólag a parádés látvány görögtüzével tetézi. Valójában a rendezés egyfelől kiaknázza a darab kínálta vizuális lehetőségeket, másfelől viszont meg is emeli a drámai szerkezetet. Felismeri és tiszteletben tartja Stoppard realizmusát, de elsősorban az írott műnek a realizmus fölé emelkedő törekvéseire, színeire épít. Absztrahálja a szituációt és a szöveget is, és ezzel a stilizált játékkal valamiféle általános gondolat tolmácsává válik. Mindaz, amit az angol színház

szegénységéről, az eszközökkel való takarékoskodásról hallottam, ez alkalommal érvényét vesztette. A Lyttleton forgószínpadán látványos tükördíszlet villog, a dramaturgiai szempontból lényeges tévéműsor, a holdközvetítés óriásira vetített háttérként jelenik meg, és az artistajelenetek látványos, ragyogó varieté-díszletelemek között peregnek. Nem a valóság, hanem a stilizált és már-már hivalkodó esztétikum jegyében alakították ki az előadás színvilágát is. *Az Akrobaták* sárga tréningruhája, Dottie mese-szép aranyköntöse, frakkos szeretőjének sárga virága és keszkenője, mind a látvány rímeit szuggerálják. Akárcsak a szövegben, a színpadon is minden mindennel összecseng. A nagyszabású és mozgalmas színpadi játékkal a rendező Stoppard híveinél sokkal népesebb tábornak „adja el" a darabot.

Az előadás vitathatatlan, minden kritikában szuperlatívuszokkal jellemzett telitalálata, Michael Hordern George-alakítása. Az életidegen tudós karikatúrája hagyományos és örökzöld sikerszerep. De Hordern az irónia és önirónia széles skáláján tág teret hagy a részvétnek is. Könyörtelenül átvilágítja a professzor leleplezniválóvonásait, szerepjátszását, álfölényét, szellemi erőfeszítéseinek komikus kudarcát, de nem tagadja azt sem, hogy ez az anakronisztikus értelmiségi képződmény valójában sajnálatraméltó. Sajnáljuk mint embert, mint férjet és mint igazságtalanul mellőzött kádert is. Az a suta gyengédség, ahogy Hordern Dottie-hoz (Judith Paris) ér, a szerelem és közöny, az impotencia és az attól való félelem terméke. Nem a férfinak a nő iránti gyengédsége, hanem a kis állatoknak szánt kedveskedés. Ezáltal felfokozódik a mozdulatok leleplező tartalma is: aki ilyen ügyetlenül, értetlenül és rosszul szeret, azt valójában indokolt megcsalni... A cselekmény előrehaladtával, ahogy összecsapnak George felett a hullámok, Michael Hordern egyre kiszolgáltatottabbá válik. A tudós fölény jelmeze alól egyre nyilvánvalóbban, szánalmasabban türemlik ki a kisember védtelensége.

Még egy professzor - családostul

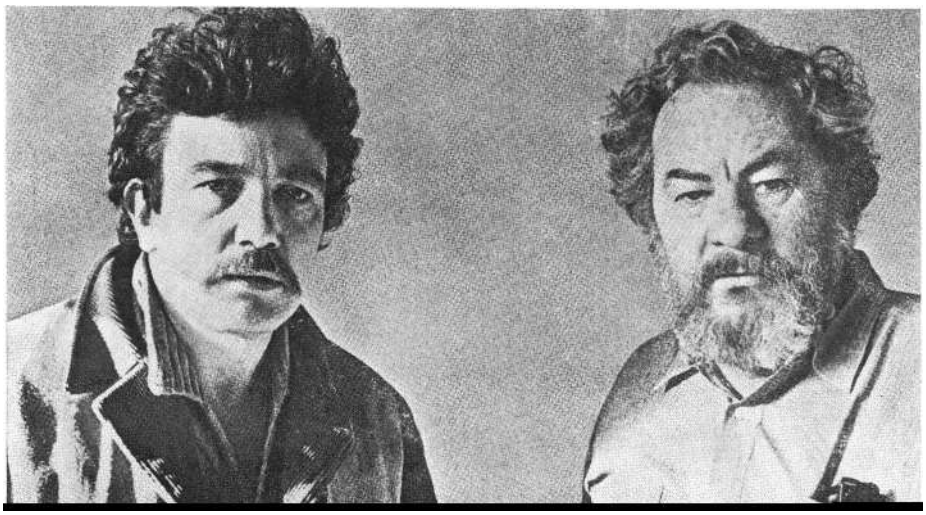
George Moore bevallott csődje, szellemi rokona és szomorú árnyéka Bernard, akinek még katedra sem jutott. Improduktív lexikális tudásának csillogásából, zsákutcába jutott kritikuspályájának emlékeiből és megcsappant jövedelméből éldegél könyvei között második feleségével - Denis Cannon *Dear Daddy* (Drága Papa) című darabjában. A két fő-hős majdnem ugyanúgy aránylik egy-máshoz, mint a két dráma: Stoppard meredek ösvényen kaptat felfelé, de tehetsége előtt tárva a világ, az irodalom: Denis Cannon viszont a színpadi szerzők szélesre taposott, forgalmas országútján poroszkál, csak éppen a Parnasszussal ellenkező irányba.

Pályája, ennek ellenére, tanulságos. A harmincas-negyvenes években sikeres színész. Az ötvenes években a pályán szerzett tanulságokat színpadi szerző-ként kamatoztatja, nem is eredménytelenül. Azután egy évtizedre kiszorul a rivaldafényből, majd váratlanul Peter Brook munkatársaként tér vissza. Az *US és Az ikek* irodalmi konzultánsa, majdnem társszerző. *Dear Daddy* című nagy sikerű, drámairói díjjal is jutalmazott darabja alighanem előrelépés az ötvenes évek terméséhez képest. Hibátlanra csiszolt, helyenként megindító, máskor ellaposodó, hagyományos, középfajú polgári színjáték. Tartalmában, formájában olyan, mintha a Brookkal való izgalmas együttműködés csak intermezzó lett volna Cannon pályáján. Ami-kor a kritika, az US-re emlékezve, valamiféle fordulatról beszélt, a szerző diplomatikusan kivédte a vádat. Méghozzá azzal, hogy míg Az ikekben az antropológus egy adott társadalmi egység anatómiáját vizsgálja, *a Dear Daddyben az* igazságkeresés egy másik mozzanata zajlik - csakhogy itt a középosztályi család a vizsgálat tárgya. De míg az előbbinél az író tudományos forrásmunkákra és szakértőktől kapott anyagokra támaszkodhatott, ezúttal pusztán saját megfigyeléseiből kellett kiindulnia. Más kérdés, hogy ez a magyarázat nem nyugtatta meg az angol kritika radikálisabbik részét.

Á darab kedélyeskedő címe egyben ítélet is: *a Drága Papa* azt érzékelteti, hogy a mások életét, érdekét semmibe-vevő, zsarnoki hajlamú, konzervatív családfő - három felnőtt gyerek édesapja - milyen sokba kerül a családnak. Legfőképpen feleségeinek, akik közül az elsőnek derékba törte életét a válás, míg a második (aki természetesen lényegesen fiatalabb), önálló egzisztenciájával, egyéniségének feladásával fizetett az örömtelen házasságért. A harmonikus felszín alatt lappangó drámák - nem először - egy kedélyesre tervezett családi össze-jövetel alkalmából robbannak ki. Az előregyártott társadalmi és pszichológiai elemekből szerkesztett hősök jobbára ismerős érveket, igazságokat ütköztetnek. A középkorú, középosztálybeli nézők szinte hallhatóan sóhajtva ismerik fel saját félresikerült fiukat, lázadó lányukat a színpadon. A szerepek hálásak, különösen a remekül megírt, gazdagon és hitelesen motivált címszerep. A sokszor kipróbált, hagyományos drámaszerkezet, amely Priestleytől Rattiganig oly sok sikeres angol szerzőt kiszolgált, egyet-egyet csikordul ugyan (például az alkoholistává lett első feleség banális tirádáinál), de alapjában ma is kifogástalanul működik.

Azután, még a függöny legördülte előtt, néhány percre betör a színpadra az

Albert Finney (Asztrov doktor) és Leo McKern (Ványa bácsi) Csehov színművében



igazi, a csehovi dráma (vagy legalább annak visszfénye). Amikor az élete csődjére ébredt Bernard elhagyja a színpadi szobát, a színfalak mögül lövés hallat-szik - és a családtagok nem mozdulnak. Ebben a megmerevedésben ítéletük visszavonhatatlansága jut kifejezésre. Hogy tragédia helyett érzelmi zsarolástól tartanak. De azért a levegőben vibrál az ellenkező lehetőség is - innen a félelem bénultsága. És akkor a családi dráma külső pólusán viszonylag épen maradt fiatalasszony, Bernard menye, mégis kimegy a szobából Bernard után. És vissza is tér nyomban, a „drága papával", aki egy kártevő kismadár hullájával „fejti meg" az elhangzott lövést. Az írónak az előre kiszámítható végkifejlet frappáns megoldásával sem sikerül áttörnie a jól ismert kisvilágból az egyetemesebb konfliktusokat hordozó, tágabb nagyvilágba. De a saját maga által felállított tétel bizonyításával végül is nem marad adós.

Az Ambassador Színház előadása százszázalékosan megfelel a címben előrebocsátott minősítésnek: jó ritmusú, pontos, korrekt átlagelőadás. Ami kizárólag Nigel Patrick mélyen emberi, gazdagon árnyalt, sokszínű Bernard-alakítása révén emelkedik a „londoni átlag" szintjére.

Asszonysorsok - két változatban

Az önmegvalósítás igényének és kudarcának példáit kínálják a meglepően nagy érdeklődés mellett játszott női darabok is. Pam Gem, az ismert feminista írónő *Busa, Fish, Stas és Vi* című darabja témaválasztásában, környezetében, figuráiban is kísértetiesen emlékeztet Csák Gyula *Együtt egyedüljére.* A riportszerűen exponált, publicisztikai elemekkel kiteljesített dráma itt is négy fiatal nő kényszer-közösségét állítja reflektorfénybe. Annyi különbséggel, hogy a leányszállás szerepét ezúttal a társadalmi valóságnak megfelelően, a lányok közösen bérelt lakása tölti be. A továbbiakban azonban az író ugyanúgy a „női téma" skatulyában található cédulákkal, sorsokkal és fordulatokkal kártyázik, mint magyar kollégája. A gyermekétől megfosztott, elvált anya fájdalma ugyanúgy előkerül a bonyolítás során, mint a nem kívánt terhesség. A nőnemű négyes egyik tagja itt is erősebb és energikusabb a többinél. Pam Gem darabjában ő a forradalmár. Egy másiknak pedig társainál nagyobb az esélye arra, hogy saját erőből talpraáll. A bemutató után Csák Gyulát joggal bírálták a párhuzamosan kialakított jellemrajzok epikus jellege, az elsikkadt dráma miatt, de hasonlóképpen hull darabokra az angol színmű is.

Az író a nő önállóságának, gazdasági és érzelmi függőségének vizsgálatánál saját generációjának tapasztalataim támaszkodott, és a harmincasok megoldatlan kérdéseire keresett választ. A forradalmár Fish menekülése a rá szakadó magány elől, előre látható öngyilkossága - saját tanácstalanságának bevallása, dokumentum és mementó. Ez magyarázza, hogy a drámában (sőt, az előadásban is) rokonszenves tárgyilagosság és a giccs határát súroló érzelmesség keveredik. Ez az ötvözet napjainkban - főleg ha a közönséget közelről érintő problémakörben kínálják -, rendkívül keresett drámai árucikk. Pam Gem témája pedig „a levegőben van". Ez magyarázza, hogy az eredetileg fringe-színházban bemutatott darab a belvárosi Mayfair Színház-ban is telt házakat vonz.

A közönség kíváncsi és hálás, mert ezen a színpadon, ha nem is minden igaz, de legalább mindig minden „valódi". A nyitott színpadon közszemlére kitett kagylógyűjtemény és a következetesen naturalisztikus színészi játék. A dokumentumdrámák életközelségét idéző atmoszférát hol széttépi, hol megemeli a külvilágból beáramló, „valódi" rádióműsor is. Az éterből áradó, felhangosított gépi hanghullámok szakaszokra tagolják az amúgy is töredezett darabot, de kontrasztként is szerepelnek. Jelzik, hogy a négy lány története nem téren és időn kívül, hanem a fogyasztói társadalom létező és aktuális valóságában zaj-lik. A színészek dicséretére válik, hogy nem érzékenyülnek el saját sorsuktól, és megőrzik a figurák, helyzetek humorát is.

A nőkérdés egy színpadon szokatlanabb vetületét, az előző nemzedék köz-érzetét tárgyalja Pam Gem kortársa, a lengyel származású, ugyancsak feminista Michelene Wandor, akinek szemléletét mi sem jellemzi jobban, mint hogy egyfelvonásosait *Sink-songs* (magyarul talán: *Mosogató-dalok)* címen adta ki. Színpadra került darabjával ebédidőben a Soho Polly nevű, belvárosi fringe-színházban találkoztam.

A Feleségek mondják (szó szerinti fordításban, tapintatlanul talán így hangzana: *Öreg feleségek meséi)* című háromfelvonásos, negyvenöt perces drámát lényegében a fentebb ismertetettel azonos kaptafára szabták. Csakhogy itt a felnőtt gyerekek anyjának nemzedéke jut el a maga életének válságos szakaszába. *Az* egyedülálló nő apa nélkül vállalt gyermeke már a maga lábán áll, amikor „anyuka" nyilvánosságra hozza élete titkát. A megőrzött családi keretek közül viszont már elillant az érzelmi tartalom, és az öreg fejjel vállalt jelentéktelen társadalmi tevékenység egy tartalmát vesztett asszonyi élet elviselését könnyíti meg. A női sors fennen hirdetett, megrendülve átélt tragikumát Michelene Wandor is egyik hősének öngyilkosságával húzza alá. A szemléletét meghatározó együttérzés, líraiság azonban nem gátolja humorának érvényesítését. Az előadás legoldottabb perceit az emberi, asszonyi gyengeségeket felmutató be-mondások, apró, hiteles gesztusok kínálták.

A Broadway alulnézetben

Ha igazságos akarok lenni, a *Chorus Line* előadását kivonom a „londoni átlag" meglehetősen tág közös nevezője alól. Hiszen Michael Bennett musicalje legendás Broadway-siker, többszörösen elismert, Tony- és Pulitzer-díjas amerikai szuperprodukció, amely a New York-i drámakritikusok 1975-ös díja után első helyre került a Plays and Players kritikusai által kialakított rangsorban is.

Aki figyelemmel kíséri a hazai szín-házi sajtót, a Broadway-beszámolóknak hála, sok mindent tud már ennek a formabontó, statiszta-szociográfiának a történetéről, szerkezetéről, sikeréről. A londoni Drury Lane Színházban látott előadás ennek, meglehet, szerényebben, de mindenképpen sok gonddal és leleménnyel színpadra állított, látványos mása.

Színházi naplómból, úgy hiszem, nem maradhat ki az a gondolat, amelyre az angol sajtónak egy Bennett-tel készített interjúja figyelmeztet. Hogy hitvallása szerint a musicallel komoly dolgokról is lehet beszélni. Ő maga például a Watergate-ügy hatása alatt határozta el, hogy darabot komponál az emberi méltóságról. Mert mindennél jobban foglalkoztatta az a gondolat, hogy Amerikában az ember vagy sztár, vagy senki. És akiből nem lett az IBM vagy a General Motors elnöke, esetleg a Broadway csillaga, az amerikai fogalmak szerint megbukott. Márpedig a többségből s ezen belül ezekből a kóristaszerződésre várakozó, a karba áhítozó fiatalokból már soha nem lesz sztár. Az ő maximális reményük, hogy szerencséjük és tehetségük jóvol-

táról végre szerződéshez, keresethez jutnak a karban, és legalább egy időre magukra ölthetik végre a csillogó, flitteres munkaruhát.

Bennett arra kíváncsi, és táncosait faggatva azt mutatja meg, hogyan fest a revük csillogó világa a valóságban. Kik azok a fiatalok, akik a közönségnek és a rendezőnek a szebb, tehetségesebbik arcukat mutatják, de belül bizonytalanok, többségükben máris sebzettek és kiszolgáltatottak. Az egyik egy szomorú, csúnyácska zsidófiú, a másik az évek múlásától rettegő, félelmét agresszivitással leplező, harminc körüli démon. Mellette táncol az olasz névvel büszkélkedő, magát mindenkor kívülállónak érző portoricói és az egykor sztár-ként csillogó, lecsúszott tehetség. Ők valamennyien sorstársak és ellenfelek is a színpadi létért vívott kenyérharcban.

A musical és a szociográfia műfaji kereszteződéséből szinte logikusan következik a létező legszomorúbb happy end: ami a szerződtetett szerencséseknek egy produkciónyi biztonság, az a kapun kívül rekedt többségnek fájdalmas kudarc. A kegyetlenül tárgyilagos és mégis esetleges válogatás tanúi számára azok a táncosok, akik a finálához illendően egyforma díszbe öltöznek, már nem a személytelen ragyogást, hanem a kiszolgáltatott egyének szomorú, heterogén csoportját idézik.

Bennett persze koreográfus és nem drámaíró, ennek tulajdonítható, hogy darabjának szerkezete nem elég feszes, előfordul benne ismétlés és üresjárat is. A szentimentalizmus csapdáját sem mindig kerüli el. Frank Marcus nem minden alap nélkül veti szemére a Sunday Telegraph-ban, hogy meséje éppen olyan triviális, éppen úgy tele van banalitással és pátosszal, mint maga az élet, és végső soron nem sok újat mond a kortársi Amerikáról vagy akár a szórakoztató iparról. A magam részéről azt hiszem, hogy az igazság a zászlólengető, ájult elragadtatás és a közönséggel szembeforduló fanyalgás között van. A műfaj szabta, színházi gyakorlat szentesítette mércét alkalmazva, feltétlenül elégedettek lehetünk a szokatlan valóságtartalmú darabbal és a gazdag előadással is. Hiszen nem utolsó dolog egy olyan musical-sztori, amin még gondolkodni is lehet! Az egészében kellemes muzsikából ki-váló számok ugranak ki. Az igazság azonban az, hogy sem a zene, sem a mese nem versenyezhet a koreográfiával. Bennett valójában táncban fejezi ki magát, a világról való közlendőinek is ez az anyanyelve. Es a Drury Lane színészei tudnak musicalt játszani. Nyoma sincs annak a munkamegosztásnak, amely szerint az egyik figura jól énekel, a másik jól táncol. Ebben a karban mindenki a mű-faj teljes skálájának mestere. Nem csoda, hiszen azt olvastam, hogy őket is több száz jelentkező közül válogatták ki...

Átlagon alul és felül

Kéthetes londoni tanulmányutam végén szomorúan summáztam: mennyi mindennel maradtam még önmagam adósa. De színházi naplómból még a látott előadásoknak is majd a fele kiszorult. Nem írtam egyik legemlékezetesebb színházi estémről, Peter Shaffer *Equusának* nemzeti színházi előadásáról az Alberyben, azon egyszerű okból, hogy nemcsak a mű, de 1973 óta gyűrűző színpadi visszhangja is hozzáférhető a magyar sajtóban. Pedig az önmegvalósítás kudarcát elemző színpadi művek között az *Equus* mindenképpen helyet érdemel. Nem is akármilyet.

John Dexter félelmetesen szuggesztív, részleteiben is tökéletes rendezése ugyanerre a gondolatra épít. Aki olvasta a drámát a Nagyvilágban, az képzelete színpadán nyilván maga is ennek jegyében rendezte meg a drámát. Dexter színpadi felfedezése abban áll, hogy az önmegvalósítás minden megidézett konfliktusát kiaknázza, a kamaszfiú lélektani drámájával azonos intenzitással elemzi a maga túlszabályozott életvitelével, gyermektelen házasságával, elgépiesedett munkájával elégedetlen pszichiáter kudarcát, és felvillantja a korlátolt kispolgári normák között vegetáló szülők emberi-érzelmi-pedagógiai csődjét is.

Shaffer drámája nem nyit új korszakot a kortársi angol dráma történetében, de társadalmi-lélektani tartalmában és főként intenzitásában többet nyújt az átlagnál. Lehet, hogy igazuk van azoknak, akik a darabot pusztán divatos lélektani kriminek tekintik. De mégis mestermű a maga nemében, ha egyszer módot adott Dexternek erre a színpadi feszültségben utolérhetetlen előadásra. A rendező a fiú kettős drámáját állította az előadás homlokterébe, és ezáltal a lovak ellen elkövetett korábbi merénylet, a lélek-tani defekt felgöngyölítésével, a vallomás születésének egyidejű drámájával együtt - hol párhuzamosan, hol váltakozva - jelenik meg a majdnem kopár forgószínpadon. A rendező a lélekrajzok kidolgozásában vállalja és követi a mű következetes realizmusát. De a színpadra állított, szimbolikus maszkot viselő „lovak" megjelenítésével úgy lépi át a földhözragadt valóság korlátait, hogy ezzel költői távlatot teremt a történet számára is. A dráma olvasásakor attól tartottam, hogy nincs olyan előadás, amely elkerüli a naturalizmus kísértését. Az Alberyben bebizonyosodott, hogy a mű szimbolikus gesztussá, rítussá emelheti mindazt, amiben a naturalizmus árnya érződik, s így a rémség is költészetté nemesül.

Beszámolóm margójára szorultak azok az előadások is, amelyek egészében nem érdemelnek a magyar szaksajtóban különös figyelmet, de részleteik minden elismerésre, elragadtatásra érdemesek. Példaként hadd hivatkozzam a manchesteri Royal Exchange Színházban látott *Ványa bácsira* és a londoni Vaudeville Színház Stevie-előadására. Csehov remekműve és Hugh Whitemore lapos élet-rajzi játéka azért kerülhet egy bekezdés-be, mert mindkettőt a főszereplő sztár színészi alakítása teszi számomra emlékezetessé.

Nem hiszem, hogy Albert Finney (Asztrov) és Glenda Jackson (Stevie) felfedezése rám várna. De tehetségük csillogása egy itthon sem ritka, egyre többször vitatott színházi képletet idéz: a színészszínház élményét. Ennek hatását, varázsát pedig hiba lenne tagadni. Legalább olyan nagy hiba, mint üdvözítő voltát hirdetni... A manchesteri *Ványa bácsi* egyébként Finneytől eltekintve is korrekt, stílustisztelő előadás, ahol az egyetlen címszereplőt kivéve mindenki azt játssza, amit Csehov meg-írt. A kitűnő Leo McKern sem tehet róla, hogy korpulens hatvanasként nem tudja elfogadtatni a negyvenhét éves Ványa emberi reakcióit és az élettel szemben támasztott elvárásait. Az előadás problémája inkább ott van, hogy a stílusos, költői rendezés mögött nem érződik az igazi feszítő erejű színházi mondanivaló. A Royal Exchange-ben kulturáltan és szépen játszanak Csehovot, és a közönség hálás is érte. Csak éppen az nem derül ki igazán, hogy miért is vállalták.

Albert Finney Asztrov doktorja viszont a maga szellemi, emberi fölényével úgy kerül a körszínház és a családi kör kellős közepébe, hogy a közönség egyszeriben elfeledkezik a történelmi és földrajzi távlatról. Itt egy mai Asztrov próbálja áttörni a konvenciók kőfalát. Aki nemcsak Jelenát, de saját magát is pontosan látja. Fölénye részben éppen

ebből a modern öniróniából is táplálkozik.

Glenda Jacksont, aki a világirodalom nagy női szerepeinek eljátszására hivatott, igazi „ziccerszerepben" láttam először színpadon. Mint aki Bajor Gizit csak *A bolond* Ásvaynéből ismeri... A két szerepet az is rokonítja, hogy Stevie-t is kamaszlány korától haláláig kísérjük, követjük a darabban. Csakhogy ez a kötetben is olvasható versekkel montázzsá tágított dokumentumdráma Stevie Smith angol költőnő valóságos, irodalomtörténeti kézikönyvekben ellen-őrizhető életéről szól. Ténybelileg nyilván tökéletesen hiteles, csak éppen mű-vészileg nem az. A századunkban élt, valószínűleg nem túlságosan jelentős poéta eseménytelen karrierje, meglehetősen banális életútja a jelek szerint nem kínált drámatémát a szerzőnek. Ezért azután a tényekre, a versekre és a színésznőre bízta magát.

Szomorú tény, hogy a zseniális Clifford Williams félkézzel, nyilvánvaló „hakniként" rendezte az előadást. Abban a tudatban, hogy ez az este amúgy is Glenda Jacksoné. Aki valóban nemcsak sztár, de vibrálóan izgalmas színész-egyéniség is, és képes belülről és kívülről egyszerre látni, láttatni a figurát. Fékezhetetlen ambícióval törekszik, küzd, szenved és szenveleg, de még ebben is benne van a költői szerepjátszás fölénye, a kortársszínész intellektualitása. A helyenként melodramatikus jeleneteket a színész a figura eredendő érdességével, félszegségével, s egy parányi gúnnyal ellensúlyozza, anélkül, hogy Stevie érzelmeivel - és az íróval - vitába szállna.

Nem szeretném eltúlozni vagy kinyilatkoztatni egy kéthetes tanulmányút esetleges tanulságait. Annál kevésbé, mert hiszem, hogy a londoni kritikusok cseppet sem titkolt, mértéktartó elégedetlenségéből, türelmes türelmetlenségéből és éberen őrzött igényességéből is van mit tanulnunk.

CSÍK ISTVÁN

Színházi műhely és „futószalag

Beszélgetés Najmányi Lászlóval

- Azért vagyok díszlettervező, mert nem tudok jobbat kitalálni - ezzel a meghökkentő kijelentéssel kezdte beszélgetésünket Najmányi László, aki az elmúlt két-három évben sok emlékezetes szín-házi előadáshoz teremtette meg az adekvát színpadi teret, Budapesten és vidéken egyaránt.

- Számomra a tervezés nem önkifejezési forma, legalábbis jelenleg nem az. Munka. Olyan munka, amit viszonylag jól el tudok végezni, amihez viszonylag a legtöbb kedvem van, de semmi több

- *Mégis: miért lett tervező? Hogyan?*

- Egyszerűen. Színházat akartam csinálni - mondja, és szavai mindjárt más akusztikát adnak előbbi kijelentéseinek. - Ehhez azt a módszert találtam a legcélravezetőbbnek, hogy „beépülök" a hivatásos színház mechanizmusába, lehetőleg olyan ponton, ahol el tudnak fogadni, ahol el tudom fogadtatni magam. Azt hittem, hogy így, a sáncokon belül, a rendszeres munkával meg tudom majd teremteni a saját presztízsemet, anélkül, hogy közben feladnám a szuverenitásomat. Reméltem, hogy „nyitott" tudok maradni . . . Nem sikerült! „Megevett" a színházi üzem előadásgyártásának gyakorlata; egyelőre úgy érzem, teljesen megevett!

- *Színházi üzem, előadásgyártás . . . Meglehetősen maliciózus kifejezések !*

Pedig nincs mögöttük semmiféle megbélyegző, pejoratív tartalom. Pontosítsuk a dolgokat. Számomra az igazi színház az, amelyben elsődleges, primér élménnyel találkozhatom : *a felfedezés, a rátalálás* izgalmával. Ez az élmény egyszeri és megismételhetetlen; ezért érdemes létezni, ezért érdemes színházat csinálni! De az ilyen művészi lelemény nagyon ritka madár; az eredetiség, *a meg-találás* ízével évszámra nem találkozunk. Miközben az ilyen színházat keresem, tisztában vagyok azzal, hogy a minden-napok gyakorlata nem ez. Tisztában vagyok azzal is, hogy a színház életében a *ráismerés, a felismertetés is* hatalmas eredmény és óriási feladat; ezek az előadások azzal, hogy a ráismerés örömével ajándékozzák meg a nézőket, rendkívül fontos szerepet játszanak. Amikor a hivatásos színház hivatásos munkatársa lettem, minden rossz érzés és hátsó gondolat nélkül elfogadtam ezt a gyakorlatot. Nem csak nálunk, a világon mindenütt iparszerűen készülnek az előadások, afféle művészeti futószalagon; de van valami olyan érzésem, hogy nálunk rosszul határozták meg a szalag haladási sebességét, az egyes fázisok időtartamát.

- *Tehát nem a „futószalag" ellen van kifogása ? A futószalagon is születhetnek jó eredmények ?*

- Természetesen, hiszen a világon mindenütt születnek ! De az iparszerű termelés alapfeltétele a szervezettség, a mi gyakorlatunkban viszont - az az érzésem - túl sokat bízunk a véletlenre. Vegyük például a tervező munkáját. Amikor kézhez kapom a darabot, s először beszéljük meg a rendezővel az elképzeléseit, még nem tudok a partnere lenni; ő már hetek, hónapok óta foglalkozik a darabbal, amit én a legjobb esetben is csak átfutottam; ő kialakította a saját, részletes elképzelését, értelmezését, míg nekem csak kialakulatlan, ködös véleményem lehet. Mire a vázlat elkészül - - mert az már jó eset, ha két vázlatot tudok rögzíteni -, többé-kevésbé már minden végleges. Addigra már költségvetést kell készíteni, ésatöbbi, ésatöbbi; akkor fejeződik be a munka, amikor érdemben el lehetne kezdeni! Vakrepülés . . . Vagy éppen beletaláltam, ami elméletileg ugyan elképzelhető, de valószínűtlen, vagy eleve megalkuvással kell hozzákezdeni az előadás megvalósításához. Ilyen körülmények között természetesen akkor is a rendező határozza meg a produkciót, ha valóban tehetséges emberekkel dolgozik együtt, és igényt tartana a közös munkára, de csak kiszolgálói lehetünk, ez pedig éppen az ő szempontjából nem szerencsés megoldás. Az igazán jó eredményhez szükség lenne az együtt dolgozó csoport minden egyes tagjának tevékeny szellemi hozzájárulására.

- *Tehát az úgynevezett „csapatjáték"-ra?*

- Nem szeretem azt a szót, hogy csapat. Ilyen vonatkozásban nem. Valahogy túl katonás, valamiféle alá- és fölérendeltségi viszonyt fejez ki; viszolyogtató, ha alkotó közösségre alkalmazzák. Inkább csoport. Együttes. Ahol a rendező „primus inter pares". De a lényeg ugyanaz. Úgyis annyi színházon, művészeten kívüli tényezővel kell megbirkózni a munka közben; legalább belül meg kell teremteni az alkotó viták közös nevezőjét!

- *Milyen színházon kívüli tényezőkre gondol?*

– Például *arra,* hogy olyan embereket kell naponta meggyőznünk arról, hogy más a selyem és más a zsákvászon, akiknek ezt tudni egyáltalán nem feladatuk. Saját gyakorlatomból tudom, hogy ugyanahhoz a darabhoz készülhet jó díszlet selyemből is és zsákvászonból is; de azt a díszletet, amit selyemből képzeltünk el, csak akkor lehet vászonból megcsinálni, ha az egész előadást nem vesszük komolyan.

– *Az előbb azt mondta, hogy az előadásokat, akarva-akaratlanul, de minden részletében a rendező határozza meg. Még előbb arról szólt, hogy úgy érzi, nem tudta megőrizni a szuverenitását. Ennek azért ellene mond az a tény, hagy eddigi díszleteinek jól felismerhető karaktere van: a szerkezet és az anyagok „anyagszerűségének" tudatos hangsúlyozása.*

– Elképzelhető, bár én nem érzékelem. Ha *így* van, az nyilvánvalóan az indíttatásommal függ össze; műszaki egyetemet végeztem. Ez meghatározó jelentőségű: ha az utcán sétálok, akkor is a szerkezetet érzékelem a házak rendjében, a homlokzatok mögött. Nyilván mások is így vannak vele; aki a festészet felől közelít a díszlettervezéshez, az színekben, foltokban gondolkozik, aki szobrász volt, az a plasztikus formákra helyezi a hangsúlyt, aki rendező, azt mindenekelőtt a mozgásában változó tér-formák érdeklik. Ezek azonban inkább csak másodlagos stílusjegyek; ha az előadás egészében domináns szerephez jutnak, az eleve baj. A lényeg más: az előadás egészének vizuális hatása, és ezt a rendező fogalmazza meg. Többnyi-re még a darab elemzése során, tehát az-előtt, hogy akár csak találkozott volna a tervezővel.

- *Az elmúlt években nagyon sok szó esett arról, hogy a magyar rendezők munkája túlságosan irodalmi fogantatású. Gyakran azt is a szemükre vetették, hogy hiányzik belőlük a vizuális fantázia. Ilyen körülmények között könnyen elképzelhető, hogy a rendezői koncepció csak filozófiai értelmezés, a szövegelemzés koncepciója.*

- Nem csak elképzelhető: előfordul. De ez mit sem változtat a lényegen. Igaz, hogy ilyenkor, látszólag, a tervező teremti meg, méghozzá önállóan, a színpadi teret, de ez korántsem ilyen egyértelmű. Mert hiába teremtem én meg a világ legtökéletesebb színpadképét, ha a rendező nem tud vele mit kezdeni, inkább csak ártok vele, mint használok. Mert a kihasználatlan lehetőségek visszaütnek, és a színpadi tér, a díszlet afféle púp lesz az előadás hátán. Így hát mérlegelésre kényszerülök; el kell döntenem, hogy a tervemmel el tudom-e indítani a rendező fantáziáját, tud-e vele valamit kezdeni, vagy jobb, ha csak úgy-ahogy berendezem számára a színpadot. Pontosabban kényszerülnék; de ilyen lélek-tani elemezgetésre soha nincs idő.

– *Az elmúlt évek során nagyon sok színházban, nagyon sok rendezővel dolgozott. Jelenleg a Pécsi Nemzeti Színház állományába tartozik, de filmmel, televízióval is foglalkozott. Nyilvánvalóan találkozott olyan mű-vészekkel, alkotótársakkal, akikkel szívesen dolgozott együtt; olyan közösségekkel, amelyekben kialakulhatott ama bizonyos csoport. Melyek voltak ezek ?*

- Úgy értsem ezt, hogy melyik színházban éreztem legjobban magam? Mindben vagy egyikben sem. Lehet, hogy furcsán hangzik, de én nem érzékelem ezt a különbséget az egyes szín-házi „műhelyek" között, amelyet a kritika, de a színházlátogatók jelentős része is hangoztatni szokott. Számomra az a tény, hogy nem a kísérletező-kutató ama-tőr együttesekkel dolgozom együtt, ha-nem hivatásos színházakban működöm, sokkal meghatározóbb, mint az, hogy a hivatásos színház világán belül itt avagy ott tervezek díszletet. A főváros és vidék között sem látok akkora különbséget, amekkorát a kívülálló a különböző viták alapján feltételezhet. Dolgoztam nagyon jó munkalég-körben Budapesten, és kínosan kiszámított hivatalnoklégkörben vidéken. Ha konkrét személyekre vonatkozik a kérdés, ott már valóban van különbség. Van, akivel jobban, könnyebben együtt tudok dolgozni, például Valló Péterrel nagyon jól megértettük egymást; de a jelenlegi színházi gyakorlatban ennek sincs különösebb jelentősége.

- *Legutóbb, Szolnokon Paál Istvánnal dolgozott együtt; az* Álszentek összeesküvése, *Bulgakov Molière-drámája rendkívül nagy visszhangot keltett.*

– Paál Istvánnal is jól kijöttünk. Megkönnyítette a közös nevező megtalálását, hogy mindketten az amatőr színház területéről kerültünk a „hivatásos" színházba, de csak a szemlélet volt közös; mert ott a két szélső pólust képviseltük. Ennek ellenére jól dolgoztunk együtt.

- *Hogyan született meg a Bulgakov-mű szerkezetében szigorú, s az új anyagokban, adott esetben a műanyag fóliában rejlő lehetőségeket maximálisan kihasználó díszlete ?*

– *Az Álszentek összeesküvésében,* legalábbis a mi olvasatunkban, az egész világ mesterkélt, művi, korlátozott, csak a színpad művi világa valódi. Ezt a kettősséget, ezt a furcsa áttételt kellett valahogy anyagban megfogalmazni, a térben érzékeltetni; így kapott szerepet az áttetsző fólia. Nem meghökkenteni akartunk, eredetieskedni; a dramaturgia követelte ki az anyagot, *ezt az* anyagot.

- *Bár egész beszélgetésünk során tagadta, hogy egy tervezőnek valamiféle „ars poeticája" lehetne, az elmondottakból mégis a meghatározó elvek igénye csendül ki. Hogyan tudná meg fogalmazni saját célkitűzéseit?*

- Nehéz dolog, hiszen mindent csak a darab, a színház, a munkatársak személyének a függvényében lehet vizsgálni. Annyi bizonyos, hogy mindig arra törekedtem: semmi felesleges ne lehessen a színpadon. Semmi, ami eltérítheti a néző figyelmét, aminek a láttán elkalandozhatnak a gondolatai. Úgyis rendkívül nehéz dolga van, nagyon kell figyelnie; a magyar színházakban ugyanis azt hiszik, attól lesz pergő egy előadás, ha gyorsan mondják a szöveget. Ember legyen a talpán, aki a számára ismeretlen, elhadart, ráadásul nemegyszer rossz beszédtechnikával elhadart szövegből ki tudja bogozni, miről is van szó. Legalább én ne nehezítsem meg a dolgát felesleges részletekkel. De hát a célratörő tömörség minden művészetnek alapfeltétele, és a színház - művészet. Legalábbis annak kellene lennie.

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS az ELTE Esztétika Tanszékének tanszékvezetője

CSÍK ISTVÁN a Kohó- és Gépipari Minisztérium Sajtó- és Propagandaosztályának csoportvezetője

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

HORVÁTH TAMÁS újságíró, az Új Tükör munkatársa

MÉSZ ÉVA a Tankönyvkiadó szerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg

SZENDRŐ FERENC rendező

SZIKORA JÁNOS főiskolai hallgató

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Miklós Almási:

Une pièce de boy-scout à Gyula?

Une belle tragédie hongroise, présentée au Théâtre du Château de Gyula, n'appartient pas aux meilleures oeuvres de son auteur, Gyula Hernádi. Le critique estime que le texte est par trop forcé, la construction logique y est trop apparente – néanmoins, le création met en relief un phénomène nouveau: la vogue de plus en plus croissante du grotesque historique, aspirant à adapter les faits historiques sous un aspect contemporain.

Éva Mész:

Des questions qui attendent une réponse

A Gyula on a aussi organisé un colloque scientifique sous le titre *L'interprétation moderne de l'histoire au théâtre*. Dans sa conférence d'introduction Miklós Almási ainsi que plusieurs experts prenant la parole après lui ont signalé les tendances nouvelles des pièces historiques hongroises. Notre collaboratrice, en rendant compte des entretiens, pense que les problèmes de la forme – problèmes pourtant essentiels du genre – y ont été regrettablement négligés.

Judit Szántó:

Vivre et jouer à Szentendre . . .

A Szentendre, petite ville d'origine serbe aux alentours de la capitale, on a organisé déjà pour la neuvième fois des spectacles en plein air, sous le nom « Teatrum de Szentendre ».
Cette fois-ci on y a joué *La Comédie des Erreurs* de Shakespeare, mais la mise en scène d'Imre Kerényi s'est volontairement détachée des conceptions antérieures qui avaient découvert, dans cette oeuvre de jeunesse de l'auteur, des courants philosophiques d'une certaine profondeur et de résonance actuelle. Cependant notre critique apprécie sans réserves ces « *Jeux de la Place de l'Église* » qui, précédant le spectacle de soirée, ont réussi à rattacher quelques-unes de nos anciennes farces à l'atmosphere magique de la petite ville.

István Gábor:

La saison du Théâtre Municipal d'Opérette

Faisant le bilan de la saison 1976/77 de ce théâtre, le critique veut distinguer surtout les tendances aspirant à renouveler le style de l'ensemble. C'est pourquoi il apprécie surtout la représentation du musical *Cabaret* de Harold Prince, mis en scène par Miklós Szinetár.

István Nánay:

Pour le spectateur de demain . . .

Le critique a suivi pendant toute la saison l'activité du Théâtre pour Enfants de Budapest ainsi que le programme destiné aux enfants de nos théâtres de province. En rendant compte du caractère et du niveau des spectacles, István Gábor soulève aussi quelques problèmes actuels de l'éducation théâtrale de la jeunesse.

Tamás Horváth:

Tragédie dans la porcherie

Le critique nous introduit à une tentative intéressante et remarquable: à la piece du jeune auteur Gábor Czakó, *Jeu de porcs*, jouée au Studio de Dunaújváros, dans la mise en scène d'István Iglódi.

Ferenc Szendrő:

Quinze ans a la Scene Littéraire

Ferenc Szendrő, pendant quinze ans directeur de cette petite estrade littéraire, publie ici quelques-uns de ses souvenirs, en illustrant ses propos de documents intéressants.

András Pályi:

Journal sur les acteurs

Notre collaborateur rappelle quelques interprétations mémorables de la saison passée: celle d'Erzsi Pásztor comme la Mère Ubu à Pécs, ainsi que celles de trois comédiennes – Hédi Temessy, Mari Csomós et Kati Lázár – au théâtre de Szolnok.

János Szikora:

Gestes d'acteurs au Ier acte des „Ames Mortes"

L'auteur de cette étude a été l'assistant du metteur en scène György Lengyel pendant les préparatifs de l'adaptation du roman gogolien *Les Ames Mortes*. Il analyse ici la naissance des gestes des comédiens au Ier acte, à l'aide de ses notes et des bandes de film qu'il a prises lui-même.

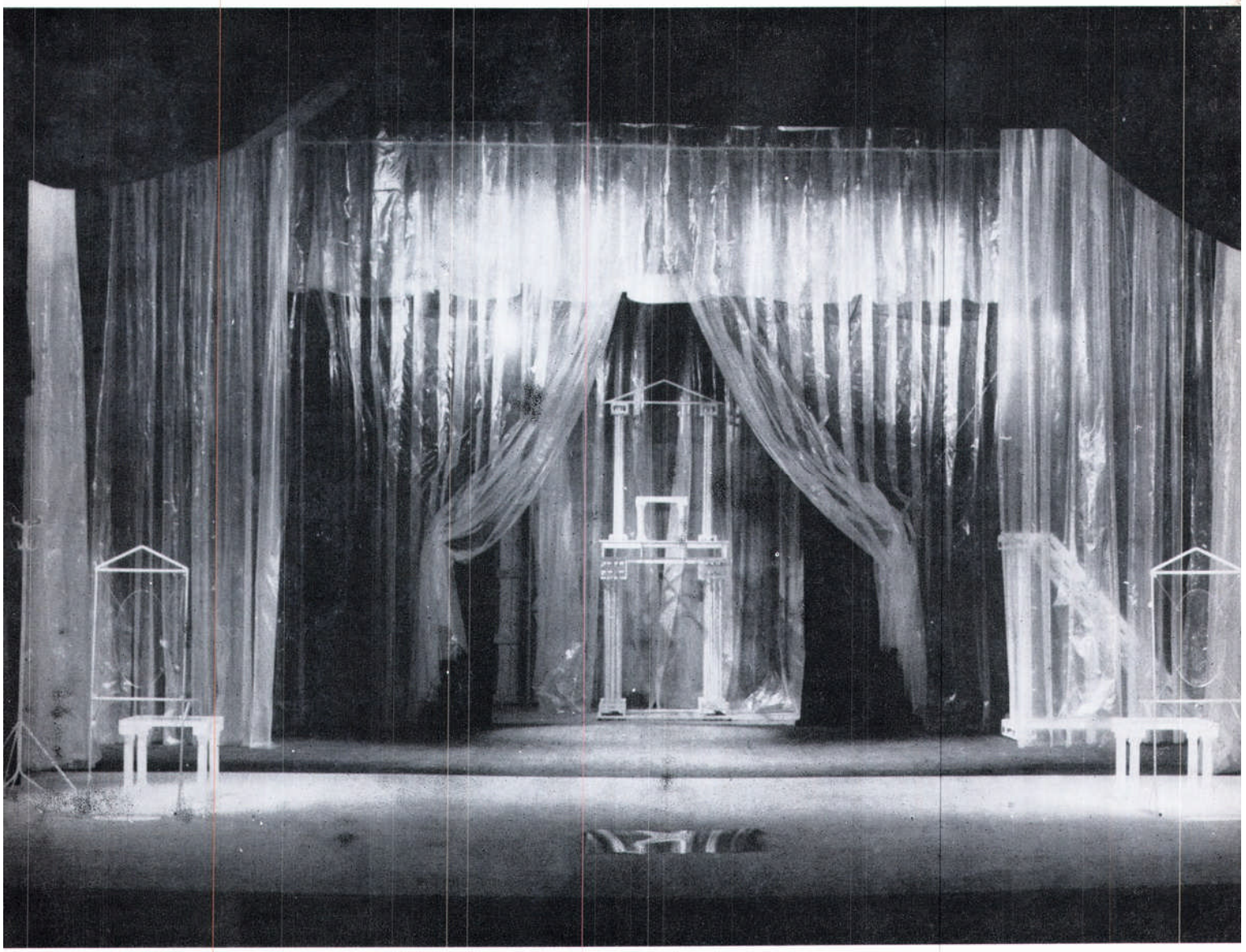
Anna Földes:

Journal du « moyen théâtral » à Londres

C'est l'existence quotidienne du théâtre à Londres qui se trouve évoquée dans cet article. A propos de quelques spectacles Anna Földes renvoie aussi à ces phénomènes sociaux et économiques sans lesquels personne ne saurait comprendre le « niveau moyen » de ce théâtre.

István Csík:

Activité théâtrale et travail à la chaine

László Najmányi est actuellement un de nos jeunes scénographes les plus recherchés. Dans cet interview il analyse surtout la place que cède à l'épanouissement de la personnalité créatrice le caractère de travail à la chaine de l'activité théâtrale.

Ára: 12 Ft