SZÍNHÁZ

Nánay István: A gondnok két arca • Csillag Ilona: Az a régi, jó Molnár Ferenc • Hámori András: Kabarék színesben és fekete-fehérben • Gábor István: Ígéretes évad a Fővárosi Operettszínházban • Szántó Judit: Megszületett-e már a 150 éves Ibsen? • Csík István: Individuum és kollektíva Vinkó József: A színház és a homokfestészet • Szakolczay Lajos: Színházi Kollokvium Sepsiszentgyörgyön • Maácz László: A századik alkotás Béjart együttesében

1978
Augusztus

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1978. AUGUSZTUS

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 Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797

78.0839 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

Borítón:
Reviczky Gábor (Aston) és Csapó János (Davies) Pinter A gondnok című színművének miskolci előadásában (Veres Attila felvétele)

A hátsó borítón:
Pauer Gyula díszlete A bűvös erdő kaposvári **előadásában** (Fábián József **felv.)**

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A gondnok két arca (1)

TARJÁN TAMÁS
Kicsoda Bernarda? (6)

CSILLAG ILONA
Az a régi, jó Molnár Ferenc... (7)

BUDAI KATALIN Shaw-rakozunk? (10)

RÓNA KATALIN
Macska van a szobában (14)

HÁMORI ANDRÁS
Kabarék színesben és fekete-fehérben (16)

GÁBOR ISTVÁN
Ígéretes évad a Fővárosi **Operettszínházban** (19)

MIHÁLYI GÁBOR
A komolyság és komolytalanság dialektikája (23)

színháztörténet

SZÁNTÓ JUDIT
Megszületett-e már a 150 éves Ibsen? (28)

négyszemközt

VINKÓ JÓZSEF
A színház és a **homokfestészet** **(32)**

CSÍK ISTVÁN
Individuum és **kollektíva** **(35)**

fórum

HERMANN ISTVÁN
Mai „Mit tegyünk?" (38)

világszínház

SZAKOLCZAY LAJOS
Színházi Kollokvium **Sepsiszentgyörgyön** (42)

MAÁCZ LÁSZLÓ
A századik alkotás Béjart **együttesében** (46)

NÁNAY ISTVÁN

A gondnok két arca

Harold Pinter színműve Budapesten és Miskolcon

Nálunk megbukott az ötvenes évek második felében induló angol drámaíró-nemzedék kimagasló képviselőjének, az abszurd dráma kitűnő mesterének világszerte és többnyire sikerrel játszott darabja. A Pesti Színházba elsősorban a színészek kedvéért esténként ugyan bemegy a közönség, de aztán szünetről szünetre jobban fogyatkoznak, csapatostul mennek el értetlenül, becsapottnak érezve magukat a nézők. A miskolci Nemzeti Színház bemutatósorozatát az egri Gárdonyi Géza Színházban tartotta, ott is fokozatosan csökkent az érdeklődés, a bérletesek egy része el sem ment az előadásra, s úgy hírlik, előadás is elmaradt az érdektelenség miatt. Miskolcon már a stúdiószínpadon játszották a darabot, többnyire telt házakkal, de a szünetekben ott is jó néhányan hazaszivárogtak. Az utolsó előadáson a hatvanöt személyes nézőtéren - bár papíron telt ház volt - a nagyszámú tiszteletjegyes nézővel együtt is csak negyvenegyen voltak, s az utolsó felvonásra ebből is mindössze huszonketten maradtak.

Mi lehet az oka ennek az értetlenségnek? Érdekes lenne erre a kérdésre megtalálni a választ, annál is inkább, mivel nem csupán egyetlen - még ha különböző interpretálású - darab sikertelenségéről van szó, hanem egy stílusáról. Gondoljunk csak a Vígszínházban bemutatott Bond-mű *(Fej vagy írás)* mérsékelt sikerére, vagy a kaposvári színház angol sorozatának ingadozó fogadtatására (a kaposváriak egymást követő évadokban játszották Delaney Egy *csepp mézét,* Storey *A vállalkozóját,* Weskern A *konyháját,* és a darabok munkálatai közben szerzett tapasztalatok nagyban hozzájárultak a színház jellegzetes stílusának kialakításához, de a közönség reakciója messze nem volt egységes).

Bonyolítja a választ, hogy egyrészt nemcsak Magyarországon, de például 1961-ben Párizsban is bukás volt A *gondnok* bemutatója (hogy aztán 1969-ben és *azóta* annál nagyobb sikerrel játsszák), vagy az Egyesült Államokban is a legtöbb bemutatóról - a kritikák tanúsága szerint - a nézők egy része felháborodva távozott az előadás közben; más-részt viszont volt *A* gondnoknak nagyon is sikeres hazai előadása: 1968-ban a főiskola máig emlékezetes vizsgaelőadása, amelyet Zsámbéki Gábor rendezett, s amelynek szerepeit Koltai Róbert (Davies), Kiss István (Aston) és Györgyfalvay Péter (Mick) játszotta, s amelynek a negyedik „főszereplőjét", a zsúfolt szobadíszletet Török Iván tervezte-rendezte be. Ez a vizsgaelőadás - ami jó néhány ismétlést, egyetemi színpadi és vidéki vendégjátékot is megért - első-sorban nem azért kavart fel nagy port, mert tehetséges emberek szerencsésen összetalálkoztak, hanem sokkal inkább azért, mert valami olyanról tudott szólni, ami annak a közönségrétegnek mondott lényegeset, amelyhez az alkotók eljuttatták a produkciót. Az előadás egyik kritikusa így írt: „Az előadás atmoszféráját a fiatalos, kicsit vagabundos játé-kosság, a dolgok földhözragadtsága fölötti ironizálás jellemezte. Nem kompenzálták túl, nem keresték erőltetetten a játék »tragikus mélységeit«, de a jókedvű komédiázáson túl, ami a spontaneitás erejével hatott, amikor kellett, az emberi kapcsolatok elgondolkodtató mélységeit is érzékeltetni tudták, emóciót ébresztve a nézőkben... Zsámbéki Gábor a jól megfogható, érzékletesen kifejthető drámai szituációkból, a figurák valóságos összecsapásaiból indult ki." Ha ehhez hozzáteszem a magam emlékeit, a fölényes szakmai biztonság, a briliáns színészi alakítások, amelyek újszerűsége a civilnek ható létezés volt, a produkció feszes, a hétköznapi bőbeszédűségből és az elhallgatások csöndjeiből építkező ritmusa mellett a kapcsolatteremtés nehézségeiről, szinte lehetetlenségéről adott s a közönség szemléletét meghatározó kép az, amire emlékszem.

Ha tehát tíz évvel ezelőtt (de nyolc évvel az angliai bemutató után!) már megtalálták a darab előadásának kulcsát, akkor most nyilván ezt a kulcsot nem lelték az alkotók - vélhetnénk a kudarc okául. De erről szó sincs, hiszen a miskolci előadás a pinteri stílus tökéletes ismeretéről tanúskodik. Akkor talán alapvetően idegenné vált mindaz, amit Pinter drámái és jelesen *A gondnok* ma mondhat nekünk? Avagy a közönség-ben van a hiba? Ezekre a kérdésekre nem lehet egyszerűen válaszolni, ehhez kissé közelebbről meg kell vizsgálni Pinter műveinek sajátosságait.

Pinter műveit Mihályi Gábor - találóan - „Abszurd dráma naturalista módra" címmel elemzi *Végjáték* című kötetében. Ez a kategorizálás pontosan mutatja Pinter kapcsolatait kortársaihoz és elődeihez, ugyanakkor jelzi különállását is. Műveinek abszurditása Kafkához, Becketthez és Ionescohoz közelíti, naturalizmusa viszont a „dühöngő fiatalok" csoportjával rokonítja. De éppen az, hogy abszurd helyzetei nagyon is valósághoz kötöttek, a szereplők élethelyzete, beszédmódja; a történetek helyhez kötöttsége naturalisztikus, el is távolítja őt az abszurdoktól; illetve az, hogy a mindent tagadás indulata helyett valóságdarabkák pontos és hideg bemutatása jellemzi darabjait, a „dühös fiataloktól" különbözteti meg.

Mégis - kissé leegyszerűsítve - Pinter műveit az abszurd drámák közé szokás sorolni. Annyiban nem is jogtalanul, amennyiben az abszurd drámákat egy meghatározott életérzés kifejeződésének tekintik. Olyan életérzésnek, amely jellegzetesen az ötvenes évek közepe-vége táján kialakult világpolitikai és gazdasági helyzet terméke, mindenekelőtt a nyugat-európai polgári értelmiség körében. A rettegés, az emberre ható ismeretlen, megfoghatatlan tényezőktől való félelem, a világ összefüggéseinek bonyolultsága miatti kétségbeesés életérzése ez, amely szélsőségeiben a tett lefegyverzését éppúgy kiválthatja, mint egy mindent megváltoztatni, eltörölni vágyó anarchizmust.

A kivételes alkotók kezében viszont - akárcsak más korban más műfajok, izmusok - az abszurd dráma is lehet érzékeny állapotrajz, sőt áttételesen, az emberben szunnyadó, megfogalmazatlan érzések, gondolatok rendszerezését ki-kényszerítő potenciális mozgósító erő. Az abszurd drámák megjelenése óta eltelt két évtized alatt kiderült, hogy jó néhány mű csak az akkori pillanatnyi helyzetben s egy meghatározott szituációban hatott a közönségre; szerzők hulltak ki az emlékezet rostáján vagy más műfajban, más útonmódon keresik azóta kifejezési eszközeiket, nem kevesen közülük kommercializálódtak. Csak néhány íróról bizonyosodott be, hogy húsz évvel ezelőtt egy izmus kalodájába szorított műveik szétfeszítették műfaji kereteiket, és általánosan érvényes mondandójuk ma is hat. Ilyen író Harold Pinter.

Harold Pinter: A gondnok című drámája **a** Pesti Színház előadásában **(Davies: Szabó Sándor, Mick: Hegedűs D. Géza)**

Pinter dramaturgiájára, szituációira, hőseinek életére a zártság és nyitottság sajátos kettőssége jellemző. Egy zárt helyszín, néhány szereplő, viszonylag szűk időtartam, jól kitapintható, elkülöníthető expozíció, bonyodalom és lezárás - ezek a klasszikus dramaturgia szabályai szerint is egy zárt drámaszerkezet ismérvei. Ugyanakkor mintha a valóság egy szegmentumát szakítaná ki a szerző, és csak ezt ábrázolná meglehetősen részletezőn, de sem azt, ami időben a valóságdarab előtt vagy után történik, sem ami a szűken vett helyszínen kívül zajlik, nem ismerjük meg. Nem haladnak előre az események, nem cselekményt kapunk, hanem állapotrajzot. Ebből fakadóan Pinter drámáinak szerkezete körkörös: az expozícióban felvillantott kép, viszony, állapot mélyül el, s gyakran ugyanúgy végződik a mű, ahogy elkezdődött.

Pinter műveinek másik jellemzője a szöveg, a csend és a gesztus formaalkotó egysége. Pinter hőseinek beszéde nem az irodalmi nyelv szabályait követi. A köznyelv fordulatai, hétköznapi, sokszor pongyola, nemritkán szleng beszédkifejezések uralják a darabok szövegét, a fordulatok ismétlődése, a mondatok félbemaradása, a „nagy dolgok" helyett az élet semmiségeiről folytatott szószátyár elmélkedések együttesen sugallják a pinteri világkép sarkalatos tézisét: a nyelv devalválódását, a kommunikáció lehetetlenülését. A dialógusok naturalizmusa a darab-alaphelyzetek naturalizmusának pontos nyelvi leképzése, a nyelvi klisék változó értékű, de dramaturgiailag mérlegelt használata sajátos ritmust ad a műveknek.

A nyelvvel azonos értékű dramaturgiai funkciót tölt be a csend és a gesztus. Ahogy a l'Avant-Sccne kritikusa írta: „Pinter dialógusa a felszínen naturalista, de a csendek, a helyzetek, a feszültségek sajátos irreális ködbe burkolják ezt a naturalizmust." Amit nem lehet szóval elmondani, azt sejtetik a fizikai gesztusok, és az ezekkel egyenértékű csönd. A dialógusok kettőssége, a primer jelentés és a mögöttes tartalom egymásba játszása kivételes erővel jelenik meg Pinternél, éppen a szöveg, a csend és a gesztusok egymást kiegészítő rendszere jóvoltából. Ez a „technika" teszi érzékletessé a pinteri stílus drámai feszültségét, ami a „látszólag természetes, minden oldalról indokolt felszíni cselekvés és a háttér, az indíték homálya között alakul ki" (Osztovits Levente) azáltal, hogy a szereplők cselekvéseit látjuk ugyan, de az író a szereplők előéletét, cselekvéseik indítékait, indulataik okozóit rejtve tartja. Végső soron ebből eredeztethető az a kettősség is, mely a komikus és az iszonyatos rétegek között feszül. A felszíni jelenségek akár az ismétlődés, akár a kisszerűség miatt óhatatlanul komikussá válnak, de egy ponton a komikus színeket komorabbak, nemritkán tragikusak váltják fel. S a komorabb színeket szintén nagyrészt a beszéden túli eszközök hordozzák. Mindezek érvényesítéséhez azonban tökéletesen iskolázott testi és hangi kifejezőeszközeiknek maximálisan birtokában levő színészegyéniségek kellenek, Pinter figuráit sem a lélektani realizmus, sem a hagyományos naturalizmus szerepépítkezésével nem lehet megközelíteni.

Annál kevésbé, mivel Pinter alakjaival nem tud azonosulni a néző. A szituációk szerkezete olyan, hogy csupán időlegesen, mondhatni véletlenszerűen akad szereplő, aki igényt tarthat szimpátiánkra, de általában a néző és az alakok mind-egyike között nagyon tudatosan kialakított távolságot tartat a szerző.

Martin Esslin, Pinter első monográfusa *Az abszurd dráma elmélete* című könyvében így összegzi Pinter műveinek sajátosságait: „megtaláljuk bennük a mindennapi beszéd hanghordozásának és szétfolyó lényegtelenségeinek nyugtalanítóan, könyörtelenül pontos reprodukcióját; a köznapi szituációt, amely fokozatosan fenyegetéssel, rémülettel és titokzatossággal telik meg; a mindennapi magyarázatok vagy a cselekmény motiválásának szándékos mellőzését."

Ugyancsak Esslin hívta fel először a figyelmet arra, hogy Pinternél „a szoba a dráma középpontja és legfőbb költői képe, egyik visszatérő motívuma". A szoba az a hely, ahova az élet perifériájára szoruló pinteri figurák félelmükben, a külvilág fenyegetései elől behúzódnak. Pinter szavaival ezek az alakok „nyilván-valóan attól félnek, ami a szobán kívül van. A szobán kívül egy világ nehezedik rájuk, és ez a világ nyugtalanító, félelmetes".

S itt érkeztünk el a pinteri életmű általános érvényességi köréhez. Ez a fenyegetettségérzés, a világban való eligazodásra képtelenség ugyanis nemcsak egy adott időszakhoz, helyhez vagy társadalmi berendezkedéshez köthető. Az oly sokszor emlegetett, s már-már közhellyé koptatott tudományos-technikai forradalom s ennek sokrétű következményei, az információözön olyan hatások, amelyek feldolgozása, szintetizálása még komoly társadalmi segítség mellett is csak lassan, fokozatosan és igen kis hatás-fokkal végezhető el. S eközben százezrek, milliók fejében kavarognak a félig meg-emésztett ismeretek; elhagytak egy világ-képet, de még nem alakult ki, nem kristályosodott ki bennük a másik. Az emberek nagy tömegének gazdasági körülményei viszonylag fejlettek, de életkörülményei évtizedekkel maradnak el ettől a gazdasági szinttől, a tudati tényezők elmaradásának fokáról nem is beszélve. Az egész társadalom szerkezetét gyökeresen átalakító átrétegződések fél országnyi népességet tesznek átmenetileg gyökértelenné: az egyik ember már nem földművelő, de még nem is ipari munkás, a másik már nem fizikai dolgozó, de még nem szellemi, vagy ki-ki ez is meg az is. Elég, ha csak ezeket a tényezőket emeljük ki, amikor arra utalunk,

hogy Pinter abszurditása általános érvényű vonásokat tartalmaz.

Ha Pinter csak erre a jelenségre hívná fel a figyelmet darabjaival, ez sem lenne elhanyagolható érdeme. Ennél azonban többről van szó. Egy olyan nézői magatartást vált ki műveivel, ami meghaladja a puszta „tükröt tartást". A Manchester Guardian cikkírója, amikor Pinter műveinek hatását elemezte, ezeket állapította meg: „kevés néző hajlandó beismerni vereségét akár nézői, akár általában emberi minőségben, de ezekben a drámákban elveszett lelkek és néha elveszett testek világával kénytelen szembenézni. Pinter először becsalogatja a nézőket egy világba, amely úgy tűnik, mintha az övék lenne, majd egy vad és heves fordulattal fejbe kólintja őket." Martin Esslin pedig a már idézett művében így ír: „A néző önálló, alkotó erőfeszítésre, értelmező és egységesítő munkára kény-szerül. A szerző azt állítja, hogy „kizökkent az Idő", és felszólítja a közönséget, hogy ő „tolja helyre azt". Ha a néző fel-ismeri a világ abszurditásait, megtette az első lépést a valóság megértése, elfogadása, esetleg megváltoztatása felé."

S ez a Pinter-művek hatásmechanizmusának döntő kérdése. Képes-e az előadás felkelteni ezt a felismerő, megértő, változtatási igényt kiváltó hatást? Esslin beszámolójából ismert, hogy a nézők egy része sehol nem hajlandó erre, ezeknek a nézőknek természetes reakciója, hogy kivonulnak. Ám azok, akik az előadások áramkörébe kerülnek, eljuthatnak a kívánt nézői állapothoz.

Ezzel visszakanyarodtunk az eredetileg feltett kérdésünkhöz: Mi az oka a hazai előadások sikertelenségének? Alighanem az, hogy mindkét esetben olyan közönségrétegnek adták elő Pinter színművét, amelyet nem szoktattak hozzá a pinteri körkörös, „eseménytelen" dramaturgiához, így a darab sokkoló hatásként érte a zömmel lineáris szerkezethez, cselekményes, a szereplőkkel való azonosulást kínáló előadásokhoz szokott nézőket. A közönség nagy része tehát nem volt hajlandó az Esslin vázolta részvételre. Ehhez a Pesti Színházban az is hozzájárult, hogy a darabot félreértve, se hús, se hal, *azaz* se nem pinteri, se nem hagyományos előadásban interpretálták.

*

Mindaz, amit Pinter drámaírói sajátosságairól általánosságban elmondtunk, igaz *A gondnok* esetében is. Három ember álmairól, vágyairól, kapcsolatteremtési kísérletéről, együttélési próbálkozásáról szól a darab. Aston és Mick, a két testvér és Davies, a csavargó egyként szeretne megkapaszkodni a szoba nyújtotta biztonságban. Mindhárman azzal áltatják magukat, hogy tesznek valamit egy célért. Aston sufnit akar építeni a kertben, Mick ki akarja pofozni a szobát, Davies személyazonosságát igazoló papírjai után loholna, és meg szeretné tartani a könyörületből kapott ágyát. Ám képtelenek bármit is tenni álmaik megvalósulásáért. Aston elektrosokkkezelés utáni akarattalansági állapotban van, s arra is gyönge, hogy egy konnektort megjavítson, Mick örökké rohan valami elől, fontosabb számára, hogy testvére mellől kitúrja az öreget, mint hogy vágyait realizálja, Daviesről sejtjük, hogy papírjai sincsenek, s utolsó menetsvára ez a szoba. Hármójuk között bonyolult kapcsolatrendszer is kialakulhatna, de egyikük sem tud a másik kettővel együtt élni. Astont idegesíti az öreg; az öreg kijátssza egymás ellen a két fiút, Mick semmire sem becsüli Daviest, féltékeny a testvérére, amiért idegent fogadott be a szobába, de a testvérével is képtelen emberi kapcsolat megteremtésére. S hiába a keresztbe, oda-vissza összeugratási kísérletek, Daviesnek kiadják az útját, ám hogy tényleg elmegy-e, nem tudni.

A gondnokban - Osztovits Levente szavaival - „az emberi kapcsolatok alap-vető ambivalenciájáról van szó - őszintén, tárgyilagosan - és megindítóan".

A pesti színházi előadást Valló Péter rendezte. A mű félreértéséről mindenekelőtt a díszlet, az előadás képi megjelení-

Aston: Balázsovits Lajos és **Davies: Szabó Sándor** Pinter drámájában (Ikládv László felvételei)

tése árulkodik. Pinter nagyon pontosan előírja a csendeket, a szüneteket, a színészi gesztusokat - nemhiába színész volt, maga is rendezett, sőt A *gondnok* filmváltozatát is ő rendezte 1963-ban-, de a helyszínt, a berendezési tárgyakat, az öltözékeket is precízen meghatározza. Ami a szoba berendezési tárgyait, beosztását illeti, abban még nagyjából követi a rendező és a díszlettervező (Fehér Miklós) a szerzői instrukciót. Ám nem elégedtek meg a szoba ábrázolásával, érzékeltették a környezetet is, azaz a szobadíszlet mögött, fölött is van látható térrész, ahol átmennek a szereplők; előre látjuk, ha valaki érkezik, Mick hosszan levegőzik a szoba fölötti területen, miközben folyik a játék a szobában stb. Ez a darab dramaturgiájával ellentétes hatású. Pinter dramaturgiája szerint a néző nem lehet abban a kényelmes pozícióban, hogy „én, a néző már tudom azt, amit te, a szereplő még nem". A nézőnek a szereplőkkel együtt kell végigjárnia a kapcsolatteremtés kísérletének stációit. A díszlettervező és a rendező kínálta távolságtartás viszont olcsó, külsődleges megoldás, eleve kikapcsolja az előadásból a nézőt. Ezt erősíti az, hogy a szobának a nézőtér felé eső oldalán drótháló ból készült negyedik fala van, ami fel-le ereszthető. Így különböző világítási trükkökre nyílik lehetőség, oldalsó súrlófénynél fémesen csillog a fal, és alig látni a benn levőket, ha csak benn van világítás, vagy elölről is éri a falat fény, a rács rács volta különbözőképpen érvényesül. Az előadás nagy részében viszont a fal fel van húzva. Ez a rácsos negyedik fal kifejezetten bántó és leegyszerűsítő didaktikus ötlet. Részint azt jelzi, hogy az alkotók nem bíztak a közönségben, részint azt, hogy nem voltak képesek a mű megvalósításával kifejezni a bezártság érzetét. Mint ahogy fantáziátlanságra vall az is, hogy a külső világ titokzatos, ismeretlen fenyegető erőit a rendező egyrészt a fal mozgatásával, másrészt csikorgó, fémes hangokkal, léptek és hangok visszahangosításával és felerősítésével jelzi. Minden, ami az előadás külső keretét lenne hivatva szolgálni, az így sajnálatosan külsődleges, tehát hamis - például a szövegben szüntelenül idézett esőt csak a színpad egy-egy kis területén működő esőztetéssel illusztrálják -, a darab felületes olvasatáról tanúskodik, s így pótszer csupán. Az elmélyült színészi munka pótszere. Mert a fiaskó igazi oka az átgondolatlan rendezői értelmezésből és következésképpen az egyenetlen színészi alakításokból adódik. Az előadás csupán a mű komikus rétegét bontja ki, adós marad a már említett átbillenési ponttal, a három ember kapcsolatában meglevő tragikummal. Ez jórészt a szereposztáson is múlik. Balázsovits Lajos játssza Astont, Hegedűs D. Géza Micket és Szabó Sándor Daviest. Szabó Sándor nagy formátumú színész, partnerei nincsenek vele azonos súlycsoportban. Emiatt az előadás nem három emberről szól, csak egyről, az öreg-ről. Szabó Sándor kedves, szeretnivaló, vén clochard-t alakít, tévedhetetlen biztonsággal játssza ki a szerep minden hatásos eszközét, poénját. Oly mértékben hasonítja magához a szerepet, hogy az első pillanattól neki szurkol a néző. Abban a darabban, amelyben a szereplők mozgása is szigorúan a mű belső logikájából következik, Szabó Sándor - rendezői segédlettel - hatásos különszámokat csinál. Például amikor Aston és Davies megérkezik a szobába, a darab szerint a következő történik:

Aston: Üljön le.

Davies: Köszönöm. *(Nézelődik)* Huh.

Aston: Várjon csak. *(Szék után néz, meglátja azt, amelyik ott fekszik a kandallónál, az összecsavart szőnyeg mellett, és odalép, hogy kiszabadítsa.)*

Davies: Üljek le? Le nem ültem én már... úgy igazában le nem ültem... mit mondjak, már.. .

Aston *(odateszi neki a széket) :* Na, itt van.

Az előadásban Balázsovits a kacatokkal telezsúfolt szoba egyik sarkából középre teszi az odakészített tonett széket, amelynek lejár az ülőkéje. S Szabó ezzel az ülőkével külön tanulmányt érdemlő módon játszik: kipróbálja, elhelyezi, kézzel teherpróbának veti alá, igazít rajta egyet, leül, fészkelődik, feláll, ismét teszvesz rajta valamit stb. Ez a játék azonban egy másik darabba illő. Szabó Sándor sokkalta jobb színész annál, semhogy beérné ezzel a produkcióval, ám ha nincs mindent átfogó koncepció, nyilván enged a könnyebb megoldások csábításának. Ezek a könnyebb megoldások azonban szinte lesöprik a színpadról a másik két színészt. Hegedűs D. Géza őszinte igyekezettel próbálta hangsúlyossá tenni a rámenős, durva Micket. De csak a durvaság, a goromba hanghordozás jellemzi Mickjét, adós marad a testvéréhez és az öreghez fűződő viszony árnyalásával. Balázsovits Lajosnak nehéz feladat jutott, amikor az elektrosokk-kezelés utáni rezignált állapotban levő Astont kellett életre keltenie. Nem is sikerült neki maradéktalanul. Az előadás kínos percei azok, amikor kezelésének történetét előadja - megint csak azért, mert a választott előadásmód idegen a mű stílusától. Hatásos magánszám, ária ez a rövid monológ Balázsovits előadásában, aki félig fekve, félig ülve, fejét az ágy végéhez szorítva érzelmesen, jól felépítve, a betegromantika bevált hatáselemeit jól érvényesítve mondja el vallomását. A szerzői instrukció ez esetben így szól: „Míg Aston beszél, a szobára lassan sötétség borul. Mire befejezi, már csak őt látni tisztán. Davies és a tárgyak elmerülnek a sötétben." A valóságban viszont meglehetősen gyorsan elsötétül a színpad, és Balázsovitsot fejgép világítja meg. Ez messze nem ugyanazt a hatást váltja ki, mint az utasítás szerinti. Balázsovits így nem a szoba része, hanem ki van emelve a térből, sőt mintegy glóriát is kap a fejgéptől.

Nem azt kifogásolom, hogy Valló nem ragaszkodott mindenáron a szerzői instrukciókhoz, hanem azt nehezményezem, hogy a szöveg naturalizmusa, földhözragadtsága és a színészi, szcenikai megoldások úgy perelnek egymással, hogy hol komédiába, hol melodrámába tolódik el az előadás, s így a Pinter-műre csak körvonalaiban emlékeztet.

*

Miskolcon, a stúdiószínpadon „a" szobában a játszókkal együtt a nézők is benn vannak. Képletesen is meg valóságosan is. Ez az intimitás, testközelség meghatározza a játék módját éppen úgy, mint a szoba képi megjelenítését. Nem mintha a színpadon szereplő tárgyak nem lennének valóságosak, mégis ebben a térben megnő a tárgyak használati értéke. Míg a színpadon levő szobában, mondjuk, a gáztűzhely díszletelemnek hat, a stúdióban valójában egy használaton kívüli gáztűzhely. Ismerős minden tárgy, elem, így az első pillanattól kezdve érvényesül az a hatás, amit egy előbbi idézetben a „becsalogatás" kifejezéssel illetett az angol kritikus.

Illés István, aki az előadást rendezte, maga tervezte a díszletet, a játékteret is. Piszkosszürke falak keretezik a terem színpadi részét, a színpadi és nézőtéri rész fölött néhány kőművespalló fekszik keresztben, ezáltal magasságban egyformán határolódik le a tér, ezzel is erősítve az azonos helyszín érzetét. A szoba - díszlet falai, ajtaja, ablaka úgy van elkészítve, hogy nem érződik rajtuk a

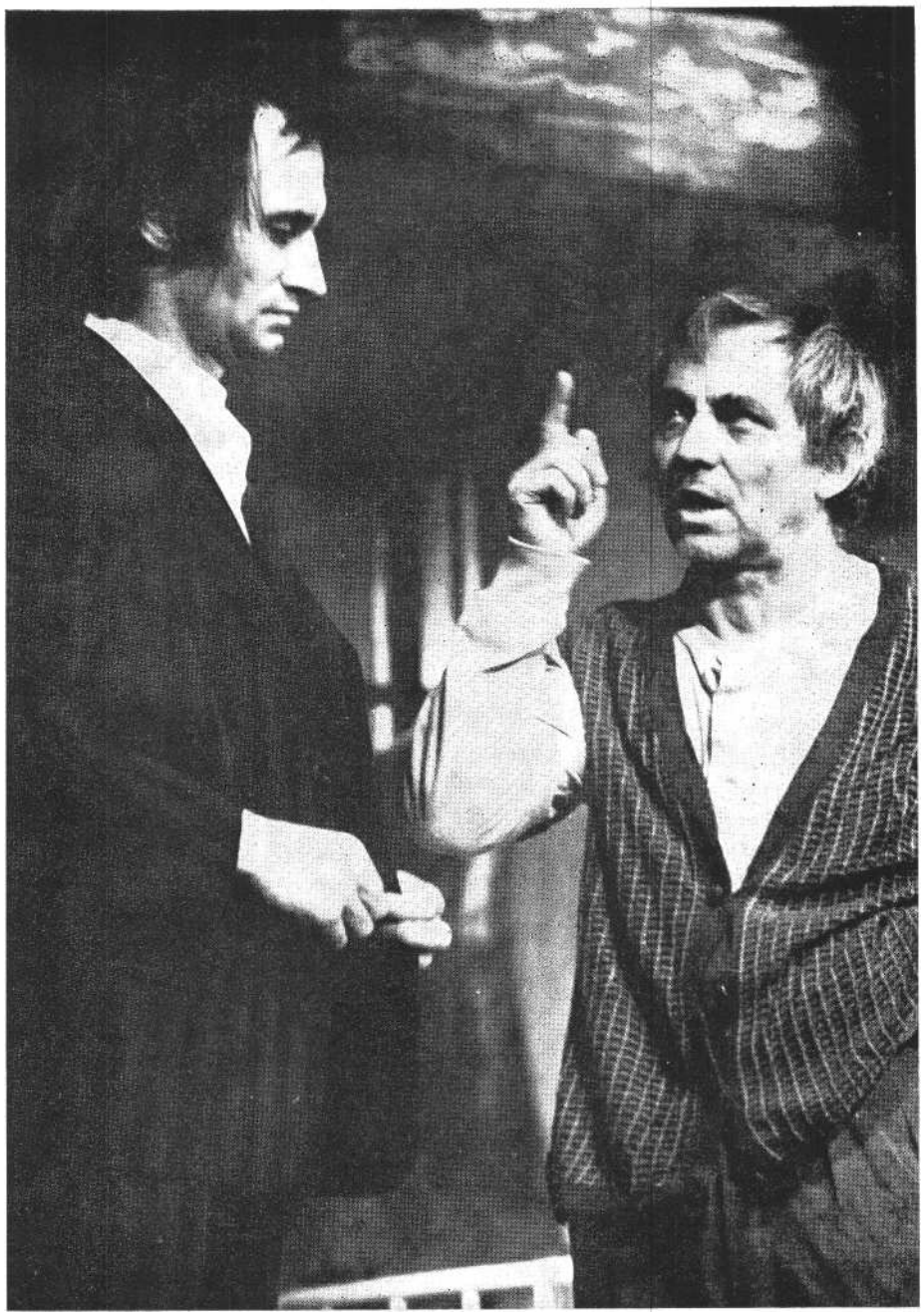
díszletjelleg, nem leng be a fal, tisztességesen zár az ajtó, az ablak. Úgy tűnhet, hogy ez nevetséges, kicsinyes megállapítás, pedig az előadás sikerének egyik legfőbb záloga, hogy a szűk térben játszódó naturalista mű kerete valódi legyen, és ne essen ki a néző pillanatonként az előadás légköréből.

Illés István pontosan olvasta cl a művet, és pontosan valósította meg Pinter instrukcióit. Ezzel tulajdonképpen a legtöbbet tette, amit az adott esetben a rendezőnek tennie kell. Az előadásban egy fikarcnyi irracionalizmus, transzcendens megnyilvánulás sincs, bár erre volna lehetőség. De ahogy a rendező a műsorfüzetben is kifejti: „Alapvetően arra vagyunk kíváncsiak, hogy ez a három ember miként tud együtt élni, s egyáltalán tudnak-e?" Erre a kérdésre igyekeztek válaszolni, ám éppen a pontos olvasatból adódóan többre is.

A válaszkeresésben a rendező egyenrangú társai voltak a színészek: Aston - Reviczky Gábor, Mick - Vitéz László, Davies - Csapó János. (Csapó János játszotta már Miskolcon ezt a szerepet, ugyanis 1966-ban Nyilassy Judit rendezésében felolvasószínpadon bemutatták a művet, Csapó mellett akkor Csikós Sándor és Csiszér András volt a két fiú; az egykori beszámoló szerint értő közönség fogadta a produkciót.)

A három színész tökéletesen kiegyenlített triót alkot, és kiválóan érzi a játéktérből adódó stiláris követelményeket. Olyan érzése van a nézőnek, mintha pszeudo-dokumentalista filmet látna, amelyben alig eldönthető: civil játszik-e szerepet, vagy színész viselkedik-e magánember módjára. A miskolci előadásban - szemben a pestivel - a három ember minden szóváltásának, megmozdulásának tétje van, s a szoba valóban a negyedik szereplővé válik.

Csapó János Daviese lecsúszott, félreszorult egzisztencia, akinek ravaszkodnia, ügyeskednie kell még egy ágy megtartásáért is. Nagyhangúsága mögött szüntelenül érződik az állat módjára ugrásra, menekülésre kész kisember rettegése. Csapó szeméből akkor sem tűnik el a riadtság, amikor leginkább otthonos a szobában. Davies figurájában adott a legtöbb olyan félrecsúszási lehetőség, ami a színészt a komikum felé terelheti. Csapó egyetlen ziccert sem használ ki, csak ott engedi a nézőt kuncogni, nevetni, ahol ez indokolt, s azonnal visszalendíti a játékot a tragikomédia



Jelenet A gondnok miskolci előadásából (**Reviczky Gábor** és **Csapó** János) (**Fotó: Veres Attilla)**

világába, amint a mű egyensúlya ezt megkívánja.

Reviczky Gábor félelmetes Aston szerepében. Imbolygó, lassú járásában mindig érezni a kompenzációt: nehogy észrevegyék mozdulatainak bizonytalanságát. Ugyanezt a célt szolgálja az, ahogy kényszeresen állandóan tesz-vesz, a konnektort javítja, vagy deszkadarabot smirgliz. Reviczky vontatottan beszél, halkan, alig modulálva ejti a szavakat, kezdettől érezni, hogy valami nincs rendben vele, anélkül, hogy ütődöttet vagy beteget játszana. Arcán alig jelenik meg érzelem, akár dühös Davies hortyogása vagy büdössége miatt, akár terveibeszél, vagy testvérével áll szemben, akár kiutasítja az öreget. Csak kezelésének elmondásakor változik meg pillanatokra az arckifejezése, ekkor úgy tűnik, mintha élet költözne a szomorú vonások helyére. Ez a monológ döbbenetes hatású, pedig semmiféle külső színészi eszközt nem vesz igénybe Reviczky. 1J1 az ágya szélén, kezében a deszka, amit az elbeszélés kezdetekor még csiszolt. Aztán megáll a jobb kéz, baljával a földön álló deszka végét fogja. Egyre görcsösebben markolja a deszkát, a jobb kezével a bal mellé nyúl, az a kéz is görcsbe rándul. Ugyanakkor a szöveg-mondása laza, csaknem közömbös. Ez az ellentét, a színészi test normális állapota, a hang túlzott lazasága és a kezekben összpontosuló görcs iszonyú feszültséget fejez ki.

Vitéz László is sokszínű figurát formál Mick kevesebb lehetőséget kínáló szerepéből. Nemcsak a fickó durvaságát, keménységét hangsúlyozza. Daviesszel szemben hol cinikus, hol barátságos, játszik vele, mint macska az egérrel,

de ő is ugrásra kész, lesi, mikor csap le rá az öreg; kettejük békésnek tűnő beszélgetése is csupa apró küzdelem. Jól érzékelteti Mick terveinek álmodozásjellegét, azzal, hogy például a lakásátalakítási elképzeléseit vagy a magáról szóló történeteket mint egy sokadszor megfogalmazott, milliószor elmondott szöveget roppant gyorsan, szinte hadarva darálja el. Astonnal való találkozásuk-kor viszont Vitéz Mickje meghunyászkodó. Ettől Csapó Daviese teljesen megzavarodik. Amikor bármely párosításban ketten vannak, még fenntartható - ha alacsony szinten is - a társalgás, de ha hárman, csak kölcsönösen egymást méregetik, a pillanatokra kialakított párosok egyszeriben felbomlanak, a kapcsolat bizonytalansága térben és a színpad légkörében érezhető diszharmóniát eredményez.

A miskolci előadásban létrejött a szavak, a csend és a gesztusok egysége, a dialógusok kettőssége, létrejött a megmutatott felszín és az elhallgatott mély közötti feszültség. Az előadás végén Reviczky háttal a nézőknek és Daviesnek szótlanul áll az ablaknál, Csapó meg csak mondja a magáét, békülne, barátkozna, segítségét ajánlja, már meghúzná magát, mint egy kisegét - elviselhetetlenné sűrűsödik a feszültség. Reviczky csupán tartásával, Csapó pedig tőmondatai közötti egyre nagyobb szüneteivel és mind sebesebb tevés-vevésével egyértelművé teszi: a szoba nem old meg semmit sem. Aki eddig egyedül volt, ezután is az marad, akinek eddig nem volt szállása, ezután sem lesz, s aki eddig nem tudott sem egy helyben maradni, sem elmenni, az ezután is rossz lelkiismerettel jön vissza a szobába.

Akik a miskolci előadáson kitartottak, résztvevőivé váltak az előadásnak, alkotótársaivá a színészeknek, rendezőnek - Pinter elképzelése szerint. Most még kevesen tartottak ki, de legyen ez a két előadás biztató kezdet: más Pinter-bemutatóknál már többen is értővé válhatnak.

Harold Pinter: A gondnok (Pesti Színház)
Fordította: Bartos Tibor. *Rendezte:* Valló Péter. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez :* Jánoskúti Márta.
Szereplők: Szabó Sándor, Balázsovits Lajos, Hegedűs D. Géza.

(Miskolci Nemzeti Színház)
Rendezte, a játékteret és a jelmezeket tervezte: Illés István.
Szereplők: Csapó János, Reviczky Gábor, Vitéz László.

TARJÁN TAMÁS

Kicsoda Bernarda?

Lorca drámája Pécsett

Minden műalkotásnak - így minden színházi produkciónak is - kell legyen *miért*je. Nemcsak szándékában, de eredményében is. Az olvasónak, hallgatónak - a nézőnek föltétlenül érzékelnie kell művész és a mű intenzív kapcsolatát: színházi előadás esetében a rendező ha-tározott és karakteres darabértelmezését s a színész teremtő szerepfelfogását.

Nincs jogunk föltételezni, hogy Gali Lászlónak, a pécsi Nemzeti Színház rendezőjének ne lett volna határozott és egyéni *szándéka* Federico García Lorca *Bernarda Alba háza* című drámájának bemutatásával. A magyar színpadokon mostanában többször is játszott alkotás a színműirodalom azon darabjai közé tartozik, amelynek minden premierjét fokozott várakozás és érdeklődés előzi meg. Tizenkét női szerep van a *Bernardá*ban (és csak az) : ez már önmagában izgalmas. Van-e erő a társulatban a szereposztáshoz? Mit hoz színésznő és a „nagy szerep" találkozása ? Melyik hang erősödik föl az új értelmezésben a drámában keveredők közül: a naturalizmusé vagy a szimbolizmusé?

Gali László a legutóbbi kérdésre világos választ ad az előadáshoz fűzött rövid rendezői jegyzetében. „Életanyaga hitelesebb, mint a veristáké vagy a naturalistáké. *A Bernarda Alba háza* eseményei túlmutatnak önmagukon: végső következtetéseiben jelképes értelmű a történet" - közli sorait a pécsi műsor-füzet. Jegyzetéből az derül ki: akár maga választotta a darabot, akár a színházi munkamegosztás eredményeként jutott neki a feladat, *a Bernardához* mindenképp köze van, képe, saját véleménye róla - így tehát bizonyára lesz *miértje a* kész produkciónak.

Sajnos, az eredmény mit sem igazol a szándékból.

Ritka eset az, hogy színházban a közönség ne érzékelje: mikor van vége az előadásnak. Különösen sokkoló befejezés, tapshívásra nem törekvő zárókép, teljességgel ismeretlen cselekményű dráma végkifejlete esetleg néhány másodpercre elnémíthatja a közönség reagálását, de ez a feszült - és gazdag tartalmú - csönd rendszerint hamar föloldódik.

A Bernarda föltétlenül az ismertebb művek közé sorolható. Bizonyos, hogy a pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínházának nézőterén ülők között minden előadáson vannak néhányan - ha nem is sokan -, akik látták már más változatban a darabot. Ha nem látták: olvasták. Vagy legalább hallottak róla; egyes részleteit, cselekményét tanulmányaikból vagy máshonnan ismerik. *A Bernarda* öngyilkossággal: a legkisebb lány halálával végződik, s a címszereplő ezt követő, mono-lóg érvényű szavaival. A cselekmény kerek, a lezárás hatásos.

Pécsett a közönség az utolsó szavak elhangzása után némán, feszengve, tanácstalanul, várakozóan ül. Aki ismeri, aki látta már a darabot, az sem akarja elhinni, hogy vége van.

A Bernarda Alba háza pécsi előadásában két órán keresztül peregtek a dialógusok, a szereplők ki-be jártak, ettek, varrtak - de nem történt semmi. A szó tartalmas, művészi értelmében: nem. Még nem kaptunk semmit. Várjuk a folytatást.

Az előadás sikerületlenségének fő oka, hogy nem tudjuk meg: kicsoda Bernarda? Ki ez az asszony - a rendező értelmezésében. S itt minden Bernardától függ - nemcsak a cselekményben. Ha ő nem erős, karakteres alak, akkor minden egyéb esemény - Adela öngyilkossága is - értelmét veszti. Lázadni csak valami ellen lehet; s ez a Bernarda nem testesít meg semmilyen eszmét. Lehetne a korabeli Spanyolország félfeudális viszonyainak és megcsontosodott szokásrendszerének foglya, aki szükségszerűen rab-tartó lesz maga is, egy börtön-ház parancsnoka. Lehetne a mindenkori zsarnokság szimbóluma. Lehetne céltalan vagy céltudatos Gonosz. Akarhatna eredendően rosszat, és akarhatna - rossz eszközökkel - eredendően jót. Rengeteg a lehetőség. Gali László, meglehet, rátalált közöttük a magáéra - de az előadással nem tudta kifejezni, megvalósítani elképzelését. Bernarda figurájából csak az kerül színpadra, ami *külső*. Fekete ruha, a kézben bot - támaszkodni is, ütni is -, emelt hang. Mindez a saját-szerű személyiség lényege, belső tartalma nélkül. S ezzel Adela kitörni akarása irányát és értelmét veszti. Célja van ugyan (magának akarja megszerezni szerelmét, Pepe el Romanót); anyja azonban nem gondolataival, eszméivel, elveivel és erkölcsével képez számára akadályt, hanem a puszta létével.

Bernardát Pásztor Erzsi játssza. Talán

nem is a rendezői elképzelésben volt a hiba - talán a kiváló színésznő számára maradt idegen Bernarda alakja? Elképzelhető, hogy ez is okozója a kudarcnak. De mégis inkább úgy tűnik: Pásztor Erzsi nem kapott alapot, fogódzót ahhoz: milyennek játssza Bernardát; s látnivaló, hogy képtelen elhelyezni az általa játszott figurát az alakok rendszerében.

Pásztor Erzsi nincs „Bernarda-korban". Nálánál jó néhány évvel, de inkább évtizedekkel idősebb színésznők szokták - sokszor jutalomjátékul - kapni ezt a szerepet; s egy teljes emberi és művészi élet tapasztalatainak birtokában formálhatják meg. A pécsi Bernarda fiatal. Nem lenne ez baj önmagában - ha legalább ezt (és következményeit) vállalná a rendezés. Igaz, a szerzői eligazítás szerint Bernarda hatvanéves, de elhangzik róla az is : még vágyna az ölelésre. Motiválhatná Bernarda rideg, szokásokhoz igazodó döntését a nyolcéves gyászról, s egész viselkedését is lányaival szemben, ha nem matrónaként uralkodna háza fölött - de asszonyként. Ezt a lehetőséget a pécsi előadás egyáltalán nem használja ki - noha a színésznő szerephez öregítésére szerencsére különösebb maszkírozással nem is törekszik. Bernarda kortalan így: hatvanévesnek fogadjuk el, mert Lorca annyinak mondja - és negyvenévesnek, mert annyinak látszik. Marad megint a kérdés: kicsoda Bernarda?

Pásztor Erzsi szerepformálása a jelzett okokból sikerületlen - de látható, érezhető rosszkedve ellenére (ami aligha csak egyetlen előadás jellemzője volt) becsülettel és korrektül eljátssza, ami ebből a Bernardából eljátszható. S nagyjából ez vonatkozik a többi színésznőre is. Senkinél nem érezni a legcsekélyebb örömöt sem: mintha a szereppel való találkozás nem lenne több kötelességnél, munkahelyi feladatnál. A máskor oly kiváló Labancz Borbála - Ponciaként - kedélyeskedéssel igyekszik életet vinni a szolgáló alakjába (kár érte, mert szerep és színésznő ebben az egy esetben állnak közel egymáshoz). Sólyom Kati a túl harsány és a túl halk között nem talál mértéket; Petényi Ilona és Vári Éva méltósággal viselik a darab két legrosszabb szerepét: Magdalenára és Ameliára, mint az a Bernarda-előadásokban szokásos, kevéske figyelem fordítódik. Martirio, a púpos lány viszont a leghálásabb színészi feladat a drámában. Miklósy Judit nem a figura torzságát, fölbomlott lelkivilágát mutatja meg, inkább riadtságát, szerencsétlen kiszolgáltatottságát.

Ízlése, tehetsége visszatartja attól, hogy túljátssza ezt a szerepet, amelyben pedig a legkönnyebb olcsó megoldásokba tévedni. Épp így ízléséért dicsérhetjük Takács Margitot is, aki Bernarda anyját alakítja. Antal Anetta szolgálója fáradt és rosszkedvű - ez szerencsére jellemzi is a figurát.

Markovits Bori Adelájában egymagában több az indulat, energia, mint az összes többiekben együttvéve. Csakhogy: ez a tűz, ez az indulat eredménytelenül fecsérlődik el a karakter nélküli Bernardával szemben. S ami nagyobb baj : Markovits Bori állandó mozgással, *harsány* gesztusokkal kénytelen élni lélekábrázolás és figurateremtés helyett --mert e szerep eljátszásához szükséges színészi érettséggel még nem rendelkezik. Semmiképpen nem lehet mentség, hogy Adela félig-meddig még gyerek, aki szertelen. Ha az alakból *csak e* jelenik meg - Adela elveszti súlyát, kulcspozícióját.

A színészi játék sikerületlensége vagy szürkesége elsősorban az egész előadás kudarcából ered. Semmiképpen se gondoljuk azonban, hogy a produkció hevenyészett *vagy* amatőr színvonalú volna! Vata Emil a hagyományoshoz igazodó díszletet tervezett, érezhetően küszködve, hogyan szorítsa be a sokszereplős darabot a kis színpadtérbe? Ezért azután például a ki-be járások következetlenek, a háttérben álló hatalmas gyertyatartó mellett elhaladva a színészek kénytelenek lehúzni a fejüket, a színpad legelső részé-nek kitágítása pedig hasznos, bejátszható teret nem eredményezett. Mindez az általában rossz térkiképzésű magyar előadások sorában (tisztelet a kivételnek) föl se tűnnék - de fölveti a kérdést: nem volt-e eleve elhibázott választás erre a színpadra Bernarda-előadást tervezni?

Sovány vigasz - de említendő -, hogy általában dicséretes a színészi szövegmondás. Mintha ide koncentrálódott volna minden művészi energia : *az elmondásra*. Ami nagyon távol áll az eljátszástól, a megjelenítéstől. Keresgélhetnénk most - és találnánk is - olyan jeleneteket, részleteket, amelyeknek a megvalósítása tartalmaz értékeket; ezek azonban együttesen sem elégségesek ahhoz, hogy rá-nyomják bélyegüket az előadásra.

Gali László fiatal rendező. E kritika nem tehetségét vonja kétségbe, hanem arra szeretne figyelmeztetni, biztatni: mindig ki kell alakulnia - s el is kell jutnia a nézőhöz a határozott rendezői el-képzelésnek.

CSILLAG ILONA

Az a régi, jó Molnár Ferenc...

A művek természetrajzából következik, hogy az évad két Molnár Ferenc-bemutatója nem fordíthatta ki sarkaiból a világot; ám Molnárt azért jobban megpörgethette volna azon a megkövült talapzaton, ahová a közhiedelem lecövekelte.

Itt most tehát az esetleges mélyebb régiókat próbálgatjuk kihüvelyezni, másrészt néhány régebbi előadás összevetésével választ keresünk arra, hogy e legújabb színpadi verziók stagnálást, előrelépést vagy netán visszaesést jeleznek-e az interpretálásban.

Az üvegcipő

Enyhe iróniával bár, de jó néhány darabjában festett Molnár torzképet a polgárságról, sőt egyikben-másikban a nagypolgárságról *(Egy, kettő, három)* és az arisztokráciáról is *(A hattyú, Olympia).* Nos *Az üvegcipő* - akár szándékosan, akár, mert magától is így sikeredett - a Hamupipőke-mesének travesztált változata, a giccsbe mártózó kispolgári életforma és életideál karikatúrája, mely e környezet némi emberdegradáló hatását is felmutatja. Igazi Molnár-módra, azaz felszínesen, könnyedén és kacagtatón, de mégis, mintha csak e megrendítően nagy pátoszú Ady-sorra („S így leszünk mi, párzó királyok, kopottak, búsak, betegek ... ") rímelne.

Annyira korcs és abszurd, hogy az „ideálpilóta, a felhőkből száll alá a virágos mezőre" ponyvaszövegeket sóhajtozó bájos kis Irma Hamupipőkeségét nem szabad egész komolyan venni, amikor szerelmét a „felsál, krumpli, ingujj, leves"-rendű rozzant bútorasztalos, Sipos Lajos korosodó alakjába vetíti bele. A mese nagy formátumú gonosz mostohája, az elhányt grófi szerető, a „tisztességes" férjezett állapotra és „megbecsülésre" áhító penziósné, Romajzer Adél áldémoni figurájává fajul a darabban. S köröttük ott rajzik Popovics, Popovicsné, Stetner úr, Gál kapitány, Adél anyja s a többi rikító színekkel festett kispolgári szereplő egész hada.

A mese magja a tipikusan Molnár-motívumok járulékelemeitől terebélye-

sedik egész estét betöltő vígjátékká. Ilyen például a „szerepjátszás" motívuma (Irma eleve nem azonos önmagával, de többkevesebb sikerrel még eljátssza egy kváziutcalány szerepét is), ilyen a „szín-ház", melytől a leányzó megkótyagosodik, és végül ilyen az erotikus lázadás motívuma, mely megszelídítve és felemás módon ugyan, de a forradalmian merész Wedekindtől származik át Molnár oevrejébe. „Cicit ad a kismacskának" Irma; „Érzéki gyerek vagy. Megkívántál engem, mert bajuszom van és mély hangom van" - mondja Sipos Irmának, és mintha igaza volna. De nincsen semmi baj - e közegben nem fenyeget tragédia, inkább tisztes házasság, bő gyermekáldással. Az aztán valóságos telitalálat, hogy ez a miliő az „ártatlanságot" csak a nyilvánosházzal tudja ellenpontozni, amitől persze az erotika odavész, és „pikáns" felhangok csúfítják ordinárévá az egész történetet.

Az üvegcipőt 1924. november 15-én mutatta be először a Vígszínház Vajda László rendezésében. Bár a szereposztás több volt, mint parádés, a bemutatót nem követte igazi Molnár-siker, s ebben - úgy tűnik - az előadás volt a ludas.

Mert Kárpáti Aurél észreveszi ugyan benne a „torzító tükröt", és Siposban a „kacagtató komikumig torzított álmok királyfiját", ám Földi Mihály *a Nyugat* 1924. decemberi számában „reális álomnak" nevezi az előadást, Irmát pedig „rajongó kis madárnak", „őrült szentnek".

Úgy látszik, hogy Darvas Lili, aki ezzel a szereppel debütált a Vígszínházban, és a kritikák szerint „skálájának csaknem minden hangját megszólaltatta" - humorba pácolás helyett túl komolyan vette Irma líraiságát-drámaiságát, és mélyen átélte azt. A kritikusok szerint - és ezt javára írják - Varsányi Irén is mély és drámai alakot formált Adél kisszerű személyéből; alighanem az egész szereplőgárdából csak Hegedűs Gyula Sipos Lajosa nézett bele elég mélyen abba a bizonyos „torzító tükörbe".

196z. január 18-án a Petőfi Színház újította fel a darabot, mely óriási sikerét bőven megérdemelte. Mert Ádám Ottó rendezése nem volt ugyan torzító tükör, csak finom irónia, de Domján Edit mint Irma, a mese, a valósághű ábrázolás, a líra, a humor és játékosság gazdag színeiből szőtte a szerep szövetét, Sennyei Vera Adélja a túlfűtöttség mellett érvényre juttatta az alak cinizmusát is, s Agárdi Gábor Sipos Lajosa nem ijedt meg a bővérű komédiázástól. Ennyi azonban még nem lett volna elég az üdvösséghez, ha a rendezői elképzelésnek megfelelően Devecseri Gábor humoros versszövegei és Maros Rudolf zenéje nem repíti az egészet fényévtávolságnyira a mi világunktól. A megzenésítés volt tehát az a telitalálat, mely ebben az elő-adásban a torzító tükör szerepét játszotta. Alighanem ez az 196z-es volt mind-eddig *Az üvegcipő* legsikerültebb színpadi változata.

Manapság, amikor ha kell, ha nem, zenét zúdítunk majd minden előadásra, miért, hogy a Vígszínház nem élt vele, pedig a darab csak úgy ordít utána? Úgy véljük, azért, mert túl komolyan, „egy az egyben" vette *Az üvegcipő* groteszkbe hajló történetét.

Erre vall a szerepek fölfogása is. Pap Vera f. h. például, akinek játékából, szavaiból, kissé még korlátok közé szorult mozgásából csak úgy süt a tehetség, nyilván Kapás Dezső rendezésével összhangban, túlságosan reálisra vette a figurát. A megkótyagosodott, nyafka kis Irmából egészséges, akaratos, dacos, józan kis parasztlányfigurát kerekített, amellyel sehogyse fér össze az alak szentimentalizmusa. S mivel játékát mindvégig a józan talpraesettség jellemzi, a harmadik felvonásban nem groteszk meglepetésként bújik ki gyakorlatiasságának szöge a szentimentalizmus zsákjából; pedig Irma kispolgáriságát épp ez *a gyors* váltás jellemezhetné a legtalálóbban.

Szegedi Erika Adél szerepében túl finom; úgy látszik, nincs bátorsága eljátszani az alak durvaságát, pitiáner úrhatnámságát, s űrt takaró gőgjével szemben röghöz kötött kisszerűségének bemutatásától is visszariad.

Alighanem Benkő Gyula játéka közelíti meg az igazi stílust. Már külseje: mozgása, maszkja, öltözködése is karikatúrája a „selyemnadrágos királyfinak", fontoskodó szavai és magatartása nem véletlenül fakasztja a legtöbb nevetést a nézőtéren.

Szakácsi Sándor Császár szerepében se ficsúrnak, se széltolónak nem elég pregnáns.

Mint arra már számos kritikusa rámutatott, *Az üvegcipő* szerkezetileg elég gyenge darab, s ezen a hibán az előadás egy jottányit se javított. Az amúgy is széteső második felvonás élettelen volt, és még jobban szétesett, mert a rendező nem adott elég akciót az ide-oda lézengő szereplőknek, ahhoz pedig nem volt elég mersze, hogy élőképpé merevítse az egész asztaltársaságot. Jól karikírozott Miklósy György a néhány másod-perces táncjelenetben, de rossz színpadi elhelyezése miatt az idillt kifigurázó házi-áldás köszöntőjét már alig lehetett hallani.

Mint Galamb Sándor megállapítja, a harmadik felvonás nem egyéb, mint kabaréjelenetek laza egymásutánja. De nevetni azért volna ok elég, ha Tábori Nóra Roticsnéján kívül nem csupa sztereotipiával szolgálna a rendező. S bár rövid a darab, mégiscsak jobban meg kellett volna kurtítani ezt a felvonást. (Bátran kihagyható például a két dollár perselybe vándorlásának bárgyú históriája is.)

Fehér Miklós díszlete - a kékbabos, illetve virító vörös rózsás háttér előtt naturalista módon berendezett, behatárolt, szűk játéktér - jó kiindulópont lehetett volna a rendezőnek, hogy a szentimentalizmus és földhözragadtság ellentétpárján egyensúlyozó kispolgáriságot adekvát módon ábrázolhassa a színpadon.

Játék a kastélyban

Ha Molnár darabjainak legbenső magváig hatolunk, a századforduló talaja-vesztett polgárírójának szinte majd' minden művében az egyén szerepjátszásának, igazság és látszat, valóság és hazugság kifürkészhetetlenségének motívumára bukkanunk. Világos, hogy e bújócska ábrázolása a már eleve is e kettősséggel manipuláló, színházról szó-ló darabjaiban *(A testőr, Előjáték Lear királyhoz, Játék a kastélyban)* sikerül legjobban.

A Játék a kastélybannak még közvetlen tárgya is *a színház.* Annál azonban Molnár sokkal bölcsebb, mintsem hogy az igazi színházról ejtsen itt szót: imponáló öniróniával csak a francia bulvárdráma és „jól megcsinált darab" emlőin nőtt Molnár-féle dramaturgiáról beszél, melynek viszont világszerte ő az egyik legnagyobb mestere. Ennek az olcsó dramaturgiának szarkasztikus foglalata éppen az ál Sardou „Fogat fogért" elképesztően bárgyú betéthistóriája a darabban.

Ámde az irónia és a persziflázs nemcsak ezt a fajta színházat, hanem - az oly sokszor számon kért társadalombírálattal - ennek közönségét is éri, azt a léha, elegáns, műveletlen társaságot, melynek e főúri kastély az otthona. A bírálat másik éle a játékkal ellenpontozott „élet"-et veszi célba, mely a darab jól kihámozott értelme szerint színtiszta hazugság. Mert Ádám szerel-

me a „Madonna" iránt nem egyéb, mint egy buta fiú hőbörgése, Annie-nak viszont egyáltalában nincsenek érzelmei; mert Almády és Annie csak kulisszát hasogatnak (a színfalak mögül áthallatszó párbeszéd éppúgy kong, mint a játékba beleszőtt darab), s mert Turai nem a két fiatal szerelmest akarja megmenteni, csak a látszatot és persze a sikert, meg a pénzt, amit az operettel együtt netán elveszítene a híres szerző-páros.

„Ha mélyére tekintünk, fertelmes léhaságnál nem látunk egyebet" - írja Galamb Sándor a Napkelet 1927. januári számában. Igaza van. Csak azt nem veszi vagy nem akarja észrevenni, hogy épp e léhaság leleplezése a darab lényege. *Voilà,* ilyen vagyok és ilyenek vagytok - mondhatná Turai, az „Ördög" kései leszármazottja, miközben gúnyosan összekacsint a közönséggel.

A Játék a kastélyban bemutatóját magának Molnár Ferencnek a rendezésében 1926. november 27-én tartották meg a Magyar Színházban. Az elementáris sikert számtalan előadás követte mind itthon, mind szerte a világban.

Ha ezt az első, alighanem mindmáig legtökéletesebb hazai előadást el akarjuk képzelni, leghelyesebb, ha Pünkösti Andornak az Újság 1926. november 28-i számában megjelent kritikájából indulunk ki. Szerinte valami „marionettszerűség" vonul végig a darabon, mely pillanatra se indokolatlan és egy percig sem természetellenes, s „ez ad valami furcsa kétértelműséget" Molnár rendezésének. Igen. Lényegi része a darabnak ez a kétsőt többértelműség, mely nélkül az egész nem egyéb, mint üres szó-cséplés és az a bizonyos „léhaság", amit Galamb Sándor a szemére vet.

Az előadás színészi játéka előtt valamennyi kritikus mélyen meghajtja fejét. Titkos Ilona Annie szerepében „végiglebeg a szatíra... vizein" - olvashatjuk; Hegedűs Gyula mint Turai az a „nagyszerű és szkeptikus pillér, amin a játék játékossága felépülhet; Törzs Jenő Almádyja frappáns hatással és „jól komédiázik"; Vágó Béla Gál szerepében sok humorral adja a fölényesen okos Turai halvány árnyékát; Dénes György a komponista szerepében a burleszk felé hajlik, ami a „nagy szerelemnek" már eleve is kihúzza méregfogát stb. stb.

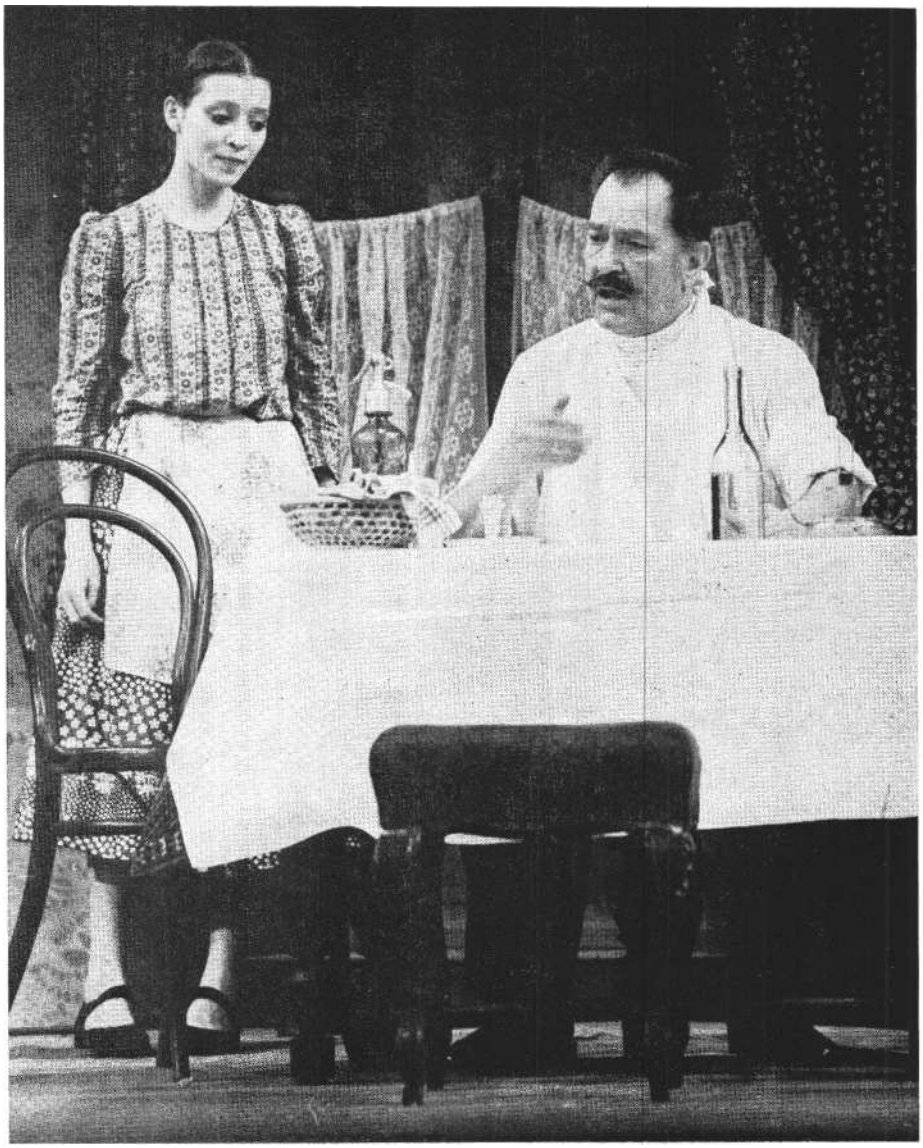
A számtalan hazai ismétlés sorából, összevetésként ezúttal csak a Vígszínház 1961-es, Benkő Gyula rendezte előadását vegyük elő. (Az 1969-es ismétlés csak néhány új szereplő beállításával különbözött ettől.)

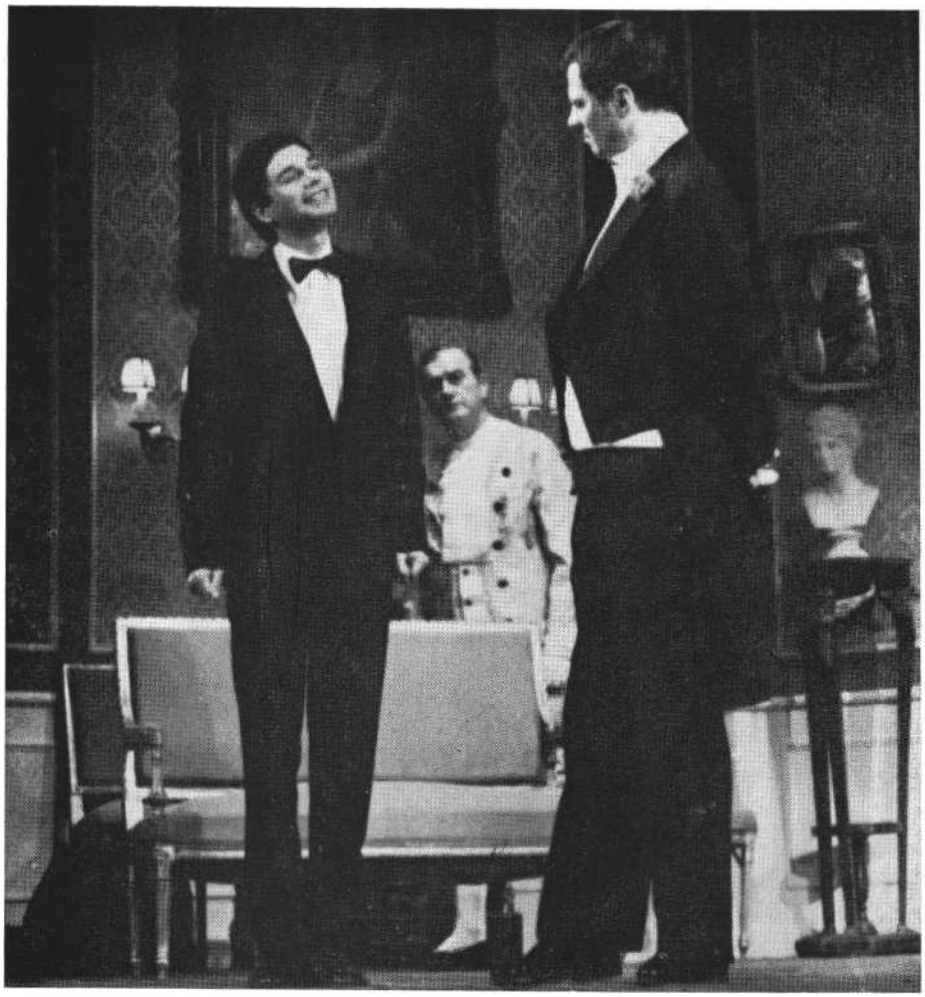
A közönség ezt az előadást is igen hálásan fogadta, de a kritika elismerése már korántsem volt osztatlan. Bár a csattanók csattantak, s a nézőtér remekül szórakozott, a tempó kissé vontatottnak bizonyult, és a szereplők nem tudták biztosan, hogy persziflálni vagy pedig átélni kell-e szerepüket. Páger Antal egy cinikus színházi róka helyett jóságos, bölcs öreget játszott, Bilicsi túl komolyra formálta Almády komikumát, és Láng József a komponista szerepébe mindenáron életet akart lehelni, ami színművészeti fából vaskarika. Egyedül Ruttkai Éva oldotta meg a kívülről és belülről való szerepépítés nehéz feladatát, miközben az elragadó báj és a groteszk komikum kápráztató ötvözetében tündökölt.

Az első, 1926-os előadás minden bizonnyal versenyen felül áll. De az 1961-es illetve 69-es bemutatóval a pécsi Nemzeti Színházban tartott mostanit bízvást szembesíthetjük, mert az első felvonás néhány jelenetét leszámítva mozgalmas volt, mert nem bosszantotta üres pillanatokkal a nézőt, és mert minden egyes szereplője becsülettel megtette a magáét.

A két-, illetve többértelműség azonban éppúgy elsikkadt kissé, mint a 6r-es előadásban. Először is elterelődött a figyelem a darab főszereplőjéről, *a játékról,* mert az expozíció nem volt elég

Molnár Ferenc: Az üvegcipő (Vígszínház). Sipos: Benkő Gyula, Irma: Papp Vera f. **h. (Iklády** László felv.)





Molnár Ferenc: Játéka kastélyban. **Garai** Róbert (Titkár), Galambos **György (Lakáj), Bárány Frigyes (Almády) (Pécsi Nemzeti Színház)**

hangsúlyos; mert a második felvonás különféle felvonásvég-verziói helyett a Gált megszemélyesítő Paál László egyébként igen mulatságos falánkság-gegjére kellett figyelni, és mert Bárány Frigyes, ellenállhatatlan komikummal bár, de mégis egy olyan túlzott bohózatstílust képviselt, hogy a színfalak mögött elhangzó inkriminált szöveg szellemes szerepcseréje helyett a néző azon mulat, ami csak másodlagos humort képvisel a darabban: mint leckéztetnek meg egy nevetséges, beképzelt szoknyapecért.

Konter László rendező nem tette helyesen, hogy *Győry* Emilt Turai szerepében ennyire öregre maszkírozta, mert így a színészt cinizmus helyett óhatatlanul is a Páger-féle szerepfelfogás, a kissé ravaszkás, de jóságos bölcs felé terelte, és ezzel élét vette a szerző mind önmagát, mind a színházat, mind pedig az életet illető szarkazmusának; s ebben a megformálásban Turai dermesztő intellektusának nagy része is odaveszett. Így aztán, különösen az első felvonásban, Gál nemegyszer túljár az eszén, ami mind a cselekmény, mind a szerepek egyensúlyában eltolódást okoz a későbbiekben.

Vallai Péter a komoly és a karikírozó ábrázolás közt vergődött, Garai Róbert pedig mint titkár, ahelyett, hogy gazdáinak reprezentánsaként egy nagyképű hólyagot ábrázolna, kedvesen buta alakot játszik rokonszenvesen.

Galambos György inasa viszont remekül ábrázolja azt a figurát, aki - mintegy Turai kontrásaként - elég malíciával és éleslátással figyeli e tollhegyre tűzött társaság életét.

Á darab igazi stílusát Sír Katalin találja el. Mintha egyrészt Titkos Ilonaként a „szatíra vizein lebegne", másrészt, mint Ruttkai Éva, egyszerre kívülről és belülről ábrázolná groteszken bájos szerepét.

Romvári József díszletének kopottsága nem azért fáj, mert valami „szép"-et akarunk látni a színpadon, hanem, mert az elegancia hiánya csökkenti az elegáns világ ellen irányuló persziflázst. Az óriási sakktábla jól szimbolizálhatná a Pünkösti említette „marionettséget", de mivel nem eléggé épül be a darabba, puszta dekoráció marad.

Sír Katalin jelmeze (Borsi Zsuzsa munkája) a 20-as évek divatjához igazodva jól jellemzi az örök primadonnaságot, de kár, hogy a rendező a zenével és a kellékekkel is e kort akarja felidézni. Jobb lett volna, ha egy teljességgel maivá komponált előadás szemlélőjeként nem a múltat, hanem a jelent, a napjainkban még mindig vidáman tenyésző effajta *színházat, játékot* és *életet* nevethettük volna ki.

BUDAI KATALIN

Shaw-rakozunk?

Az utóbbi évadokban mintha kevesebb operett került volna színre vidéken, mint a korábbi években. Helyüket többek között Shaw foglalta el. Két dolog indokol-hatja a választást: az ír mesternél utólagos lelkiismeret-furdalás nélkül bevall-hatjuk, hogy jól szórakoztunk, hiszen Shaw igényes szerző, ha tünedezőben is a nimbusza. Másrészt pontos szerkesztésű jelenetekben lehet kipróbálni a fiatal színészeket: a jó szerepek, hálás poénok, nagy entrček és abgangok szárnyakat adhatnak.

Mármost, ha ilyen nyilvánvaló az előadások közönségcsalogató jellege, az, hogy az előkelő csomagolás vidor brettli-szükségletünket hivatott kielégíteni: akkor elvárhatjuk, hogy hatásfokban azt kapjuk, aminek a helyére, ízlésnevelő szándékkal Shaw-t lopták be.

Amire e darabok esetében rendezőileg égető szükség van, az a típusok megjelenítőinek gondos kiválogatása. Shaw - akármennyire egyéníti, aprólékosan jellemzi figuráit - végül is szerepkörökben gondolkozik. Apa, anya, idősödő jóbarát, cserfes vagy hűvös leányzó, rafinált nőiességű feleség: aligha hiányoznak színpadáról. A típus leghívebb hordozóját meglelni s általuk többre mutatni: ebben rejlik a nehézség, habár buktatót aligha sejtene ma már e művek körül bárki is. Mégis - a most látott három előadás is bizonyíték erre - ezen a ponton akad el a gépezet, ami egyébként úgy mehetne, mint a karikacsapás.

A két színmű lényege: ahogyan a védelem módszerei alakulnak, aszerint módosulnak a támadáséi, és a nemek közötti csatában éppen úgy, mint a harctéren. A két vígjáték e kölcsönhatás illetve huzakodás megfogalmazása különböző szinten. *A Sosem lehet tudniban a* témáról való bölcsködést el tudja nyomni a civakodás, melyben a rengeteg beszéd követhető nyomokon halad; míg a *Tanner John házassága* filozófiai traktátus, életelvek gyűjteménye ugyancsak e tárgykörből. Fajsúlyukban, rendeltetésükben különböztek szerzőjük szándéka szerint, a mai színpadon azonban e különbségek jórészt eltűnnek.

A Sosem lehet tudni is görgeti maga előtt az aktuális léthelyzetek szellemi kipreparálására váró visszásságait, de könnyen szabható át pergő komédiává, mert tipikus figurái, általánosan mókás szituációi most is érvényesülhetnek és tudnak is érvényesülni. A hangsúlyok áthelyeződnek: a korabeli közönség roszzallotta, hogy elvetemült, istentagadó, szabadgondolkodó hölgyek csak ilyen szelíd fricskákban részesülnek, vagy éppen ezek a dámák háborogtak, hogy haladó eszméikről azt bizonygatják: éppúgy torz elképzelések, mint viktoriánus álerkölcsös illemkódex ük.

A Tanner John házassága Pécsett

Nem így a „felsőbbrendű ember" játékában. A századforduló gondolkodástörténeti breviáriuma John Tanner házasság elől való menekülése. Bergson nagy hatású „életerő" (élan vitale) elmélete ugyanúgy bennefoglaltatik, mint Nietzsche „übermensch"-e vagy wagneri gondolatok. Nemcsak egy nőgyűlölő igába hajtása a darab, hanem a fejlődés, a tökéletesedés, az önmegismerés, az anyag és szellem viszonyának tisztázására tett kísérlet. Akkor sem utalhatnánk a poros kézikönyvek polcára, ha kevésbé időálló és fontos hatásokat összegzett volna benne Shaw. Azonban, ahogy Kosztolányi írta, „Shaw a legnagyobb túlgondolkozó". A hosszúra nyúlt érve-léseket sem 1903-ban nem tudta, se most nem tudná végigülni a közönség. (Lassan kiderül, hogy Shaw olvasva egyre magvasabb, sőt szórakoztatóbb, mint nézőtérről hallgatva.) A *Tanner* gondolati szervező hátteréről tehát nem lehet olyan könnyűszerrel lemondani, mint a „kellemes színdarabok" egyikében, *a Sosem lehet tudniban.* Ezért születik általában „se hal, se hús" kompromisszum, legutóbb néhány évvel ezelőtt Veszprémben, ahol még az eszmei lényeget sűrítő „Don Juan a Pokolban" álomrészt is (amit legtöbbször teljesen elhagynak) kivonatolták. Pécsett nem hagytak meg belőle semmit, ettél viszont még nem lett gördülékenyebbé az előadás. Valami baj van a búzásokkal: a teoretikus részletek indázatai egy-két mondat erejéig vannak megkurtítva, de nem biztos, hogy a legjobbak képviselik homályban hagyott töméntelen társukat. Érdekes módon nem lesz szellemesebb a színjáték attól sem, hogy a humoros hasonlatokat sorakoztatják egymás mellé: hiszen hiányzik a közeg, amelyből kiugorhat a nevetséges. (Ezalatt azonban nem azokat az erőltetett gesztusokat kell érteni, melyekhez néha folyamodnak a színészek s melyek ebben a miliőben kifejezetten visszatetszőek.) Vérszegény, kurtán-furcsán lecsupaszított *Tannert* kapunk, igazán se hahotázni, se mélyre szántó gondolatokat csiholni magunkból nem tudunk. Marad a soványka alapigazság: nem a férfi veszi el a nőt, hanem az szemeli ki áldozatát. Hogy ennek a fordítotthelyzetnek tétje, szenvedélye, stratégiája van: alig kap megvilágítást. Az árnyalat nélküli megvalósítást korrigálhatta volna a színészi játék. Shaw tudja, hogy az epizodisták is megkaphatják a tipikusság vonásainak összegyűjtéséhez szükséges támpontokat. A pécsiek nem élnek lehetőségeikkel. Gáll Ernő rendezése, éppen a nyitva hagyott, egyértelműen ki nem dolgozott értelmezéssel ugyan, szabadjára engedte volna a figurateremtést, mégis indiszponált, fáradt, kedvetlen alakításokkal találkozunk. (Része lehet ebben az akkori influenzajárványnak is!)

Egy példa: az első felvonás a szereplők mibenlétét, egymáshoz fűződő kapcsolatait hivatott tisztázni. Mindez olyan tempótlan csigalassúsággal történik, olyan szürke, hogy az ember a büfében való tolongásra kezd áhítozni. Tévedés volt Bárány Frigyesre bízni Roebuck Ramsden, az atyai jóbarát s Tanner ellenlábasának szerepét. Shaw hosszú leírások formájában jelzi, kit kell látnunk a színpadon: ruhájuk, frizurájuk, szemük színe is fejtegetések tárgya. Nincs az a rendező, aki be tudná szerezni a megfelelő bútordarabot vagy a kívánt arcvonású, a bejelölt helyen őszülő vagy szemölcsös színészt. A lehetőségek szerint azonban mégis ajánlatos alkalmazkodni a leírásokhoz. Legalább annyiban, hogy Ramsden legyen kissé öregebb Tannernél, máskülönben párviadaluk aligha szemléltetheti két generáció összeütközését. Ramsden a magát örökké haladónak hivő konzervativizmus, nyárspolgáriasság és szertartásosság prototípusa, s nem nyalka, harmincas legényember. Ha Tanner s közte nincs külsőben is megmutatkozó ellentét, szópárbajaikra sem kerül hangsúly, ezzel pedig éppen Tanner gondolkodói előélete marad tisztázatlan.

John Tanner „épater le bourgeois" mentalitása, kusza, de rokonszenves el-

G. B. Shaw: Tanner John **házassága** a pécsi Nemzeti Színházban. Holl István (Tanner John), Miklósy Judit (Anna) és Bárány **Frigyes** (Roebuck Ramsden) jelenete

G. B. Shaw: Sosem lehet **tudni. Barta Mária (Clandonné) és ifj. Újlaky László (Valentine) (Szegedi Nemzeti Színház)** (MTI fotó)

vei, meggondolatlan, de szeretnivaló tettei is egyneműsödnek Holl István megformálásában. Talál viszont egy ívet, amire alakítását következetesen kifeszítheti: a lelkileg, fizikailag üldözött, szűkölő, bekerített nagyvad hánykolódását. Vergődésén áttetszik a belenyugvás tudata. Hiányzik viszont az öngúny, a szellem emberének elkeseredettsége és az eszme védelmére tett erőfeszítések kudarca fölötti fájdalom megjelenítése.

Miklósy Judit Annája elkerüli a túlfeszített női rafinéria és a csábmanőverek kínálkozó csapdáit. Mértéktartása viszont néhány erőteljesebb színtől foszt-ja meg játékát.

Az epizódszerepekben Labancz Borbála Whitefieldné jellegtelen figurájából bontotta ki a sarokba szorított anyát. Örvendetes, hogy a fiatalok, Melis Gábor, Horváth István dikciója tiszta, érthető.

A hiányzó humoradagot a díszlet, a jelmez és a zene pótolja. Az utóbbi az áthangolt Auld Lang Syne-ból és a Mendelssohn-nászindulóból áll. Najmányi László díszletei a nyitójelenet dolgozószobájának falán tűnnek fel először, festmény formájában. Így is és megelevenedett környezetként is szándékosan ízléstelenek és ezáltal jellemzőek. Közvetítik azt a hangulatot, amelyet maga az előadás nem tud, nevezetesen a képmutatás, az álerkölcsök szülte feszengést.

Mialkovszky Erzsébet ruhái csipkelődőek, a hölgyek igazán hitelesen teljesíthetik benne az életerő apaszerzésre kényszerítő parancsát.

A Sosem lehet tudni Szegeden és Veszprémben

Ami Pécsett a színmű kényes pontját jelenti, nem okoz problémát a szegedi Kisszínházban és a veszprémi Petőfi Színházban. *A Sosem lehet tudni* ugyanis nem férjfogó női ragadozókról szól, hanem az ilyesmit nagyon is megvető, felvilágosult leányzókról. Szüfrazsettnek lenni éppolyan szűklátókörűség, mint hagyományosan szendéskedni. Angliában meg különösképp egyazon társadalmi kör szülötte mindkét magatartás. Ez Shaw gondolatmenete. A feminizmust nem kell bemutatni, inkább pszichés kompenzáció, semmint reális követelés. Századfordulós formájának brit birodalmi magyarázata sem érdemelne különösebb figyelmet, mint ahogy a többi alapfigura sem: rideg gyáros, akinek kőszíve meglágyul tizennyolc éve nem látott gyermekei láttán; pénztelen fog-orvos, aki a modern nők ellen a modern hadviseléssel veszi fel a harcot: szerelem helyett kémiai affinitásról beszél, saját csapdájával ejtve el a vadat. Az események néhány nap alatt egy tengerparti fürdőhelyen zajlanak, két ügyvéd és egy pincér közreműködésével. Végül az apa, a harcos feleség, a három gyermek, plusz a jövendőbeliek összeborulnak. Ha az aktualitások robbanótöltete nem is pukkan, szórakoztató marad, amit látunk, s nem omlik össze az építmény. A hipokrata magatartás, a magát haladónak hivő ódivatúság mindig mulatságos. Bájos, vattacukor könnyedségű előadásokat várunk. A két rendező, Félix László Szegeden és Pétervári István Veszprémben tisztában volt azzal, mi az a maximum, ami ebből a darabból kihozható. Hogy a produkciók mégsem érnek fel lehetőségeikhez, azért a bevezetőben szóvá tett jelenségek a felelősek. A kis elcsúszások leginkább akkor tűnnek elő, mikor a néhány évvel ezelőtti Madách színházbeli *Sosem lehet tudnira* emlékezünk.

A humorért Clandonné ifjabb gyermekei, az ikrek felelősek. Őket nem fertőzte brit levegő, Madeirán nevelkedtek elvált anyjuk, a feminista írónő óvó szárnyai alatt. Vadságuk természetes viselkedés, megbotránkoztatónak csak a dohos angol környezetben tűnik. Szegeden Rácz Tibor, Veszprémben Faragó József meg is felel a modellnek. Az ikerhúg Szegeden Nagy Anikó - róla ez már nem mondható el. Övé a legtöbb poén, de ezeket, sajnos, nem nagyon hallani. Mozgása hiába kifejező, ha érteni nem értjük, amit mond.

Málnai Zsuzsa a másik Dolly. Kevés ilyen szép beszédű ifjú színésznőnk van. Poénjait lassan, kivárva „viszi be". Nyíltszíni tapsok sora a jutalma. Érdeme néhol hátrány: a játéktempót - ami egyébként sem túl fergeteges - lassítja. Mintha a messzi szigeten nevelkedett bakfis anyanyelvét is csak most ízlelgetné. Mégis kedves, színes, mozgékony: motorja és állandó humorforrása az előadásnak.

Ezen a helyen kell szólnunk a jelmezekről. Vágvölgyi Ilona illetve Hruby Mária szép ruhái egy ponton dramaturgiai hátramozdítók lesznek. Ez a pont az ikrek jellemrajzának képi kiegészítése. Ők ugyanis harsányan, extravagánsan, apjuk szerint egyenesen botránykeltően öltözködnek. Amikor viszont néhány órás együttlét után bűbáj gyermekei lelki terrorja alá kerül, kénytelen kimondani: az ikerpár ruházata igenis finom és mértéktartó. Ez a lélektani megtöretés s a vidám jelenet csattanója elmarad, ha a fiatalok inkább unalmas ízléstelenséggel vannak öltöztetve, semmint bohókásan, ahogy ez Szegeden történt. Veszprémben kísértetiesen megismétlődik ez a baklövés. Legalább ötpercnyi üresjárat, és a poénra kihegyezett jelenet értelmetlenül ér véget: a gyerekek itt még feltűnőbben szolidak, Hruby Mária hófehér tüllbe és bordó bársonymellénykébe bújtatja az álarcosbálban Colombinaként tündöklő Dollyt.

A továbbiakban a szerepfelfogások különfélesége miatt érdemes a két előadást egyenként vizsgálni.

Gloria szerepe igen hálás. Szegeden Hartmann Teréz főiskolai hallgató azonban nem talált rá a szerepben rejlő lehetőségekre. Gloria ugyanis nem tudja, milyen elragadó is ő valójában, s nincs szebb, mintha egy Darwinon és Stuart Millen nevelkedett leányról kiderül, hogy a szerelem éppoly ostobácskává és zavarodottá teheti, mint műveletlenebb társnőit. Bezzeg tudja ezt a tapasztalt fogorvos, Valentine. Ifj. Újlaky László

valósággal lubickol a kitűnő szerepben, minden fordulatát aprólékosan kimunkálja, remekül vált át tudálékoskodó széptevőből hősszerelmesbe, racionális érvelésből romantikus lángolásba.

Barta Mária, Kátay Endre, Nagy Zoltán, Forgács Tibor sem érik be megszokott gesztusokkal, friss elevenséggel komédiáznak.

Külön kell szólnunk Máriáss József figyelmes, mindent elsimító diplomata pincéréről. Udvariasabb az arisztokratáknál, ravaszabb az ügyvédeknél. A figura tragédiáját is eljátssza. A pincér fia ügyvéd (méghozzá nem is akármilyen, „barrister", azaz az udvari kamara tagja), aki a Crampton család zilált ügyét tisztázza, de fia jelenlétében Máriáss pincére le sem mer ülni. Máriáss József egyszerre érzékelteti a büszkeséget, az alázatot és a megszégyenülést. Bölcselő fölényét azonban egy percig sem adja föl, hiszen az ő szavajárása: „sosem lehet tudni".

Varga Mátyás díszletei azért jók, mert ez a fürdőhely összetéveszthetetlen például egy Rivierán levővel.

Veszprémben Neogrády Antal díszletei nem utalnak a fürdőhelyjellegre. A veszprémi játékmodort talán ez is lankaszthatja. Az előadás ritmusát, a jelenetsor céltudatosságát ugyan hiányolhatjuk, ám néhány alakítás markánssá, színessé sikeredett. Így Demjén Gyöngyvér Clandonnéja. Anyaszerepben is mer csinos és vonzó lenni, rigorózus elveit élvezetes humorral vegyíti. Tánczos Tibor családfővé avanzsált hajógyárosa jól körvonalazott figura: elég utálatos ahhoz, hogy tizennyolc évig feléje se nézzen a családja, és elég sajnálatra méltó, hogy ismét megszeressék. Szoboszlay Sándor szintén hangsúlyos karakter: fontossá tudja tenni magát az események menetében.

Dr. Valentine kissé megilletődöttebb, mint ahogy azt egy szívtiprás terén tíz esztendeje fáradozó fiatalembertől elvárhatni. Bácskai János ágrólszakadt fogorvosa kicsit érdes még: több szál köti a természetes vidámsághoz, mint a nőcsábászok trükkjeihez, ám épp ez benne az üdítő.

Sápadt, nehézkes Takács Katalin Gloriája. Hanghordozása, merev mozgása szikárrá, sérthetetlenné formálja a főhősnőt. Hartmann Teréznél a rutin hiánya látszik, nála egyfajta rutin kialakulásának folyamata. (Váratlan harsányságára, nem eléggé összeszedett jelenlétére vagy hangképzésében a túl hátulról hozott, a szükségesnél zártabb magánhangzóira gondolunk.)

Takács Katalin (Gloria) és Demjén Gyöngyvér (Clandonné) Shaw: Sosem lehet tudni című darabjában (Veszprémi Petőfi Színház) (MTI fotó)

Dobák Lajos a pincér. Ez főszerep lenne. Nála nem az. Dobák Lajos megelégszik egy angol hidegvért és jó modort utánozni vélő stílussal.

Végül is Shaw neve még nem elég garancia arra, hogy bevált fogásokkal, ügyes rutinnal sikeres produkció szülessen, mint ahogy az sem szabály, hogy régi vicceken nem lehet nevetni. Hiszen Tanner John filozófiáján még mindig el lehetne töprengeni, s az angliai fürdőhely perpatvarán továbbra is lehetne szórakozni.

G. B. Shaw: Tanner John házassága (Pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Ottlik Géza. *Rendezte:* Gáll Ernő. *Díszlet:* Najmányi László. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet m. v.

Szereplők: Labancz Borbála, Miklósy Judit, Pogány György, Vári Éva, Holl István, Melis Gábor, Bárány Frigyes, Péter Gizi, Galambos György, Horváth István, Szivler József.

G. B. Shaw: Sosem lehet tudni. (Szegedi Nemzeti Színház Kisszínháza)
Fordította: Ottlik Géza. *Rendezte:* Félix László. *Díszlet:* Varga Mátyás. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona.

Szereplők: Barta Mária, Hartmann Teréz, Nagy Anikó, Rácz Tibor, Kátay Endre, ifj. Újlaky László, Forgács Tibor, Máriáss József, Nagy Zoltán.

(Veszprémi Petőfi Színház)
Rendezte: Pétervári István. *Díszlet:* Neogrády Antal. *Jelmez:* Hruby Mária.

.Szereplők: Demjén Gyöngyvér, Takács Katalin, Málnai Zsuzsanna, Faragó József, Tánczos Tibor, Bácskai János, Szoboszlay Sándor, Dobák Lajos, Vitai András.

RÓNA KATALIN

Macska van a szobában

„Vigyázat, macska van a szobában!" - kiált föl Feydeau színpadán az egyik szereplő. S a macska nem más, mint a jeles tenoristának nézett fiatal joghallgató, aki hosszas unszolásra dalra fakadt, mintha csak egy boldogtalan macska vonyítana. Tehát: a szobában macska van. De miféle macska van a zsákban? Milyen zsákbamacskát ajánl - a címből következtethetően szándékát nem is titkolva - egyszerre három magyar szín-ház?

Helyzetkomikum helyzet nélkül

A párizsi ebédlőben hatan várják izgatottan a nagy operaénekest. A polgári bohózatok sablonfigurái: Pacarel, az apa, a diabetikus cukor megalkotója; Julie, a leánya, az új *Faust* opera komponistája; Susanne, Pacarel ifjú és bájos felesége és a baráti házaspár, Landernau doktor túlméretezett hitvesével, Amandine-nel. S ott van még természetesen, a komédiák elmaradhatatlan szokása szerint, a kissé félkegyelmű inas, Tiburce is. Végre megérkezik Dufausset, a fiatal-ember, aki ugyan nem tenorista, csak jurátus, s énekelni ugyan aligha hajlandó, mégis nagy művészként köszöntik. S hiába ismételgeti egyre igazi nevét és kilétét, senki nem akarja meghallani. Pedig már-már rettegünk: olyan világosan magyarázza nevét és családfáját, hogy még Pacarel is megérti. Tulajdonképpen semmi ok a tévedésre, nagy erőlködéssel lehet csak félreérteni a szituációt. De szerencsére sikerül, különben nem lehetne folytatni az előadást. Innen aztán már minden megy a maga jól kiépített útján. Nemcsak Dufausset-t tévesztik össze az énekessel, de ő maga is összekeveri a két feleséget, s keresztbe udvarol. Így aztán az asszonyok ugyan-azt a szerelmes levelet dugdossák egy-más elől, és így senki sincs ott időben a titkos éjszakai légyotton. A férjek egy-más kárán nevetgélnek, és ismeretlen okból mindenki kék harisnyatartót akar. Csak Julie és a család által kiszemelt vőlegényjelölt ért egyet, amikor megállapodnak, hogy nem házasodnak össze. Félreértéseket félreértésekre halmoz az első két részben a szerző, hogy aztán a harmadik felvonásban egy gyors kérdésre adott gyors válasszal kibogozzon mindent. A joghallgató természetesen nem tenorista, tehát minden, ami történt, csak félreértés volt. S mert nem elég hihető, de a valóságtól nem is eléggé elrugaszkodottan groteszk az alaphelyzet, csak azon jár az eszünk, miért nem értették meg azonnal egymást.

A helyzetkomikumra épített bohózatban nem árt, ha a helyzet megalapozott, csak úgy alakulhat ki igazi komédia. *A Zsákbamacska* alapötlete viszont nagyon esetleges, alig elfogadható. Ám még így is magán viseli a jellegzetes feydeu-i erényeket: a könnyedséget, a förgeteges játékosságot, a csalhatatlan színpadismeretet. Bár mint e bohózatok általában, alig-alig bírja az iramot három felvonásban. A nehezen induló elsőt valóban mulatságos második követi. De a harmadik részben már ízléstelenül sikamlós tréfákat is megenged magának, hogy ne fogyjon el a mondanivaló, a mese a második rész végén.

A Zsákbamacska habkönnyű bohózat. Nem által azzal, hogy szólni akar valami lényegesről, nem által azzal, hogy elrajzolt figurái bármiféle társadalmi háttér előtt mozognának, netán irónia rejtőznék a kimondott szavak mögött. Nem, a *Zsákbamacska* egyszerűen szórakoztatni akar. És ez még önmagában nem is lenne baj, hiszen az igazi vígjáték igényes, művészi alkotás, amely több, mint egyszerűen a közönségnek, a színházi kasszának tett engedmény. Csakhogy a *Zsákbamacska* nem tartozik e műfaj legnemesebb darabjai közé. A kommersz színház sikertermékei közül nem volt a legszerencsésebb választás. S ezen még Szántó Judit rendkívül szellemes, könnyedén pergő fordítása sem segíthetett.

A függöny mindig kétszer megy föl

A József Attila Színházban az előadás kezdetekor fölmegy a függöny, gyors pillantás a színpadra, s máris legördül, hogy aztán ez még kétszer megismétlődjék. Apróság - mondhatnánk -, a rendező villanásnyi ötlete. Ám éppen mert nem egyszer, hanem kétszer ismétlődik, s majd az előadás során újra meg újra, figyelmeztető jel. Az ötletek bármily szellemesek is, csak egyszer hatásosak, másodszor, netán harmadszor már hivalkodók, öncélúak.

Bodrogi Gyula harsány, vidám légkört teremtett a *Zsákbamacska* színpadán. Rendezőként ennél többre nem is vállalkozott. Engedi színészeit önfeledten komédiázni, mindenki a maga módján közeledik hát Feydeau színházához. Sem Bodrogi, sem színészei nem gondoltak arra, hogy az ironikusra hangolt Feydeau-n szívesebben mulattunk volna, mint a szerzőtől már-már idegenül föl-erősített vaskos tréfákon, az ízléstelen humoron. Amely nem azért visszatetsző, mert túlságosan sikamlós - még csak az sem -, hanem mert így sokszorosan aláhúzva sem tud semmiféle szellemes ötletet kicsiholni magából. Pedig ez a József Attila Színház *Zsákbamacskájának* legfőbb mozgatórugója.

Ezt a stílust leginkább Horváth Gyula játéka képviseli. A tőle megszokott, s már annyiszor ismételt vígjátéki megoldásokat üdvözölhetjük újra, ezúttal Pacarel figurájában. Színészi biztonsággal, a hatásos ötletek sorával vezeti végig a diabetikuscukor-gyáros szerepét, csak éppen akárhány vígjátéki alakítására gondolunk, ugyanazt látjuk, ugyanarra emlékezünk.

Humorral, kedvvel formálja meg a tenoristának vélt jurátus szerepét Újréti László. Komikus tehetségről tanúskodik Straub Dezső a vőlegényjelölt szerepében. Vajon a rendező Bodrogi állította be figuráját a fiatal Bodrogi arcképére, vagy a színész vélte meglelni mesterét és példaképét Bodrogi Gyulában? Mulattató karikatúrát villant föl Landernau doktor alakjában Harkányi Endre. A két ellentétes külsejű asszonyt, a gyönyörű Susanne-t és a termetes Amandine-t elsősorban a megjelenés külsődleges esz-közeivel formálja meg Dancsházy Hajnal és a vendégként föllépő Győri Ilona.

A Zsákbamacska igazi hangjára leginkább Pálos Zsuzsa talált rá. Julie-t, a zeneművész leányt játssza. Eleven komédiai tehetsége, biztos arányérzéke most sem hagyta cserben. Még némi groteszk hangot is kever játékába, s így mutatja meg, hogyan lehetne Feydeau bohózatát élvezetesen előadni. Hasonlóan érezte meg a komédiai lehetőséget Tahi József, az esetlen, környezetére hol megvetéssel, hol rajongással tekintő inas szerepében.

Kié az „érdem"?

Színházi életünkben egyre gyakrabban találkozunk a csak dicsérhető gyakorlattal: külföldi vendégrendező dolgozik együtt a magyar társulattal. A vendég-művész hazája nemzeti drámáját rendezi, annak sajátos belső tartalmi hangsúlyait emelve ki, új közegben új művészi mód-

szerek alakulnak ki - érvényes ez a társulatra s a vendégre egyaránt -, alkotói kapcsolatok, tapasztalatcserék jönnek létre, és sorolhatnánk még a fontos és értékes példákat. Általában. Ám vajon mi az oka annak, ha egy színház vendégrendezőt hív, s jellegtelen tucatdarabot visz színre? Kié az „érdem"? Mint ezúttal a szegedi Nemzeti Színház Kisszínházának esetében, amikor a szabadkai színház magyar tagozatának igazgatója rendezte meg *a Zsákbamacskát.* Nem tudjuk, hogy történt: Szabó István ajánlotta-e Feydeau vígjátékát, vagy a színház kérte föl a rendezésre. Az első eset nem valószínű, a második már inkább, s akkor csak a miért a kérdés. Ám akárhogy történt is, akárki is szemelte ki a darabot, a választást az előadás nem igazolta. Szegeden, akárcsak Budapesten a József Attila Színházban, a nevettetés avult eszközei köszöntek vissza a színpadról.

Szabó István kétségtelenül tett kísérletet arra, hogy előbányássza a bohózat mélyéről az abszurd elemeket, de ez csak kísérlet maradt. Mozgalmas, lendületes játékra törekszik, förgeteges tempót diktál, ám mindez nem változtat a darab gyengécske humorán. Gyarmathy Ágnes díszletei és jelmezei viszont hangulatosan keretezik az előadást.

A színészek élnek a helyzetkomikum adta lehetőségekkel, vidám figurákat teremtenek, s igazán nem az ő hibájuk, hogy tehetségük külsőségekre pazarlódik. S ez elsősorban ifj. Újlaky Lászlóra érvényes, aki ebben az évadban is szinte valamennyi főszerepet eljátszotta Szegeden, igazán kár színészi teljesítőképességét a végletekig kiuzsorázni. Kedvvel mókázik *a Zsákbamacska* előadásán Király Levente Pacarelként, felesége szerepében Ferencz Éva, Julie alakjában Nagy Anikó és Amandine-ként Lőrinczy Éva.

S ebben az előadásban is van egy útmutató alakítás. A groteszk fintor, amely a lehetőséget jelzi: Nagy Zoltán Landernau doktora ellenállhatatlanul komikus, ironikus hangsúlyai pontosan minősítik a játékot.

Georges Feydeau: Zsákbamacska (József Attila Színház). Győri Ilona (Amandine) és Harkányi Endre (Landernau) (MTI fotó)

Két pufók angyalka

A leeresztett függöny előtt faragott kottaállvány. Copfos fiatal lány frakkban a zavarosra hangszerelt Faust-nyitányt vezényli. Még föl sem ment a függöny, s máris sejthetjük: a győri Kisfaludy Színház a kétszeresen számon kért ironikus előadást varázsolta színpadra. S a díszlet is ezt látszik igazolni: a vendég Rajk László a színpadtér magasában két pufók, rózsaszín angyalkát helyezett el. Vidáman, gúnyosan mosolyognak ránk, mintha figyelmeztetnének, nem kell ezt komolyan venni. Mintha ők maguk képviselnék a két idézőjelet. Az idézőjeleket, amelyek megadják a Vas-Zoltán Iván rendezte előadás alaphangját, stílusát. Ahogy aztán a szereplők felvonulnak, láthatjuk: a jelmeztervező, Torday Hajnal sem maradt el a rendező és a díszlettervező mögött, olyan bohókás karikatúrakosztümöket tervezett a színészeknek, hogy azok már önmagukban jellemzik a figurákat.

Vas-Zoltán Iván hatalmas iramot diktál. Fölényesen játékos rendezésének köszönhető, hogy nem bosszankodunk a cselekmény fordulatain. Ötletet ötlet követ, nem marad időnk a darab ügyetlenségeire, unalomig ismételt félreértéseire figyelni. Itt mindenki játszik, nincs üresjárat. Még Feydeau drámaszerkesztésének legszerencsétlenebb fogásait, a „félre" mondott szövegeket is eljátszatja a rendező: ha Dufausset arról beszél, hogy apja mit mondott a párizsi családról, közben egy útitáskából húzza elő holmijait, a fővárosi élet kellékeit; *ha a* vőlegényjelölt anyja utasításait elemzi „félre", közben hatalmas állatfejrajzok mutogatásával szórakoztatja a közönséget. És így sorban, szellemesen, frappáns megfigyelésekkel gúnyolja ki az előadás Feydeau társasági közhelyeit.

Vas-Zoltán Iván színészeinek is felszabadult mókázási lehetőséget teremt, gondosan ügyelve, hogy azért ne váljék a játék magánszámokká, magánteljesítményekké. Kompozíciója sűrített, összefogott. Vendégszereplésre hívta meg a győri színház Holl Istvánt, aki színészi képességeinek legjavát adja a habkönnyű vígjátékban is. Pacarelként tökéletes biztonsággal, könnyed szerepformálással, iróniával bonyolítja maga körül a színpadi életet. Jól sikerült Meszléry Judit alakítása Martha szerepében, s Horváth Ibyé Julie-ként. A kelleténél kissé harsányabb Spányik Éva Amandine-je, a lehetőségnél elrajzoltabb Nagy Sándor Tamás Dufausset figurájában. Mulattató karikatúrát villant föl és figyelemre méltó komikusi képességet bizonyít Julie vőlegényeként Rupnik Károly.

Zsákbamacska háromszor

Nem lehet némi irónia nélkül tudomásul venni, *hogy* pillanatnyilag színházaink egyik legtöbbet játszott szerzője Feydeau. Egyidőben három színház is műsorára tűzte vígjátékát. Ráadásul ugyanazt. Vajon mi késztet egyszerre három színházat arra, hogy pont a *Zsák*bamacskával szórakoztassa közönségét?

Feydeau-t játszani, úgy látszik, divat lett Magyarországon. Feydeau egyetlen vígjátékának három előadása nem túlságosan fantáziadús műsortervezésről tanúskodik. Inkább az igénytelen szórakoztatásnak tett engedményről, a könnyű sikerhajhászásról. Hisz ne áltassuk magunkat, gyors sikert effajta vidámsággal igazán nem nehéz előidézni. Csak az a kérdés: milyen értéke van ennek a sikernek?

HÁMORI ANDRÁS

Kabarék színesben és fekete-fehérben

Ha a *Kabaré* című musical magyarországi utánjátszásairól írva filmes kifejezést lopunk már a címbe is, nem a véletlen műve. A Joe Masteroff - John Kander - Harold Prince szerzőhármas musical-világfutamába ugyanis hamarosan belépett egy negyedik név, és lekörözte az eredeti alkotókat: Bob Fosse, aki az akkor már évek óta biztos sikert jelentő Broadway-musicalt filmre írta és Liza Minelli főszereplésével egyszemélyesre sztárolta. A darab eredeti bemutatóját tizenkét évvel ezelőtt, 1966. november 27-én tartották a Broadway Broadhurst színházában. A *West Side* Storyval akkor már sínre került rendező, Harold Prince mindenképpen biztosítani akarta a premier sikerét: Schneider kisasszony szerepére színpadra csalta Brecht zeneszerző munkatársának, Kurt Weillnek özvegyét, az akkor hatvanhat éves Lotte Lenya asszonyt. Harold Prince jól számolt. A musical csakhamar komoly exporttermékét jelentett szinte minden kontinens minden országába. Alig egy évvel a be-mutató után elnyeri a New York-i Drámakritikusok Körének díját a legjobb musicalért; a londoni Palace Theatre majd egy évtizedig játszotta a bájos Judy Dench főszereplésével, Bécsben az operett és zenés színpadi hagyományokkal rendelkező Theater an der Wien tűzi műsorára, és Magyarországon is négy színház mutatta be idáig. Mi lehet a titka annak, hogy ez a Christopher Isherwood novellafüzéréből gyártott vígjáték, pontosabban az ebből készített musical tizenkét év elmúltával is mindenütt hódít?

Adorno joggal kérdezhette: lehet-e verset írni Auschwitz után? De még jogosabb az a kérdés, vajon lehet-e musicalt írni Auschwitz előttről? Illik-e slágerekben tudósítani a náci hatalomátvételről, színpadon nótázni a zsidóüldözésről?

A filmváltozatban Bob Fosse és forgatókönyvírója Jay Allen teljesen megváltoztatta az eredeti történetet. A túlságosan pesszimista jeleneteket ügyes „álom-gyári" dramaturgiával alakították át, és az akkor már Amerika-szerte night-club-sztárnak számító (és heti hatvanezer dolláros gázsival jegyzett) Liza Minellire hangszerelték át az összes számot. A történetet így a manapság oly divatos karriersztorivá változtatták át, ügyesen spékelve (kicsit Visconti hatására) a fasizmus természetrajzi magyarázatával.

Hogy a filmből világsiker született, az a kitűnő mestermunka mellett magyarázható olyan kiváló partnerekkel is, mint Joel Grey ceremóniamestere, aki hátborzongató figurájával olyan levakarhatatlan szerepsémát teremtett már a Broadwayn, hogy a mozisok - ami pedig ritkaság - a színházból vették meg a filmszerepre.

*

Már a filmnél szóvá kellett volna tenni, de Szinetár Miklós 1976-os Ódry színpadi rendezése megtette: levakarta azt, amit a színházi bemutatónál jóval erősebb hatású filmmusical kényszerített rá az eredeti mondandóra. Szinetár rájött, nem feltétlenül szükséges a fasizmus anatómiáját

Cseke Péter az Ódry színpadi Kabaré Konferansziéja (MTI fotó)

aberrációkon, perverzitásokon keresztül vizsgálni. Nem mindenképpen célravezető a fasizmus fiziológiai gyökerei körül kutatgatni, még ha az igen látványos eredményekkel kecsegtethet is. Elfeledkezett a fasizmus születése körüli szexuális pletykálkodásokról - kicsit talán magáról a Hitler-fasizmusról is. Előtárta viszont egy fasizálódó társadalom föld alatti szívógyökereit, azokat a rejtett forrásokat, amelyek egy látszólag békésnek és jámbornak tűnő panziótulajdonos vénkisasszonyt is képesek beállítani a „völkisch" jelszavak követői közé. Emberek drámája volt a főiskolai vizsgaelőadás, nem pedig szerepek összeütközése. Történelmi, politikai érdekek csaptak össze, nem pedig mesterségbeli tudás, színészi szerepsémák.

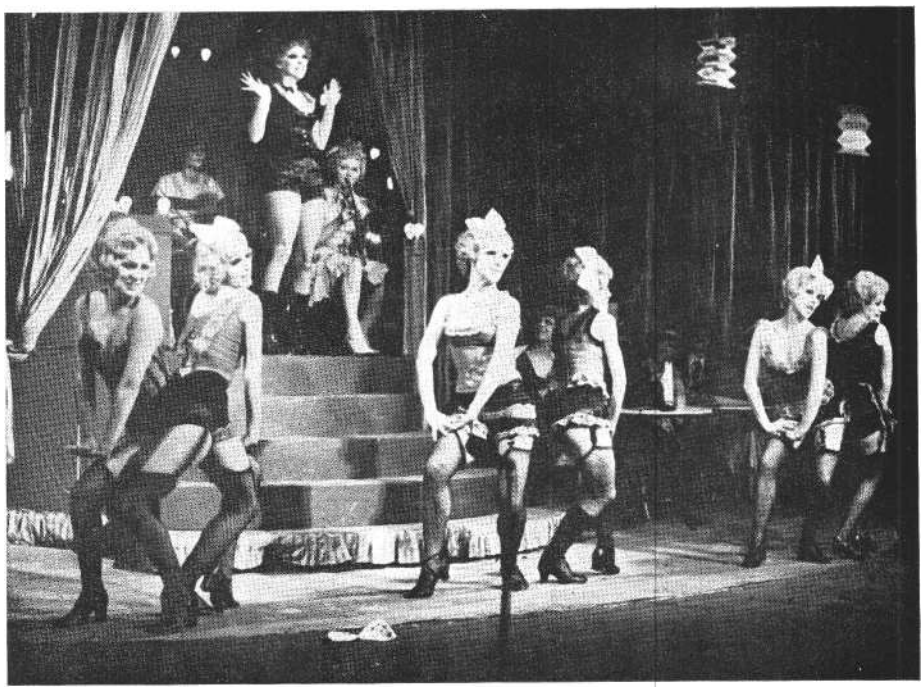
Apró pontjai voltak Szinetár első Kabaré-rendezésének, amelyek az *Ódry* Színpad parányi játékterén erős hang-súlyt kaphattak, megpörgették és visszájára fordították a színpadi történést. Időről időre kellemetlen szájízt eredményező pirulákat osztogatott az előadás, melyek azonmód fölszárították a meg-hatottság könnycseppeit is. A vígság, móka, kacagás kellős közepén, egy több-hónapos románc születése pillanatában beesett a színpadra egy taxisofőr - akiről megfeledkeztek. Bohókás operettszínpadi csomagok tucatja alatt roskadozott, és hálásan mosolygott a hárommárkás fuvardíjért, „amelyben a borravaló is bennefoglaltatik". Es kibicegett a színpadról. Bent hagyott azonban valamit abból az erjedésből, ami a kinti - fekete-fehér - világot jelenti. Ennek a tagadhatatlanul brechti hatásnak a színpadra követelődzése adta meg az előadás alaphangját. (Ne feledjük, Brecht egyáltalán nem áll messze *a Kabaré* világától, a történet idején Berlinben él és rendez, és idekívánkozik az a színház- és filmtörténeti apróság is, hogy az Amerikába száműzött Brechtet a musical alapjául szolgáló *Isten veled, Berlin* című novellafüzér írója, Christopher Isherwood várta a hajóállomáson és indította el amerikai karrierjén.)

*

Hogy ezeket a pillanatokat, ezeket az érzéseket az operettszínházi utánjátszás képtelen volt fölélesztení, annak több oka is lehetett. Mondják, az amerikai forgalmazó a hivatásos magyarországi premier engedélyezését a díszletek bemutatásához kötötte. Fehér Miklós tehát gyönyörű csillogó-villogó díszletet tervezett, Wieber Mariann agyondíszített, a filmváltozat vizuális terrorja alatt nyögdécselő ruhákba öltöztette színészeit. Az operettszínházi bemutató hasonlóan a New York-i premierhez, közönségcsaló come-backkel is szolgált, Schultz úr szerepébe Feleki Kamillt szerződtetve. Feleki visszatérése azonban mást is hozott a színpadra, mint színészi hatalmát. Egy másfajta stílus lehetőségét csempészte be a színházba, egy könnyesebb, a szerelmi

történetre koncentráló nagyoperett csábításával szolgált. Ez a flitteres operettszínházi *Kabarénak* jobban meg is felelt, hiszen ne feledjük, ezek a színészek azért közelebb állnak a bécsi operettjátszáshoz, mint a kemény és energikus színjátszást követelő musicalhez. Könnyebben is teremtődik itt meg egy színes, szélesvásznú revü, mint egy precíz és beosztásra kényszerítő játék. Ez utóbbira talán másfél évtizeddel ezelőtt kerülhetett volna sor - esetleg szintén Szinetár rendezésében - az Operettszínház mostani épületével szemközt elhelyezkedett Petőfi Színház társulatával, ha ez a musicalszínház nem szűnik meg érthetetlen módon pár évi fennállás után.

*



Jelenet a debreceni Kabaréból. Sally Bowles: Máriáss Melinda (Kalmár István felvétele)

Várható volt, hogy a Kabaré-hullám Magyarországon is végigfut, s talán a film és az Operettszínház is ludas abban, hogy az első vidéki utánjátszás több mint egy évet váratott magára. Hogyan lehetne elkészíteni ilyen drága díszletet, honnan lehetne szerződtetni ilyen jól képzett táncosokat, kérdezhették a vidéki színházak - és jogtalanul. Jogtalanul, hiszen ezt a kabarét nem csak Las Vegas-i mulatónak lehet elképzelni. Lehet egy koszlott, mocsadék kis lebuj is - mint amilyen például Isherwood leírásában is volt. Szurdi Miklós kecskeméti rendezésében a koszra, a lepusztultságra, az utolsó pillanat előtti állapotra helyezi a hangsúlyt. Nála Sally valóban harmadrangú énekesnő egy negyedrangú kócerájban. Ennek a megyeszékhelyi Sally Bowlesnak különösebb vágyai sincsenek, nem is nevezhető lecsúszottnak, hiszen fent sem volt soha. Az egész színpadi világ koszosszürke. A díszlet és a jelmezek fényesek *voltak* valamikor, mára már a fekete és a fehér színek is mosottszürkére uniformizálódtak. Minden alpári és „valahavolt", és ehhez a rendező által megteremtett színpadi világhoz igazodik az egész előadás. A görlök valaha valóban szépek lehettek, mindegyikük egy-egy reményvesztett Sally Bowles, saját sikerhajhász vágyaikkal. Most már használat után vannak, és szinte a mostani első hölgyet is közöttük látjuk, egy öt-tíz év múlva készülő pillanatképben.

Van egyfajta - rossz - színházi hagyomány: hiányoznak a polifon, szimultán történések a színpadról. Ha a főszereplőké a szó, a statisztéria megmerevedik vagy legalábbis olyan mímelt hátsószín-padi beszélgetésbe kezd, amelyről az első pillanatban kiderül: semmi köze a színpadi világhoz, a színészek aznapi gondjaikat beszélik meg végszavukra várva. A kecskeméti kabaré vendégei nem csupán lézengenek és a karmester beintésére mulatozni, duhajkodni kezdenek, - mint például a később tárgyalandó debreceni előadásban - hanem egész egyszerűen *élnek.* Vendégei egy mulatónak, szórakoznak, ölelkeznek, táncolnak, addig is amíg a többi vendéggel történik valami. Semmivel nem különböznek a kiemeltektől, ugyanúgy akár róluk is szólhatna az előadás. Nem vidám papírmasé figurák, sokkal inkább hasonlítanak egy Ödön von Horváth által megálmodott bécsi mulató özönvízelőtti nyárspolgáraira.

Ez az utolsó órai hangulat a záróképben teljesedik ki, amikor elhúzzák a hátsó függönyöket, és megmutatják a komorszürkére koszolódott tűzfalat. Megindul a forgószínpad, hogy egy-egy mondattal visszajátssza a szereplőket. Ez a forgószínpad azonban nem finom, lelassított dallamra körbeúszó színházi ringlispil, hanem vadul keringő, indulatos gép, amely kihajítja, durván lelöki magáról a rákerülteket. Arra sincs idejük, hogy a szövegüket elmondhassák, máris lekerülnek a deszkákról, és valahova a sötét sarokba csapódnak. Bizonytalanságot és félelemérzetet közvetít a finálé rendezői megoldása is.

Rencz Antalt debreceni rendezésében nem elégítette ki a *Kabaré* kínálta politikai mondanivaló, szükségesnek érezte kívülről is „megerőszakolni" a darabot. Kezdjük rögtön a végén. Ahogy a záróképben körforgásjelenete lepereg, egy hatalmas Hitler-kép kúszik le a zsinórpadlásról, amelyen a Führer mosolyogva köszöni meg egy kislánynak a feléje nyújtott virágcsokrot. Alatta pedig lelassított mozgással egyhelyben menetel Schultz úr, fekete kabátján szépen hímzett sárgacsillaggal. Ezt követi a tapsrend, mely-ben a nácit játszó színész fölerősített mozdulattal letépi magáról a horogkeresztes karszalagot, jelezvén, hogy nem azonosítja magát a szereppel. Ötletes helyett ötletszerű a dramaturgiai átszabás, fölösleges szervátültetéseket hajtottak végre a darabon: bántóan csikorgó rigmusokkal nyújtották meg az előadást.

Jánosa Lajos díszlete nem ügyel a színpadi mozgásra, revüfüggönye a szó legszorosabb értelmében *megakasztja az* előadást, különféle tárgyak akadnak rá a forgószínpad mozgásánál. Mialkovszky Erzsébet változatos vitrázsfüggönyökbe öltöztette szereplőit. Indokolatlan, sőt logikailag hibás nézőtéri felbukkanások-ra kényszeríti á rendező színészeit, koncepciójával nem fér cl a színpadon. A statisztéria nem érdekelt a színpadon történtekben. A jelenetek végén a színészek és a táncosok állóképekbe mereved-

Andorai Péter (Konferanszié) és Monyók Ildikó (Sally **Bowles) a kecskeméti Kabarében (Bíró László felvétele)**

nek, és a taps után a vészkijáratlámpák szürkés fényében ódalognak ki.

Az ingerültnek ható fölsorolás után kizártnak tartom, hogy Rencz csupán - korántsem lenne lebecsülendő! - szórakoztatóipari terméknek szánta az előadást, hiszen még az előcsarnokot is teleaggatták újfasizmusról szóló dokumentumokkal. (Az igazsághoz tartozik, a musical - az idei debreceni évad legnagyobb sikere.)

Összességében érdekes csiki-csuki játékkal szolgál az előadás. Egy jó szándékú, de megvalósításában meglehetősen kétes értékű koncepció, mely a fényes, színes megjelenítésre helyezi a hangsúlyt, ebből azonban olyan helyzet teremtődik, mintha valaki ráncait takargatandó kétszer annyi rúzst és púdert ken fel magára. Azt hiszem, azt bizonyítani sem kell, hogy mennyivel hangsúlyosabbak lesznek a ráncok egy agyonkent, púderrel teleszórt arcon.

*

Szinte természetes, hogy egy ilyen nagy hatású film színészi konvenciókat erőszakol a játszókra. Emeljük ki ezért azokat csupán, akik az erős külsődleges hatásokhoz hozzá tudtak tenni valamit saját egyéniségükből. Andorai Péter a kecskeméti előadás konferansziéja. A vastagon fehérre mázolt arc alig engedi ki a színészt, Andorainak mégis végletes mimikája van a máz alatt. Tekintete egyszer gúnyossá merevedik, egyszer szánakozó szemlélője az eseményeknek, majd amikor kevésnek tartja az álarc nyújtotta lehetőségeket, egy kihívó, vörös könnycseppet pingál az arcára. Andorai nem csupán a szó zenés színház-béli értelmében táncolja végig a darabot, testének elkülönült, önálló gesztusai vannak. Súlyos és komoly szemlélőjeresztvevője az eseményeknek, ellentétben a szintén ügyesen egyéniesítő Cseke Péterrel, aki az Ódry színpadi és az (általam látott) debreceni szereposztásban inkább örök komédiásként, Puck-ként loholja végig a történetet. Neki is van azonban mindig egy-egy pillantása, pontosabban pimasz szembenézése közönséggel.

Vándor Éva főiskolai Sallyje bájosan naivvá és tisztává formált, erősen befolyásolva Liza Minelli filmbeli hatásától. Monyók Ildikó Kecskeméten tökéletesen megfelel Szurdi Miklós elképzeléseinek: rekedt és elbicsakló hangú, véréig erotikus énekesnőt játszik, akinek romlottsága egy más morál szerinti megítélést követel. Sallyje inkább szánalomra méltó, mint romlott, utolsó számával szinte rá-tapad a falra, és eltűnik a függönyrojtok között. Mériáss Melinda debreceni Sally Bowles-a a második fölvonás utolsó perceiben érthető és fogható meg igazán, amikor reszketve igyekszik megmagyarázni, mi köti annyira a színpadhoz. Ha egy színész legőszintébb mondatai azok, melyben színpadi (kabarébeli) sikereit hiányolja, a rendezőnek kötelessége lenne kizsákmányolni ezt a pillanatot és innen visszavezetni a szerepet. Ennek hiányában azonban Mériáss Melinda jelenete mindössze egy igen szép és őszinte pillanattal menti az előadást.

Kabaré - szövegét John van Drunten színműve és Chistopher Isherwood elbeszélései alapján írta: Joe Masteroff. *Zenéjét szerezte:* John Kander. *A versszövegeket írta:* Fred Ebb. *Az eredeti New York-i bemutató színpadra állítója és rendezője:* Harold Prince. *A verseket fordította:* G. Dénes György. *Magyar szöveg:* Szinetár Miklós.

Kabaré (Debreceni Csokonai Színház).

Rendezte: Rencz Antal. *Díszlettervező:* Jánosa Lajos m. *v. Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet m. v. *Koreográfus:* Lothar Hanff m. v. és Éva Reinthaller m. v. *Koreográfus-asszisztens:* Kaszás Annamária. *Rendező-asszisztens:* Egedi Edit és Kókai Gabriella. *Vezényel:* Kováts Zoltán.

Szereplők: Cseke Péter, Heller Tamás, Mériáss Melinda, Kállay Bori, Korcsmáros Jenő, Sz. Kovács Gyula, Csáky Magda, Fésűs Tamás, Barbinek Péter, *Géczy* József, Kókai Gabriella, Kiss László, Kaszás Annamária, Poroszlay Éva, Nagyidai István, Kovács Lajos, Kecskés Sándor, Aczél Tamás, Szegedi Andor, Sámy László, Baráth Ibolya, Bánszky Rózsa, Sterba Zsuzsa.

(Kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Szurdi Miklós. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Vezényel:* Fuchs László. *Koreográfus:* Veöreös Boldizsár *A rendező munkatársa:* Radó Béla.

Szereplők: Andorai Péter, Monyók Ildikó, Fekete Tibor, Koós Olga, Balogh Rózsa, Hídvégi Miklós, Hetényi Pál, Jablonkay Mária, Bölcsics Ágota, Rácz Kati, Horváth Ferenc, Radó Béla, Horváth József, György János, Csengeri Erzsébet, Fráter Katalin, Strébeli Csilla, Vancsik Mária, Szénási Pál, Szikszai Gyula.

GÁBOR ISTVÁN

Ígéretes évad a Fővárosi Operettszínházban

Farkas Bálint és Lehoczky Zsuzsa az Ő meg ő című zenés játékban (Fővárosi Operettszínház) **(Ikládi László felv.)**

Meggyőződésem, hogy a Fővárosi Operettszínház elmúlt évadja egészében véve sikeres volt. A bemutatók, felújítások mellett azt tartom a legfontosabbnak és a színház életében előremutatónak, hogy ezúttal különböző alkalmakkor a társulat egésze szóhoz jutott. A kedvező szín-házi légkörhöz ugyanis elengedhetetlenül hozzátartozik, hogy senki se érezze feladatok híján fölöslegesnek magát az együttesben.

Új feladatok

Noha a színháznak az elmúlt évadban kétségkívül legnagyobb vállalkozása és igazi erőpróbája, ha úgy tetszik, felnőttségének, érettségének vizsgája *A denevér* bemutatója volt, engedtessék meg, hogy elsőként ne erről szóljak. Inkább egy alkalmi műsorról. Arra az ünnepi estre gondolok, amellyel a színház a Nagy Októberi Szocialista Forradalom hatvanadik évfordulóját köszöntötte. Talán a megemlékezések bősége lehetett az oka annak, hogy az Operettszínház mű-sora visszhang nélkül maradt. Igazságtalanul.

A Gálaestet Vámos László rendezte. Okos meggondolással két különböző részre osztotta az előadást. Első fele az évfordulóhoz simulóan megilletődött és ünnepélyes volt. Oratorikus formában sorakoztak föl a társulat tagjai, és helyükről fölemelkedve egymás után tettek bizonyságot arról, hogy tehetségük nem korlátozódik operettfigurák eljátszására. Hollai Kálmán Gyóni Gézát és Adyt szavalt, Mednyánszky Ági és Medgyesi Mária Ady-prózát mondott, Kokas László ugyancsak Adytól adott elő, igen jól, világos értelmezésben, tehetséggel. Gallay Judit egy Rachmaninov-dallal bizonyította, hogy sokfajta feladatra volna képes. Az énekkarról kiderült, hogy Verdi- és Szabó Ferenc-kórusokban is ki tudja bontani tehetségét, a tánckar Ravel Bolerójával ugyancsak azt bizonyította, hogy kár és vétek volna velük szemben a mércét leszállítani.

Második felében a *Gálaest* - néhány, még az ünnepélyes hangulatba illeszkedő magánszáni után - sokak ifjúságát idézte az emlékezetbe. *A Dohányon vett kapitány, a Nyugtalan boldogság, a Szabad szél* és néhány népszerű szovjet dal azokat az esztendőket idézte föl, amikor a magyar közönség először kötött ismeretséget - tegyük hozzá: üdítő ismeretséget - a szovjet könnyűzenével. Bebizonyosodott, hogy nosztalgiát nemcsak *a Marica* grófnővel és *a* Csárdáskirálynővel lehet ébreszteni az emberekben, hanem ezekkel a dallamos, derűs szovjet zeneszámokkal is. A legőszintébben sajnálom, hogy - a műsorfüzet tanúsága szerint - *a Gálaestet* mindössze egyszer ismételték meg, pedig ez a meghatóan szép, mindvégig ízléses, eleven műsor megérdemelte volna, hogy többször is a közönség elé kerüljön. Aminthogy azt érdemelte volna a társulat is, amely szemmel lát-hatóan sokat fáradozott az est előkészítésén.

A demokratikusabb közszellem jegyében az idén külön is szóhoz jutott a tánckar. Bogár Richárd, a színház tehetséges és sokszínűen ötletes koreográfusa önálló estet rendezett számukra. A színház nyugodt szívvel bocsáthatta a közönség ítélete elé táncegyüttesét. Nem állítom, hogy a táncművészek elsősorban a klasszikus számokban, Albinoni és Marcello műveiben brillíroztak, de a már méltatott *Bolero,* azután egy zajeffektusokra koreografált jelenet, *A ketrec,* de mindenekelőtt a műsor végére hagyott ötrészes balett-komédia, *a Millenium, oh!* sokakat meggyőzhetett arról, hogy eb-ben az együttesben még rendkívül sok a kihasználatlan tartalék. Őszintén szólva, nem irigylem most a tánckar helyzetét: aki látta ezt az estet, különösen a műsort záró virgonc komédiát, a többi előadáson is számon fogja kérni ezt a színvonalat. Amelyet tartani most már erkölcsi kötelessége mind a táncosok-nak, mind a színház vezetőségének.

A színház nagyvonalúan jutalomjátékban részesítette két tehetséges művészét Zsebszínházában, amely hosszú idő óta kihasználatlanul, parlagon he-vert. Előadták Agnieszka Osiecka lengyel írónő kétrészes zenés játékát, Ő *meg ő* címmel. Osieckát a magyar közönség a varsói Ateneum Színháznak egy régebbi produkciójából ismerheti, amelyet 1966 tavaszán a Thália Színházban mutattak be, *Virágozzanak az almafák,* címmel. A háború hangulatát idéző, különös, fanyar összeállítás az írónőnek a groteszk iránti hajlamáról tanúskodott. Ez a kétszemélyes, kellemes zenével színe-sített játék (Maciej Malecki és Adam Slawinski szerzeménye), amelyet Lehoczky Zsuzsa és Farkas Bálint adott elő, nem elsősorban tartalmi gazdagságával, irodalmi magasrendűségével hatott, hanem azzal a fontos tulajdonságával, hogy két művésznek jó alkalmat teremtett a szó valódi értelmében vett játékra. Egy véletlennek tetsző találkozás a vasúti kocsiban, majd a rövid darab végén egy váratlan, furcsa, a teljes előzményt homlokegyenest megfordító csavarás, mind-ez nem több, mint kitűnő lehetőség szerepek és szituációk átélésére. Seregi László rendezése a pillanatok alatt be-következő fordulatokhoz, hangulatváltásokhoz, aprócska szerepjátszásokhoz jó feltételeket biztosított. Neki és a darabot magyar színpadra alkalmazó Nemes Máriának is nagy érdeme van abban, hogy a két tehetséges színész képességeinek lehető legszélesebb skáláját is fel-villantotta. Nem emlékszem, mikor volt ilyen harmatosan üde és csúfondáros, gunyoros és ironikus, érzelmes és meg-vető, naiv és határozott Lehoczky Zsuzsa, ennyire férfiasan markáns és jámbor, körmönfont és meghunyászkodó, kis-stílű és nagyvonalú Farkas Bálint, mint ebben a darabban.

Ez a teljesítmény kötelez. Lehoczky Zsuzsának ezentúl el kell szakadnia a

Hadics László (Benelli), Németh **Marika** (Fedora):és Marik Péter (Mr. **X)** Kálmán Imre : **Cirkuszherceg**-nő című operettjében (Fővárosi Operettszínház)

bevált, sablonos közönségfogó gesztusoktól, az arcra fagyó, megmerevedő mosolyoktól, Farkas Bálintnak pedig attól, hogy pusztán külső megjelenésével keresse a közönség meghódításának útját. Milyen jó lenne, ha a színház ezt az aránylag könnyen kínálkozó lehetőséget más tagjainak is biztosítani tudná.

Felújítások újítás nélkül

A Cirkuszhercegnő felújításáról ezúttal nem kell részletesen szólnom, mert ez az előadás - legalábbis az általam látott estén - a korábbi szereplők közreműködésével legföljebb csak fölfrissült. Manírjai azonban nem sokat változtak az eltelt időben, szokványos primadonnás és bonvivános allűrjei is kevéssé, így hát nem sok újdonságot és meglepetést tartogatott azok számára, akik korábban már ismerték ezt az előadást. Legföljebb annyit lehetett megállapítani, hogy a pihentetés - ha ezt nem igazi felújítás, csak néhány próba követi - nem minden esetben válik hasznára egy darabnak.

Ezt tapasztalhattam *a* My *Fair Lady* felújításánál is, amelybe új szereplők álltak be, de Seregi László rendezése lényegében változatlan maradt. Viszont megcsonkult időközben az előadás: a báli jelenet, amely pedig ennek a musicalnek lényeges fordulópontja - itt vizsgázik az úrihölggyé avanzsált virágárus-lány -, sajnálatosan kimaradt. Nem vagyok híve a hosszúra nyúló előadásoknak - lásd *A denevér,* amelyről még szó esik -, de a megkurtítást nem a lényeges jelenetnél kell kezdeni.

Egészében véve *a* My *Fair Lady* megújított produkciója szolid, átlagos, de a színház életében nem különleges színvonalú. *A* My *Fair Lady* korábbi előadásait Higgins professzor szerepében egy-egy kiemelkedő tehetségű művész, Básti Lajos, Gábor Miklós, Bessenyei Ferenc közreműködése lendítette a magasba. Gábor Miklóst ezúttal is hirdette a színlap, de tudomásom szerint a vendégjáték elmaradt. Helyette Kertész Pétert láttam ebben a szerepben, aki ha a nagy elődöket nem is tudta feledtetni, megállta a helyét. Korrekt, kedéllyel fűszerezett, kissé melankolikusra hangolt a játéka, de hiányzik belőle a shaw-i frivolitás, cinizmus és szellem, amelyet az amerikai mestereknek többé-kevésbé sikerült átmenteniük a musical-be is. Kovács Zsuzsa Elizájában több az eredetiség: furcsa, nyakigláb termete érdekes ellentmondásba keveredik azzal a szinte összetöpörödő ázott veréb-bel, akit az utcáról szed föl Pickering ezredessel együtt Higgins professzor. Sőt, Kovács Zsuzsa az eredetinél egy picivel több öntudatot is beleérez a szerepébe; dacossága, harsány nyersesége jól érvényesül az előadásban, de nem eléggé olvad föl abban a boldog végben, amelyet a musical - a *Pygmalion* eszmevilágától kissé eltérve - megkívánna tőle.

Benkóczy Zoltán koszos csatornatisztítója, igazából csatornatölteléke valósággal shakespeare-i ízeket ébresztgető alakítás. Ez a Doolittle nem oldódik föl egy hamis clochard-romantikában, a förtelmek, a piszok és a lumpenség hazug mítoszában; ennek az embernek nemcsak tartása van, hanem ítélete is a Higginsekről. Hadics László Pickering ezredesében sok kedves irónia vegyül némi érzelgősséggel, Kokas László, aki máskor sok eredeti vonást tud szerepeiben fölmutatni, Freddyként meglehetősen érdektelen. Az is igaz viszont, hogy *a* My *Fair Ladynek* ez a legkevésbé meg-írt szerepe. Halász Aranka mint Pearcené a legvalódibb angol vénkisasszony.

Erőt próbáló vállalkozás

Johann Strauss operettje, *A denevér,* valószínűleg a világ egyik legnépszerűbb és legtöbbet játszott operettje. Értékeit nem szükséges külön méltatni. Az pedig már zenei közhely, hogy Wagner rend-kívül nagyra becsülte Johann Strauss művészetét, és nem kevésbé ismert az az anekdota sem, miszerint Brahms egy báli legyezőre, amelyen a Kék-Duna-keringő dallamai voltak, tettetett szomorúsággal írta rá: „Sajnos, nem én írtam."

Száznégy év óta, amióta *A denevért* Bécsben bemutatták, ez az operett diadalmas utat járt meg. Minden valamirevaló operaház műsorán tartotta vagy tartja, és ez alól nem kivétel a pesti dalszínház sem. A világ legnagyobb énekesei alakítják Rosalindát, Eisensteint, Adélt, Alfrédet, és ez távolról sem véletlen. Ez a Johann Strauss-partitúra ugyan-is olyan komoly követelményeket támaszt a művészek iránt, hogy ezt csak megfelelő hanganyaggal lehet elénekelni.

Mindezt azért bocsátom előre, hogy érzékeltessem: nagy fába vágta a fejszéjét a Fővárosi Operettszínház, amikor ennek az operettnek - igazából vígoperának - bemutatójára készült. Noha e színház sincs híján szép hangú énekeseknek, akiknek alakítókészsége az operaművészekénél általában jelentékenyebb -, mégsem volt indokolatlan az előzetes aggodalom: vajon állja-e a versenyt az Operettszínház az Operaházzal?

Hadd mondjam meg: a nemes vetélkedésben nem maradt alul az Operettszínház, főként a színpadi kivitelt tekint-

ve, de zeneileg sem. Igaz, nem előzmények nélkül fogott e nehéz feladatba a színház, hiszen játszotta már Johann Strausstól az Egy *éj Velencében,* Offenbachtól az *Orfeusz az alvilágbant* és végtére az olyan igényes musical is, mint a *West Side Story,* szintén jelentős zenei fölkészültséget kíván meg a társulattól.

Nem előzmények nélküli Vámos László mostani *A denevér-rendezése* sem. Színpadra állította 1958-ban Debrecenben, bemutatta 1966-ban a Margitszigeten, bár az igazság kedvéért tegyük hozzá, hogy a Szigeten a két főszerepet Ágay Karola és Udvardy Tibor énekelte, a második felvonás koncertműsorában Margaret Tynes, Paolo Silveri és Carelli Gábor szerepelt. Ennyi eredményes kísérlet után fogott tehát hozzá Vámos, hogy a Fővárosi Operettszínházban is sikerre vigye *A denevért.* Már korábbról kialakított alapkoncepciója egy hatalmas forgószínpadra épült, amely a tartópillérek meghagyásával az első felvonásban Eisenstein bécsi házát, a második felvonásban Orlovszky herceg palotáját, a harmadik felvonásban pedig a fog-házat jelöli. És ez a forgószínpados díszlet együtt játszik a közreműködőkkel, szerepet kap a cselekményben. Olykor tréfás formában is. A pezsgőtől fölhevült Rosalinda azt mondja: mintha forogna velem a világ, és a színpad valóban lassú forgásba kezd. A második fel-vonásban a rendező azt a feladatot szánta dúsan díszített színpadának, hogy mozgásával a palota minden zugát elénk varázsolja, és hogy a cselekmény sok szín-helyen játszódjék. Ezt a dekoratív, vidám színpadképet Forray Gábor tervez-te, aki ebben a feladatban szabadjára engedhette fantáziáját. Ugyanez a fantázia érvényesül színekben, motívumokban, jellemző erőben Schäffer Judit kosztümjeiben is. Elegancia jellemzi ruháit, Adél vörös báli ruháját, Orlovszky krémszínű szmokingját, Eisenstein bordó frakkját. Talán csak Rosalinda báli belépője nem éri el a kívánt hatást; az álarcához rögzített gyöngyösbokrétás tolldísz inkább komikus, semmint kedvező hatást tesz.

Vámos László rendkívül sok ötlettel dúsította föl a játékot, amire az első, de kiváltképp a harmadik felvonásban szükség is volt. A nyitány alatt pantomimot mutat be - talán attól való félelmében, hogy a közönség unja ezt az önálló koncertszámként is gyakorta játszott művet? -, amely már előlegezi a cselekményt és a várható báli forgatagot. A zsinórpadlásról drótokon leeresztve berepül egy óriási, stilizált denevér, és jelt

Johann Strauss: A denevér. Maros Gábor (Alfréd), Domonkos Zsuzsa (Rosalinda), Marik Péter (Eisentstein) és **Oszvald** Marika (Adél) jelenete (Iklády László felvételei)

ad, hogy kezdődhet a játék. Aztán perdül egyet a színpad, pikáns helyzetben találjuk Adélt hordárszeretőjével, majd egy újabb félfordulat után Eisenstein házában vagyunk. A búcsúzó tercettben, amikor Rosalinda szalmaözvegy marad, Eisensteinnek meg kell kezdenie nyolcnapos fogházbüntetését, Adél pedig nem kap kimenőt, egy villanásra megelevenedik mindaz, ami e búcsúzás mögött van. Mind a hárman arra a bálra gondolnak, amelyre Falke cselszövése folytán egymástól függetlenül meghívást kaptak, és ami sok vidám kalandot ígér. Ezekből a báli vidámságokból jelez a rendezés váratlan fordulat, kedélyes tánc formájában egy keveset. Ehhez a szereplők gondolataiban és a valóságban is életre kelő álomhoz a táncot Bogár Richárd tervezte, akárcsak a harmadik felvonás elragadóan mulatságos, szemtelenül virgonc fogolytáncát, az est egyik kedves meglepetését. A második felvonás Kék-Duna-keringőjének koreográfusa Géczy Éva volt; tervezése alkalmas arra, hogy a tánckar bemutassa képzettségét a klasszikus mozgásformákban is.

Egészében Vámos László rendezésére a sodró lendület, a vidámság, az életszeretet jellemző. Nincs ebben a derű-ben egy szemernyi erőszakoltság sem, minden rendezői elképzelés, színpadi motívum szervesen és logikusan illeszkedik egymáshoz. Es nincs idézőjel sem; Vámos bízik a történet humorában, és nem tetézi meg fölösleges mai kiszólásokkal, napjainkra sandító célzásokkal. Az operett keletkezésének idejében játszatja a darabot, konflisokkal, bérkocsikkal, a biedermeier és szecessziós stílus ötvözeteként. Talán csak a harmadik felvonásban - amely egyébként is a szükségesnél hosszabbra sikerült - fulladnak ki Vámos ötletei, és olykor külsőséges beavatkozással kell a vidámságot felszínen tartania.

Ennek az is az oka, hogy az előadás meglehetősen hosszú. Főként az átdíszletezés miatt, amely kezdetben harmincharmincötperces szüneteket kívánt. Igaz, a később látott előadáson a kényszerszünetek megrövidültek, de még mindig maradt az előadásban néhány olyan elem, amelyet bátran el lehetne hagyni. Fölösleges például kétszer elmondatni a szereplőkkel az első és második felvonásban is a tavalyi farsang denevérhistóriáját, és Frosch szövege is - Suka Sándor pompás humora ellenére - az idők folyamán új és új élcekkel hosszabbodott meg.

Ez azonban már Romhányi József, az átdolgozó munkáját érinti. Romhányi, aki általában nem veti meg a verbális

humort, *A denevérben* is jócskán alkalmazta. De átdolgozási tevékenységére mégsem ez a legjellemzőbb. Noha az előadást időnként szószátyárnak éreztem, Romhányi szerencsésen erősítette meg az operett fővonalait, növesztette meg és ágyazta bele szervesebben a cselekménybe Orlovszky herceg alakját. Falke is - a rendezés és az új szöveg együttes érdemeként - tevékenyebben avatkozik bele a történetbe, és irányítja az általa eltervelt víg cselszövést.

Kettős, sőt némely poszton hármas szereposztásban mutatta be a Fővárosi Operettszínház *A denevért,* és bár kritikusi buzgalomtól hajtva háromszor is megnéztem az előadást, mégsem sikerült valamennyi szereplőt megismernem.

Rosalindát Gallay Judittal és Domonkos Zsuzsával láttam. Gallay Judit egyik legnagyobb értéke az a nemes hang-anyag, ami ehhez a szerephez elengedhetetlenül szükséges. Amellett frivol humora, kedves iróniája is van, amitől a szerep külön színt kap. Domonkos Zsuzsa külső megjelenésében megbízható Rosalinda, játéka ha olykor merev is, elhiteti helyzete bécsies pikantériáját, hangban azonban bizonyos nehézségeket még nem mindig tud leküzdeni.

Eisensteint Marik Péter és Rózsa Sándor játssza. Marik az erőteljesebb, férfiasabb egyéniség, sok benne a bursikóz báj, a hódítani akaró férfi szenvedélye, amellett énekkultúrájában is fejlődést mutat. Rózsa Sándornak testetlenebb, gyöngébb a hangja, a „szerep nem teljesen az ő alkatához illik. Ő sincs híján a megnyerő megjelenésnek, de játéka és beszédtechnikája még sok csiszolásra szorul.

Annál jobb Rózsa Sándor Alfrédnak. Az önironikus humor, amelyet Eisensteinjében hiányolok, maradéktalanul megtalálható ebben az alakításban. Igazi lírai tenorista ő, ahogyan a nagyközönség képzeli - talán nem mindig alaptalanul - e hangfajta képviselőjének szellemi színvonalát, önzését, önimádatát. A másik szereposztásban Maros Gábornak csak a humora adott ehhez a szerephez, hangja kevésbé. Pedig Alfréd éppen hangjával ejti bűvöletbe a szépséges Rosalindát.

Adél szerepét három színésznő alakításában is láthattam. A legbájosabb és legcsacskább szobalány közülük Oszvald Marika. Friss, eleven, ritmikus a mozgása, minden ízében az a szobacicus, akit Johann Strauss librettistáinak jelentősebb elődjei is már színpadra vittek. Hangkultúrája azonban még nem tökéletes, technikai hibáit érdemes volna sürgősen javítania. Zsadon Andrea éppen ellenkezőleg: hangjának tisztaságával, szépségével, nemes fényével arat sikert, a figura cserfesen szemtelen lényét is hitelesen hozza. Domonkos Zsuzsa kissé sápadtabb Adél, mint társai, mozgása olykor szögletes és merev, de éneke ezúttal, főleg a híres Kacagó-ária előadásában megnyerő.

Falkét Gárday Gábor kezdetben kissé félszegen, a további előadásokon azonban a bátortalanságból fölengedve és értékes, szép baritonhang birtokában játszotta. Második felvonásbeli áriája az előadás egyik jelentős teljesítménye. Frank fogházigazgatóként Hadics László kissé harsány, és olykor funkció nélkül is a középpontba kerül - ez persze a rendezésen is múlik -, Mucsi Sándor viszont kedélyes és eredeti jelenség.

Németh Sándor kedvéért érdemes volt Orlovszky herceg szerepét megnöveszteni. A sok spleenes, életunt Orlovszkyval szemben - az átdolgozás találékonysága folytán - ő a báli jelenet egy pontján életvidám, szeretetteljes vendéglátóvá alakul át, aki igazi örömét leli a tréfában és a csínytevésben. Németh Sándornak mindvégig légköre van a színpadon, akkor is, ha semmit sem csinál; helyes volt a tereferepolkát is neki ajándékoz-ni, hadd mulattassa a polka szövegére írt dallal a báli közönséget és a nézőteret. Kevésbé elegáns jelenség Maros Gábor ebben a szerepben; ő inkább azt az Orlovszkyt képviseli, akit korábbi opera-házi előadásokból ismerünk. Blind az igazi szerepe Maros Gábornak, itt bizonyítani tudja, hogy olyan epizodista, aki a legcsekélyebb és legkonvencionálisabb szövegből is figurát teremt. Ez a dadogó ügyvéd Maros Gábor telitalálata, megtűzdelve apró megfigyelésekkel, leleményes ötletekkel. Mellette Kokas László Blindje elhalványul, a sztereotip szóviccekből nem kerekedik ki életteli alak.

Suka Sándor a színház egyik legeredetibb tehetsége, aki nem adta föl azt a meggyőződését, hogy az operettben is lehet jellemet alakítani. Froscha Latabár Kálmán parádés alakítása után sem okoz csalódást; sőt belelop a szerepbe valamiféle furcsa, abszurd humort, ami csak a legtehetségesebb clownok sajátja. Szerepe előadásról előadásra jobban beérik. Apja örökébe lépett Latabár Kálmán ezzel a szereppel, és nem méltatlanul. A külső egyezésen túl belső lényéből is az a fajta humor árad, ami a Latabárok sajátja, és ami szerencsére jól hagyományozódott át.

A beszámoló végére hagytam a zenét, és nem véletlenül. Kétszer Pázmány Tiborral hallottam, és úgy véltem, hogy a karmester nem egészen jártas Johann Strauss muzsikájában. Amihez hozzájárult a dirigens megbetegedése, és joggal hihettem, hogy gyöngélkedésének is szerepe volt a nyitány invenciótlan előadásában, a tempótlan zenekari játékban. Tőle Hidas Frigyes vette át a karmesteri pálcát, és gondolatban bocsánatot kell kérnem Pázmány Tibortól. Hidas vezénylete alatt sem szólt jobban *A denevér* parádés nyitánya, minden nagy karmester bravúrprodukciója, és ez főképpen a zenekaron múlik. Jelenlegi összetételében *ez az* együttes, főképpen a fúvósokat illetően, nem nőtt fel Johann Strausshoz, és ezt megsínyli az előadás. A sok tempóingadozás, fals hang, bizonytalan belépés nem válik az előadás dicsőségére.

A zenekar nem túlságosan magas színvonalú játéka megnehezíti a színészek és a kórus helyzetét is, pedig a kórus lát-ható igyekezettel énekli a legkényesebb szólamokat is. Különösen szép - rendezőileg is - a gyertyafény mellett előadott dúdolókórus.

Az évad egésze, és különösen *A dene*vérbemutató tanúsítja, hogy a színházban nem eredménytelenül folynak a megújítás, a nívó megemelésének kísérletei.

A denevér (Fővárosi Operettszínház)
Zenéjét szerezte: Johann Strauss. *Szövegét írta:* Karl Haffner és Richard Genée. *Átdolgozta:* Romhányi József. *A verseket fordította:* Fischer Sándor. *Díszlet:* Forray Gábor m. v. *Jelmez:* Schäffer Judit m. v. *Játékmester:* Hegedűs László és Németh Sándor. *Koreográfus:* Bogár Richárd és Géczy Éva. Asszisztens: Richter Károly. *Zenei munkatárs:* Elekes Ági. *Karigazgató:* Rónai Pál. *Rendezte:* Vámos László. *Vezényel:* Pázmány Tibor.

Szereplők: Marik Péter, Rózsa Sándor, Gallay Judit, Domonkos Zsuzsa, Maros Gábor, Zsadon Andrea, Oszvald Marika, Gárday Gábor, Hadics László, Mucsi Sándor, Németh Sándor, Kokas László, Suka Sándor, Latabár Kálmán, Csongrádi Kata, Tauz Lajos, Ladányi Árpád.

MIHÁLYI GÁBOR

A komolyság és komolytalanság dialektikája

Brecht Koldusoperája Kecskeméten

Ne legyünk igazságtalanok. A kecskeméti *Koldusopera* nem marad el a hazai átlag mögött. Dicsérni lehet Valló Péter rendezésének alapvető törekvését, az értelmezés komolyságát, amely nem enged az „operett", a kulináris színház csábításainak. Brechthez híven kötelező parancsnak tekinti, hogy felkutassa és felmutassa a színmű mához szóló társadalomkritikai tartalmát, de az okítás nem fullad unalomba, nincs hiány mulatságos ötletekben, pazarul megvalósított részletekben. Valló elképzelései megvalósításában kitűnő színészekre támaszkodhatott, Gábor Miklósra és Vass Évára, és olyan fiatalokra, akik most küzdötték fel magukat a magyar színházművészet legjobbjainak sorába. Andorai Péter, Trokán Péter, Sára Bernadette nevét ország-szerte ismerik. Ez a gárda teljes odaadással, lelkesedéssel vett részt a közös munkában, tehetsége maximumát nyújtotta. A díszlettervező Najmányi Lászlót a kritika az utóbbi években nem győzte dicsérni. Mostani, klasszikus stílusban tartott bankházra, börtönre, egy bérház udvarára emlékeztető díszlete is kétségtelenül tetszetős és expresszív. Kár, hogy a kulisszák közt ide-oda forgatható, tolható kockaépítmény nehezen mozgatható, akadályozza a játék gördülékenységét, folyamatosságát.

Hogy mégsem lehetünk elégedettek - ezt Valló Péter, az emlékezetes, remek szolnoki Yerma-előadás rendezője és a kiváló kecskeméti színészgárda nagyrabecsülésünk jelének is tekintheti. Azt vártuk, hogy olyan teljesítménnyel rukkolnak elő, amely méltó a kecskeméti színház hírnevéhez. Hogy most megmutatják, hogyan is kell *a Koldusoperát* játszani.

Ha a tehetségüket kevesellnénk, rezignáltan bólintanánk, ennyi tellett tőlük. Fenntartásaink, kifogásaink azonban elvi természetűek, a *Koldusopera* értelmezésére, az értelmezés következetlenségeire vonatkoznak. Vitázni valónk ennek megfelelően Valló Péter rendezői koncepciójával van. Nem a színészekkel. Ami alakításaikban bírálható, az a rendezői koncepció problematikusságából fakad.

Mindenesetre elgondolkodtató tény, hogy Brecht szelleméhez hű, igazi művészi élményt nyújtó *Koldusoperát* hazánkban egyedül egy főiskolás gárdától láthattunk, vizsgaelőadásukon, még valamikor 195[8]-[ban.] Amikor tanáruk, Szinetár Miklós ugyanezt a rendezését neves színészekkel megismételte, a produkció unalomba, érdektelenségbe fulladt. Az unalom és nehézkesség rontotta meg Babarczy László kaposvári próbálkozását is, aki ugyanúgy, mint újabban Valló, a jelen visszásságaira utaló, társadalomkritikai szándékú *Koldusopera* bemutatására törekedett.

Igaz viszont, hogy az 1965-66-os évadban a Madách Színházban Ádám Ottó - még Gábor Miklóssal Bicska Maxi szerepében - valóban számottevő közönségsikert aratott. Más kérdés, hogy Ádám és színészei megkerülték a nehézségeket. A maguk Brecht-értelmezésének megfelelően elhagyták az elidegenítési effektusokat, lemondtak minden kritikai szándékról, s végül is kellemes, szórakoztató kulináris jellegű előadással bűvölték el közönségüket. Megtehették, mert a *Koldusopera az* a kivételes műve Brechtnek, amely derűs betyártörténetként, kulináris változatában is élvezettel fogyasztható. A színészek teljes beleéléssel merültek el a komédia jókedvű vagányromantikájában, s ugyanilyen azonosulással énekelték el az időközben világ-hírű slágerekké nemesedett songokat. A paródiát, iróniát is megtartották, ahol ez módot adott a mulattatásra. Arra azonban gondosan ügyeltek, hogy a nevetés senkit se bántson, ne irányuljon senki ellen.

A kellemes színháznak ezzel az igényével tulajdonképpen nincs mit vitatkozni. Az alacsonyra emelt lécet a színészek fölényes virtuozitással, eleganciával, töméntelen mókával vitték át. Mindenki jól szórakozott. A kikapcsolódást kereső néző valóban otthon felejthette gondjait.

El kell ismerni, nem könnyű feladat egy Brecht szelleméhez hű, új gondolatokat ébresztő, szakmailag komolyan vehető *Koldusoperát* produkálni. E harsány, életvidám komédiához, úgy tűnik, nem illik a komolyság. Mint a nyerget nem tűrő ló, á darab, legalábbis hazai tájainkon, sorra leveti komoly arcú rendezőit.

Magunk is hivatkoztunk már a főiskolások *Koldusoperájára,* mint igazi sikeres példára. De úgy hisszük, a fiatalok ösztönösen, némiképp a hályogos kovács módjára találtak rá a követendő játékmódra.

A játék konvenciója szerint a *Koldusoperát* működvelő koldusok mutatják be. Se pénzük, se tehetségük egy igazi színházi előadáshoz. A valódi díszleteket kénytelenek különféle tákolmányokkal, jelzésekkel pótolni, az előadás közben színészi játékuk ügyetlensége is minduntalan lelepleződik. Brecht az ügyetlen bohóc effektusára épít. Mondanunk sem kell, hogy mekkora ügyesség, bohócvirtuozitás kell az ügyetlenség eljátszásához. Tudatosan vállalt ügyetlenségekkel váltja ki, teremti meg Brecht az elidegenítő hatásokat - a darab előadásának legfontosabb effektusait.

A Katona József Színház körülményei között eleve nem volt lehetőség bonyolult díszletapparátus felépítésére, amely a nagy színpadokon majd mindig - Kecskeméten is - lelassítja, vontatottá teszi a színpadi mozgást. A vizsgaelőadáson a látványt ötletek tűzijátéka pótolta, a helyszínt, a tárgyakat csak puszta jelzésekkel érzékeltethették a fiatalok, s ezek a szellemesen megválasztott kellékek szinte akaratlanul is megteremtették a szükséges elidegenítő effektusokat. A kevés könnyen mozgatható díszlet és kellék között szabadon érvényesülhetett a főiskolás fiatalok lendülete. A játék pergő ritmusa nem kismértékben járult hozzá az előadás sikeréhez.

Az, hogy a fiatalok még nem tudták magukat szerepükbe kellően beleélni, hogy csak részben sikerült azonosulniok vállalt szerepükkel, hogy minden művészkedésük félresiklott, hogy végül is nem élték, hanem megjátszották szerepüket - ez továbbterjesztette a humort a színpadon, létrehozva azt az elidegenítésre épített „működvelői" játékmódot, amelyben minden baki, minden félrefogás azonnal beépült az előadásba.

Ami ennél is lényegesebb! A fiatalok, ahogy belefeledkeztek a játékba, önkéntelenül is ráéreztek a fiatal Brecht anarchizmussal kacérkodó, polgárpukkasztó, cinikusan kiábrándult életszemléletére, s önmagukból kiindulva azt is megértették, hogy nyugodtan vállalhatják ezt a szemtelen, gunyoros, kiábrándult cinizmust, mert ez valójában csak felvett modor, álarc, játék, amely csak arra szolgál, hogy szemérmes férfiassággal leplezze, takarja a valójában túlzottan is érzelmes író mély együttérzését a szegényekkel, elnyomottakkal, elesettekkel, mindazokkal, akik alulmaradtak az élet könyörtelen versenyében.

Á főiskolások elidegenítő, működvelői játékstílusában érzékelhetővé is vált,

hogy amit látunk, csak színház, tehát a kiábrándultság, a cinizmus is játék, amit nem szabad komolyan venni, illetve a játék igazságaként, játékos igazságként kell komolyan venni.

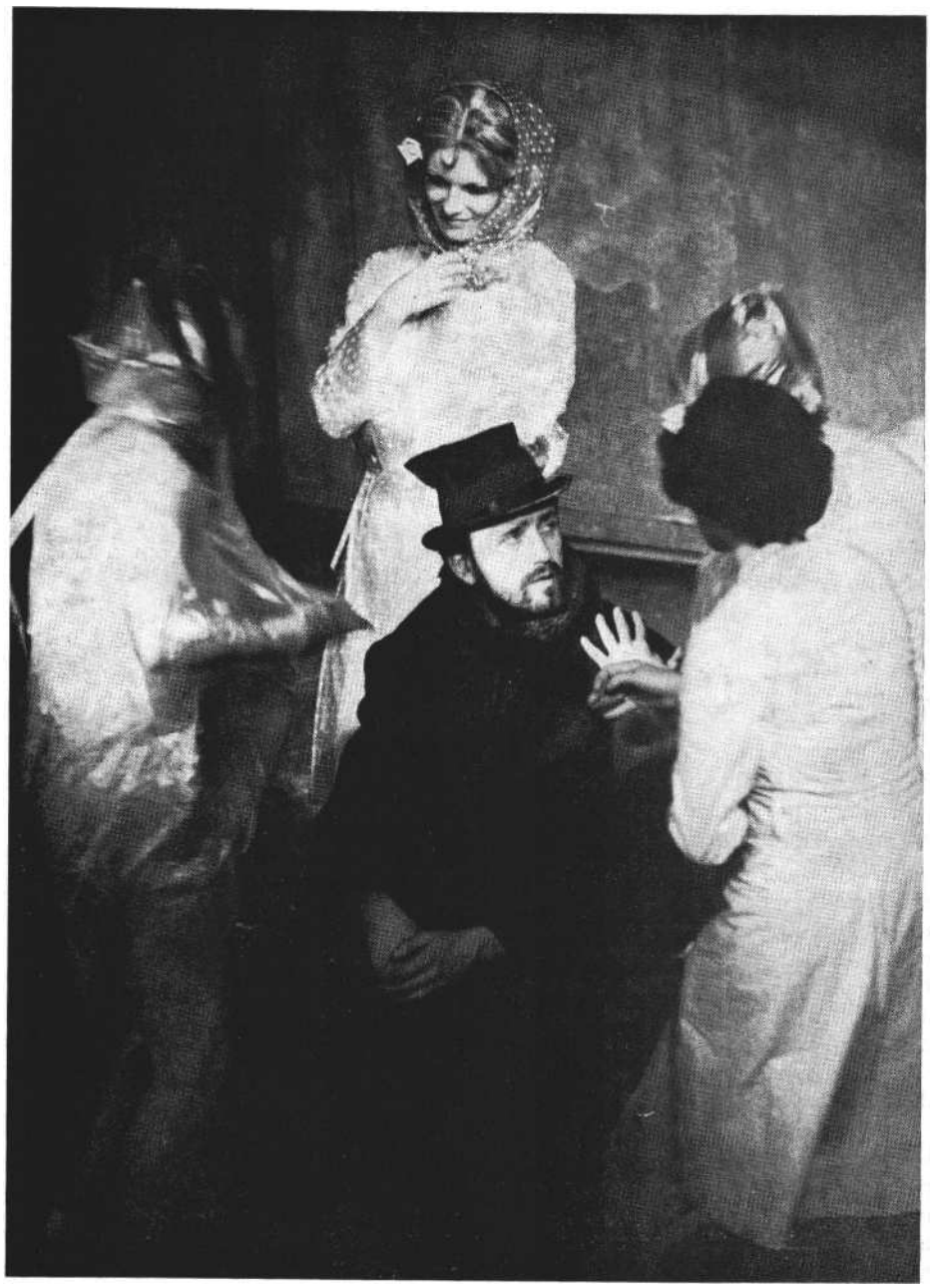
Nyilvánvaló, a hatás akkor tökéletes, ha mindez tudatosan valósul meg a színpadon, ha a rendezés érti Brecht dialektikus gondolkodásmódját, játékstílusát. És még azzal is tisztában van, hogy az elidegenítő effektus nem mellékes, elhagyható mozzanata a brechti teóriának, hanem legesleglényege.

Valló, sajnos, megpróbálja a fából vaskarikát, *a Koldusoperát úgy* akarja eljátszatni, mintha az valamiféle realista dráma lenne. Elhagyja a színház a színházban játékot, kiiktatja a komédiából az opera- illetve operettparódiát.

A végeredmény képtelenségek sorozata.

Valló készpénzként fogadja el *a Koldusopera* minden eszményt tagadó, kiábrándult, keserű, cinikus világképét. Halálkomolyan olyan Londont állít elénk, ahol az emberi kapcsolatokat pusztán a közvetlen anyagi érdek szabályozza, ahol a nemesebb érzések, eszmények: a morál, a szerelem, a barátság, a könyörület csak arra valók, hogy segítségük-kel becsapják, tönkretegyék a jólelkű, naiv ostobát. Ettől a riasztó képtől - amelyet Brecht valójában csak a humor, a játék igazságának a szintjén vállal, mint ami igaz is meg nem is - Valló maga is megijed, s a harmadik felvonásban, hogy enyhítse a hatást, a többszörös rablógyilkos Bicska Maxit a Villon-balladák hősének rangjára emeli. Elidegenítő effektusok hiányában az előadás váratlanul melodrámába csap át. A néző azonosul a börtönbe zárt, kivégzésre váró bandavezérrel, már sajnálja is, amikor halálfélelmében fel-alá rohangálva dörömböl zárkája falain. Olyannyira, hogy meg is könnyebbülünk, amikor megérkezik a királynői kegyelem, és az operettbonviván Maxi helyett az egyre ellenszenve-sebbé váló narrátort akasztják fel.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (Kecskeméti Katona József Színház). Az Énekes: Andorai Péter



A narrátor, akit Andorai Péter alakít, Valló kitalálása. A kitalált alak feltehetően a színmű regényváltozatából, a *Háromgarasos* regényből került ide. A regényben a koldulás mesterségét próbálgató, elzüllött úrifiú, Filch helyett egy valódi háborús rokkant, a falábú Fewkoombey katona szerepel. A tisztességes, derék katonát a történet végén fel is akasztják Bicska Maxi helyett.

Andoraira kettős szerep hárul. Ő a szegény, becsületes ember, a kitalált pozitív ellenpont a „komolyan" vett *Koldusopera* farkasvilágában. E szerep megjelenítéséhez azonban nem elég Andorai rokonszenves egyénisége, ehhez játéklehetőség is kellene. Ezt a rendezés úgy kívánja megteremteni számára, hogy időnként belépteti magába a darabba. Így többek között rábízza Filch, majd a részeges eskető pap szerepét. Ok azonban semmivel sem különbek az alvilág többi alakjánál, így Andorai jó embere feltételezett jellemével ellentétes szerepekre kényszerül. Emiatt felakasztása nem is vált ki kellő érzelmi reakciót a nézőtéren. Figyelmünket sokkal inkább az a technikai trükk köti le, ahogy a színészt a kötélen a magasba húzzák.

Másrészt Andoraira hárul a játékmester feladatköre. Neki kellene közvetlen kapcsolatot tartania a közönséggel. Ehhez azonban nincs más szövege, mint a képváltásokat, songokat bejelentő szerzői instrukciók, amelyeket Brecht szándéka szerint elidegenítő effektusként a közönségnek magasból leengedett táblákról kellene leolvasnia. Kétségtelen,

hogy ezek a táblás feliratok, amelyek az ősbemutatók idején az újszerűség erejével hatottak, meghökkentettek, napjainkra színpadi közhelyekké váltak. A narrátor szerepeltetése azonban ugyanilyen közhely. Nagyobb baj, hogy amikor nincs szövege, Andorai nem tud magával mit kezdeni, funkciótlanul téblábol a színpadon vagy félrehúzódik a sarokba.

Nehezíti Andorai játékmesteri feladatkörét, hogy a rendezés a komolyság jegyében teljesen elejti azt a feltételezett játékkonvenciót, hogy ezt az előadást koldus műkedvelők mutatják be a közönségnek. Meglepő módon Andorai az előadás kezdetén külön e célból fogalmazott néhány mondattal - ezek az eredeti szövegben nem találhatók - tudatja ezt a feltételezést a nézőkkel. Így még szembetűnőbb a következetlenség, hogy a rendezés a továbbiakban lemond a színház a színházban játék effektusainak kiaknázásáról.

Valló nem vette észre, hogy ez a kettős játék a komédia lényegét hivatott exponálni. Hogy amit látunk, csak játék, tehát játék az ábrázolt világkép kiábrándultsága, cinizmusa is. Amit, mert műkedvelők bolondozása - nem is szabad komolyan venni. Így jut érvényre a brechti dialektika, a komolytalanságba burkolt komolyság. Olyan elidegenítő effektus teremtődik, amely arra figyelmezteti a nézőt, vigyázzon, színházat lát, komédiázást, amit nem szabad egy az egyben elfogadnia, komolyan vennie. Brecht igazsága a vicc igazsága, amelyről tudjuk, hogy igaz is meg nem is. Valóságos problémát fejez ki, de éppen mert vicc - nem igényli a bírált jelenség minden oldalú, minden szempontot mérlegelő tudományos kifejtését. Joga van a túlzásra, az elrajzolásra. A gondolkodó ember helyére tudja tenni a dolgokat, érti az élet valóságos arányait. Brecht ezt a felnőttséget várja nézőitől, erre is neveli őket.

A kettős játék elhagyása magyarázza, hogy a komolynak szánt előadás végül is komolytalanná válik, elvész Brecht komédiájának szép, okos bonyolultsága - racionális tiszta logikája -, a szimplifikációk végül is paradox módon zavarosságot, homályt teremtenek.

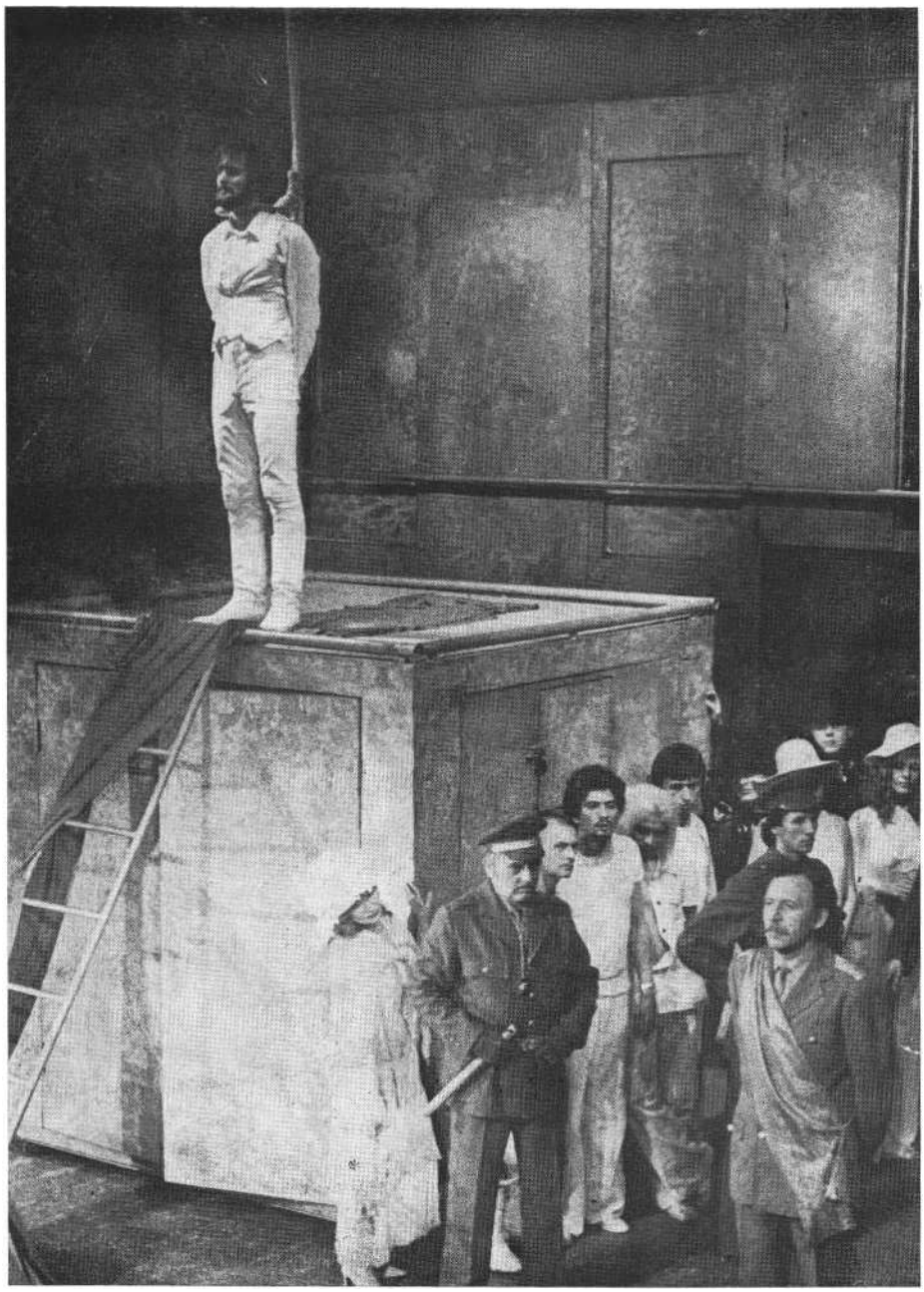
Vegyük sorra. Az absztrakt térhatást teremtő díszlet, a fekete-fehér kontrasztjával játszó jelmezek eltüntetik az eredeti mű viktoriánus miliőjét. Igaz, Brecht nem a valóságos viktoriánus kort idézi színpadára. Fontosabb számára annak a mitologikus képnek a megjelenítése, ahogy ez a kor napjaink emberének tudatában máig is él. Minta polgári jómód, becsület és respektábilitás *érája,* amikor a puritán valláserkölcs parancsai szabályozták a polgári családok életét, a férfi tisztességgel gyarapította üzletében, gyárában vagyonát, az asszony otthonának élt, a fiatal lányok pedig zongorázni tanultak, és szűzen mentek az oltár elé. De e mítosz hordozói, a polgárok, maguk nem lépnek színre *a Koldusoperában.* Itt csak a kor alvilágával találkozunk, amelynek képviselői öltözködésükben, viselkedésükben, külső életvitelükben maguk is ezt a polgárságot majmolják, ennek a polgári respektábilitásnak az elérésére törekszenek. Ennek a majmolásnak a bemutatása kétszeresen leleplező, nemcsak az alvilágot, de magát a polgárságot is leleplezi. Azonosak a vagyon-szerzés módszerei - üzletember Peacock is, aki a könyörületesség érzését változtatja áruvá, és Bicska Maxi is, aki a betörést fekteti üzleti alapokra. És azonosak az életelvek is, a különbség csak annyi, hogy a polgári respektábilitás külszínének megőrzésében az alvilágiak még eléggé gyakorlatlanok, minduntalan megmutatkozik bárdolatlanságuk, faragatlanságuk.

Á kecskeméti előadás semleges környezetében az alvilági figurák respektábilitásigénye belevész az általánosságba. Hiányzik az összehasonlítás, az, amihez mérten igyekeznek a tisztesség, a tekintély látszatára szert tenni. Így a paródia mögül eltűnik a parodizált valóság, a bírálat igazi tárgya, a polgárság látszat-erkölcsössége. Valló bizonyára az általánosítás reményében tüntette el a konkrét időt a maga Koldusopera-rendezésében. Így azonban csak az üresség senki földjére jutott el.

Rejtély marad a jelmezek fekete-fehér kontrasztjának értelme is. Miért öltözteti a jelmeztervező, Szakács Györgyi Bicska Maxit és bandáját fehérbe? Patyolatfehér lelkük ironikus megjelenítését célozná ez? Viszont akkor miért járnak feketében Peacockék? A fehér és fekete valamiféle értékellentétet, érték-különbséget sugall. De emberileg mi a különbség Peacockék és Bicska Maxiék között? Arról nem is beszélve, hogy a fehér ing, fehér nadrág uniformizálja Bicska Maxi bandáját, ami maga a képtelenség. Hiszen ezek a zsebmetszők, tolvajok, betörők, ahhoz, hogy eredménnyel gyakorolhassák hivatásukat, nem tűnhetnek ki a polgárok közül könnyen felismerhető fehér egyenruhájukkal. A többi jóravaló polgárhoz hasonlóan kell öltözködniök, hogy felismerhetetlenül elvegyülhessenek köztük.

Trokán Péter Bicska Maxija szereposztásbeli tévedés, egyszerűsítés, bosszantó engedmény a szentimentális, kulináris Koldusopera-felfogásnak. Trokán ugyanis egyéniségénél, megjelenésénél fogva nem játszhat mást, mint közvetlenül magát a legendát, ahogy Bicska Maxi idealizált mozihősként meg akar jelenni az emberek tudatában. Mint okos, hideg, kemény férfi, igazi vezér és igazi úri-ember, a nők bálványa. Holott nekünk a legenda mögött álló valóságos embert, egy köpcösödő, kopaszodó üzletembert kellene a színpadon látnunk, ahogy Brecht leírásában a *Háromgarasos regény*ben megjelenik, ahogy a Berliner Ensemble előadásában is megismertük. A nagy színészi teljesítmény, játéklehetőség ilyen előnytelen külsőből kiindulva megteremteni a színpadon a legendás Bicska Maxit, akiért egyaránt rajong a kolduskirály és a rendőrfőnök lánya, valamint a turnbridge-i bordély minden kurvája.

Gábor Miklós Peacockja az előadás leggazdagabban, legszínesebben kidolgozott alakítása - bár a szerep lehetőségeihez képest még ő is egyszerűsít. Bölcs, cinikus és jó kedélyű úriembert alakít, aki magabiztos fölénnyel vezeti cégét. Ezt a magabiztosságát nem rendíti meg sem felesége iszákossága, sem lánya házassága. Tudja, csak idő kérdése, amíg riválisát, Bicska Maxit akasztófára juttatja. Brecht Peacockja ennél komorabb, összetettebb figura. Keserű, gyomorbajos öreg úr, aki megismerve, megértve a világ feneketlen aljasságát és reménytelenségét, a végső elkeseredés állapotában él. Tulajdonképpen már a pénz sem érdekli, mert tudja, nincs a világon annyi pénz, amivel megvásárolhatná a boldogságot. Ahogy eszében sem bízik, mert azt is felismerte, hogy nincs annyi ész a földön, ami meg tudna küzdeni a világ ravaszságával. Ezt énekli el az emberi célok elérhetetlenségéről szóló dalban. Mint Brecht írja alakját jellemezve, Peacock bűne világképe. Brecht szerint Polly apja már csak arra ügyel, hogy összetartsa vagyonát. A feltörekvő Bicska Maxival szemben Peacock, a már beérkezett gazdag, aki tudja, nincs tovább, már csak a megszerzettet, a meglevőt félti. Még bibliáját is láncra köti, nehogy ellopják. Lánya házasságát is tulajdona elrablásának tekinti. Pea-



Bicska Maxi (Trokán Péter) az akasztás előtt. Előtérben: Vess Éva (Kocsma Jenny), Mezey Lajos (Smith) és Hetényi Pál (Tigris Brown) (Iklády László felvételei)

cock már nem is dolgozik, csak kalappal a fején, zsebre dugott kézzel szaladgál felalá az üzletében. Szorong, hogy tönkremegy, hogy tönkreteszik. Az igazi szorongók - állapítja meg Brecht -, nem dolgoznak.

Az egysíkúság bűnében marasztal-ható el Sára Bernadette Pollyja is. Valóban szép, okos és kemény, ahogy ezt szerepe előírja. Apja lánya, aki képes arra, hogy Maxi távollétében tovább-vezesse férje üzletét. Adósunk marad azonban az érzelgős, holdfényromantikára vágyó naivával. Brecht elképzelése szerint ilyesfajta butuska lányzónak kell őt megismernünk a darab első jelenetében, az esküvői epizódban, majd otthonában. Mert Peacockék a polgári ideáloknak megfelelően ilyen naiv libuska úrilánynak nevelték, s ilyennek is akarják látni. Csak fokozatosan szabad kiderülnie, hogy Polly számító bestia, aki Bicska Maxiban a jó partit látja, a holnap sikeres üzletemberét. Ezért is lenne lényeges, hogy Maxi ne legyen szívdöglesztő szépfiú. Polly neki is megjátssza a jó házból való illedelmes úrilányt, mert Maxi is ezt a polgári respektábilitást várja jövendőbelijétől. Ez magyarázza, hogy a későbbiekben, amikor az üzlet sikerét veszélyeztető nagyobb pénz-összeget kellene áldoznia férje kiszabadításáért, Polly szemrebbenés nélkül ejti Maxit, és felkészül arra, hogy el-játssza a híres bandita özvegyének hálás szerepét.

Hetényi Pál Tigris Brownt alakítva, úgy tűnik, felismeri, hogy szerepének humora éppen abban rejlik, ha a félelmetes hírű rendőrfőnököt ijedős nyuszi-ként jeleníti meg. Hetényinek azonban nem sikerül rátalálnia a gyávaságnak, aljasságnak, veszedelmességnek, meg-játszott magabiztosságnak, fölénynek, tigrisségnek arra a keverékére, ami megmagyarázná, hogyan lett ez a gyáva, korrupt gazember London rendőrfőnöke.

A szereplők közül még említést érdemel Vass Éva Kocsma Jennyje. A ki-öregedett utcalány szerepe nem állítja komoly feladat elé a kitűnő színésznőt. Játékát elsősorban biztos énektudása emeli ki az együttesből. Vitatható viszont, és romantikus engedménynek tetszik, hogy Valló rendezésében Jennyt lelki-ismeret-furdalás gyötri, amiért eladta, feladta volt szerelmét. Ezt a megbánást fejezné ki Vass Éva *a Salamon dalt* énekelve. Az ilyesfajta kurvaromantika azonban nem fér bele Brecht világképé-be. A kurvák kurvák, s ahogy érzés nélkül eladják testüket, ugyanígy eladják szerelmüket is.

Még ha ezt a kurvaromantikát ironikusan játszanák. Ehhez azonban a rendezésnek vállalnia kellett volna *a Koldusopera* operettparódia voltát is. Amiről megint csak lemondtak a komolyság jegyében.

Az operettparódia elhagyása a songok esetében is megbosszulja magát. Hiszen a songok létét, értelmét ezúttal az operettparódia indokolja. Valló megkísérli a songokat beépíteni az előadásba, az adott szituációban. A színészek úgy játsszák, éneklik el őket, mintha azok valóban megfelelnének jellemüknek és az adott helyzetnek. De már az igazi operettdalok komikuma is abban rejlik, hogy képtelenül ellentmondanak az adott drámai szituációnak, amelyben a színészek dalra fakadnak. Ezt az ellentmondást Brecht az operettparódiában teljes tudatossággal tovább fokozza.

A dalok hol közvetlenül a közönséghez szólnak, mint például a felvonásvégi finálék, hol a darabon belül hangzanak el, amelynek a közönségen kívül a szereplők maguk is hallgatói, akik reagálnak is az előadott énekszámra. Polly *A kalózok* szeretőjéről szóló balladát Maxi barátainak énekli el, akik kötelességüknek is tekintik, hogy illően lelkesedjenek főnökük feleségének énekéért.

Ezek a songok maguk is kétfélék. Részben - mint a szexuális szolgaságról szóló dal -, olyasmikről szólnak, olyan igazságokat mondanak ki, amiről tisztes operában, operettben nem illik beszélni. Így töltik be parodizáló funkciójukat. Ami azt is jelenti, hogy „igazságaikat" nem szabad egy az egyben elfogadni, ahogy az a kecskeméti előadásban történik, ahol melodramatikus komolysággal adják elő ezeket a végül is humorosnak szánt bölcsességeket a kedvezőtlen körülmények hatalmáról és az emberi természet esendőségéről. Részben pedig Susan Sonntag terminológiáját használva, „a camp" fogalmába sorolhatók. Olyan giccstermékek, amelyek egy mű-vészileg rangos, intellektuális környezet-ben a maguk kontraszthatása révén igazi esztétikai minőséget nyernek. Más kérdés, hogy Brecht és Kurt Weill dalai, mint például a már idézett *Ballada a kalózok szeretőjéről,* megjátszott sziruposságuk ellenére sem giccstermékek, ha-nem a pódiumon önmagukban is elő-adható briliáns kis alkotások. Az adott helyzetben azonban Polly dalát (annak ellenére, hogy önmagában nem az) a színésznőnek úgy kell énekelnie, hogy az giccses sziruptermék hatását keltse. Hiszen a rákövetkező replikák csak így kapnak értelmet. „Cuki" - állapítja meg róla Mátyás. „Ez nem cuki, te barom" - válaszolja Maxi. - „Ez művészet és nem cuki." Ha Polly produkciója valóban művészet, akkor nem lepleződik le, hogy Macheath sem ért az igazi művészethez, hogy a giccset véli művészet-nek.

Csavaros helyzet. Hiszen melyik szí-nésznő hajlandó lemondani arról, hogy ne énekelje el legjobb tudása szerint a *Kalóz ballada* hatásos számát, és nyerje el vele a közönség tapsait. A közönség Kecskeméten is megtapsolja Sára Bernadette énekét. Ezzel a dallal a ravasz Brecht magát a közönséget is „csőbe húzza". Hiszen Bicska Maxi megjegyzése után töprenghet, hogy most giccsnek vagy igazi művészetnek tapsolt.

Még egy példa.

Polly a harmadik jelenetben érzelgős, romantikus dalt énekel el szüleinek egy fiatal lányról, aki visszautasítja a gazdag kérőket, a jó partikat, és helyettük a rosszul öltözött, mosdatlan, neveletlen fiút választja. Mert azt szereti. Az írói kommentár szerint - amit ebben az előadásban narrátorként Andorai tolmácsol - Polly ezzel a dallal magyarázza meg szüleinek, hogy miért ment férjhez Macheathhez, a banditához. Mi azonban tudjuk, hogy ez a bandita cseppet sem szegény, mosdatlan, neveletlen bohém-legény, hanem jómódú üzletember, aki a legújabb divat szerint öltözködik, és nagyon is tudja, „mi illik a hölgyeknél".

A dalszöveg és az adott helyzet ellentmondásából Brecht a látszatnál mélyebb, igazabb drámai szituációkat teremt. Az írónak ezeket a ravaszságait a kecskeméti előadás meg sem kísérli követni. Eléneklik a dalokat, nem sokat törődve azzal, hogy részletekbe menően is végiggondolják az ének és szituáció ellentmondásainak hatáseffektusait.

Tagadhatatlan, hogy ez a kritika végül is a Berliner Ensemble modelljét kéri számon Valló rendezésén. Azt felelheti bírálatunkra, hogy neki jogában áll valami újjal, mással kísérleteznie. Ki vonná kétségbe ezt a jogát? De ha a kísérlet végül is egy koncepciójában követ-kezetlen, szimplifikáló előadást eredményez, a kritikus nem tehet mást, mint hogy szembeállítja vele a már megvalósított tökélyt, a hibátlan előadás ideál-típusát.

Brecht mondta, amikor megkérdezték tőle, szabad-e Shakespeare-t átírni. - Hogyne - válaszolta szabad annak, aki tudja. - Brecht megtehette ezt Shakespeare-rel, de úgy látszik, Valló még nem tart ott, hogy átírhassa Brechtet. Elég feladat lett volna - különösen egy vidéki színház feltételei között - ha minden különösebb bűvészkedési szándék nélkül - megkísérli követni a Berliner Ensemble modelljét.

Világszerte vitakérdés, mennyiben kell követni a Berliner Ensemble előadásain, az ősforrásnál kialakított modelleket, mennyiben lehet, kell eltérni tőlük. Meggyőződésünk szerint nincs olyan szabály, amely ne engedné meg az eltérést ezektől a modellektől. Ha valaki képes rá. A Berliner Ensemble rendezői maguk is alakítják, változtatják ezeket a modelleket. De arra sincs szabály, hogy jobb híján ne lehetne ezeket a modelleket követni.

Mik ezek a modellek?

Instrukciók: az adott darab értelmezésére. Ezen belül még mindig elég tág tér nyílik az önálló invencióra, új ötletekre, egyéni megoldásokra.

Hányan láthatták Magyarországon, Kecskeméten a Berliner Ensemble *Koldusoperáját? A* példa követése - amely színházban amúgy sem jelenthet másolást - még mindig az újszerűség, az eredetiség varázsával hatott volna. Szakmai tapasztalatnak sem lett volna haszontalan.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (Kecskeméti Katona József Színház)

Zenei vezető: Fusch László. *Fordította:* Blum Tamás. *Koreográfus:* Veöreös Boldizsár. *Díszlettervező:* Najmányi László m. *v. Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *A rendező munkatársai:* ifj. Mózes István, Tucsni András. *Rendezte:* Valló Péter m. v.

Szereplők: Andorai Péter, Trokán Péter, Gábor Miklós, Koós Olga, Sára Bernadette, Vass Éva, Hetényi Pál, Szirtes Ági m. *v.,* Mezey Lajos, Hídvégi Miklós, Áron László, Vándorfi László, Popov István, Horváth József, György János, Bölcsics Ágota, Csengeri Erzsébet, Egyedi Klára, Fráter Katalin, Lukács Katalin, Strébely Csilla, Dengi János, ifj. Mózes István, Szénási Pál, Szikszai Gyula.

E számunk szerzői:

BUDAI KATALIN egyetemi hallgató

CSÍK ISTVÁN újságíró, a Kohó- és Gépipari Minisztérium Sajtó- és Propaganda-osztályának csoportvezetője

CSILLAG ILONA színháztörténész

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

HÁMORI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

HERMANN ISTVÁN egyetemi tanár

MAÁCZ LÁSZLÓ a Táncművészet főszerkesztője

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SZAKOLCZAY LAJOS az Új Írás munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színházi Intézet munkatársa

TARJÁN TAMÁS, az ELTE tanársegédje

VINKÓ JÓZSEF a József Attila Színház dramaturgja

színháztörténet

SZÁNTÓ JUDIT

Megszületett-e már a 150 éves Ibsen?

E cikk apropójául a miskolci Nemzeti Színház Kísértetek-előadása szolgált - Ruszt József tévébeli *Ha mi holtak fel*-támadunk-rendezésétől most eltekintve az egyetlen produkció, mellyel a magyar színházi élet a 150 esztendős Ibsent köszöntötte. Az átlagos színvonalú, a maga hagyományosságában gondos és tisztességes, de semmiképp sem jelentős előadás önmagában aligha alkalmas általános érvényű gondolatsor elindítására; másfelől viszont jubileumi cikket írni konkrét színházi hivatkozások nélkül sivár filoszmunka - szomorúnak is érzem, hogy évfordulós Ibsen-irodalmunk ebben a kényszerhelyzetben nem eleven színházi vonatkozású eszmefuttatásokból állt össze, hanem évszámhoz csak a születési véletlen révén kötött, amúgy meglehetős időtlen protokollcikkekből. Így hát a következőkben hibrid jegyzeteket fogalmazok, melyek műfaja - sajnos - nem lehet valami kritikai esszéféle, de remélem, nem válnak ünnepies emléksorokká sem.

Ahhoz képest, hogy a 150 éves Ibsen színpadi utóélete egy évszázadnál is rövidebb még, ez a pályafutás szokatlanul gazdag éles fordulatokban. A kezdeti közbotrányok, harsány szenzációk már színháztörténeti közhelynek számítanak (bár egyikükről, mely számomra legalábbis újdonság volt, mostanában olvastam csak: Antoine 1890-es párizsi Kísértetek-bemutatójára akkora tömeg gyűlt össze, hogy a negyedben több mint egyórás teljes forgalmi dugó keletkezett - azt hiszem, ezt a rekordot színházi esemény már soha nem tudja megdönteni). Ezután következtek a konszekráció évtizedei: Ibsen bevonult a nagy klasszikusok galériájába, minden magára valamit adó európai és észak-amerikai színház épp úgy tartozott játszani őt, mint Shakespeare-t vagy a görögöket. Megíródtak a könyvtártermeket megtöltő monográfiák, s egy-egy drámája vagy figurája körül kialakultak azok az asszociációs és értelmezési zónák, melyek századunk első évtizedeinek színházművészei számára megfelelően tágas, egyéni tehetségükhöz képest elég szabad és mégis biztonságosan körülírt terepet nyújtottak. Az Ibsen-drámák nézői előre tudták, milyen átfogó értelmezésben látják majd az épp sorra kerülő művet; a meglepetés lehetőségét és izgalmát pedig garantálták a nagy színészegyéniségek, akik számára az Ibsen-szerepek kötelező próbatételt jelentettek pályájuk minden szakaszán. Aki már túl volt Hilda Wangelen, az később eljátszhatta Nórát, majd Heddát, míg végül eljutott Alvingnéhoz; az egykori Peerek és Oswaldok pedig Rosmerként, Gregers Werleként, majd Solnessként vagy Borkmanként bővíthették lexikonbeli szócikkeik anyagát. A jól megcsinált darab dramaturgiai kánonját ezekben az évtizedekben nemhogy nyűgnek nem érezték, hanem éppenséggel ezen a címen értékelték a legmagasabbra a mester géniuszát; a zárt színpadi térben fénykorát ülte a lélektani realizmus, amelyet hol jól, hol rosszul békítettek össze a szimbolikával, többnyire olyasformán, hogy az utóbbit szemérmesen belekomponálták a szereplők magatartásába, lelki habitusába.

Természetesen e hagyományon belül is különböztek egymástól az egyes produkciók, amelyek valamiképpen belehelyezkedtek az „itt és most" koordinátarendszerébe, a kor ízlése, elvárásai, problémái átszűrődtek a kulisszákon. Ám az alapállás mégis az író „eredeti szándékának" kutatása és deklarált tiszteletben tartása volt. Persze ez az eredeti szándék bajosan rekonstruálható; még az oly szárazul tudatosnak hitt Ibsen sem látszik e téren igazán megbízható-nak. (Ki hinné, ha nem volna rá dokument, milyen energikusan hárította el magától a női emancipáció bajnokának babérjait? Íme saját szavai: „Biztosan roppantul kívánatos dolog a nőkérdés megoldása, már amúgy mellékesen. De fő célom igazán nem ez volt. Az én fel-adatom az, hogy embereket ábrázoljak." De e bonyodalmakat beszámítva is azt mondhatjuk: a rendezés elsősorban Ibsent magát akarta megérteni, nem pedig az előadás helye és időpontja által meghatározott közönség, sőt, közösség viszonyát egy halott klasszikus világához.

És ekkor egyszer csak kiderült, hogy Ibsen világa túlságosan is könnyen érthető. Tézisdrámákat írt, olyan tézisek-kel, amelyek azóta vagy megoldódtak (lásd nőkérdés), vagy megcáfolódtak (lásd biológiai determinizmus). Tette pediglen mindezt egy avuló, már csak a bulvárszínházban dívó dramaturgia sémáival, száraz, szenvtelen nyelven és olyan átlátszóan, olyan előre kiszámítható mechanizmussal, hogy Karinthy Frigyesre szinte már nincs is szükség; nem kell a „kénguru", épp elég nevetséges maga a vadkacsa is, az öröklődő daganat az agg Wekerle lelkén semmivel sem groteszkebb, mint Hedwig ténylegesen örökölt szembaja; a legjobb Ibsen-paródiákat maga Ibsen írta, csak az a baj, hogy ő komolyan vette őket. Egy nyugatnémet kritikus summázza szellemesen azt az Ibsent, aki botrány-kőből, majd megszentelt klasszikusból néhány röpke évtized alatt pejoratív meghatározások szemelvénytára lett: „Arthur Miller - amerikai visszahanyatlás Ibsenhez. X. színész olyan elkeseredetten pszichologizál, mintha Ibsen-szerepet játszana. Y. szerző bedől olyan problémáknak, amelyek réges-rég Ibsen irattárában porosodnak. Az akkurátus ibseni dramaturgia itt már valóban csődöt mond" stb. stb.

Így aztán Ibsenre egyszer csak ráborult a szemérmes csend. Jó néhány évre világszínházi viszonylatban is kiment a divatból. A világégést világok borulása, újvilágok felderengése követte, s mivel a kortárs drámairodalom mindezzel egy-re kevésbé tudott lépést tartani, szükségképp alakult ki a rendezői színház, amely ugyan - kellő számú és megfelelő színvonalú egykorú művek híján - épp a klasszikusok átértékelése terén érte (és éri) el csúcspontjait, de úgy tetszett, Ibsen épp ehhez a mához szóló transz-pozícióhoz nem nyújt fogódzót; élet-műve annyira zárt, lekerekített, homo-gén, hogy a rendezői gondolat dramaturgiájának és világszemléletének merev páncélján egyetlen olyan rést sem talál, amelyen beférkőzve az egyes művek időtlen lelkét a magáévá tehetné, önmagához és jó esetben a mához idomít-hatná. A rendezői színház és a klasszikus dráma mézes éveiben a kísérletező szellemeket a sokfelé nyitott, „levegős" drámák vonzották; elsősorban a tegnap, ma és alighanem holnap is örök és egyszersmind a nap minden percében, a földgolyó minden pontján más és más Shakespeare, a legmaibb érzékenységgel számtalan húron együtt rezgő Csehov, azután a titokzatosságukban ezernyi megfejtést kínáló nagy görögök, a szertelenül tagadó és szertelenül álmodó romantikusok vagy az értékrendek fel-bomlására már modernül reagáló „izmusok" színháza. Ibsennel, csakúgy, mint még jó néhány XX. századi klasz-

szikussal, elsősorban Bernard Shaw-val és Gerhart Hauptmann-nal a rendezői színház sokáig nem tudott (és a két utóbbi esetében mindmáig nem tud) mit kezdeni. Henrik Ibsen túl közel volt és túl messze; túl friss halott volt, és ezért nagyon öreg halott.

*

A magyarországi Ibsen-kultusz is nagyjából ezt a fejlődésvonalat követi. A felszabadulás utáni nagy Ibsen-előadások színészcentrikusak voltak, Apáthi Imre 1948-as *Hedda* Gablerjétől *Vár*konyi Zoltán 1969-es *Solness építőmesteré*-ig. Két évtized e két határdátuma közé esnek olyan fényes emlékű esték, mint Bozóky István 1954-es *Nórája*, Gellért Endre 1958-as *Peer Gyntje*, Horvai István 1965-ös *John Gabriel Borkmanja*. Kiváló rendezők szignálták tehát e produkciókat, melyek a kor magyar szín-játszásának legmagasabb színvonalán álltak, és lényeges pontokon kapcsolódtak a közönség igényeihez és az időszak legfrissebb hazai művészi törekvéseihez, mégis, azokban, akik láthatták őket, első-sorban Sennyei Vera, Tolnay Klári és Tímár József, Ladányi Ferenc és Gobbi Hilda, Páger Antal, Sulyok Mária és Bulla Elma, illetve Básti Lajos játékának emléke él tovább. Az előadások legfőbb vonzerejét, korszerűségük lényegét az ibseni figuráknak a modern pszichológiához és a rendelkezésre álló nagy színészekhez adaptált megjelenítése biztosította.

A hetvenes évek kezdetétől aztán a mi Ibsen-kultuszunkban is megmutatkozott az a bizonyos, világjelenség-számba menő zavart feszengés, amely most a 15o. évfordulóra is rányomja bélyegét. Igaz, egy s más azért történt a *Solness* óta. A Madách Színházban Lengyel György, *a Peer Gyntöt* és *a Hedda Gablert* rendezve, elsősorban a szereplő-gárda megfiatalításával kísérletezett, ám ez nem tűnt elegendőnek. Bármily ki-tűnő művészek is Huszti Péter és Psota Irén, illetve Almási Éva, Bálint András és Juhász Jácint, mégsem homályosíthatták el a nagy elődök emlékét, holott azok részben valóban idősek voltak szerepükhöz, részben egy korábbi realizmusértelmezést képviseltek. Nem feltétlenül azért történt ez így, mert a fiatal művészek színészi erejéből nem tellett volna a korábbi nagy alakítások mai egyenértékűjének megteremtésére; a hagyományos Ibsen-értelmezés alól futott ki végképp a talaj. Ezek az előadások nem voltak annyival gyengébbek az emlékezetes „nagy produkcióknál", mint amennyivel gyengébbnek tűntek; és e nemben sokkal jobb előadások sem hatottak volna már *meggyőzően*.

Hosszú évek után 1974-ben aratott Ibsen ismét nagy művészi és közönség-sikert: *A nép ellenségével* Szinetár Miklós rendezésében. Pedig Szinetár sem avatkozott bele erőszakos rendezői kézzel a drámába, egyszerűen - és persze a „konzervatív" Arthur Miller támogatásával - megkereste és kiemelte a mondanivaló legaktuálisabb szálait, a kispolgári konzervativizmuson megtörő jobbító szándéknak, a közélet fertőzöttségének, a becsület magányosságának mai kicsengéseit. Ez az előadás mérföldkő volt a hazai Ibsen-kultusz történetében: elsősorban úgy vonult be a köztudatba és az emlékezetbe, mint Szinetár, a rendező produkciója, ami persze nem csorbítja a két jelentős főszereplő, Kállai Ferenc és Őze Lajos interpretációjának érvényét.

A sikerhez minden bizonnyal *hozzájárult, hogy a* fordítást Miller angol szövege nyomán készítette egyik legszebb tollú műfordítónk, Vajda Miklós, és ezért a dialógus olyan drámai költőiséggel telt meg, amilyet addig egyetlen magyar Ibsen-előadás sem hordozott.

Taxner-Tóth Ernő emlékező cikkének (Magyar Hírlap, 1978. márc. 19.) egyik alapvető gondolata a magyar - és nemcsak magyar - Ibsen-fordítások vészes elégtelenségével kapcsolatos; Georges Steinert idézi, aki szerint ezekben a fordításokban „fölmérhetetlen költői értékek vesznek el". Valószínű, hogy a rendezői kezdeményező kedv lelohasztásában e fordítások igencsak ludasak; célra-törő prózaiságuk, paradox bőbeszédűségük (amennyiben ugyanis egyfelől roppant tömörek, másfelől viszont *mindent* közölnek, semmit sem bízva a színház másfajta közlési lehetőségeire) úgy szegi a rendező lendületét, akár a túl könnyen kitáruló nő a férfiét, aki maga akar hódító lenni, és olyan titkokat vár el szerelme tárgyától, melyek csakis őelőtte, az ő varázsszavára nyílnak meg. Maga Ibsen egyébként mintha ráérzett volna majdani balsorsára, és előre próbálta biztosítani majdani rendezőit saját, igenis még bontatlan titkairól: „Senki nem akarja megérteni, hogy én szenvedélyes író vagyok, akit csak szenvedéllyel szabad játszani, másképpen soha."

A miskolci előadás - a jubiláris év egyetlen Ibsen-előadása magyar színpadon - egyébként hagyományos Ibsen-tolmácsolásunknak volt kései folytatása, kétszeresen is jelentéktelenségre kárhoztatva: nélkülözte az önálló rendezői

Henrik Ibsen: Kísértetek. Blaskó Balázs (Osvald Alving) és Kovács Mária (Helene Alving) (Miskolci Nemzeti Színház)

koncepciót, és kárpótlást ezért a színészi megvalósítás nagyszabású voltával sem nyújtott. A három idősebb szereplőt a társulat jeles, de parancsoló erejű szuggesztivitással nem rendelkező erői játszották, a két fiatalt pedig kezdő, a szerep helyett inkább még csak saját egyéniségüket keresgélő színészek. Szűcs János, Peter Brook szavaival, „a művet akarta megszólaltatni" (ami Brook szerint soha nem sikerülhet), az annyit csodált görög sorstragédia-szerkezet tisztelettelteljes kibontásával, ahelyett, hogy mai szemszögből fogta volna vallatóra. A méltányosság kedvéért megjegyzendő: *a Kísértetek* alighanem az egyik legzárkózottabb, legnehezebben oldódó Ibsen-darab, s nem véletlen, hogy az - alant vázolandó - Ibsen-reneszánsz is mindmáig érintetlenül hagyta. Úgy lát-szik, a mai gondolat számára itt a legnehezebb megtalálni azt a bizonyos rést, mert a már-már öncélúan tökéletes kompozíció, ama bizonyos biológiai determinizmus és az önmagát túl készségesen értelmező szimbolika mintegy hármas acélpántba szorítja a dráma lelkét. Nem kívánok a rendezők dolgába kontárkodni, mégis megkockáztatnám, hogy a lehetőség elsősorban a szereplők körvonalainak „fellazításában" rejtőzhet; titkukat, drámabeli magatartásuk indítékait, legalábbis számunkra, mai nézők számára, eddig a legpedánsabb filoszmódszerekkel elvégzett pszichológiai elemzés sem tárta fel. Alvingné ma nem lehet egyszerűen tragikus anya, Oswald vétlen és gyanútlan áldozat, Manders lelkész problémátlan belvilágú, kenetteljes reakciós. Mindhármukban rejtőzik annyi belső konfliktus, feszültség, ellent-mondás, amely megfelelően kihordva széthasogatja a szabályszerűség látszólagos evidenciáit, mégpedig nem hol-mi öncélú modernkedés érdekében, ha-nem épp azért, hogy általuk önmagunkra, mai feszültségeinkre, generációs problémáinkra ismerjünk. Hermann István már az 1957-es Kísértetek-bemutató kapcsán felvetett egy érdekes és alighanem igen termékeny lehetőséget: Alving kapitány rehabilitálását. Szerinte a dráma leleplező ereje még iszonyatosabbá válik, ha feltételezzük, hogy a kapitányt a társadalom és a családi miliő kicsinyessége, hazug mivolta sodorta a züllésbe, a bordélyokban valamifajta lázadás vetélődött el. E gondolat kiaknázása Oswald „örökségét" is átélhetőbbé teheti. Ha a szerencsétlen fiú agylágyulása csak biológiai önmagát jelenti, akkor valóban egy újabb Karinthy-féle „lelki daganattal" van dolgunk, s a jelenség, még ha tudományosan érvényes lenne, drámai esetlegességében akkor is komikus. Oswald öröksége sokkal súlyosabb: az apák által berendezett világ ellentmondásai zúdulnak rá, és ezzel az örökséggel érzékeny alkatú fiatalok ma is nehezen birkóznak.

*

Írásom befejező részében ingoványosabb talajra lépek. Nem szívesen szólok olyan külföldi előadásokról, melyeket csak a kritikai visszhang alapján ismerek. Ráadásul ez a visszhang sok eset-ben erősen polémikus, és tudom: ha olvasva az egyik tábor véleményét érzem meggyőzőnek, könnyen lehet, hogy maga a színházi élmény a másik táborba állítana. Egyvalami azonban kétségtelen, objektív tény: a legutóbbi évtized során Ibsen utókora ismét gyökeresen új irányba fordult. A halála után többszörösen eltemetett norvég mester a rendezői színház érdeklődésének fókuszába került. Nyilván nem azért, mert a rendezők darabhiányban szenvedtek vagy úgy vélték, egy ilyen formátumú klasszikust mégse szabad lomtárba utalni (ez utóbbi inkább kultúrpolitikusi-színházvezetői szempont lehet). Arról van szó, hogy az első kezdeményezések után kiderült: Ibsen teátrális rehabilitációja izgalmas, tartalmilag-formailag gazdag lehetőségeket kínáló vállalkozás. És ha megnézzük, kikhez fűződnek az elmúlt évek legsikeresebb Ibsen-rendezései, a listán számunkra is sokatmondó neveket találunk, Ingmar Bergmantól Jonathan Milleren, a Karge-Langhoff pároson át Peter Zadekig és Luca Ronconiig.

Ugyancsak ténykérdés az is, hogy ezek a rendezői kísérletek az ibseni élet-műnek (egyelőre?) csak néhány alkotását érintik, elsősorban *a Hedda Gablert* és a *Vadkacsát*, rögtön utánuk *a Nórát*. Nemcsak azért, mert e drámák hősei a legalkalmasabbak arra, hogy az Ibsen utáni fél évszázad legmodernebb pszichológiai felfedezéseit kipróbálják rajtuk; ez inkább csak a *Hedda Gabler* vonzerejére ad részleges magyarázatot, lévén itt a címszereplő valóban alkalmas a frigiditás vagy a frusztrált szexualitás s az általuk kiváltott destruktív magatartásformák klinikai demonstrációjára (Ingmar Bergman rendezése, úgy tűnik, erre alapozott). Az érdeklődést sokkal inkább az magyarázza, hogy e drámák társadalom- és emberábrázolása a legnyitottabb, belőlük vezet a legtöbb szál a mai makro- és mikrokozmoszokhoz.

Bizonyítékul hadd vázoljam röviden néhány jelentősebb produkció fő irányát, megkísérelve, hogy a kommentálástól tartózkodva csak az objektívnek tetsző jellegzetességekre szorítkozzam.

A Hedda Gablert Ingmar Bergman először 1968-ban Stockholmban, majd két évvel később az angol Nemzeti Színházban rendezte, vörös, kalitka-szerű spanyolfalak között, filmszerű eszközökkel, a jelenetek egymásba való átúsztatásával. A színpadon látható volt Hedda budoárja is, a zongorával, a tükörrel, a pisztolytokkal, és a nézők - párhuzamosan a szalonban zajló jelenetek-kel - tanúi lehettek az asszony magányos tevékenykedésének, hallgatózásainak, álmodozásának, néma kínlódásának, a végén pedig öngyilkosságának, melyet a tükörbe nézve követ el. A közönség eleve felkészülhetett a tragédiára: egy hosszú expozíciós némajátékban Hedda, a terhességi hányinger kínjai között, mindent elárult magáról - gőgjét és szorongásait, narcizmusát és saját asszonyiságával szembeni undorát, szilaj energiáit és kiszolgáltatott, sebezhető érzékenységét. Az előadás, úgy tűnik, döbbenetes hatású kórképe volt egy szexuális neurózisnak, ami azt jelenti, hogy a tartalmi újítások csak Hedda pszichológiájának átértelmezésére szorítkoztak; egyes kritikusok Bergmannal szemben védelmükbe is vették Ibsent, aki hősnője bukásában társadalmi jelenséget is látott.

Mélyebbre ástak a dráma rétegeiben a legfrissebb nyugatnémet rendezések. Például Peter Zadek, a nálunk is izgalmat keltő bochumi enfant terrible tőle szokatlan mérséklettel közelített a műhöz. Koncepcióját így fogalmazta meg: Hedda a házassággal biztosítani akarta magát, abban a meggyőződésben, hogy Tesman polgári-kispolgári világa anyagi bázist nyújt számára, ő viszont mindvégig megőrizheti saját életstílusát és erkölcsi normáit. Mikor rádöbben, hogy a Tesmanok világában nem lehet büntetlenül helyet kérni, és a tábornok büszke lánya manipulálóból manipulálttá vált, elveszti a talajt; szégyene, kudarca, helyzetének kilátástalansága sodorja egyre mélyebbre. Játszódik pedig mindez - 1950-ben, a gazdasági csoda Németországának egyszerre roppantul elfoglalt, sürgő-forgó, ám belülről bénultan lomha, szellemileg

kiüresedett polgárai között, „a szorgos tunyaság és a korrekt korrupció világában". A Heddát összeroppantó környezet egyenként átlagos, sőt, szinte rokonszenves figurákból áll, akik összességük-ben alkotnak hátborzongató kollekciót.

Lényegében hasonló koncepciót fokozott a groteszk démoniságig a nyugat-berlini Schillertheaterben Niels-Peter Rudolph, ugyancsak 1977-ben: ő külsőleg is kivetítette a figurákban lappangó szörnyeteget. A férfiszereplők katonásan nyírt, kitömött, mozgó hústornyok, George Grosz karikatúráinak modorában - a revansista Németország (ma sem ismeretlen) exponensei. Hatalmas keblekkel és farral ékeskedik még a szerény Elvstedné is, és a frigid Hedda - aki egymaga őriz emberi, sőt, a normálisnál is sokkal törékenyebb formákat - féktelen erotikát mímelve próbál egy ideig beleilleszkedni ebbe a világba, ahol, maga is tudja, nincs hely számára, és halálát végül felszabadult megkönnyebbülés fogadja: Tesman és Elvstedné, a két húskolosszus, végre egymásra talál. Míg Zadek rendezését ezúttal osztatlan elismerés fogadta, Rudolphé a kritikusok egy részét heves tiltakozásra ingerel-te. Távolról úgy tetszik: ezúttal Rudolph rendezett Zadek-féle előadást, Zadek pedig inkább, mondjuk, Peter Stein-félét.

Az abszurd irányába tolta *a Heddát a* drámaíróként és filmrendezőként is is-mert Rainer Werner Fassbinder a nyugat-berlini Volksbühnében, 1973-ban: miközben a szereplők ketrecbe zárt álla-tok módjára kerülgették egymást.

Említsük meg a londoni Royal Court 1972-es előadását is, melynek legfőbb nevezetessége nem a rendező személye volt, hanem az adaptálóé: kortársi szenvedély és kollegiális tapintat Arthur Milleréhez hasonló elegyével John Osborne nyúlt a szöveghez, hogy kimutassa Hedda Gabler és Jelena Andrejevna Szerebrjakova rokonságát. Az előadást egy többre hivatott, elfecsérelt élet tragikuma lengte be, amelynek felelőssége megoszlik az egyén és a társadalmi rend között. A kritikákból úgy tűnik : Anthony Page rendezésében itt olyan rokonszenves és érdekes modern realista produkció születhetett, amely alapján a Szinetár-Miller-féle *A nép ellenségéhez* fogható.

A Vadkacsát ugyancsak rendezte, 1972-ben, Ingmar Bergman. Ezúttal is a filmszerű látásmód dominált: Ekdalék padlásszobája mint fikció, a nézőtérre került, és így valamennyiünk szép és fő-

Jelenet Ibsen: Kísértetek című drámájából. Manders tiszteletes: Somló Ferenc, Osvald Alving: **Blaskó** Balázs és Helene Alving: Kovács Mária (Miskolci Nemzeti Színház) (Veres Attila felvételei)

lösleges álmait énekelte meg vagy leplezte le - úgy tűnik, tetszés szerint. Érdekes egyébként, hogy itt is, akárcsak az ezt követő Vadkacsa-rendezésekben, döntő funkciót kap a díszlet: a fényűző Werle-szalon, a sivár Ekdal-ház és a menekülés illúzióját jelképező padlás megtervezése, elosztása már a rendezés mondanivalóját is sűríti. Peter Zadek 1975-ben Hamburgban a padlást akváriumként függesztette a nézők feje fölé; sápadt, tünékeny fénye azt a csekélyke világosságot, szépséget jelentette, amelyre a mai sivár, könyörtelen valóságban a szereplőknek is, a nézőknek is annyira szükségük van. Zadek épp ezért ítéli el szigorúan Gregers Werlét, mert úgy véli: ezt az illanó, tünde fénysugarat csak annak van joga elvenni tőlünk, aki ad is helyette valamit. (Gregers egyébként - és itt már ráismerünk az *Othello* Zadekjére - fizikailag is megkapja a magáét: fejét véresre veri egy fagerendán, Ginától csattanó pofont kap, majd beleszalad Hjalmar kétségbeesetten, vakon csapkodó öklébe.) Ennek megfelelően az összes többi szereplő rokonszenves, szánandó áldozat volt; még az öreg Werle is megtört, szenvedő aggastyánként jelenik meg. Mégis, még Gregersnek is van mentsége: egy élet csődjét kompenzálja. Zadek indulata első-sorban a cinikus és defetista Relling ellen irányul, aki a tragédia beteljesülése-kor diadalmasan szalad fel a nézőtérről a színpadra, és megtapsolja önmagát; szerinte az emberiség csak ilyen megváltókat érdemel.

Luca Ronconi 1977-es pratói *Vadkacsája a* dráma világának alaptörvényeként az elidegenedettséget hangsúlyozza, a művész ismert szimultán színpadi koncepciójának új, leleményes változata segítségével. Az Ekdal-ház három tökéletesen egyforma, rideg, fehér szobából áll; mindegyikben megtalálható a vad-kacsa úszómedencéje; de a válaszfalakat csak a nézők látják. A szereplők azt hiszik, társaságban vannak, beszélgetnek, holott valójában üres kalitkákban monologizálnak; viszont amikor valóban találkozhatnának, vakon mennek cl egymás mellett, nem veszik észre egy-mást. Csak a halál reális: Hedvig ön-gyilkosságakor a három szoba néhány pillanatra egymásba olvad, a válaszfalak eltűnnek, és a szereplők most nézhetnek először egymás szemébe. De még a katasztrófa sem rázhatja fel tartósan az elidegenedettség foglyait. Gina rövid könnyontás után elmegy hímezni a jobb oldali szobába, az öreg Ekdal szipogva pöszmötöl tovább a bal oldaliban: a válaszfalak ismét állnak, Hedvig hiába halt meg. . .

A dráma egyik világhírű, több kritikusa által „végleges érvényűnek" minő-sített előadását magyar színházi emberek is látták: a berlini Volksbühnében rendezte 1975-ben a Manfred Karge-Matthias Langhoff páros. A díszlet és benne a fényképezésmotívum jelentősége itt is elsőrendű volt. A színpadtér - Molnár Gál Péter szavaival - „mintha egy ómódi fényképezőgép harmonikazsákja volna... s „a kazetta mélyén, a hátsó színpadon rendkívül élesre exponált kép": Werle fényűző melegháza. *A já*téktér közepére kerül aztán az Ekdal-lakás, amelynek „szedett-vedett kispolgári komfortja. . . mögött és fölött ki-látszik mindvégig az első felvonás üveg-házdíszlete, egy távoli pompának a szereplőkre nehezedő jelzéseként. Egyetlen pillanatra sem lehet megszabadulni a

gazdag nagykereskedő nyomasztó jelenlététől. . .", s amikor a végén Hjalmar behozza Hedvig holttestét, „hirtelen a távolból, mesevilágként látunk bele Werléék gazdag világába, amely ott húzódik meg minden történés mögött".

Ebből az objektív leírásból is kitetszhet, hogy az NDK-beli művészek első-sorban a dráma társadalmi tartalmára koncentráltak, a személyi tragédiákat az osztálytársadalom vastörvényeiből vezették le, képzeletgazdag, modern meglátásokkal és eszközökkel. Figyelemreméltó azonban épp ebben az összefüggésben a fényképészmotívum, mert az elnyomottak öncsalási kísérleteire, tehát személyes felelősségére is fényt vet. Hjalmar tudomást sem vesz érte dolgozó, áldozatos családjáról, legföljebb mikor érzelgősen átkarolja őket, mintha egy családi tablóhoz állnának modellt. Még döbbenetesebb a befejezés: az elvetélt művész úgy győzi le fájdalmát és lelkifurdalását, hogy művészfotót készít a halott Hedvigről. A lehulló függönyre vetül aztán a kép, vádlón a maga üres szépségében: egy gyönyörű fiatal lány tágra nyílt szemébe nézünk, és tudjuk: a szemhéjat mesterségesen pöckölték fel.

*

„Ibsent csak rettenve bámulta a mai ember. Megkoszorúzta és hazugnak hazudta, mert érezte, hogy Ibsen veszedelmesebb mindenkinél, aki Spinoza óta Tolsztojig élt." Kortársa, Ady Endre írta e sorokat. Alig néhány évvel később Kárpáti Aurél már egész másképp vélekedett: „Ibsen darabjainak túlnyomó része, elvesztve eszmei aktualitását, a tézisdrámák szokott sorsára jutott: meghervadt, elfakult. A társadalmi problémákat feszegető, nemrég még friss írásokon száraz porzó zörög."

Századunk hetvenes éveiben úgy tetszik: Ibsen mégiscsak veszedelmes művész. Igaz, erről egyelőre csak újságolvasóként, jó esetben turistaként értesülhetünk. Rendezőinken múlik, hogy a következő évek magyar nézői dönthessenek: Ady vagy Kárpáti Aurél igazságát fogadják-e el.

Henrik Ibsen: Kísértetek (Miskolci Nemzeti Színház)
Díszlettervező: Gergely István. *Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona m. v. *Rendezőasszisztens:* Matus Judit. *Rendezte:* Szűcs János.
Szereplők: Kovács Mária, Blaskó Balázs, Somló Ferenc, Csapó János, Horváth Zsuzsa.

VINKÓ JÓZSEF

A színház és a homokfestészet

Beszélgetés Bodrogi Gyulával

Van Csurka István *Nagytakarítás* című szatírájában egy jelenet, ahol Borsós Gábor, a semmibe vett, megcsalt kisember felkeresi felesége szeretőjének, a nagymenő Lovasnak a feleségét, s aprólékosan tájékoztatja mindenről. Lovasné először egy szót sem hisz el az egészből, később meghajol a tények súlya alatt, s Borsósnak szegezi a kérdést: „Nem vagyok kíváncsi semmi másra, csak arra, mit tehetek én ebben a piszkos ügyben." „Sokat, nagyon sokat, sokkal többet, mint én - válaszolja Borsós -, pedig én már úgyszólván mindent megtettem, ami emberileg lehetséges." A próbák során Bodrogi Gyula ezt a mondatot eleinte úgy mondta, hogy lehajtotta a fejét, s megpróbált némi részvétet kicsikarni magának. Majd később cinikusan széttárta karjait, s fél szemmel Lovasnéra sandítva, a hatást leste. Mindkét mozdulat csak egy-egy vonását fejezte ki az alaknak. Aztán a bemutatón Bodrogi nem csinált semmit, csak szárazon, szenvtelenül „beszúrta" a mondatot. A néző mégis rögtön megérezte Borsós Gábor alapvető tulajdonságát, azt, hogy minden konfliktusát valaki másra akarja áthárítani, s mindig más a hibás, pedig ő már úgyszólván mindent megtett, ami „emberileg lehetséges". Bodrogi akkor mondta ezt a mondatot először így, amikor már a teljes szöveget tudta. Amikor a gesztusok átengedték helyüket a szavaknak, s amikor a színész (Bodrogi) elvesztette a színpadi alakot (Borsóst).

Nem sokkal később Bodrogi két színházi előadást is rendezett. Az egyiket *Volt egyszer egy kabaré* címmel a Radnóti Miklós Irodalmi Színpadon, s egy másikat, Georges Feydeau *Zsákbamacska* című vaudeville-jét a József Attila Színházban. A Feydeau-rendezéskor Bodrogi eleinte percenként felugrott a színpadra, fel-alá rohangált, gesztikulált, s eljátszotta az összes szerepet. Aztán már csak néhaféha mondott egy-egy szót, instrukciót. Mozdulatlanul. A színész *a Nagytakarításban* egy estére átadta az alakot a közönségnek. A rendező a bemutatón egyszer s mindenkorra átadta a darabot a színészeknek, akiket ettől fogva már a közönség rendezett tovább.

- *Lehet, hogy ez az alapvető különbség a színészet és a rendezés között?*

- Ez az alapvető hasonlóság. Szerintem a bemutató környékén a rendező átadja a színésznek a darabot, a színész a közönségnek, illetve mind a kettő a közönségnek. Talán nincs is köztük különbség. Vagy ha van, mindössze annyi, hogy a rendező a bemutató után hazamehet, a színész viszont minden este játszik. De ha a rendező igazi rendező, akkor ő is ott marad, s előadásról előadásra javítgatja a színészeket. De hát a színészet és a rendezés között legfeljebb annyi különbség lehet, mint az ember feje és a teste között, egyik sem lehet meg a másik nélkül. Azt már nem tudom, hogy melyik szerepemben vettem először észre, hogy minden viszonylag jól megírt darabban van egy alap-mondat, amelyet, ha felismerek, lényegesen közelebb kerülök a szerep megértéséhez. *A Nagytakarításban az* a mondat valóban jellemző egy bizonyos fajta emberre, a Borsós-típusra. S bármennyi-re lenézik is egyesek *a Nagytakarítást,* Csurka István ebben a darabban valami nagyon szükségeset, nagyon mait írt meg, amit nevezhetnek ugyan kommersznek, de egy biztos: olyan problémákat fogalmaz meg, amelyek a nagyközönséget nagyon érdeklik, amelyek ritkán kapnak színpadi megjelenítést. Hiány-cikknek számítanak, miként hiánycikk a *Volt egyszer egy kabaré is.* Azt a két világ-háború közti pesti humort próbálja meg bemutatni, amelyről ma már csak emlékeink vannak. A Feydeau-vaudeville-ban ugyanaz a modernség ragadott meg, ami *a Nagytakarításban.* A pontosság, az egyértelműség; a közönség szórakoztatásának tiszta vágya. Semmi más célunk nem volt ezzel az előadással, mint az, hogy a közönség éppoly remekül szórakozzék az előadásokon, mint mi a próbákon.

- *Nem túlságosan kisszerű célkitűzés ez?*

- Minden dologba annyi munkát kell belefektetni, amennyi szükséges. Se többet, se kevesebbet. Ha egy közönségsikerre számító bohózatból - minden álideológia nélkül - közönségsikert arató előadást készítünk, akkor megtettük a maximumot. Ha a színdarab igénye több, akkor természetesen magasabbra kell állítani a mércét. De hogy eleve magasabbra állítsuk, s utána óvatosan átbújjunk alatta, az nemcsak igénytelen, de ízléstelen is. Ha egy kovács tüzes vasat kalapál, akkor irdatlan erővel emeli fel a kalapácsot. Természetesen másképpen

ütne, ha kenyértésztát tennének eléje. S fordítva is igaz, a tüzes vashoz nem lehet kenyérgyúró kézzel hozzányúlni. Alapvető dolgok, mondhatná akárki, mi mégis nemegyszer összekeverjük őket.

– Úgy érti, hogy sokan, miközben kenyeret gyúrnak, be akarják bizonyítani, hogy acélt edzenek?

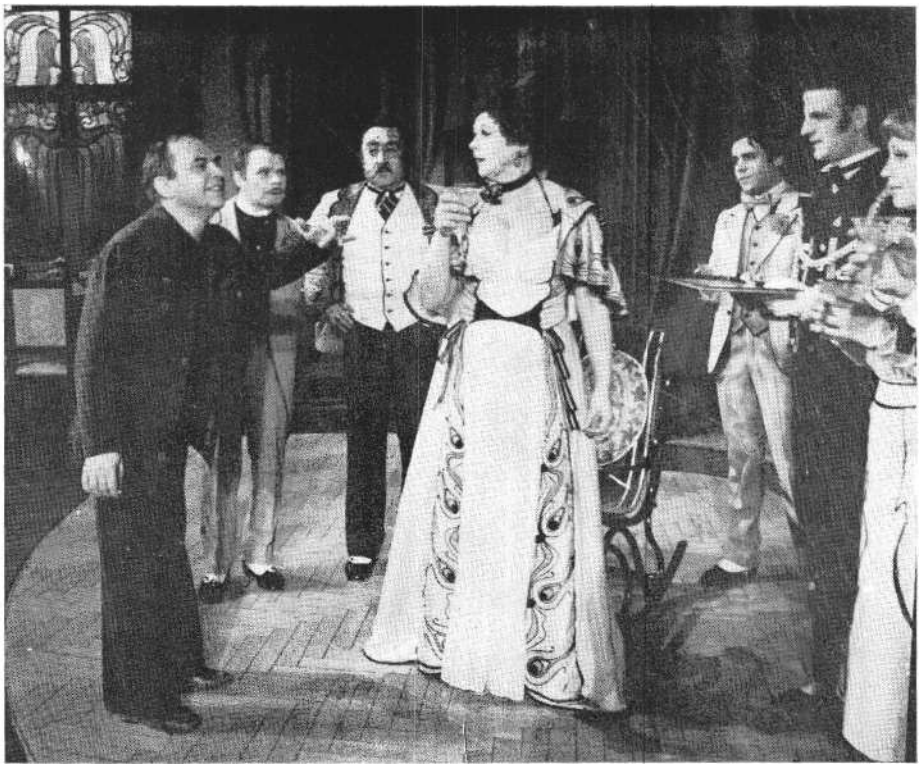
- Bizonyos kifejezéseket lejárattunk. Azt mondjuk például, hogy a közönségnek kell színházat csinálni. Ám ha valaki véletlenül a közönségnek csinál színházat, a szakma lenézi, lekicsinyli. Kommersznek minősíti. Egyáltalán, manapság divat felülbírálni a közönség igényét és ízlését. Azt az igényt és ízlést, melyet nem is ismerünk. Lenézzük a közönséget, ha tolong a pénztárnál, amikor western-vagy horrorfilmet vetítenek. De nekünk az az első dolgunk, ha nyugatra utazunk, hogy mindezeket a filmeket megnézzük. Ami itthon a közönségnek kedves, arra hamar rásütjük, hogy igénytelen. Emlék-szem, amíg Irwin Shaw *Oroszlánkölykök* című könyvét csak a bennfentesek olvasták angolul, ódákat zengtek róla. Aztán lefordították, elkelt százezer példányban, s rögtön igénytelen lett. Bestseller.

– A közönség ítélete mégsem lehet mindig helytálló! Gondoljon például Bartók esetére. Nem Bartókban volt a hiba, hanem a közönségben.

- Persze hogy nem Bartókban volt a hiba. De róla a tökéletesen hozzáértők között is vita dúlt. Bartók megelőzte a korát, egy színházi előadás ezt nem tudja megtenni. Az a közönség, amely beül egy előadásra, az egyszerre az utókort is képviseli. De szolgálok én ellenpéldával is. Jaroslav Hašeket, amikor németből lefordították, ponyvának minősítette a hivatalos kritika. A közönségnek nagyon tetszett. Furcsamód, ma már megint csak a szakértők „értik", a közönség nem.

- És nem lehet, hogy valóban ők értik igazán?

– Egykor voltak főurak, akik a saját pénzükön, a saját kastélyukban saját maguknak színházat csináltak. Állítólag nem is rosszat. Én elfogadom, ha valaki esténként mindössze ötven vagy kétszáz nézőnek akar színházat csinálni. De akkor elégedjen is meg az állami támogatás reá eső részével. Így megengedhetőnek tartom még az ötven nézőre számító színházat is. Van olyan színházjegy, amelyhez az állam közel hetven forintot ad hozzá minden este. Ha tehát színházi csemegét készítünk, miért nem adjuk ínyencáron: Az az ötven fogékonyabb



Bodrogi Gyula instrukciót ad (Feydeau: Zsákbamacska, József Attila Színház) (MTI fotó)

néző nyilván zokszó nélkül kifizetné a színházjegy teljes árát is. Hiszen az a produkció kifejezetten neki készült.

- És ha mégsem fizetné ki?

– Akkor ezt a kérdést alaposan meg kellene fontolni. Mert mindenképpen furcsa helyzet, hogy az úgynevezett nagyközönséget vonzó kommersz előadásra giccsadót vetünk ki, a kisebb közönséget vonzó, színvonalasabb műsort pedig olcsóbban adjuk; az „olcsót" adjuk drágábban, az „értékesebbet" pedig olcsón. Mintha csak a közönség nagyvonalúságát akarnánk próbára tenni.

Mégis, a Zsákbamacska *mintha túlzottan is a közönségnek készült volna. Nem elfogult Ön a közönség irányában?*

– Elfogult vagyok. Szerintem ugyanis nem az a feladatunk, hogy az európai színjátszás élvonalával versenyezzünk, s a nagy nyugati filmeseket megdöbbentsük, hanem hogy onnan folytassuk a magyar színművészetet, ahol tart, ahová egyszer már elért.

– *Vagyis Molnár Ferenctől és a* Csárdáskirálynőtől?

- Molnár Ferenc és a *Csárdáskirálynő* jóval háború előtti ügy. Azon már túlléptünk. Mégis, arra csak büszkék lehetünk, hogy Molnár Ferenc magyar szerző. Eszmeileg túlhaladtuk, de színházilag nyugodtan folytathatnánk. Magyarországon ugyanis véleményem szerint még nem érkezett cl az antiszínház ideje. Nekünk először még színházat kell csinálni - profi módon. Először igenszínházat kell csinálni, s ha ez már zsúfolt lesz, s nem tudunk semmi újat kitalálni, akkor jöhet a nem-színház is. Egyébként úgy járunk, mint az a jámbor művész, aki elkészíti a westernparódiát olyan közönségnek, amely még sohasem látott westernt, s még csodálkozik is rajta, hogy nem nevetnek.

- De hiszen ez békaperspektívának tűnhet, s könnyen provincializmust eredményezhet.

- A közönséggel azért kell teljesen együtt élni, hogy tudjuk, hol tart. Ha ezt pontosan tudjuk, akkor egy kicsivel többet tudunk adni neki. Ha sokkal többet adunk, nem érhetünk el semmit, hiszen a legszebb torta is ehetetlen, ha üvegfal mögé zárják. Lehet, hogy ez valakiknek békaperspektíva. De ezt is fenn kell tartani, hogy legyen az újítóknak mire támaszkodni.

- Ellenzi Magyarországon az avantgarde színházat?

- Dehogy ellenzem! Sőt. Nagyon is figyelem. Csakhogy az államilag támogatott avantgarde már nem avantgarde. Az begyöpösödött, elavult, vaskalaposabb minden akadémizmusnál. Meggyőződésem, hogy ha a magyar színjátszás gyökereibe kapaszkodnánk, egyszer csak azon vennénk észre magunkat, hogy a világ szemében avantgarde-ok lettünk. De addig, akármilyen külföldi vendégtársulat szerepel is Budapesten, mi itt mindig magyar előadást látunk, sohasem „európai avantgarde-ot". Mert a magyar közönség magyarrá teszi a külföldi előadást. Az igazi színházi ember tudja ezt. -

Ki az igazi színházi ember ?

- Aki a saját munkájába bele tudja kalkulálni az Ismeretlent - a Közönséget. Aki a közönséggel nem számol, s létrehoz egy előadást, az úgy jár, mint az egyszeri repülőgép-tervező, aki fabrikál egy olyan repülőt, amely szép, csak

éppen nem repül. Nem is repülhet, hiszen a tervezője kifelejtette a levegőt. Nem kalkulálta bele. Ugye, azon mindenki mosolyogna, ha a tervező kínjában azt mondaná, hogy a levegő - hülye. Nem érti az ő csodálatos repülőgépét. S ezzel persze nem azt mondom, hogy nincs különbség a vitorlázó gép meg a Concorde között.

– *S mi van akkor, ha a repülő azért zuhan le, mert légüres térbe kerül?*

- Légüres tér van, de értetlen levegő nincs. Viharos, elektromos levegő van, ostoba levegő nincs.

– ***A*** Zsákbamacska *rendezése közben Ön a kellékes, a világosító, a segédrendező véleményét éppúgy tiszteletben tartotta, akár a dramaturgét vagy a színészekét. Ez, ha nem is éppen elképzelhetetlen, elég ritka a magyar színházi gyakorlatban.*

- Akivel egy adott produkcióban együtt dolgozom, az nekem munkatársam és nem a beosztottam. Akikkel együtt dolgozom, azoknak a saját munkaterületükön pontosan akkora a hatalmuk, mint amekkora a tudásuk. Sem több, sem kevesebb. Mielőtt munkához láttunk volna, elhatároztam, hogy a próbák során soha nem mondom: „Csönd!". Mert szerintem egy rendező akkor kér csendet, ha már nem tud kérni. Azt is elhatároztam, hogy azt sem mondom, hogy „tanuld meg a szöveget". Ez a színész dolga. Az enyém mindössze annyi, hogy minden munkatársamnak - elsősorban persze a színészeknek - olyan munkakörülményeket biztosítsak, hogy képességeik és tudásuk maximumát nyújthassák. A rendezőnek az a legfőbb feladata, hogy mindenkinek egyformán fontossá tegye az előadást. S ami leginkább megdöbbentett, az az volt, hogy színészeink, akiket szokás agyonterheltnek tartani, nemcsak azokat a feladatokat oldották meg, amelyeket én adtam nekik, de próbáról próbára ők is adtak nekem feladatokat.

- *Ön a rendezés közben kizárólag a színészekkel foglalkozott. Nem elfogult a színészek javára ?*

- Nem. Mindazzal, ami a színészeken kívül van, a próbák előtt kell foglalkozni. A rendezők gyakran szenvednek időhiányban, mert olyasmivel foglalkoznak, ami nem az ő dolguk volna. Akár valami XX. századi polihisztorok: dramaturgok, segédrendezők, világosítók egy személyben. Pedig ez mind külön munkakör, csak elkorcsosult napjainkra. Régen a segédrendező nem „felíró", nem pótkellékes volt, hanem a rendező egyenrangú szellemi társa. Emlékszem, Gellért Endre asszisztense egy időben Pethes György volt. S nem hogy lenézték volna, inkább irigyelték. A magam részéről nem tartanám helytelennek, ha a végzős rendezőnövendékek az első években segédrendezőkként dolgoznának, mint Tovsztonogov, Ljubimov vagy Roger Planchon asszisztensei.

– *A szakmai fejlődés terén, úgy véli, a színház lemaradt a többi művészet mögött?*

– Félek, hogy igen. Főleg, ami a fiatalokat illeti. Pedig a színházban a szakmai tudás hiánya tragikus lehet: pontatlanságot, pongyolaságot, értetlenséget eredményez. S az a színház, amelyik pontatlan, az apolitikus is. Tehát unalmas. Szakmai tudás nélkül a tehetség megfoghatatlan. Ezzel szemben az igazi szakmai tudás egy idő után átváltozik művészetté, feltételezve persze azt a kis „születési hibát", amit tehetségnek neveznek. Nem mondom, időnként egy-egy műkedvelő előadásnak is lehet hatása, csakhogy ez esetleges. Nem tudják minden este megismételni. A véletlen is szülhet gyönyörű képzőművészeti alkotásokat; a szőlőgyökér például nagyon szép lehet, ezt mégsem nevezhetem művészetnek. Sem azt művésznek, aki hazaviszi és letisztogatja.

– *A szakmai tudás hiánya kinél érezhető jobban a színházban: a színésznél vagy a rendezőnél?*

- A rendezőnek minden színészt ismernie kell, tetőtől talpig. Tudnia kell, hogy egy bizonyos szerep bizonyos részét hogyan tudja megoldani. Rá kell vezetnie, melyek azok a technikai fogások, amelyek ezt vagy azt a hatást eredményezik. Szent meggyőződésem ezért, hogy a rendezőnek - legalábbis nagy részüknek - játszania kellene. Ha rajtam állna, a főiskolán három éven keresztül csak színészeket képeznék, s csak a negyedik-ötödik esztendőben szakosodnának a rendezők. Különben hogyan tudná tanítani a rendező a színészt? Ha valaki nem tudja, hogy kétszer kettő miért négy, csak elhiszi, akkor ezt nem képes a másiknak sem megmagyarázni. Különben is az az érzésem, hogy rendezővé csak válni lehet. Apáthi Imre, Gellért Endre, Major Tamás és sokan mások, például éppen Ljubimov is színészként kezdték. Az, hogy valaki színész származású, talán csak nem szégyen?

- *Hevesi Sándor például sohasem játszott.* -

Idővel a közmondások közhelyekké változnak. Most mégis azt mondom, hogy a kivétel erősíti a szabályt. Mert a különlegesség ugyan követendő, de nem mindig követhető. Én már láttam gyermekszínészt, de gyermekrendezőt még soha. Elhiszem, hogy egy japán csodagyereket négyéves korában már beírattak az egyetemre. A nagy átlag azonban nem tudja a főiskolán megtanulni a szakmát. S ez természetes is. Hiszen a rendezőnek karmesternek, pedagógusnak, pszichiáternek kell lennie egy személyben. A mi színészeink teljesen autodidakta módon képezik magukat. Ezt tudom, mert én is színész vagyok. Meggyőződésem, hogy színészeink szakmai tudása a rendezőktől függ, s körülbelül ötször akkora, mint amekkorának jelen pillanatban tűnik.

- *Azaz, rendezőink nem akarják vagy nem tudják használni a színész szakmai tudását?*

– Nagy részük nem tudja, nem is tudhatja, mi az egyáltalán. Ugyanis csak mint néző ismeri a színészetet. Olvasott vagy hallott róla esetleg. Láttam már olyat, hogy egy színész szereppel való kínlódását a rendező destrukciónak minősítette. Egyáltalán, számomra érthetetlen, mitől vannak a magyar rendezők ilyen exponált helyzetben. Ok adják a szerepet, véleményezik a színész munkáját. De ki véleményezi az ő munkájukat? Gyengébb rendező bármikor adhat szerepet egy erősebb színésznek, de mikor adhat egy erősebb színész rendezést egy gyengébb rendezőnek ? S főleg, mikor veheti vissza tőle?

– *Ellenzi a rendezői színházat?*

– Rendezői színház számomra akkor alakulhat ki, ha egy adott produkcióban részt vevő harmincöt emberből a rendező a legnagyobb képességű. Ha ez nem áll fenn, akkor a rendezői színház beteges. Különben is én rendezőcentrikus előadást ismerek és nem rendezőcentrikus színházat. Színészcentrikus előadást és nem színészcentrikus színházat. Bár legszívesebben azt mondanám, valójában csak közönségcentrikus előadást, illetve színházat fogadok el.

– *És csak a rendezők szakmai tudásával van baj?*

- A színész szakmai tudása változó, s változónak is kell lennie, hiszen szakmai tudásának alapja fizikuma, életkora stb. A színész szakmai tudása, ami az önismereten alapszik, folyton változik. Ezért fordulhat elő, hogy ugyanannak a színésznek a játéka fiatal korában látványos,

később eszköztelen. Pedig a helyes kifejezés az volna: eszközön túli. S a fiatalé: eszközhiányos. A színész szerepkörét egyébként a közönség határozza meg, nem a rendezők, nem a kollégák. Ahhoz, hogy az ember igazán megismerje ön-magát, rengeteget kell a közönséggel találkoznia. Össze kell gyűjtenie a közönség impulzusait, és rendszereznie kell azokat. A próba - mindig a közönség.

– *De nem kényszerít bele a közönség bizonyos sémákba, amelyeket szívesen lát?*

- A közönség soha semmibe nem kényszerít bele. Ha a színész az első sikernél feladja a további keresést, s megnyugszik, akkor úgy tűnhet, mintha a közönség kényszerítette volna bele. Holott csak ő adta fel a küzdelmet. Ilyenkor szokták azt mondani „X vagy Y fiatal színész eltűnt." Az ok: az első vagy második sikernél feladta az „önmarcangolást". A közönség tökéletes iránytű; csak meg kell tanulni használni. Minden színész tehetsége véges. A közönség irányít: mi az, amit csinálhatok, mi az, amit nem. Csak akkor fogad el, ha olyasmit csinálok, amit megért. A színész, ha belép a színpadra, kérdéseket hoz be magával. Minél jobb színész, annál több kérdést. Aki „jól megtanulta magát", az tud is válaszolni ezekre a kérdésekre. Nekem például a főiskolán a színpadi humoromat hiányolták. S mikor először színpadra léptem, kiderült, hogy a közönség hajlandó derülni azon, amit csinálok.

- *Még akkor is, ha a nevetést meglehetősen igénytelen eszközökkel érte el?*

– A szakmai tudás nagyon szubjektív dolog. A színész ott kezdi megismerni önmagát, amikor tudja például, hogy melyik testrésze a leghatásosabb. A látható testrészekre gondolok. Van olyan színész, akinek legjellemzőbb „része" a hangja. Másnak a mozgása. Az már csak valami magyar átok lehet, hogy egy idő után azt akarják, ne ezzel fejezze ki magát. Nálunk ugyanis a megszerzett szakmai tudás, mivel a másik oldalon kisebb szakmai tudással találkozik - sokszor nyűggé lesz. Némelyik rendezőnek ugyanis nem fontos a színész szakmai tudása, mert elképzelései nem kötelezően a színész szakmai tudására épülnek.

– *Hanem mire?*

– Azt sokszor magam sem tudom. Mintha külön lehetne választani a színészt és a rendezőt. A minap egy kritikus azt írta: „Az évad legjobb rendezése, csak a színészek gyengék voltak, ki ezért, ki azért." Érti maga ezt? Mert én nem. Hogy lehet a két szakmát egymástól elválasztani? Hát nem a rendező adja a szerepet? Nem ő irányít?

- *Lehet, hogy a kritikus hibája, nem?*

- Valószínűleg. Manapság ugyanis a színház és színházi kritika nem nagyon érti meg egymást. Ma a kritikus nem munkatárs, hanem revizor. Azzal a céllal jön, hogy megkeresse az előadásban azt, ami rossz. Ezért nincs hitele. S mivel hatástalan is, a nagyközönség nem olvassa, a kritikusnak egyetlen lehetősége marad - az, hogy különleges legyen. Ez az egyetlen mód, amivel felhívhatja magára a figyelmet. Ezt hajszolják. Egymásnak írnak, nem a színháznak és a közönségnek. Évek óta nem olvastam egyetlen olyan kritikát sem, amely valami konkrét változtatást, javítást tanácsolt volna.

- *És ha tanácsolt vagy javasolt volna, akkor megváltoztatnák a színházak, az előadást?*

– Ha hitelt adhatnának a kritikának - biztosan. De így, amikor egymásnak homlokegyenest ellenkező dolgokat írnak?...

– *Önt könnyen az a vád érheti, hogy elfogult, hiszen az elismerő kritikák mellett a* Zsákbamacskát *néhány kritikus alaposan elmarasztalta. A rádióban, Máriássy Judit tollából elhangzott például egy ilyen mondat is : „sok kis Bodrogi szaladgál a színpadon". Ezt hogyan értelmezi?*

– Huszonegy éve kaptam diplomát, utána több Jászai Mari-díjat, majd érdemes művész kitüntetést. Államilag elismerték tehát, hogy színész vagyok. Én ezt a kijelentést csak úgy tudom értelmez-ni, hogy ez azt jelenti: „sok kis érdemes művész szaladgál a színpadon". Ez tehát nem bírálat, hanem dicséret.

– *Egyszer azt mondta, a színházművészet olyan, minta homok festészet. Megmagyarázná, mit ért ezen?*

- Amióta kitalálta valaki Indonéziában, hogy a tengerparti homokra ki-tűnően lehet festeni, azóta minden homokfestő belekalkulálja a rajzba a dagályt, amely a képet naponta elmossa. Aki a homokba fest, az számol a dagállyal. Nem bánja, sőt élteti. Különben vászonra festene. Számára a dagály hozzátartozik a képhez. Aki kíváncsi rá, annak még a dagály érkezése előtt meg kell néznie, különben soha többé nem láthatja. Az előadás végén lehulló függöny - a dagály. Másnap újra új képet kell festeni. Ez szomorú és gyönyörű egyszerre. Hogy alkotó? Hogy nem alkotó? Művészet-e vagy sem? Nem tudom.

CSÍK ISTVÁN

Individuum és kollektíva

Beszélgetés Pauer Gyulával

- A színházzal, a színpadi tervezéssel kialakult kapcsolatom már több éves múltra tekinthet vissza, de nem volt ennek a munkának még egyetlen perce sem, amelyben nehezebb szívvel nyilatkoztam volna, mint a mostani - mondja bocsánatkérő mosollyal Pauer Gyula, még mielőtt bármit is kérdezhetnék. - Őszintén szólva, nagyon nem szívesen beszélek éppen most, amikor akármit mondok, álszerénységnek vagy nagy-képűségnek tűnhet... A kaposvári évek után azokkal együtt szerződtem Buda-pestre, akikkel tudtam és szerettem is egy csapatban dolgozni; a Nemzeti Színház szerződtetett, s talán jobban is verték körülötte a dobot, mint érdemes lett volna. Ez egyértelmű elismerés, siker, vagy nem? Elégedettnek kellene len-nem, de én csak saját belső rossz érzéseimről, problémáimról, elégedetlenségemről és bizonytalanságomról tudok beszélni! Illetve bármiről beszélek, előbb vagy utóbb erre terelődik a szó... Rá-adásul annak a bizonytalanságnak, ami bennem van, a színházi, színházon belüli problémákhoz nincs vagy csak másodlagosan van köze.

- *Gondolom, azért ilyen kérdések is hozzájárultak ahhoz, hogy bizonytalannak érzi magát !*

- Részben, talán - igen. Vannak általános problémák, amelyek minden szín-házi tervezőnek gondot okoznak, így nekem is; pedig én Kaposvárott sokkal előnyösebb, jobb helyzetben voltam, mint a kollégák túlnyomó többsége. Ott a tervező kezdettől fogva együtt élt az előadásokkal; igazi kollektív munka folyt, és soha, senki nem csinált presztízskérdést abból, ha valami nem neki jutott az eszébe. Olyan lehetőségeim voltak, amelyekért joggal irigyelhettek: előfordult, hogy a műhely két-három nap alatt, a próbák időszakában készített el vagy módosított az új elképzeléseknek megfelelően díszletelemeket; ha kértem, két, sőt, három állítópróbát is tartottunk. Az adott körülmények között mindenre módom nyílott, mégis.. .

- *Mit ért „adott körülményeken" ?*

- A magyar színház elsősorban gondo-

Pauer Gyula díszlete Dosztojevszkij Ördögök-adaptációjához a kaposvári Csiky Gergely Színházban (A képen: Tóth **Béla** és Reviczky Gábor)

lati színház. Hogy ennek mi az oka, nem akarom firtatni; hagyományok, adottságok, lehetőségek, anyagiak - sok minden lehet. Inkább a következményeiről beszélek, azokról a következményekről, amelyek már-már meghatározzák a hétköz-napi gyakorlatot. Egy előadásra készülve, a szövegmondás, az értelmezés lehetséges variációit kipróbálni mindig van idő. Ez természetes is, hiszen a próbát azért hívják próbának, hogy ott közösen megkeressék az itt és most egyedül elfogadható megoldást. De a látvánnyal kapcsolatban próbálni - javítani az összhangon, a színek ritmusán, csiszolni a színpadkép összhatását, egyszóval kísérletezni - nem vagy csak nagyon korlátozottan lehet.

– *Tehát a vizuális hatás másodlagos?*

– A gyakorlatban feltétlenül. Példát is mondok. Méghozzá egy operettet, mert ennél a műfajnál általában senki sem kérdőjelezi meg a látvány jelentőségét. *A Sybill* egyik jelenetében, ami-kor a címszereplőt meghódítani igyekvő nagyherceg kifogy az érvekből, szavakból, végső aduként eloltja a lámpát, és széthúzza a függönyöket. Itt valami csodálatos látványnak kellene a néző elé tárulnia: hóesésnek, csillogásnak vagy akárminek, amiről el lehet hinni, hogy mindent feledtet, hogy érzelmeket kavar. Nos, ezt a látványt kitalálni, úgy igazából megcsinálni már nem jutott idő. Elfogadom az ellenérveket, hogy: „olyan", mindent lenyűgöző képet úgy-sem tudunk csinálni; hogy a néző szín-házban van, s majd elképzeli a csodát. De valamivel a képzeletet is be kell indítani, hogy az illúzió hiteles legyen.

– *Csak az időtényező okozott gondot?*

– Hát ... A rendező művészekkel dolgozik. Színészekkel, akik a saját bőrüket viszik vásárra. Velük viszonylag könnyű szót érteni, hiszen alapvető érdekük, hogy az előadásoknak sikere legyen. A tervező legfontosabb munkatársai viszont, a díszítők, világosítók, a műhelyek szakemberei nem művészek. Sajnos, egyre kevesebben dolgoznak ezen a területen olyanok, akik szeretik a színházat, együtt élnek vele; a többség számára csak munkahely a színpad, ahol pénzt keresnek, minden érzelemtől mentesen. Ebből adódik azután, hogy sokszor nem az valósul meg, vagy nem úgy valósul meg valami, ahogy azt az előadás megkövetelné. Rengeteg múlik a mű-szak ügyszeretetén. Példákat is mondhatok, a saját gyakorlatomból. A már említett *Sybill* előadásában a színpad szín-világát úgy állítottuk be, elsősorban a világítás segítségével, hogy szinte bántóan hiányozzon belőle a fehér. A néző valósággal fuldoklik már e hiánytól, amikor a primadonna belép, természetesen fehérben, s a megerősödő fények lassan kibontják a díszletben eddig rejtőzködő fehéreket. Állítom, hogy ebben a hangulatban akár én is színpadra léphetek a primadonna ruhájában, bejön a nyíltszíni taps. Mégis, volt olyan eset, amikor a belépőt nem így fogadták. Rosszkor jött be a fény és olyan hatást keltett, mint amikor valaki belép egy sötét szobába, és felkattintja a villanyt. Semmi több! Vagy ott volt az *Alapítvány* előadása ...

- *Ha jól emlékszem, ennél a műnél dramaturgiai funkciója volt még a kellékeknek is. A főszereplő egy minden kényelemmel felszerelt alapítvány vendégének képzeli magát, s ennek megfelelő környezetet lát a néző is: az ő szemével látja a valóságot. A tárgyak annak megfelelően tűnnek el, apránként, ahogy a fiú kénytelen kilépni a maga teremtette álomvilágból; a közönség vele együtt ébred rá, hogy ahol van, az a legridegebb börtön ...*

Éppen ezért, a rádöbbenés érdekében, a meghökkenés fokozására terveztem kettős falat: a teret leszűkítő belső fal dróthálóból készült. A dróthálónak az a tulajdonsága, hogy a világítástól függően látható vagy eltűnik. Ennek a hálónak, börtönrácsnak akkor kellett volna fényesen felcsillannia, amikor a főszereplő végleg kilép az önáltatás menedékéből. Ezzel szemben az történt, hogy a lámpák nem úgy világítottak, ahogy azt elképzeltük; a háló ott villogott a színen kezdettől fogva, s előrevetítve a várható fordulatokat, kioltotta a feszültséget.

- *A* Mesél a bécsi erdő *című Ödön von Horváth-darab előadásával kapcsolatban a kritika nem csak a színpadképet dicsérte; arra is kitértek, hogy ez a díszlet milyen pontosan, milyen jól funkcionált.*

- Anélkül, hogy a díszítők érdemét elvitatnám - ők valóban hibátlanul dolgoztak -, én korántsem vagyok ezzel a produkcióval annyira elégedett, mint amilyen jó visszhangja volt. A díszlet eleve szükségmegoldás: a szerző forgószínpadra képzelte el a darabot, a jeleneteknek filmszerűen kellene peregni, de Kaposvárott nincs forgó. Ez a tény eleve meghatározta a lehetőségeket, s az oldalról, kocsin mozgatott díszletelemek elhelyezése már a teret is behatárolta. Végül egész jól összejött, de bármenynyire is az volt a nézők érzése, hogy jól és pontosan funkcionál a díszlet, én tudom, hogy funkcionálhatott volna jobban is, ha az egyes elemek variációin tovább dolgozhatunk, ha a végső kialakításhoz figyelembe vehetjük azokat a tapasztalatokat, amelyek magából a mozgatásból adódnak. Időprobléma, de erről már beszéltem. Pedig én, szeretném még egyszer hangsúlyozni, kivételesen jó helyzetben végezhettem a munkám!

- *Az eddig elmondottakon kívül miben érzi még problematikusnak a tervező és műszak, a tervező és a műhelyek kapcsolatát ?*

- Rettentő nehéz a megszokott gyakorlat, az olajozott rutin áttörése is. Nagyon könnyen odavágják annak, aki valami újat vagy csak egyszerűen valami mást akar, hogy ezt „nem lehet megcsinálni". Amikor például az *Ördögök* című Dosztojevszkij-adaptáció színpadra állításához a gyakorlatban hozzákezdtünk, és kiderült, hogy én valódi esőt képzeltem a színpadra; az egész színpadra, és az egész előadás alatt - olyan fel-zúdulást keltettem, hogy ha nem áll mö-

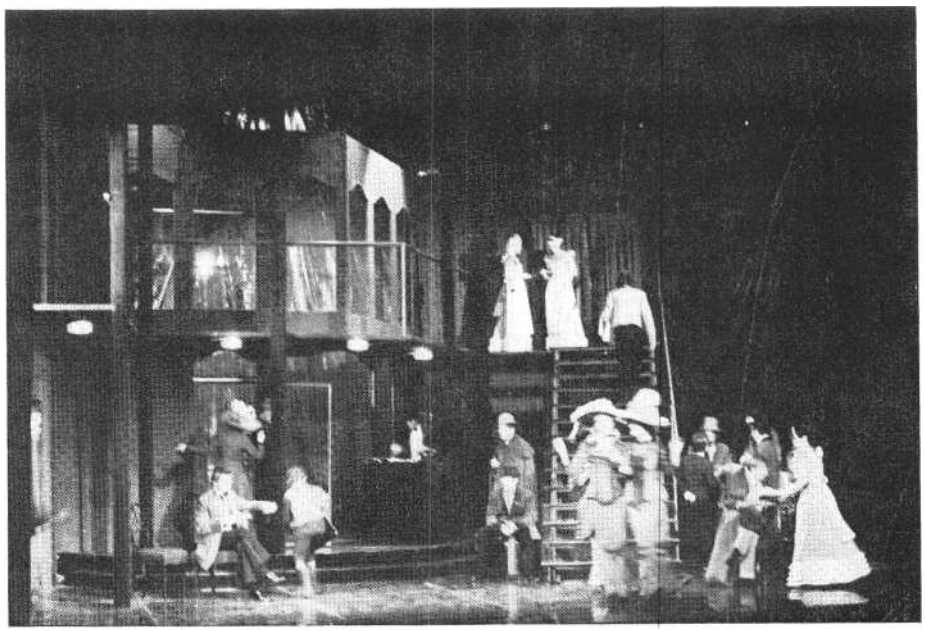
gém erélyesen a színház vezetése, nem tudom keresztülvinni az elképzeléseimet.

- A végeredmény mégis az volt, hogy esett az eső. Az előadás pedig, és különösen ez a megoldás, emlékezetes visszhangot keltett!

- Igen, ez így igaz; amikor valami már elkészült, akkor egyébként is kevés a probléma. De amíg elkészül! Annyi felesleges - hangsúlyozom: felesleges, meddő, hiábavaló - energiát igényel az örökös győzködés! És itt nem a személyekkel, a műszak dolgozóival van gond: problematikus az egész színházi üzem gyakorlata.

- Belefáradt?

- Nem. Ha arra gondol, nem ezért vannak bennem rossz érzések. Másról van szó, és ez, amint utaltam rá, független a színház belső gondjaitól. Az én hivatásom, mesterségem a képzőművészet. Szobrász vagyok, s a szobrászat individuális mesterség. Az ember maga áll szemben az anyaggal; még akkor is, ha szükség szerint vannak segítőtársai, a döntés, az akarat egyedül az övé. A színház viszont eleve kollektív művészet. Akkor is, ha a rendező vagy --ilyen is van, ha nem is nálunk - a tervező egyénisége dominál. Alkatilag idegen számomra a színházi, tervezői munka! Félreértés ne essék, Kaposvárott én ki-tűnő kollektívába kerültem, és nagyszerűen éreztem magam; talán furcsán hangzik, ha azt mondom: éppen ez vált számomra végzetessé. Mert miután odakerültem - szinte véletlenül - ott is ragadtam. Szerettem az együttest is, szerettem azt is, amit együtt csináltunk - s közben egyre messzebb kerültem attól, amire az életemet tettem, amit végeredményben csinálni akarok. Nem az adott kollektíván belüli helyem, tekintélyem, lehetőségeim: maga a munka jellege volt az, ami gondot okozott. Ha nem olyan nagyszerű a légkör, amelybe kerültem, alighanem a rossz érzések is korábban jelentkeznek. Ezért mondom, hogy számomra a színházon belüli gondok legfeljebb másodlagosak! Azt sem titkolhatom el, hogy miközben legjobb tudásom szerint munkálkodtam egy-egy produkció sikerre juttatásán, egyre erősödött bennem az a hit, hogy az egész színpadi művészet elvesztette talpa alól a talajt. Valahogy úgy, ahogy a táblakép a festészetben. Úgy érzem, az, hogy egy épületben, hatszáz ember számára eljátszanak valamit, ma már nem érheti el azt a hatást, mint ha a valósággal szembesítem ezeket az embereket. Mondjuk, *az Éjjeli menedékhely* -- amit én csodálatos



Pauer Gyula díszlete a Sybill kaposvári előadásán (Fábián József felvételei)

darabnak tartok, olyan műnek, amely-ben feltárulnak az emberi nyomorúság legnagyobb mélységei - a legjobb előadásban is kevesebbet mond, minta valóságban tetten ért, tűzijátékkal és reflektorokkal meghökkentő látvánnyá fogalmazott valódi nyomorúság, amelynek hatását a nézők számára csak fokozza az egymáson észlelt megdöbbenés. De nem is kell ilyen messzire menni. A hagyományos színházépületek falain belül is sokkal többféle színház képzelhető el, mint a mi, meglehetősen egysíkú színházi gyakorlatunk. Látványszínház vagy a mozgásra épülő pantomimszínház és így tovább ... Ne felejtsük el, a kortársak teljes értékű színházi élménynek minősítették Gordon Craig makettjeinek, makettszínházának „előadásait" is, Firenzében, majd Rómában, és igazán nincs okunk kételkedni elragadtatott beszámolóik igazában! Sietek hozzátenni: még ez a kétkedésem, a színház funkciójával kapcsolatos kérdőjelek, a másfajta lehetőségek iránti nosztalgiák is csak másodlagos jelentőségűek. Az igazság az, hogy szobrász vagyok, újra szobrász szeretnék lenni, s ez a lehetőség szinte évről évre távolabb kerül.

– Ha ennyire erősnek érzi magában az igényt az individuális alkotó munkára, hogyan került kapcsolatba a színházzal? Mi volt az a véletlen, ami erre a területre sodorta ?

– Valamivel azért több volt, mint véletlen. Olyan helyzetben voltam, hogy választanom kellett: *vagy* színházat csinálok, vagy semmit, semmi értelmeset. Minthogy nem hiszek az „asztalfióknak" készülő remekművekben, az örökkévalóság számára alkotott dolgokban - véleményem szerint nem a műveknek kell örökké élni, hanem annak a hatás-nak, amely a művekből árad, és az idő-ben új és új művekben öröklődik át - a színházi tervezést választottam. Különben is az a szobrászat, amit én műveltem, az illuzionista, pszeudo szobrászat, amelyben minden másnak látszik, mint ami, amelyben az anyag elhiteti magáról, hogy nem azonos önmagával, nem is áll annyira távol a színház művészetétől. Végeredményben a színház is illúziót teremt, elhiteti valamiről, hogy az valami más . . . Először csak ezt a rokon-vonást érzékeltem; azután, amint arról már volt szó, egyszerűen csak jól éreztem magam. Zsámbéki Gáborral, Asher Tamással sikerült közös nyelvet kialakítanunk, egy hullámhosszon gondolkoztunk; most azon is töprenghetek, egyáltalán tudok-e másokkal más körülmények között ,együtt dolgozni ... Sajnos, olyan alkatú ember vagyok, aki nem képes megosztani önmagát, képtelen vagyok párhuzamosan több témával foglalkozni; nem vagyok gyors, nem vagyok termékeny, gyötrődöm azon, amit csinálnom kell, és csak azzal györöm magam. Ezért nem tudtam megoldani azt sem, hogy az évi négy tervezés mellett mást is csináljak, mondjuk szobrot vagy grafikát. Mindez befolyásolja a közérzetem. De a bizonytalanság csak bennem van meg; kifelé már döntöttem. Aláírtam a szerződést a Nemzeti Szín-házzal; a kocka - egy évre - megint el van vetve .. .

És egy év múlva? Elképzelhetőnek tart-ja, hogy a képzőművészet vonzóereje oly erős lesz, hogy felbontja a szerződését?

- Ez sok mindennek a függvénye. Mondhatnám azt is, hogy remélem - de nem hiszem . . . Egy-egy produkcióra azért akkor is vállalkoznék. Akárhogy is van, a színház beleépült az életembe; arról nem is beszélve, hogy mint szobrász is rengeteget kaptam tőle. Csak győzzem valaha is anyagba tenni!

fórum

HERMANN ISTVÁN

Mai „Mit tegyünk?"

Jegyzetek az évadról

Erényeink álcázott bűnök, de álcázatlan bűneink semmiképpen sem erények - ilyen aforizmákat gyárt az ember, ha végigtekinti a legutóbbi évadot. Miért? Sokan azt mondják erről az évadról, jelesül a budapestiről, azon belül is az összes produkcióról szinte lehetetlen ír-ni. Hiszen, ami magyar darab volt, az tisztes felújítás valamiféle formában. Ment ugyan *az Eklézsia-megkövetés,* de az már olyan öreg darab, hogy semmiképpen nem tekinthető új magyar drámának. Hasonlóképpen *az Erzsébet-nap* is. De már az is jelez valamit, hogy Németh László darabjai, melyeket a maguk idején sokan színpadképtelennek kiáltottak ki, valahogy mégis színpadképesebbek, mint sok más.

Ami pedig a valóban új darabokat illeti, azoknak születési körülményei dramaturgiailag elgondolkoztatóan hasonlítanak. Először is Szabó Magda *Régimódi története* memoár-családregényből lett megjelenésével úgyszólván egyidőben színpadra fordítva. Csurka István *Nagytakarítása* novellai ötletből volt már egyszer hangjáték is, míg színpadra lépett. Mándy Iván *Gongja* pedig tíz-húsz novellából, illetve novellamotívumból áll össze - ha egyáltalán össze-áll. Az egyetlen igazán eredeti Sütő András *Káin és A bele,* de az meg az ótestamentumból van, hogy aktuális lehessen. Nos, ezekre az ellenvetésekre könnyű ugyan Shakespeare-rel válaszolni: *a Lear király is* egy balladából lett, a víg-játékok közül is van Boccacióból való - de mégsem választom a válaszadás eme módját.

Ha viszont az évad egészét akarjuk megnézni, akkor a kevés is sokat mondhat. Nem csupán azért, mert kevés, de azért is. S ha ehhez hozzávesszük még a klasszikus felújításokat is, melyek így *vagy* amúgy az évad színpadi, illetve közgondolkodásának egy-egy lenyomatát adják - a kép eléggé teljes és érdekes lesz, hiszen nem is lehet úgy Shakespeare-t vagy Moličre-t játszani, hogy valamit ne mondjunk el a problémák mai állásáról, arról, ahogy látjuk, ahogy felfogjuk őket.

A mai kritikus nincs olyan könnyű helyzetben, mint az egyszeri francia. Ő csak két mondatot írt le Françoise Sagan *Szereti ön Brahmsot ?* című regényének kritikájaként: „Brahmsot? Igen." Egyszerű volna nekem is azt válaszolnom, hogy különben a felsorakoztatandó írókat, rendezőket nagyon szeretem. De csak különben. Tudniillik írók és rendezők valódi kérdéssel állnak elő, kétségbeesetten panaszkodva azon, hogy nem tudnak rá válaszolni, illetve, hogy megoldási módjuk nem az, ami volt, nem is az, ami lesz, sem az, ami lehet vagy aminek lennie kellene, hanem az, ami van. Ezt ugyan nem kell szeretni, de el kell viselni. Ez méretett ránk, ez a mi önítéletünk. Tudjuk, hogy lesz kiút, de ezt egyelőre senki sem tudja, hogy milyen lesz? Makadám vagy autópálya? Esetleg gyalogösvény?

Kezdjük mindjárt Csurka István *Nagytakarításával.* A cím annyira átlátszóan szimbolikus, hogy még a Pesti Műsor is megírta: itt az emberi életek nagytakarításáról van szó. Hiszen létezik egy Lovas László nevű értelmiségi, hasonlóképpen értelmiségi feleséggel, s létezik Borsós Gábor nevű munkás szintén egy feleséggel, aki mellesleg Lovas titkárnője. A titkárnőnek nemcsak diktálnak, és ebből természetszerűen következik az, hogy Lovasné éppen a párocska szétválásakor jön rá némi segédlettel arra, hogy őt megcsalták, Borsós pedig tudja, hogy őt is. Vagyis a darab nem más, mint a századeleji jól megcsinált darabok egyik mozzanata, tetézve társadalomkritikával. Ez a tetézés érdekel bennünket. Tudniillik ennek eredménye az, hogy mindenki rájön, az alma az almafára való, és nem kereshet semmit az egresbokron, viszont az egrest föl lehet ugyan függeszteni az almafára, de ott furcsán fest.

Mindez mit jelent? Valami nagyon különöset. Azt tudniillik, hogy léteznek törvényes kötelékek, amelyek jók és megalapozottak, és léteznek törvénytelenek, melyek szükségképpen időlegesek. Egyikből sem kell nagyobb problémát csinálni. Ami törvénytelen, az el-múlik, ami törvényes, az megmarad. Hiszen Lovas már a darab elején vissza óhajt térni hitveséhez, de a darab végén hitvese tér vissza őhozzá. Így azután hiába törik össze és viszik a kukába a kölcsönkapott kégliben maradt italos-üvegeket (illetve ezt sem fejezik be) - a törvényes rend győzelme oly kétségtelen s annyira biztos, hogy minden illúzió nélkül távozunk, mint amennyi-re egy Shakesapeare-darabnál biztos, hogy katarzissal. De még az ún. jól megcsinált darab dramaturgiájából is sok minden hiányzik itt. Egy pillanatra sincs az az érzésünk, hogy valamiféle illúzióval vagy valamiféle új tudással távozhatunk. Itt minden holtbiztos. Ez defenzív darab.

Új szó. Defenzív. Vezetni defenzíven kell a darab szerint. Sőt, viselkedni is defenzíven kell. Úgy kell viselkedni, hogy baj ne legyen. Csurka darabjában mindent el lehet követni addig a határig, amíg az író megrajzolta társadalom eltűri, viszont azon egy jottányival sem szabad túlmenni. S ez a „tetézés". A Borsósok, a Lovasok ebben a darabban defenzívebb életre vannak kényszerítve, mint a valódi társadalomban, mert hibázniuk nem szabad, ha hibáznak - az átmeneti kilengéseken túl -, akkor elveszhet a közös öröklakás, nem sikerül fölépíteni a házat (Borsós ezért nem gondol egy pillanatig sem válásra). Az érdekek úgyis összetartják a törvényeset, s megengedik az időleges nem törvényeset.

Legalitás és moralitás csap itt össze. Csakhogy úgy, hogy a legalitás győz. Csurka visszautasítja, hogy ő bulvárdrámákat írna. A *Nagytakarítás* esetében teljesen igaza van: ez nem bulvárdráma. Ez sokkal inkább valamiféle rejtett tandrámakeverék, melynek végső következtetése az: ebben a társadalomban nem az érdektörvény az úr, hanem egyszerűen a törvény, sőt a törvényesség. Ez nem hagy alternatívát, ez megmutatja az egyenes utat, s megmutatja azt, hogy menynyire lehet tőle jobbra-balra kilengeni. S aki azon gondolkozik, hogy mit tegyünk, az semmit nem ért ebből, mint ahogy Borsósné sem, akinek férje viszont nagyon jól tudja, hogy a törvényes utak összébb láncolnak, mint az érzelmek.

*

A másik új magyar drámaprodukció Szabó Magda *Régimódi történetének* igen hű és okos színpadi adaptációja. Szabó Magda könyvében csodálatosan élő szinte minden alak, minden szituáció. Annyira élő, hogy majdnem játszi könnyedséggel tette át színpadra azokat. A *Régimódi történet* tulajdonképpen nem azért régimódi, mert családregény vagy családdráma, hiszen a család mindig tükre a társadalomnak. A történet azért régimódi, mert a történetben magában nincsen semmi, ami bármely középpolgári családban ne történhetett volna meg. Min-

denütt volt egy matróna á lá Osztrovszkij, aki hihetetlenül erőskezű és határozott jellemével mintegy összetartotta a családot. Magyarországon a katolikus-protestáns ellentét szinte minden polgári családban fellelhető volt, s ugyanígy létezett a vénkisasszony, az otthon ragadt csúf lány meg a jobbra vágyó fiatal lány, továbbá a bankárudvarló, aki odébbáll.

Így tehát a *régimódi történet* eseménysora meglehetősen konzervatív, majd-nem elviselhetetlenül az. Ami modern benne, az a jellemrajz. A siker nem utol-sósorban ennek a vibráló ellentétnek köszönhető. A matróna ugyanis nem Murzaveckaja. Rickl Mária, ki végül is mint nagymama uralkodik az egyre fogyó családon, valóban embertelenül szigorú, embertelenül fukar és még embertelenebbül határozott. De Rickl Mária alakjából Szabó Magda és tegyük hozzá: Sulyok Mária valami olyat hoz ki, amire senki sem számít. Az unoka, Jablonczay Lenke végül is ehhez a Rickl Máriához vonzódik még akkor is, ha az özvegy maga körül kiirtotta már az egész családot. A legérdekesebb a csúnya lány története, akit Schütz Ila alakít, valami kéjes rosszakarattal, és azt éreztetve: ennek a lánynak a természete olyan, mint a szúé, ahol talál egy kis helyet, oda befészkeli magát. Ez a szellemi és valóságos fészkelődés Schütz alakításának lényege, s mindezt olyan mozgékonysággal, humorral, az esetlenséget meg-játszva és kihasználva, az összes hibáit hasznossági értékké változtatva hozza színpadra, hogy Sulyok Mária mellett az este legjobb alakítását nyújtja.

De térjünk vissza Rickl Máriához. Hogy lehet vonzódni egy puritán zsarnokhoz, akinek tradicionális előítéletei, megszállott katolikus volta és ugyan-akkor ellenreformációs katolikus gondolkodása (a legunalmasabb katolicizmus) egyaránt riasztóak. *A Hamlet* ben szerepel az a mondat, hogy „bolond beszéd, de van benne rendszer". Rickl Mária viszont szörnyeteg, de van benne jellem. Es ez a jellem határozott, megingathatatlan, és azért szörnyeteg, mert jellem nélküliekkel találta magát szemben, jellem nélküliekből áll családja, és ilyenek ismerősei. S ezzel Szabó Magda *a Régi-módi történetben* megint csak valami aktuálisat tud mondani. Ha előbbi drámájában azt mondta: egy új ideológia bevezetését nem lehet hátsó gondolatokkal csinálni, most a „mit tegyünk"-ről nyilatkozik.

Bitskey Tibor (Dániel) és Hámori Ildikó (Zsuzsu) Czakó Gábor Gang című **tragikomédiájában (Thália Színház)**

Furcsa dolog *Régimódi* történetben nyilatkozni a mai mit tegyünkről. Hogy Jablonczay Lenke férjhez megy majd, és a frigyből megszületik Szabó Magda - ez csak abban az esetben mondana valamit a máról, ha Szabó Magda mai magatartásából vissza lehetne következtetni az ősök sorsára. Ilyet azonban még nem találtak ki. Különben is, ötven év múlva már senki sem fogja tudni, vagy legalábbis senkinek nem kell hozzá tudnia, hogy ez Szabó Magda családjának a története. Ilyen vulgarizálásról tehát szó sincs. Viszont, hogy ezt a regényt és drámát meg lehetett írni éppen ma, az azért van, mert igen sok ember létezik ma is, aki olyan, mint Peer Gynt hagymája - nincsen magja. Azután vannak olyanok, akik tele vannak rigolyával - polgáriakkal és mozgalmiakkal, különkülön vagy együttvéve - és van jellemük. S ha Szabó Magda csupán annyit mond, hogy ne a rigolyát, ne az érdes modort, ne a külsőségeket nézzük, ha-nem azt, hogy van-e a jellemnek össze-tartó ereje, akkor már gondolkozhatunk azon: kivel tehetünk valamit. Nem mindenki érdemes rá. Vannak, akik elhullanak modern történetek során, s vannak, akik megmaradnak. De nem egyszerűen megmaradnak, hanem megmaradnak személyiségnek. Ezt a személyiséget, a valóságos és nem szú-személyiséget láttuk Sulyok Máriától, illetve az ellentétét Schütz Ilától, s nyilván ez a tanulság és ezek az alakítások teszik látogatottá - és újmódivá - a régimódi debreceni történetet Pesten, s majd talán másutt is.

*

Miután a Madách Színházban megtudtuk Szabó Magda művéből, hogy jellemerő nélkül semmire sem megyünk, ugyancsak a Madáchban, *a* Hamletből, meg lehet tanulni: jellemerővel sem. Mert ennek *a* Hamletnek nem az a mondandója, hogy összeütközik a wittenbergai humanizmus és a dán udvari reneszánsz erkölcs. Ebben *a* Hamletban csak Hamlet számít, aki tétován kutatja, hogy mit tegyen. Nagyon okos is - ezt elhisz-

szük Shakespeare-nek, a rendezőnek és Huszti Péternek is -, de mit tegyen, ha olyan helyzetbe kerül, ahol nem lehet okos. Az „itt szép lehetsz, de okos nem" szituációjában ténfergi végig az egész darabot. Szerelmes ugyan Opheliába, de éppen úgy nem tudja, hogy mit tegyen vele, mint ahogyan bosszúra vágyik, de azzal sem tudja, mit tegyen. Nem tudja, mit cselekedjék anyjával, s nem-csak azért, mert közbelép a szellem, ha-nem azért sem, mert az ő szelleme dezorientált. Ez a dezorientáció onnan származik, hogy mi remek történészek vagyunk, és ez a Hamlet is az. Tudja, mit kellett volna tenni, milyen lehetőségei lettek volna előbb. Fogalma sincs azonban arról, hogy ha most tesz valamit, akkor annak van-e valami társadalmi értelme. A következtetés, hogy erkölcsileg ugyan bosszút állhat, de a következményeket nem is érdemes megvárni. Ez a Hamlet nem lett volna nagy király, ha megéri. Nem akarta megérni. Mi viszont élünk, és nem intézhetjük el egyszerű bosszúval és halállal, a múltról való álmél-gondolkodással sorsunkat.

Még inkább megerősödik ez a benyomás ugyancsak a Madách Színház *Tartuffe-je* láttán. *A versailles-i rögtönzés* mint előjáték, itt arra való, hogy példabeszéddé fokozza le vagy föl a darabot. *A Tartuffe-ből* így lesz nagyon szomorú dráma, talán csak Schütz Ila Dorine-ját kivéve, akinek cserfessége itt is élmény-számba megy. Pedig jól átgondolt rendezés a *Tartuffe-é.* Ha nem is annyira szélsőséges, mint Planchon rendezése, melyben Lojális úr szolgái szétrombolják már az egész házat, és Orgon családja még a romokon ülve is dicsőíti az igazságos királyt, de azért a felfogás hasonló. Már minden eldőlt, már Tartuffe győzött, s miután győzött, Orgon gondolatilag teljesen kifosztottan áll. Tartuffe letartóztatása végül csupán fellélegzés-féle, negyedébe nyelt sóhaj és teljes királydicséret.

Hát igen, ez a rendezés azért jó, mert végül is kifejezte azt a közelmúlti tapasztalatot, hogy miután levágták a fejeket, szorgalmasan igyekeztek visszaragasztani, ami azonban aligha sikerült az eredeti formában. Kifejezi azt is, hogy nálunk - több évtized tanulsága alapján - a dolgok tisztességes elintézése igen sokszor post festa jött, vagyis miután már mindenkit megsértettek, mindenkit megaláztak, elkövetkezett a díszes és teljes rehabilitáció. Ezt játsszák el a *Tartuffe* címén, ahol azért nem csupán olyanok léteznek, akik tudják, hova kell tenni a Tartuffe-öket, hanem igen eszes nők is, fiatalok is, akik nem egyszerűen dicsérik a királyt, hanem akiknek élettartamuk is igazolódott Tartuffe leleplezésével. Vagyis Elmira például nagyon jól tudja, hogy mit tegyen - az eredeti szöveg szerint. Itt azonban ő is csak dicséri a királyt azért, amiért nem illeti dicséret.

Ne dicsérjük tehát a királyt. Részben azért, mert fölösleges, részben pedig azért, mert nem is dicséretre van szükség. Ez azután nagyon érdekesen kerül szín-padra Sütő András *Káin és* Ábeljében. Ebben a darabban mindenekelőtt Ádám az, aki kiűzetvén a Paradicsomból, munkára köteleztetvén hivatalosan, és részegességnek elkötelezve egyénileg, állandóan megismétli az úrhoz szóló zsolozsmákat. Az úr tudniillik csak zsolozsmákat szeret. Nem tudni, hogy ez az úr most vajon a jóisten-e, aki több millió fényévre lakik, vagy csak néhány ezer kilométerre, de mindenesetre istenhez méltóan azt várja, hogy dicsérjék. El kell tehát mondani róla, hogy nagy, hogy kiváló, hogy a seregek ura stb. vagyis mindazt, ami az ó, új s legújabb testamentumi határozatokban zsinati és konklávéi döntésekben e kérdésről elhangzott. S Ádám mindennel leszámolt. Akármi van, vagy iszik, vagy zsolozsmázik. Az embernek ilyennek kell lennie - kár, hogy vannak fiatalok is.

A fiatalok a hagyomány szerint Káin és Ábel névre hallgatnak. Sütő itt nem talált fel semmi újat. A biblia tudnillik Ábelt szereti, mert hűséges szívű, mert istenfélő, Káint viszont nem, mert az ellenkezője. Már Byron megfordította ezt a viszonyt, s Káinban látta a hőst, aki Prométheusz módján szembeszegül az Istennel, Ábelben pedig a megalkuvót. Az újdonság legfeljebb az, hogy itt szerepel még Arabella is, aki Ábel felesége, de később Káint szereti. S ez máris megmutatja, hogy itt sem nélkülözzük a szerelmi háromszöget. Azután szerepel még természetesen Éva, aki Ádám méltó női párja. Ő is belenyugodott már a Paradicsom elvesztésébe, de azért megérti Káin fiát, aki visszavágyik a Paradicsomba.

Mindez nagyon érdekes és jellegzetes lenne, ha ebből valamiféle drámát lehetne építeni. A drámát, ami az Ótestamentumban lejátszódik, mindenki ismeri, hiszen Káin megölte Ábelt, csakhogy ott megvan a gyilkosság konkrét indoka. Sütőnél is lejátszódik a gyilkosság, csaknem véletlenül, majdnem hogy önvédelemből. De a gyilkosság igazi oka az, ami összefügg cikkünk fő kérdésével. A darabban tudnillik arról van szó, hogy Káin keresi a Paradicsomot. Legalább meg akarja nézni, hogy milyen is az. S itt teljesedik be tragédiája, tudniillik Paradicsom nincs. Lehet veszélyeket vállalni érte, lehet kockára tenni az életünket miatta - de nincs. A nem létező Paradicsom lehetne a darab címe. Káin kétségbeesése amiatt, hogy Ádám részegen, Ábel pedig józanul belenyugszik a nem-Paradicsomba - teljesen érthető. Csakhogy akkor volna igazán érthető, ha valahol magában vagy gondolatban megtalálná azt a mozzanatot, ami része a Paradicsomnak. Arabella hányódása a két testvér között ezért szükségszerű, mert az egyik a nyomorúságos realitás, a másik a nyomorúságos irrealitás talaján áll.

Esztétikailag, formailag ezek a gondolatok nehezen vezethetnek igazi drámához. A gyilkosság ezen az alapon nem indokolt, csupán a kétségbeesés hozza létre, a tehetetlenség diktálja. Drámailag a tehetetlenség használhatatlan. Még akkor is használhatatlan - vagy legfeljebb a komédiában használható (lásd Csehov), ha ez a tehetetlenség tetthez vezet el. S ugyanaz a Sütő, aki éppen a tehetetlenség legyőzéséből vezette le Kálvin esetében a tragédiát, és ott a darab nagy részében igazi drámát alkotott, itt azzal a sovány tanulsággal bocsát el bennünket, hogy nem is volt, nem is lesz és nem is létezik Paradicsom, és ha valami mást akarunk, mint mi most van, akkor mások kényes bőrét nemcsak hogy nem óvjuk, hanem felszaggatjuk. Gondolatilag ez a sovány tanulság is értékes, de dramaturgiailag már nem az. És megtudjuk, hogy a „mit tegyünk" kérdés felé a tehetetlenség irtózata visz bennünket, mivel választ nem találunk.

Minekutána a pesti néző már arról is meggyőződött, hogy voltaképpen semmi sincs, amiről regéltek az Ótestamentumban, a társadalmi programokban, továbbmegy és megnézi a Tháliában a *Gongot* és a *Gangot.* Igazi színházi címek, igazán nehezen színpadra kényszerült produkciók - és kényszeredettek is. Megelőzte őket hírük, mely szerint a *Gong* azért nagyon jó, van benne valami ínyencnek való, noha a *Gang* - hát szóval... Ezt nem így találja a néző. Igaz, *a Gong* abból származik, hogy Mándy Iván ki-tűnő és elismert, dicsért és megkoszorúzott novelláiból töredékeket találunk. Holott Mándy novellái is novellatöredé-

kek, és e töredékek töredékei már igencsak elmorzsolódottan hatnak még a Thália nagy erőltetéssel összeállított produkciójában is. Vagyis visszatérnek a Mándy-novellák VIII. kerületi hangulatai, *A régi idők mozija*- vagyis az *Eldorádó* hangulata, a Nagyfuvaros utca környékéé, az egykori Teleki téré.

Lehet-e hangulatból egyfelvonásost csinálni? Azaz lehet-e pusztán hangulat az alapja valamely dramaturgiai műnek? Ez itt a kérdés. Csakhogy éppen ez a kérdés és nem a lenni vagy nem lenni - pedig az utóbbi dráma, az előbbi valami más. Sok minden lehet, csak éppen dráma nem. Mándy tört fényű s kicsit álomszerű alakjai a színpadon duplán lesznek álomszerűek, s a rendezés ezt még meg is érti, olyannyira, hogy az előadás egyszerű élőképpel fejeződik be. Azt is tudják a Tháliában, hogy hangulatból csak hangulat lesz, lírai novellisztikából nem lesz dráma. Viszont mivel azt is tudják, hogy jó első felvonást háromezren tudnak írni, jó másodikat háromszázan, jó harmadikat hárman-meg vannak róla győződve, hogy jó töredéket még a katexochen novellista is tud írni. Így azután egyfelvonásos lesz a *Gongból,* és az egyetlen evidens konfliktuslehetőséget bevetik, azzal megcsűrik a töredékeket, meg is csavarják, mert kiderül: a VIII. kerületi hangulatot valamely novella alapján egy színtársulatnak kellene megteremtenie, de a társulat képtelen hinni ezeknek a novelláknak színpadra állíthatóságában. *Így A versailles-i rögtönzés* helyett látunk egy rögtönzést a Nagymező utca és Ó utca sarkáról, s habár nem vagyok frankomán, és különösen nem royalista, s még inkább nem frankomán-royalista, de azért ez jóval kevesebb.

A szerkezeti megoldás egy kicsit Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőtjének* visszája. Ott a szerepek megvannak. Keresik-kutatják a szerzőt, aki végül is nincs, és így életük tragédiája szerző nélkül teljesedik be. Itt viszont szerepek nincsenek, viszont van egy társulat, mely kutat szerepekért. Általában az az egészről az ember benyomása, hogy erre az egyfelvonásosra vonatkozik leginkább, amit Tolsztoj Wagnerről mond: mindig elkezdődik a dallam, türelmetlenül várom a folytatást, de azután nincs semmi. Ez a „mit tegyünk" keresgélésnek sajátos artisztikus vetülete, hiszen lehet tenni mindent, meg lehet játszani minden Mándy-novellát, csak egyik sem jó drámának. Ugyanígy meg lehet játszani

Mándy Iván: Gong (Thália Színház). Mécs Károly (János), Sütő Irén **(Fekete** hajú színésznő), Jani Ildikó (Fiatal színésznő) és Turay **Ida (Öreg színésznő)**

sok lehetőséget a társadalomban, ami nem hoz kibontakozást.

A Gang viszont egészen más tőről fakadt. Czakó Gábor *Gangja* legfeljebb abból a szempontból illik Mándy Iván Gongjához, hogy ez is gettószerű bérházat idéz, amelyben él egy egykori hálókocsi-kalauz, jelenlegi felesége és volt, megöregedett szeretőinek széles tömege. A hálókocsi-kalauz ma már impotens, feleségének elnézi a prostitúciót, de visszafelé álmodozik, mikor még más volt a helyzet. S mindenki álmodik visszafelé, mindenki csúfolódik a most már magát nyomoréknak tettetővel, és az élet folyik a maga rendje szerint. Csakhogy a nosztalgiának volt egy nagyon fontos pontja, a hálókocsi-kalauz és az énekesnő szerelme. A múlt fölidézésének ez a pontja azonban valószínűleg hazugság, vagy ha nem az, oly messze a múltba merül, hogy semmi jelentősége nem lehet. S egyszer csak kiderül, mégiscsak volt énekesnő, sőt az el is jön egykori szeretőjéért, hogy elvigye a külvárosi házból, s ekkor a férfi különben is gyengéd szíve megszakad. A nézőké úgyszintén.

Ez a szívrepesztő történet gondolatilag persze már nem fejez ki igazán sem-mit, legfeljebb azt: az egykori Don Juannak igaza volt, mélyen igaza volt, mert akárhogy is, valami élményt mégis-csak jelentett a sivár életen belül. Amit meghiszek magam is, és azt is elhiszem, hogy az egykori Don Juanban a mai fiatal lánnyal szemben egy-egy pillanatra felébred a virtus, csak éppen azt nem értem meg, miért kellene hősünket sajnálni. Egyáltalán nem sajnálom, nem is féltem, nem is érzek katarzist. De ha katarzisra úgy sincs szükség, mint mondják - akkor ez nem is baj, lejátszódott valami, ami nem adott annyi élményt ugyan, mint Don Juanunk bármely kalandja a nőknek, de a játéknak mégiscsak vége lett.

Végül az évad egész hangulatát mintegy összefoglalja *a Mahagonny* ismét csak a Madáchban. Látjuk újra Koltai Jánost mint Brechtet, ami megnyugtató, mert egy színház csak egy Brechtet szerepeltessen öt évadon belül. Azután látjuk a *Mahagonnyt* is, mégpedig mondhatóvá alakított fordításban, igen jó songokkal. Ezeket Kurt Weill úr írta, valószínűleg azért, mert éppen ezek a dallamok jutottak eszébe, s amilyen szerencséje volt, nagyon is találóak. De mindez nem tartozik az évad alaphangulatához. Viszont nagyon hozzátartozik az a gondolat, amit az előadás sugall vagy sugallni óhajt.

Az aranyásók sokat és nehezen dolgoztak, és hosszú évek munkája után szükség van az álomvárosra vagy kelepcevárosra - nevezze ki, ahogy akarja. Na most megérkeztünk az álomvárosba. Vannak itt nehéz, hosszú magán-, társadalmi és közmunkák után komoly lehetőségeink. Kipihenhetjük magunkat? Azt tesszük. Ihatunk? Egyre előkelőbb helyen vagyunk az alkoholizmus ranglistáján. Eljátszhatjuk munkánk eredményét?

Látjuk tehát, hogy *a Mahagonny* is kérdez. Mit tegyünk, hogy tegyük, kivel tegyük, miért tegyük, hogyan és általában? A cél azonban valahogy nincs meg. Mondják már meg nekünk. Ha nem mondják meg, olyanok vagyunk, mint a színészek súgók nélkül. Mert mégiscsak a súgó adja fel a szöveget. Mi majd eljátsszuk. De könyörgünk súgóért. Ez a könyörgés - keresés - az évad egyik értelme, s jobb volna, hogyha ebben az esetben a súgó és a színész azonossá válna. De hát ez a *jövő* kérdése.

világszínház

SZAKOLCZAY LAJOS

Színházi Kollokvium Sepsiszentgyörgyön

A nemzetiségi színjátszás fesztiválja

Április 15. és 23. között Kovászna fővárosa, Sepsiszentgyörgy, valódi - *színházi!* - fővárossá vált: *a Megéneklünk, Románia* fesztivál keretében nyolc romániai magyar színház (beleértve az ama-tőr Székelyudvarhelyi Népszínházat és a marosvásárhelyi színművészeti intézet stúdiószínpadát), valamint az aradi Állami Színház román nyelvű (Méhes György: *Duplakanyar),* a szebeni Állami Színház német nyelvű (Eugen Barbu: *Más feleségét ne kívánd),* a bukaresti Állami Zsidó Színház jiddis nyelvű (Alexandru Sahia: *Munkanélküliség - fajra való tekintet nélkül)* és a temesvári Állami Német Színház (Hans Kehrer: *Jakab mester és fiai)* produkcióinak adott ott-hont. Nyolc nap alatt tizenhat előadás, nem kis gond a rendezőknek, nem kis gond az éberségét megőrizni kívánó zsürinek, és nem kis gond a legfőbb szereplőnek, a nézőnek, aki ezúttal is hitet tett színházszeretetéről.

Á kicsiny város külsőségekben is igyekezett a nemzetiségi színjátszás találkozóját ünneppé tenni: a pár éve épült Bodoc szálló tíz emelet magas homlokzatán napokig lengett a négy - magyar, román, német és jiddis - nyelvű fölirat, négy nyelven jelent meg a szümpozion újságja, a *Kollokvium, a* helyi napilap, a *Megyei Tükör* minden nap írók, költők, dramaturgok, nemzetiségi és színházi szakemberek tollából bőséges híranyagot közölt. A fesztivál tán legnevesebb íróvendége Balogh Edgár arról cikkezett, hogy mily szerencsés lenne az itt tapasztalt együttmunkálkodást, a közeledés, a barátság hőjét más jellegű - ha nem is mindig ily látványos, de mindenképp szükségszerű - találkozókra is átmenteni, hogy megteremtődhessék a zene, a képzőművészet, az irodalom, a történelem, a nyelvészet, a társadalom-ismeret szakembereinek műhelyjellegű vitafóruma - „az éltető, termékeny együttélés erkölcsi parancsa szerint".

Akárhogy is van: a lelkes sepsiszentgyörgyiek - akarva-akaratlanul - történelmi jelentőségű találkozót formáltak. Ügyszeretetük sok gondon átlendítette őket: a jegyek hetekkel előbb elkeltek.

A vitatermekben szintén sűrű volt a légkör. A műhelyviták első napján - helyesebben: az előadásokat követő napokon - egy-egy előadás rendezője (írója) kéretett az őt meginterjúvoló kritikus, szerkesztő mikrofonja elé, s a zárónapon pedig Margareta Barbuta, Kántor Lajos, Hanns Schuschnig és Franz Auerbach összefoglaló jellegű, a nemzetiségi színjátszás gondjait a társadalmi körülményektől el nem választó előadása vitatatott meg. A minket legjobban érdeklő referátum, Kántor Lajos eleven, minden irányba nyitott színházi helyzetképe érdemes arra, hogy egypár gondolatát ismertessük.

Kántor, a romániai magyar színjátszás gondjait fölemlegetve, nem csupán a színpad deszkáira, a színházi műhelyekben folyó munkára tért ki, hanem az együtt élő nemzetiségek sorshelyzetét, művészetüknek a nagy egészt gazdagító egyediségét is vizsgálta. *Visszautasította* a korábban dívott „magyar nyelvű szín-ház" megjelölést - legfőképp avval : a romániai magyar színjátszás nem csupán nyelvében, de *hagyományaiban,* színpadi öneszmélésében *magyar.* Önálló specifikum, mint ahogyan az bármelyik román vagy német színház, nem is beszélve az ön-álló játékstílust kialakító, a nemrég századik születésnapját ünnepelt bukaresti Állami Zsidó Színházról. Nagy kár, folytatta a hozzászóló, hogy a kollokviumról a világirodalmi remekművek és a nemzeti klasszikusok kizárattak, így nem kerülhetett a programba a sepsiszentgyörgyiek legjobb előadása, az „új" (Illyés Gyula átalakította) *Bánk bán,* nem is beszélve *Az ember tragédiája* marosvásárhelyi és nagyváradi értelmezéséről.

Kántor Lajos a hazafiság és a testvériség gondolatának érvényesülését nem úgy képzeli el, mint a tévéműsoraival országot járó s beszédében egy-egy magyar és német mondatot is belopó, de a nemzetiségeket - gondolatban és érzés-ben - románokként aposztrofáló Păunescu, hanem a marxizmus, a jogegyenlőség kiküzdött állásfoglalásait tekintette kiindulási alapnak. Mindenki saját egyéniségével tehet legtöbbet önmaga megőrzése és a másikat is gazdagító testvéri együttélés érdekében! Tehát a kortárs román irodalomból aligha Páunescura, sokkal inkább Geo Bogzára, Sorescura, Jebeleanura, D. R. Popescura és Buzurára kell figyelni.

„Színházainkban a testvériség érvényesülését elsőként a műsorpolitikában kell nyomon követnünk" - mondja Kántor, s meg is állapítja: nincs semmi baj addig, amíg a magyar színházak által játszott román darabok számarányát vesszük. De sokkal sötétebb a kép, ha azt is tudjuk, hogy Sütő András kiváló művei - elismervén a fordító nehézségeit - még nem szólaltak meg román színpadon, s a D. R. Popescu fordította Nagy István-dráma *(Özönvíz előtt)* és Kocsis István darabjainak legjobbjai is - bár tőle jelent meg román nyelvű drámakötet-fiókban nyugszanak.

Összefoglaló vitazárójában Constantin Măciucă, a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács színházi osztályának vezetője, nem tért ki a problémák megválaszolása elől. Többek között arról is szólt, hogy készül már Sütő András színpadi műveinek - az íróhoz méltó - fordítása (egy korábbi, sikerületlen átültetést vissza kellett adni!), s a hazai - némelykor nyugtalan - rendezők pedig jobban tennék, ha külföldi tanulmányutak helyett két kiváló rendezőhöz, a román Ciulejhez és a magyar Harag Györgyhöz szegődnének; asszisztens-ként tőlük tanulhatnának legtöbbet. Măciucă számadatokat is bőven ontó beszámolójában költői szavakkal jellemez-te Harag György produkciójának, a kolozsvári *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című Sütő András-drámának festőiségét, a „képkivágások" érzékeltetésére Leonardo da Vinci nevét is említvén, és beszélt arról a nagyszerű élményről, amely őt a Színházi Kollokvium nyolc napja alatt fogva tartotta.

Ebből a rögtönzött bevezetőből is kitűnhet: a sepsiszentgyörgyi nemzetiségi színházak találkozója a korábbi, a bákói, a Piatra Neamt-i, a nagyváradi és brassói fesztiválok eredményét szinte ön-magába sűrítve mutatta föl: élményt adott a nagyszámú közönségnek, vita-alkalmat az alkotóknak. S legvégül: a színpadról szólást, mint a művészet egyik legdirektebb eszközét, nem csupán a művészet szemszögéből vizsgálta, hanem a nemzetiségek létösszefüggéseinek, sors-problémáinak figyelembevételével. Persze, nem szabad feledni, akkor legszerencsésebb a találkozás, ha élet és művészet didaktikusan nem válik el egymástól, ha a színpad költészete - a maga hatásos eszközeivel - magában foglalja mind-azt, amit a játékon keresztül önmagunkról, történelmünkről, szerelmünkről és bánatunkról tudni kell. Ezt a nagy, szinte megismételhetetlen élményt adta Harag György totális színháza.

Á kolozsvári Állami Magyar Színház

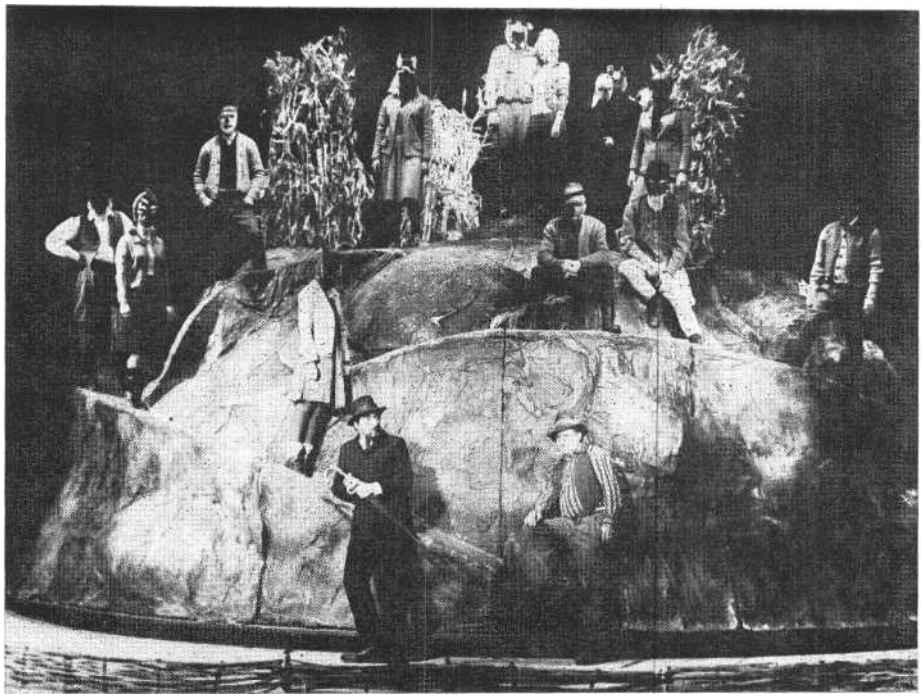
a négy évvel ezelőtt bemutatott *Egy lócsiszár virágvasárnapját* újította föl a fesztiválra. Sütő András drámájáról hazai és romániai lapokban, folyóiratokban egyaránt sok méltató írás, elemzés jelent meg. S ha nálunk a József Attila Színház előadása, kevésbé kidolgozottságánál fogva, nem is mutatta mindenben a dráma értékeit, az újszerű kaposvári értelmezés bőven megtette azt. Harag György sokkoló színháza, noha nem becsüli le, de csak az előadás egyik rétegének tekinti az írói szöveget. Bátran él a színházművészet összes eszközeivel. Íródott már tanulmány Harag „bedeszkázott színpadáról" és - a *Csillag a mágyán* kapcsán

„bedeszkázott" egéről, s ha jól figyelünk hatásos, egy képre koncentrált kimerevítéseire, felvonáskezdéseire és zárképeire, hamarosan íródni fog Harag György „kellékeiről" is.

Á kolozsvári társulat Sepsiszentgyörgyre egy németalföldi hangulatú színpadképet hozott: sötétbarna, ütésre mélyen döngő kapuk, a magas falak legtetején megbúvó kicsiny ablakok, barnás-feketés ruhák, a színpad előterében hosszan elnyúló (a tronkai várurak lakmározásakor az utolsó vacsora biblikus sokértelműségét is hangsúlyozó) sötét asztal, fekete, merevségüknél fogva sarokban álló, de bármikor megmozgatható, „ugrásra kész" paripák, asztallapba vágott lándzsa és vele szinte kiszámított hegyes szöget bezáró - emberi testben megállapodott - kés; egy fakéreg külsőségét mutató kád, benne enyhet, frissítést nyújtó vízzel és tán csak két fehér pont: a férjétől, Kolhaas Mihály lócsiszártól *Énekek* énekeudvarlást kapó, szűziesen törékeny Lisbeth és a meggyalázott, ön-kezével életének véget vető Antónia nővér.

Á sötétség, a nehéz légzés, a szorongás, az útkereső tanácstalanság sötét, mert történelmi fejleményekkel elkomoruló színe jellemzi a hangulatot: Kolhaas és Nágelschmidt végtelen szócsatájának és egymásnak feszülő forradalmi elképzeléseinek mögöttesét. A rendező ebbe a XVI. századi, hitvitáktól zajló kavargásba, ebbe a fátumosan sötét, de egy-egy fáklya fényével mindig megvilágosodó, megtisztuló színpadképbe lopta bele emberről, forradalomról vallott hitét, etikáját.

A Prológot mondó, sötétből egymás után fölvillanó arcok seregére, a talányos, a darab jellegét már itt hangsúlyozó megvilágításra sokáig emlékezni fogunk. És a színpad mélységéből felénk dőlő



Jelenet Sütő András: Vidám sirató egy **bolyongó** porszemért című darabjának előadásából (Marosvásárhelyi Állami Színház). Előtérben Lohinszky Lóránd és Tarr László (Marx József felv.)

(valójában a tronkai várurakra csapódó) hatalmas kapura is, amely itt ugyan állva maradt - a színpad méretei nem tették lehetővé, hogy bezuhanjon -, de mozdulatlanságában is hordozta a kolozsvári színpadkép összetettségét, kidolgozottságát.

A legjobb összteljesítményért járó díjat a kolozsvári sétatéri társulat kapta, a legjobb rendezés díját pedig, Sütő András gondolatainak színpadi megformálásáért, Harag György.

A színészek méltó társai voltak a rendezőnek. A legjobb férfialakítást elnyerő Héjja Sándor (Kolhaas Mihály) és a szintén kiváló Sebők Klára (Lisbeth) szerelmi nagyjelenete, a gyöngédség és beszédformálás iskolapéldája. Héjjának magas intenzitású átélése mellett még arra is tellett figyelme, hogy a pár nap alatt beugró Czikélyi Lászlót (Nágelschmidt) - a korábbi, nagy sikerű alakítások szereplője, Vadász. Zoltán hirtelen megbetegedett - bátorítsa, fölszabadultabb játékra ösztönözze. Nagyobb dicséret nem is kell egy színésznek: Czikély, a kezdeti bizonytalanságoktól eltekintve, fölnőtt a már szinte klasszikus kidolgozottságú darab többi szereplőjéhez. Sebők Klára megindító jelenetében igazolta színpadi líraiságát, gyöngédségét, Barkó György (Herse) fájdalmas szolga volt, Péterfy Gyula kiszámíthatatlanul mézesmázas Müller Ferenc. László Gerő villanásnyi szerepében (Luther Márton) igazolni tudta az általa formált alak politikai előrelátását és dogmatikus visszahúzását: összetettségét. A többi szereplő is - Senkálszky Endre (Tronkai Vencel báró), Orosz Lujza (Mária), Toszó Ilona (Antónia nővér), Pásztor János (Várnagy) híven alkalmazkodott Harag György elképzeléséhez, játékuk belesimult a kívánt összképbe.

Szintén történelmi tárgyú darabbal lépett színre a sepsiszentgyörgyi társulat és a Nagyváradi Állami Színház magyar tagozata: az előbbi a színház dramaturgjának, Veress Dánielnek Kemény Zsigmondot megidéző drámáját, az *Örvénybent* mutatta be - ez volt a mű ősbemutatója -, a nagyváradiak a két világháború közötti, ma már klasszikus Kós Károly-drámát, a *Budai Nagy Antalt* szólaltatták meg.

Irigylésre méltó az a felelősségteljes ügybuzgalom, mely Veress Dánielt a magyar múlt, a magyar történelem máig világoló eseményeinek föltárásához vezette. Sütő Andrással ellentétben, az ő drámái színpadra álmodott történelemkönyvek. Veress érzi is ezt a „leszűkített" világot, az írói szó mögül némelykor túlságosan előtérbe tolakvó tanító szándékot, didakticizmust, s e nehéz „teherrel" mégis a maga útját járja. Mostani drámájával, *az* Örvénybennel, talán az eddigiekhez képest a legnagyobb sikerrel.

A kerekasztal-beszélgetésen az író több kérdést kapott a marosvásárhelyi *Vatra* kritikusától, melyek közül a legérdekesebb azt boncolgatta, hogy vajon a történelem mennyiben hordozta magában a jelen kérdéseit. Veress Dániel - elmondása szerint - minden írását közüggyé próbálja tenni, mégpedig úgy, hogy a múlt nagy erkölcsi kérdései - itt épp a választás és döntés kettőssége - ma is választásra, gondolkodásra kész-

Bányai Irén Marin Sorescu: Matca című **drámájának főszerepében (Nagyváradi Állami Színház magyar tagozata) (Weiss** István **felvétele)**

tessék a nézőt (az olvasót). A történelmet tulajdonképp csak ürügynek használja, hogy mai gondjainkat megfogalmazhassa. Az öreg és beteg Kemény Zsigmondot égető, önkínzó kérdés nem csak 1848-as kérdésként tapad meg a drámában, hanem meghosszabbodik a ma felé, kérdés lesz a szocialista társadalom nagyon bonyolult problémái között is. Az író, kerekasztalnál mondott, szavaival: „A történelmet csináljuk és szenvedjük."

Völgyesi András színpadán (egyébként a díszletet és a jelmezeket is ő tervezte) kristálytisztán szólal meg ezt a magas erkölcsiséget fő konfliktussá tevő igény. Tulajdonképpen két színpadon zajlik a cselekmény: az alaphelyzet 1875 őszén, Pusztakamaráson játszódik - uzsonna és vacsora közötti két és fél órás tépelődés - ez a játék kerete, innen, az öregkorból rándul ki az elméjében már el-elboruló főhős fiatalságának nevezetesebb ‚színpadaira": 1847 őszére és 1849 telére, 1851 és 1859 őszére.

„Egy életen keresztül kellett küzdenem, hogy rádöbbenjek a legszörnyűbb igazságra, hogy bűneink nagy része túlhajtott erény, erényeink nagy része magát ki nem nőtt bűn" - mondja a főhős. S még egyszer vissza a döntő, életét meghatározó mozzanatokba: a redakció asztalához, Kossuth és Széchenyi reformeszméinek vitatársaságába, az elmenekülést ösztönző szerelem: Tahyné Baranyai Ilona karjaiba, hogy végtére a vizsgálóbíró, a hadbíróezredes karmaiba kerüljön, aki - félelmetesen kisszerű a vég - egy legyintéssel meg is adja a fololdozást: Kemény gondolkodói nagysága, megingása és logikai tisztasága már nem ellenfél.

Az ezúttal a dramaturgiai munkát végző barát, Sütő András szavaira érdemes figyelnünk, aki Kemény sorsán töprengve is úgy látja, hogy „rólunk van szó, a korokon átszivárgó, élő tanulság szívet s elmét nyugtalanító hangjairól, létünk örök dialektikájáról".

Zsoldos Árpád kissé túlizzó, de könyörtelenül pontos, nagy vonalú játékán nyugszik az előadás. Hiába tekeri ma-gát körül akárhány takaróval, benne a lélek fázik. Áttűnései a jelen színpadáról az emlékezés színpadára bravúros megoldásokat követelnek: hirtelen fiatalodást és öregedést, pillanatonként változó hangot, más-más testtartást. Villanásnyi szerepében kiváló a Kossuthot formáló Nemes Levente, míg Orbán Károly szerepfölfogása - tán Kemény Zsigmond ellenpontjaként? - Danielik János karikatúraszerű vonásait emeli ki. A szerelmet és elmenekülést könyörgő Balázs Éva (Tahyné Baranyai Ilona) jó partner; rövid szerepében Kuti István (Hadbíróezredes) félelmetes.

*

Egyetlen hatalmas alakításra, Miske László (Budai Nagy Antal) pontos szerepértelmezésére épül a nagyváradiak Kós Károly-előadása. Miske Budai Nagy Antal méltóságát, történelmi igazságának erejét állította színpadra - minden szereplő az ő keményre csiszolt etikáján méretik meg. Az ő jószívűsége, igazmondása és érzése változtatja meg kőszívű testvérbátyját, Jánost (Varga Vilmos), és ez a világgal (egyházi és világi nagyurakkal) szembenéző, a küldetéses ember vezérszerepét vállaló igazságtudat lesz elbukásának oka: a feltételek még nem értek meg arra, hogy fáklyával és fehér ingű tisztasággal lehessen fölvenni a harcot a túlerő, a szegények egyetlen mordulására is rögtön egymással szövetkező nagyurak ellen.

Kós Károly kissé archaizáló, minden fölösleges cicomát levető „történelmi" nyelve a darab legnagyobb értéke. Aki erre épített, például a címszerepet *játszó* Miske László, az megtalálta a fő vezérvonalat. A darab előadása (rendező: Farkas István) mégis a várakozás alatt maradt.

*

Közbevetőleg, két vidám játékról érdemes szólni. Mindkettő arra is példa, hogy egy rendező, ha igazának, műértelmezésének (drámafölfogásának) tudatában van, az írói anyagot meghaladó érdekes, színvonalas előadást képes létrehozni. Sütő András dramaturgiailag nem a legsikerültebb - korábbi két egyfelvonásosából „összeírt" - játékát, a *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című mezőségi komédiát Harag György (és segítője, Hunyadi András) oly vérbő humorral, találékony színpadképpel - egy forgó „földgömb"-heggyel és az alatta levő, megtérést „segítő" „bűnbarlanggal" - elevenítette meg, hogy az itt-ott döccenő jelenetezésen, a nem teljes alakformáláson - különösen Fügedes Károly öt lánya nem valódi színpadi alak - átütött, az írói gyengeségeket szinte elhalványította a darabértelmezésből kicsapódó jókedv. A rendezők a vidám játék látványjellegét domborították ki: egy perc-re sem hagyatkoztak csak a szövegre. A vígjátéki konvenciókat (nevezetesen: a seggberúgógépet) elfogadták olyan-nak, amilyen, s ahol lehetett, helyzet-komikummal, szinte az abszurdot kísértő groteszkkel kísérleteztek.

Az előadás legemlékezetesebb jelenete a nyitójelenet: Prédikás testvér (Lohinszky Loránd) és Fügedes Károly (Tarr László) utolsó vacsorája. Esznek, isznak, böfögnek, filozofálnak, előttük fölvonul kolbász, szalonna, hurka és kortynyi (sok kortynyi!) borocska, majd betemeti őket és a „nyugvóhelyül" szolgáló asztalt, de ők csak esznek, esznek. Ha az evésbe beleféradtak, a gyomruk, a zsigerük rág. Lohinszky és Tarr nagy-jelenete korábbi némafilmek nagy nevet-tetőit idézi - és nem kevésbé a rendező által becsempészett alkotói szabadságot. Sajnos a Somosinét alakító Szabó Duci játéka alatta maradt a szerep kínálta lehetőségeknek, komédiázókedve meg sem közelíti a két férfi főszereplőjét.

A Fügedes lányok alakítói mindent megtesznek, hogy komédiává tegyék a komédiát, de nem tudják vérbő szereppé formálni íróilag nem túl sikerült alakjukat. A díszlet- és jelmeztervező Tamás

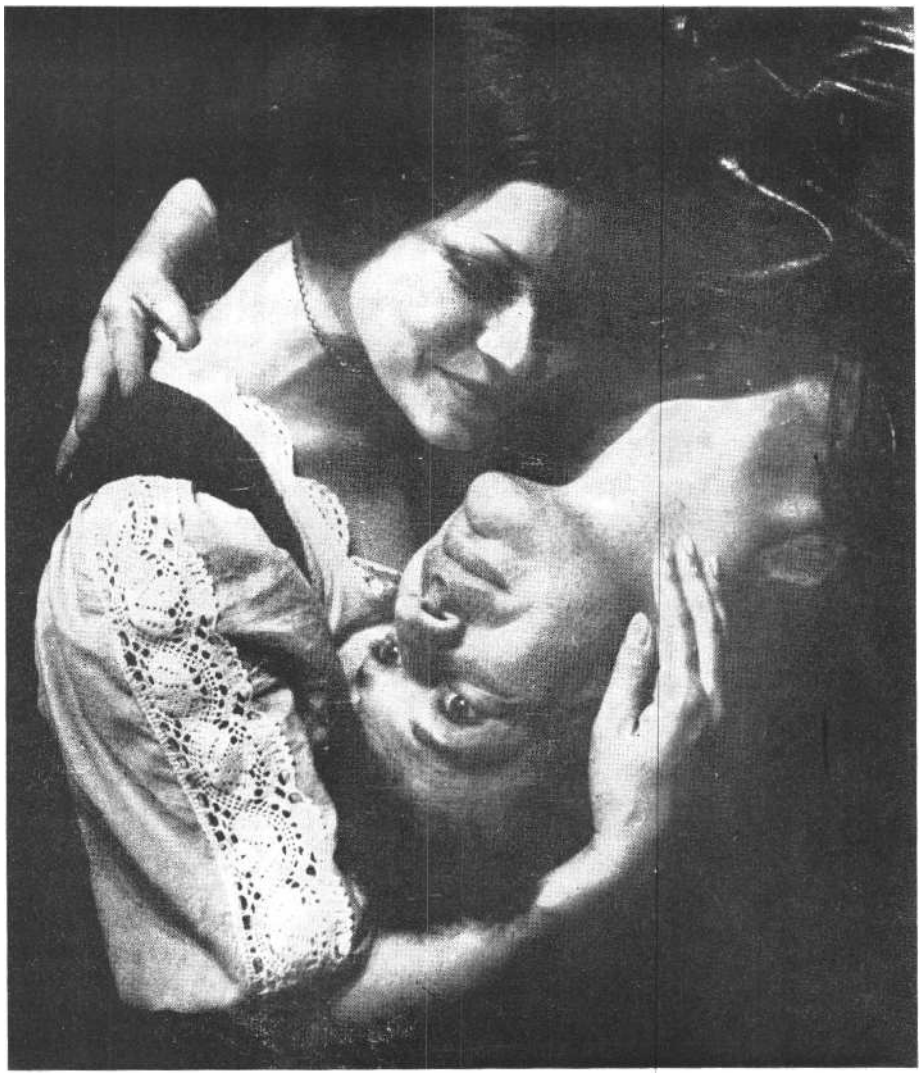
Anna neve mindenképpen említést érdemel: a rendezők mellett neki, no meg a koreográfus Lőrincz Lajosnak köszönhető, hogy főszereplővé lépett elő a látvány; s mert okosan, ízléssel magához emelte az itt-ott megbicsakló írói mondanivalót is.

*

A költőként és néhány színpadi mű írójaként ismert Tömöry Péter komédiázókedvét alighanem Csokonai Vitéz Mihálytól tanulta. S hogy nemhiába járt az oskoladrámák és nevettető színpadi vaskosságok tudorához, iskolába, bizonyítja *Síp a tökre* című háromfölvonásos zenés népi komédiája is. A rendezővel sem kellett a sikeren megosztoznia, hiszen Boncius atya meggazdagodási kísérletét saját maga állította színpadra. A temesvári Állami Magyar Színház evvel a produkcióval kellemes meglepetést szerzett; közönség és szakma egyaránt örült a sikernek - az utóbbi olyannyira, hogy a legjobb férfialakítás díját (Héjja Sándorral megosztva) a furfangos papot alakító Szélyes Imre kapta.

A színpadon, hasonlóképp a Nemzeti Színház *Karnyó*né-előadásához, egy külön színpad foglal helyet; négy kopjafa határolja a szobányi teret. Zakariás uram (Kőfalvy István) kapzsisága, az öregkorára szerelemre gyúlt Bodó Orbán (Bogdán István) meghalási kísérlete, majd szolga képében történő búcsúzása és különleges föltámadása, a világi - méghozzá evilági! - hatalmát furfanggal tetéző Boncius atya pénzre, szerelemre s a test örömeire vágyakozó könyörtelensége, s a fiatal szolgálópár, Julis (Kilyén Ilka) és András (Makra Lajos) - ésszel! - önmagára találása zajlik a meseivé stilizált XIX. századi színpadon. Egyetlen vármegyei írnok elég ahhoz, hogy a vaskosság és úri butaság, pénzelés és lepénzelés, együgyűség és fennhéjázóság *örök* témáira épült kártyavár leomoljon.

Szélyes Imre (Boncius atya) a játék minden mélységét ismeri, komédiázókedvében ott van a felhőnyi tragikum is: sírás és nevetés csetlő-botló összefonódottságában nő naggyá. A Fruzsinát, Zakariás uram csípős nyelvű feleségét alakító Czegő Teréz - ha alakítását a zsűri díjjal nem is jutalmazta - az előadás fénypontja. Korábbi drámai szerepeit új színnel tetézte: hanghordozása, mozgása, jellemformálása nagy komikát sejtet.



Sebők Klára és Héjja Sándor, Sütő **András:** Egy lócsiszár virágvasárnapja című drámájának kolozsvári előadásában (Csomafáy Ferenc felvétele)

A Szatmári Északi Színház magyar tagozata Kocsis István monodrámájával, az *Árva Bethlen* Katával képvisel-tette magát - Nyíredi Piroskával a címszerepben. Amire azonban senki sem számított, a színésznő az előadás előtt pár nappal berekedt. Nyíredi Piroska mégis vállalta a másfél órás előadást. Fátyolos, meg-megcsukló hangon küszködött a szöveggel, s a váratlanul jött körülmények között nehéz megítélni, hogy hangja teljes teljében milyen Bethlen Katát formált volna. De a közönség nem tágított; türelme vagy az író (s a szerencsétlenül járt színésznő) iránti tisztelete ragasztotta oda a székekhez, mindegy: a félmegoldásban is élvezte az őt megbecsülő kiállást.

Az eddig látott *Árva Bethlen Katákhoz,* Ronyecz Mária nemzeti színházi alakításához és a győri Spányik Éva színpadteret mélységben és magasságban egyként bejáró, űzött-hajszolt nemesasszonyához képest újdonsággal is szolgált a szatmári előadás. A rendező Gyöngyösi Gábornak s a díszletet és kosztümöt tervező Paulovics Lászlónak köszönhető, hogy a halálok halálában megmerülő Árva Bethlen Kata színpada - magasan, sötéten-komor oszlopaival, az árnyékképek hirtelen megnövő fátumjellegével - a saját tisztességébe befalazott, lelkiismereti vívódásában majdnem megrokkanó asszonyt mutatta.

*

A Nagyváradi Állami Színház magyar tagozata, Kós Károly történelmi drámája mellett, egy filozofikus, költői művet is bemutatott, Marin Sorescu *Matcá*-ját. A színlap Édesanyánknak fordítja a sokértelmű román szót, de ha tudjuk, hogy *a matca* egyúttal a folyómedret, a természet-édesanyát, az élet medrét (pontosabban: méhszájat, anyaméhet), a méhkirálynét és az ősanyát egyként jelenti, máris adózni tudunk Sorescu születés és halál örök dialektikáját fogalmazó játékának. A dráma - az író szavaival - tulajdonképp arról a viaskodásról szól, amely az ember és a természet között van. Úgy is, mint az eszményi ember és mint az emberből kiszakadt természet, a megfékezendő anyag viaskodásáról.

Sorescu színpadra állított mitologiku-

ma az elszabadult vizeket, a mindannyiunkat elragadni akaró sodrást tartja féken egy egyszerű parasztasszony, Irina segítségével. Akinek nincs is más titka, mint a szíve alatt növekvő gyermek; s ez a készenléti állapot - a riadalomban, a tragédiában is a folytatás, a jövővárás ígérete - képesíti arra, hogy megóvja, őrizze az Eszmét, hogy testével védje, erős pántokba burkolja a Születendőt. A halál - Irina kisdedének gyolcságya nincs messze az Életbe belerokkant, búcsúzó Öreg koporsójától; és némely-kor szinte egy vele - nem oldhat meg semmit, csak átlényegülés: a körvonalazott haza, *a vizekkel induló* és mindig hozzánk, küzdelmünkbe, jóságunkba, közösség iránti kötelezettségünkbe meg-térő, csak bennünk van. Édesanyánk ő, a természet: élet és halál egyensúlyán őrködő matcánk.

Laczó Gusztáv (egy korábbi előadást, a Bán Ernő rendezte *Matcát* idéző) rendezése Irina gondolatainak a legtökéletesebb visszaadására törekedett. Az egymásba kapcsolódó részek, a játék fázisának külön-elemei, ezt hivatottak szolgálni. A Maszkok által formált „fatörzs", a születés és halál pillanatát egymásból kibontó megérkezés és búcsúzás, a virrasztónak „öltözött" Maszkok koporsót bekerítő haláltánca, a halott kedvesét egy fa ágán őriző Vőlegény és az otthonából ki nem mozduló Irina pár-beszéde mind a szimbolikus befejezést készíti elő: mindent elsodor a hatalmával fenyegető víz, de a föltartott kéz bölcsőjében tovább él a hullámok hátán ringatózó kisded.

A költői gondolatot híven szolgálja a színpadkép is: a végkifejlet felé haladva egyre magasabbra - a fojtogatás, a fulladás érzetét keltve - emelkedik a víz könyörtelen hatalmát jelképező világoskék drapéria. Ügyes megoldásnak hat a háttérben „kötélrácson" himbálódzó Menyasszony és Vőlegény egymásratalálása; úgyszintén az emelvényen levő fekvőalkalmatosságra (szülőágyra ?) merőlegesen állított koporsó. A filozofikus játékot mozgással, tánccal, csúfolódással és egyéb szöveggel értelmező öt Maszk színesen épült bele a pasztellszíneket előnyben részesítő összképbe. Bányai Irén Irinájáról - meg is kapta a legjobb női alakítás díját - csak a legnagyobb elismeréssel lehet szólani. Némelykor tán úgy érezni, hogy őszinte és mindig belülről jövő érzelme el-elfedi a filozofikus gondolatot, de épp érzelmeinek sokarcúságában van nyilvánvaló ereje. Laczó Gusztáv Öregje akkor a legmegindítóbb, amikor az élet értelméről, e századtól kapott történelmi rokkantságáról elmélkedik. Feltétlen megemlítendő a tervező Virgil Miloia és a koreográfus Molnár Gusztáv.

*

A fesztivált, kihasználva a vendéglátó jogát, a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Tamási Áron-előadása zárta. Már a veszprémi vendégjátékon megcsodálhattuk a sepsiszentgyörgyiek kiváló Tamási-értelmezését. *A Hegyi patak* különösen az a mű, amelynek szín-padra állításakor elválik: színész és rendező érti-e a játék költői szépségét, nép-mesei burokba rejtőző filozofikumát. A két rendező, Tompa Miklós és Seprődi Kiss Attila avatott kézzel bontotta ki a test és lélek harmóniáján töprengő Tamási Áron-gondolatot, Gidró gazda bölcsességét és humánumát hirdetve. Az előadás jól összefogott, dinamikusan pergő - ezt még csak erősítik a kiváló színészi alakítások.

Gidró gazda és Gidróné (Király József és Bokor Ilona) természetben bízó egyszerű szépsége, humánuma, leányukat, Ankát (Váradi Mária) is megérinthette; csak evvel az erkölcsi többlettel merhet beállítani a leány a ki-szakadt szerzetesből erdei munkássá váló Ciprián (Kuti István) erdei kunyhójába. Kuti játéka a félelmet, a fölszabadult érzést megvető dogmát érzékelteti, Váradi Mária erdei lak körül csapkodó riadt madár. Szabó Lajos (Fülöp) tiszta szerelme erkölcsi tartást is takar, akár-csak az égiekkel pörben álló vándor doktor, Vikáros (Kőmíves Mihály) anyag-elvűsége. Kőmíves méltó párja a Linka gyógyásznőt alakító Molnár Gizella; kettőjük játéka - komédiázása - a legjobb Tamási-szerepformálások közé sorolható.

A sepsiszentgyörgyi Színházi Kollokvium tizenhat előadása, a magyar, román, német és jiddis nyelvű, színpadról elhangzott üzenet, az egymás mellett élő nemzetiségek barátkozására szólít, társadalmi és művészi gondjaik meghallgatására, számbavételére kötelez. A házigazda szerepét kitűnően ellátó sepsiszentgyörgyiek Sylvester Lajos vezetésével mindent megtettek azért, hogy a kollokvium igazi ünnep legyen: a történelmi önismeret és a jelen között feszülő hídszerep fölmutatója.

MAÁCZ LÁSZLÓ

A századik alkotás Béjart együttesében

A XX. Század Balettje január végén mutatta be a tizennyolc éves társulatban született századik táncalkotást, a *Gaité Parisienne-t.* A derűs koreográfia ugyanúgy Maurice Béjart nevéhez fűződik, mint a társulati repertoár legkevesebb kétharmadának szerzősége. Béjart hatalmas iramot diktál másoknak, de önmagának sem kisebbet. A *Gaitét* is csak alig negyedévvel előzte meg egy másik nagy hatású mű, *a Petruska* premierje. A téli előadások két pillérjét így az új darabok adták, közrefogva egy-egy tánc-kettőst, legtöbbször a *Rómeó és Júlia-pas* de deux-t, Berlioz zenéjére.

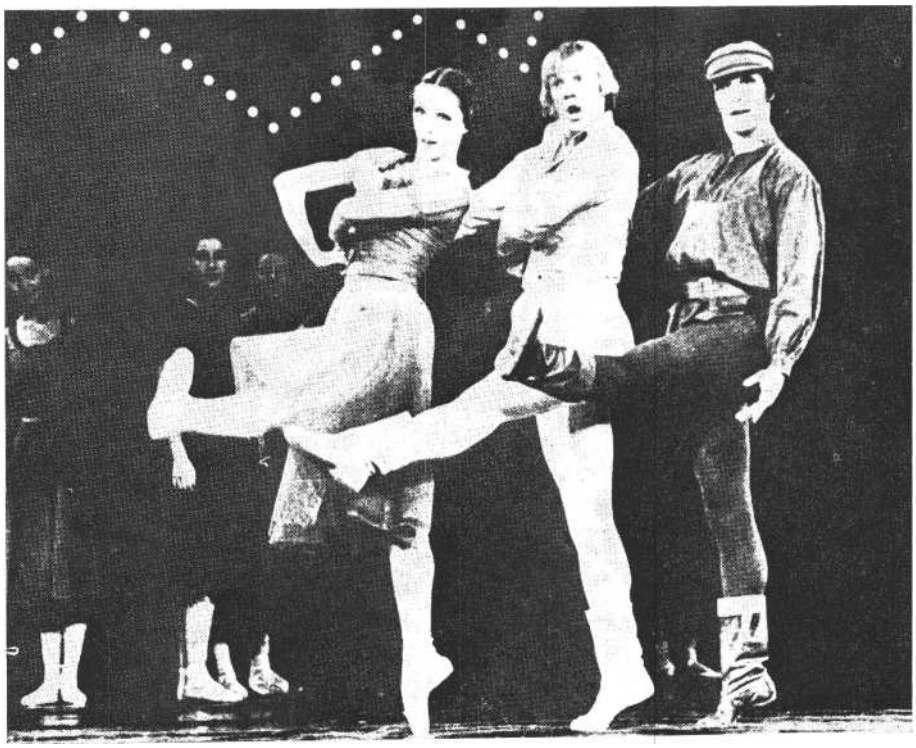
Az előadássorozat óhatatlanul előtérbe állított egy művészetpolitikai mozzanatot is: a szovjet-belga táncművészeti kapcsolatok erősödését. Ez a kapcsolat valójában már két éve szövődik, mióta Maja Pliszeckaja Béjart Bolerójában, majd a Duncan emlékének szentelt *Isadorában* szerepelt. A folytatás: a Bolsoj első táncosa, Vlagyimir Vasziljev főszerepe az új *Petruskában*, s Jekatyerina Makszimova tánca a *Rómeó és Júlia* nagy kettősében. S ha igaz, hogy az új *Petruska* bemutatójára három kontinens küldte el képviselőit, még inkább valószínű, hogy a kapcsolatok folytatása világeseménnyé válik a művészeti életben. A brüsszeli együttes áprilisi turnéja ugyanis a társulat első vendégjátéka a Szovjetunióban, mindjárt három műsorral *(IX. szimfónia,* Sztravinszkij-est, *Rómeó és Júlia),* felváltva a Bolsoj és a Kongresszusi Palota színpadán. A szenzáció értékű hírek szembetűnően jelzik az európai táncművészet újkeletű frontmozgásait. De térjünk a két új darabra, megérdemlik a figyelmet.

A rend kedvéért idézzük fel, hogy a *Petruskát* 1911-ben a Gyagilev-együttes indította nemzetközi útjára, Sztravinszkij zenéjével és Fokin koreográfiájával. Ez a fokini verzió élt nálunk is a hatvanas évek második felében az Operaház színpadán, a megelevenedett bábfigurák - Petruska, a Balerina és a Mór - tragédiába torkolló szerelmi viszályával, s a múlt századi oroszországi vásár forgatagos környezetével. Nos, csakugyan a rend kedvéért kell az eredeti formára utalni,

mert Béjart az új változatban csak a címet és a partitúrát tartotta meg - a szövegkönyvet és a táncokat teljesen megváltoztatta. Életútjának ismeretében eljárását hovatovább már rendjén valónak tekinthetjük. Mindenesetre feltűnő, hogy a Petruskával Béjart most már a Gyagilevéknek írott szinte valamennyi Sztravinszkij-balettet „kifordította", ami egyként jelzi a koreográfus mindent megmásító attitűdjét s a Sztravinszkij-muzsikák máig ható vonzerejét.

Nem vitás, hogy a régi *Petruska is* tartogatott nézőinek egyfajta eszmei útravalót azzal, hogy az eltiport báb szelleme az utolsó pillanatokban még fittyet hányt a bábjátékosnak, az elnyomó erőnek. Béjart mégis lemondott a szerényen vigasztaló tanulságról, mert egy riasztó s filozófiai igényű általánosítás lehetőségét látta meg a balettben. Innen adódik, hogy elhagyta a vásári helyszín ábrázolását, a jóságos dadák és nagyszakállú kocsisok zsáneralakjait, mint ahogy eltekint a három bábfigura szerelmi három-szögének és civódásainak ábrázolásától is. Valójában nem is bábalakok (csak egyikük majd azzá válik!), a szereposztás is így jelöli őket: A fiatalember (Petruska), A barátnője (a balerina), A barátja (a mór). Jelenkori fiatalok mind-hárman, többi barátjukkal együtt enyhén stilizált köznapi öltözékben - mindössze ennyi, megfogható konkrétsággal jelen-nek meg az alakok, akik így elvileg a világ bármely pontján élhetnének. Ők kerülnek majd szembe egy különös, kényszerítő erőt sugárzó alakkal, a Mágussal, az egykori bábtáncoltató béjart-i utódjával. Személyisége két okból is figyelmet érdemel. Egyrészt úgy tűnik, hogy a régi Petruskából egyedül ez az egy figura plántálódott át - eszmei síkon - az új közegbe, hiszen mindkét változatban gonosz és manipuláló erőket testesít meg. Másrészt feltűnő, hogy a balett többi, halványan konkrét és jelenkori alakjával szemben a koreográfia ezt az alakot szándékosan „nyitva hagyja", sőt, titokzatossá teszi megjelenésében. Nem nevezi meg nyíltan a gonoszt - a nézőre *bízza a* behelyettesítést.

A nyitókép semleges színterén önfeledt fiatalok csoportja táncol, szórakozik. Robbanékonyságával, elsöprő életörömével az első pillanattól kiemelkedik a Petruska-fiatalember (V. Vasziljev), gondtalan és magabiztos, valósággal birtokba veszi a világot. Barátnőjével és barátjával együtt (Csarnóy Katalin és Markó Iván) a derűs forgatagnak egy-



Csarnóy Katalin, Vlagyimir Vasziljev és Markó Iván a Petruskában

szerre motorja és egyenrangú résztvevője. Iramuk csak akkor torpan meg, amikor feltűnik a mindvégig fémes ál-arcot viselő Mágus, s három maszkot helyez eléjük. (Ezen a ponton bukkannak még fel a régi Petruska reminiszcenciái: az álarcok sírós és üres-hiú vonásokat viselnek, illetve barna színt, a mórra emlékeztetve.) A csodálkozó hármasból a legkíváncsibb, Petruska, a Mágus után siet.

Egy tükörteremben találja magát, ahol énje megsokszorozódik, s szüntelen metamorfózisokon megy át. Sorra próbálgatja a maszkokat, s ezek a próbák egyre kevésbé önkéntesek. Előbb a sírós Petruska-lárvát ölti fel kétségbeesett bábmozdulatokkal, majd a „balerinás" maszk és mozgás következik, s végül a mór barna álarca és gorillás mozgása. Rémülten észleli elidegenedését önmagától, küszködik, le-letépi álarcát, végül kimenekül.

Társai forgatagában lassan felocsúdik, de öröme rövid. A Mágus újabb feltűnése már parancs : követnie kell. S ezekben a percekben a tömeg is hirtelen megváltozik: a férfiak arcára sírós Petruska-maszk feszül, a fiatal párok mozgása pedig gépies-bábszerű csápolásba fordul át. A tükörteremben ezután lezajlik Petruska végső megtöretése - az egykor életerős fiatalember most már akaratától és egyéniségétől megfosztva, kutyaként kúszik a Mágus lábaihoz. Mielőtt végképp besorolna parancsolójának arctalan seregébe, még egyszer tanácstalanul széttekint a világban: „mi történt velem?" - de sorsára nem lel magyarázatot.

Sokféle üzenet hallható ki a leverő s töprengésre késztető balettből. Vajon az ifjúságnak szól a figyelmeztetés, hogy bárhol a világban próbálja megőrizni önmagát? Vagy már tényként rögzíti, fatalizmussal, hogy hiába minden, elvesztjük arcunkat, idegen arc felvételére vagyunk ítélve, nem tudunk önmagunk lenni? Folytathatnók még a Mágusban megtestesülő erők és béjart-i célzások megfejtésének kísérleteit. Egy mindenképpen bizonyos : *az* új *Petruska a* személyiség elvesztésének lehetőségéről, egyént és társadalmat fenyegető veszélyéről szól.

Ki gondolta volna viszont, hogy Béjart a vidor *Gaité Parisiennebe* is becsempészi állásfoglalását a világról *vagy* legalábbis annak egy részéről? Talán kevésbé ideologikus vallomását, mint a *Petruskában*, viszont annál személyesebbet. A századik alkotás, *a Párizsi mulatság* tisztelgés a táncos szakma előtt - gyakran épp a szatíra gyilkos eszközeivel. Egyébként máris újból sejthető, hogy az

épp negyven éve, Léonide Massine koreográfiájával bemutatott *Gaité* szövegkönyvét Béjart ismét félretette (annak ellenére, hogy fiatal korában Londonban maga is táncolt a kompozícióban). Más lépett a párizsi uracsok és masamódok mulatóbeli flörtölésének helyébe. És újból csak a muzsika maradt a régi, Offenbach virgonc és édesbús zenéje, annak a Manuel Rosenthalnak az átiratában, aki négy évtized múltán az új *Gaité* vezénylésére is fellépett a brüsszeli Théâtre Royal de la Monnaie pulpitusára.

Az új balett közel egy évszázadnyi Párizs külső-belső világáról ad kaleidoszkopikus képet, a szónak abban az értelmében is, hogy különböző valóságszférák montírozódnak benne szüntelen. S hogy a jelenetek mozaikja végül mégis egybefűződik a rétegződés folyamatában, az a legbelső szférának köszönhető, amely a táncossá válás evolúcióját rajzol-ja meg, a hit és az irónia egymást kiegészítő eszközeivel. De köszönhető e szféra három főszereplőjének is, akik folyamatos jelenlétükkel egybeforrasztják a szétágazó részleteket. Közülük az első Offenbach figurája (Micha van Hoecke); a tánc- és balerinabolond muzsikus amolyan narrátor és katalizátor egy személyben, bevezet vagy asszisztál, egyszer főszereplővé válik groteszk és virtuóz táncával, máskor félrehúzódva mereng. A másik főalak a Madame, minden társulatok tisztelt és rettegett balettmesternője. (Mathé Souverbie, Béjart egykori táncosnője játékmódjában a mi Mezey Máriánk nagyszerű adottságaira emlékeztet, hozzászámítva az alkalmi táncfeladatokat.) A Madame kíséri, sőt gyötri végig a darabon szeretett tanítványát, hogy táncost faragjon belőle. A gumi-arcú Bim (Victor Ullate) valóban rajong a táncért, csak éppen nem úgy, ahogy illenék. Virtuóz kitörési kísérleteiért te-hát újból és újból meg kell fizetnie, visszarángatva a balettstúdió örömtelen világába, diszciplinával terhelt gyakorlataiba. „Apád, anyád, az egész családod: a Stúdió!" - süvíti a Madame.

A külső szféra Offenbach kora, III. Napóleon és a Második Császárság Párizsa. Udvarhölgyek és daliás huszárok váltják egymást, megjelenik a császár is, ugyanúgy parodizálva, mint „örökké késő́n érkező" titkosrendőrsége. A másik oldalon utcai énekesnő dalol, feltűnik a frígiai sapkás Marianne, s mintha kockaköveket is emelgetnének barikádépítéshez. . . Ezt a világot képzőművészetileg is alaposan körülbástyázta a rendezés. *A Petruska* puritán színpadképével szemben most tobzódni lehet a kései és elfajzott klasszicizmus kellékeiben, tonnás bronzszobrokban, empire ruharedőkben. A megalomániás s egyszersmind a korai szecesszió burjánzásától is terhelt világ már önmagában nevetséges a mai szemlélőnek. A kor képtelensége mégis akkor csúcsosodik ki, amikor emelvényen begördítenek egy megtermett énekesnőt, színarany tógában és milliónyi redőben, a Madame pedig - mielőtt elalélna a gyönyörtől - felsikolt: „Terpszikhoré!" Igen, a kor esztétikai ideáljait a *Gaité* alaposan lerántja a porba, s a céltáblák közt a tánc is ott szerepel. Az egyik „nagyjelenetben" például ott látjuk a strucctollas-bóbitás balerinát, körülvéve elnyúló habitüékkel; csoportjukat tunikás és babérkoszorús férfihős szenvelgi körül. A döfés egyszerre szól a század-forduló párizsi és pétervári balettjének, de még Gyagilevéknek is jut egy kevés vitriol.

A második szférában már összemosódnak a történelmi mozzanatok és a koreográfus személyes indítékai; könnyen lehet, hogy az előbbiek már csupán ürügyül szolgáltak az utóbbiak kibontásához. A délceg huszárok csoportját például szólistaként Bim apja vezeti (Jorge Donn, a szereplap szerint: „Atyám, ez a hérosz"). Itt Béjart máig ható apatisztelete irányítja a dramaturgiát és a formálást, holott nem valószínű, hogy a filozófus Gaston Berger életében bárhova lóháton vonult volna be. A gyermek látásmódja azonban ezt már így követelte, mint ahogy Béjart szemlélete azt is megkívánta, hogy az apa és fiú találkozása gyönyörű, bizalmat és biztatást sugárzó tánckettősben fejeződjék ki. De mit keres Párizsban például II. Bajor Lajos (Markó Iván), a boldogtalan és téveszméktől gyötört fejedelem, Bayreuth alapítója? Mit keres avult rokokó fodraival, hattyúvontatású képtelen hintójával a virággirlandok nyomasztó tömege alatt? A válaszra több lehetőség is adódik, hiszen Béjart közismert wagnerianizmusa felől is fújhat a szél. Mégis valószínűbb, hogy a magányosság kontraszt-ját akarta elhelyezni a *Gaité* gyakran zsúfolt és nyüzsgő világába. Éppen élet-műve valószínűsíti ezt: korábbi táncaiban gyakran és következetesen épített a kollektivitás és az elmélyedő, eszmekutató magány ellentétpárjára, a kettő szinte egymást feltételezi művészetében. De hogy miért éppen II. Lajosra bízatott az eszme keresése (és esetleg a téveszme megtalálása), arra már nehéz volna válaszolni, mint ahogy arra is, hogy Béjart milyen ábrázolási vagy társadalomkritikai célokat szánt e furcsa, fojtott légkörű betétnek.

A balettstúdióban folyó munkát, a legbelső szférát már említettük. Jeleneteinek megrajzolásával Béjart ifjúkori tanulóévei emlékének áldoz, s egyben e hermetikus világgal jutunk el legközelebb a mához, legalábbis a II. világháború előestjéhez. Az emigráns orosz (vagy csak orosz nevet felvett) balettmesternők világa ez nyugaton, áthatva a Gyagilev-együttes nimbuszának utórezgésétől, s telítve a művészetért lobogó, testi-lelki nyomorban tengődő fiatalok pályakezdő vergődésével. Ezt az ifjúságot képviseli a sokszor megalázott és közben oly sokszor remekül táncoló Bim, bölcsőjétől kezdve, kalandokon át egészen a hivatást jelképező Madame temetési menetéig.. . Béjart utolsó „sakkhúzása" - a Madame testét hat táncos viszi, a Barcarola (!) zenéjére - ismét életrajzi elem, hiszen egykor ő is így vitte vállán mesternője koporsóját. De a zárójelenet végső „hittételi" gesztus is. Mert a megrendült és magára maradt Bim most már egyedül kezdi el a sokszor meggyűlölt gyakorlatokat. A fiatal művész pályára érett, pályára léphet.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

István Nánay:

Les deux visages du Gardien

Le Gardien, pièce de l'Anglais Harold Pinter, a été joué tour à tour à Budapest et à Miskolc, ici et là sans succès notable. L'auteur de l'article cherche à découvrir les raisons de l'accueil défavorable du théâtre anglais contemporain en Hongrie et analyse dans ce contexte la lecture que donnent nos théâtres de ces pièces et le style qu'ils leur imposent.

Tamás Tarján:

Qui est Bernarda?

Dans le passé récent, plusieurs théâtres hongrois ont repris *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Tamás Tarján analyse ici la représentation du théâtre de Pécs dans laquelle, selon lui, les intentions du metteur en scène László Gali sont restées plutôt obscures.

Ilona Csillag:

Ce bon vieux Ferenc Molnár

Deux reprises ont signalé le centenaire de la naissance de Ferenc Molnár: *Le Soulier de verre* au Théâtre de Comédie et *Le Jeu au château* à Pécs. Les deux spectacles prouvent, chacun à sa manière, la vitalité théâtrale durable de « ce bon vieux Ferenc Molnár ».

Katalin Budai:

Shaw ou show?

Le nombre des reprises des comédies de Shaw ayant augmenté au cours de la saison passée, notre critique pense que les théâtres aspirent à satisfaire par là un public ami de divertissements faciles qui renonce à regret à ses opérettes chéries qui se font de plus en plus rares.

Katalin Róna:

Un chat dans la chambre

La comédie *Chat-en-poche* de Georges Feydeau a conquis en 1978 nos scènes. L'article résume certaines leçons qu'on peut tirer de cette renaissance Feydeau.

András Hámori:

« Le Cabaret » en couleur et en blanc-et-noir

La comédie musicale *Le Cabaret* a été jouée, après la présentation de sa version cinématographique, dans plusieurs de nos théâtres. La série a été ouverte par un spectacles des élèves de notre Conservatoire, dans la mise en scène de Miklós Szinetár qui a, plus tard, signé aussi la réalisation du Théâtre Municipal d'Opérette. En province on a pu voir la mise en scène de Miklós Szurdi à Kecskemét et celle d'Antal Rencz à Debrecen. Notre article résume les expériences qu'on peut tirer de cette série.

István Gábor:

Une saison prometteuse au Théâtre d'Opérette

La saison passée de cette maison porte témoignage d'un renouveau sympathique. Selon notre collaborateur la direction artistique du théâtre procède avec élan à la réalisation de son programme: la création d'un théâtre musical moderne.

Gábor Mihályi:

« L'Opéra de quat'sous » a Kecskemét

Les mises en scène du jeune Péter Valló méritent en provoquent toujours l'attention de la critique. Cependant, comme le pense Gábor Mihályi, son dernier spectacle ne rend pas justice à la dialectique brechtienne.

Judit Szántó:

Est-ce que l'Ibsen de 150 ans a une existence réelle?

A propos de la représentation des *Revenants* à Miskolc, la critique passe en revue la postérité extraordinairement riche en péripéties et événements au sens contraire du classique norvégien et veut en premier lieu définir la fonction qui lui revient au théâtre contemporain ainsi que la fonction qui y pourrait lui revenir.

József Vinkó:

Le théâtre et la peinture sur sable

La comédie *Chat-en-poche* de Feydeau a marqué aussi les débuts dans la mise en scène de Gyula Bodrogi, acteur comique remarquable et fort populaire du Théâtre József Attila. Dans notre interview, il expose ses expériences dans cette discipline nouvelle.

István Csík:

L'individu et la collectivité

Notre collaborateur pose ici des questions concernant ses plans pour l'avenir à Gyula Pauer, qui, ayant débuté comme sculpteur de l'avant-garde, est devenu plus tard scénographe du fort intéressant théâtre de Kaposvár et travaillera, en compagnie de plusieurs de ses anciens collègues, dès l'automne 1978 au Théâtre National de Budapest.

István Hermann:

Un « Que faire? » pour l'usage actuel

A propos de quelques représentations particulièrement réussies vues à Budapest au cours de la saison, l'auteur essaie d'y relever certains traits communs à notre théâtre en général. En définitive il estime que dans le théâtre tout comme dans beaucoup d'autres domaines de la vie, l'harmonie des buts et des moyens ou des méthodes est troublée par pas mal d'incertitudes.

Lajos Szakolczay:

Un colloque théâtral à Sepsiszentgyörgy

A Sepsiszentgyörgy, un des foyers centraux du théâtre hongrois en Roumanie, on a organisé un colloque sur les problèmes du théâtre des minorités nationales. Le compte-rendu résume les résultats des entretiens.

László Maácz:

La centième création de la compagnie Béjart

La naissance de la centième chorégraphie est une étape importante des vingts ans du Ballet du XXème Siècle, la compagnie de Maurice Béjart, personnage de première importance de la danse européenne moderne. Cette centième création – *Pétrouchka* de Stravinsky – est une expression magnifique de l'art de Béjart, de sa vision particulière qui puise dans les traditions et en même temps les renouvelle incessamment.

Ára: 12 Ft