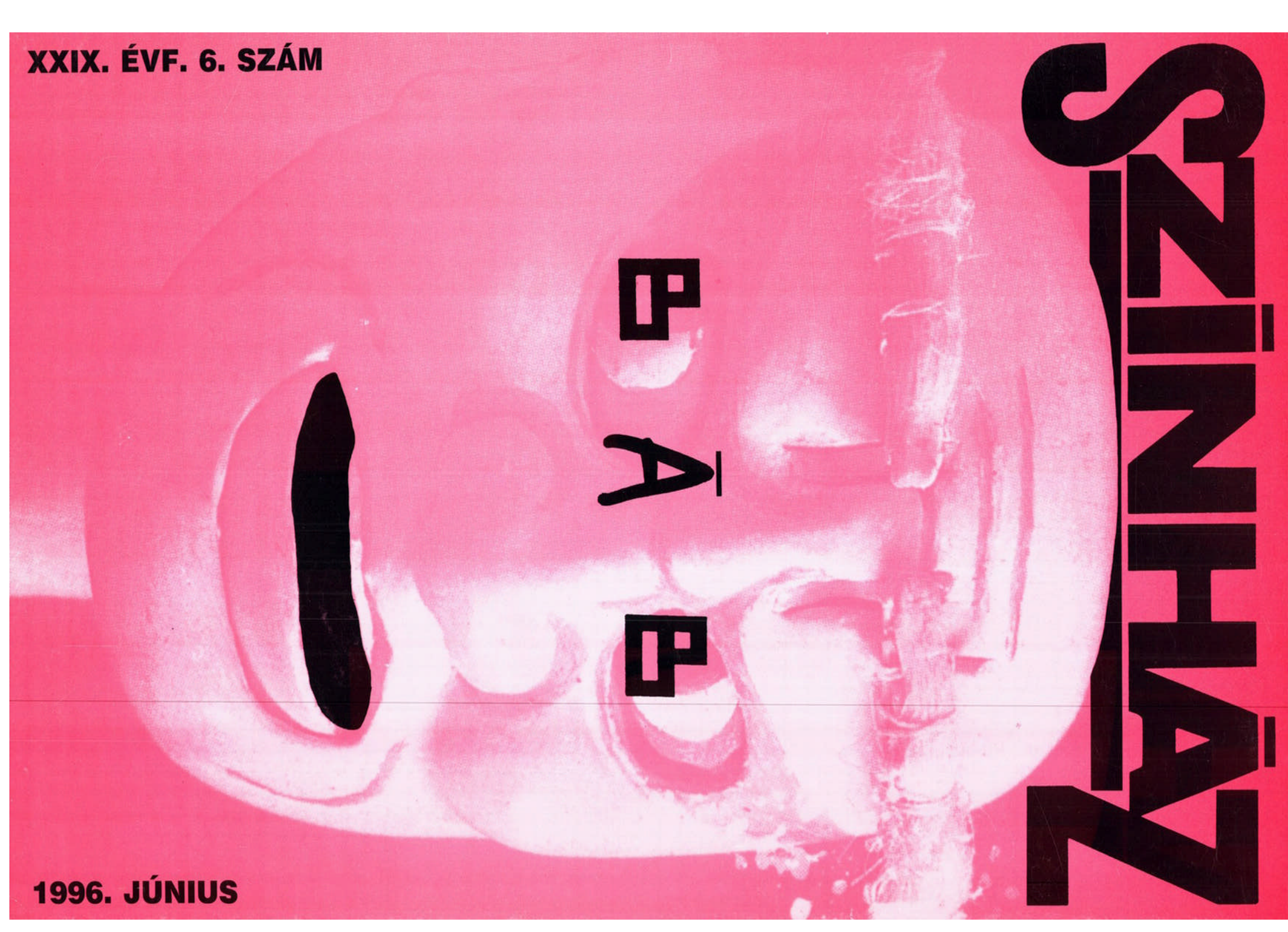
XXIX. ÉVF. 6. SZÁM

SZÍNHÁZ



PAP

1996. JÚNIUS

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

UNIMA FESZTIVÁL
Székely György: A BÁBOK VILÁGÜNNEPE 1
Henryk Jurkowski: BÁBOK, TÁRGYAK ÉS EMBEREK 2
Bóta Gábor: BÁBVILÁG MAGYARORSZÁGON 6
Bóta Gábor: INTELLEKTUÁLIS SZIGET VOLT A BÁBSZÍNHÁZ 8
Kovács Ildikó: A MÁGIA SZÍNHÁZA 10
Mészáros Emőke: ÉLETTELEN TÁRGYAK ÉLŐ MÚZEUMA 12
Ábrahám Eszter: JAN DVORAK ÉS A DRAK 15
Tömöry Márta: A VIETNAMI VÍZIBÁBSZÍNHÁZ 17
Balogh Géza: ELFOGULT JÓSLATOK 21
Bérczes László: HÉT NAP SZÍNHÁZ 24
(Beszélgetés *Nánay Istvánnal)*
Sándor L. István: BELSŐ DRÁMA 28
(Federico García Lorca: *Vérnász)*
Ferencz Henrik: MINDENNAPOK KÖLTÉSZETE 32
(Shakespeare: Ahogy tetszik)
P. Müller Péter: A BOLYGÓ GUDBRANDI 35
(Ibsen: Peer *Gynt)*
Saád Katalin: EGY REALISTA SZENT 39
(G. B. Shaw: Szent *Johanna)*
Dömötör Adrienne: MEGSZÓLÍTTATÁS NÉLKÜL 43
(Schiller: Ármány és szerelem)
Tasnádi István: A REJTŐZKÖDŐ EMBER 44
(John Osborne: *Redl)*
Szántó Judit: DRAPP PIPACSOK 46
(Lajtai-Békeffi: Párizsi divat)

Beszélgetés az Országos Színházi Találkozóról (24. oldal)

Vérnász az Új Színházban (28. oldal)

Redl a Tháliában (44. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1996. JÚNIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes *László*
Csáki *Judit*
Csomor Mártonné (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és *fax: 131-6308*
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft.
Egy példány ára: 96 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a GALARTUSZ Nyomdaipari Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Bunraku-báb

A hátsó borítón: Barkó György mint Postás a Pécsi Harmadik Színház Tótékjában (Simarafotó)

A borítókat Kemény György tervezte

A BÁBOK VILÁGÜNNEPE

Gondoljunk csak arra a pillanatra, amikor valaha, az idők mélyén valaki - gyerek?, felnőtt? - észrevette, hogy a kezében tartott göcsörtös-ágas botocska úgy mozdul, mint egy állat vagy egy ember. Micsoda felismerés! Valaminek, valakinek a felidézése, megjelenítése: „ide", a jelenbe emelt távoli, múltbéli dolog, esetleg testetöltött mese vagy álom!

A bábok világfesztiválja tulajdonképpen újra meg újra a felismerésnek ezt a pillanatát ünnepli. Immár tizenhetedszer gyűlnek össze a világ bábjátékosai az UNIMA által szervezett találkozóra, ezúttal június 23. és 30. között Budapesten. Olyan művészeti ág tesz ismét tanúbizonyságot a maga földgömbünket átszövő erejéről, amelyet sokszor még művészetnek sem ismernek el, vagy létét és lehetőségeit egyedül a gyermektársadalomra korlátozzák.

Pedig a bábjátéknak-árnyjátéknak évezredekre visszatekintő, a legnagyobb kultúrákban mindig is folyamatosan jelenlévő története van. Mint mindenütt, nálunk is fel-lelhetők voltak a bábozás természetes rétegei, a földmű-velő-állattenyésztő életmód kísérői (például a bucóbábok); aztán a keresztény hitélettel együtt járó formák, minta báb-táncoltató betlehemezés áhítatos játékvilága. A XVIII. század közepétől megjelentek a vándorbábozás német-oszt-rák, cseh-morva képviselői: a Bienfait, Hilverding, Passer, Stöger, Tschugmall és a Dubszky család; a XIX. század közepétől pedig két ág: a Hincz, majd a Korngut-Kemény család a pesti ligetekben folytatta-őrizte a maga groteszk hőseivel a vásári bábozás magas fokú mesterségbeli tudását.

A művészi igényű marionettjáték első hazai otthona az Esterházy-kastélyban volt, ahol 1773-tól negyedszázadon át játszottak - többek között Haydn remek kis báboperáit. A XX. század első felében a bábjáték mint „új" művészi lehetőség merül fel. Hevesi Sándor így vallott erről: „A marionettek nem lennének természetesek? (...) Minden mozdulatuk megfelel saját természetüknek. A marionettek több mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz: egységes kifejezőeszközük, és ezért a marionettszínház *igaz.* "(Levél E. G. Craighez 1908-ban.) Részese lett ennek a művészi mozgalomnak Molnár Ferenc és Kosztolányi Dezső, Divéky József és Orbók Loránd mellett Blattner Géza is, aki 1921-től mindenféle mozgatási technikával kísérletezett, majd 1937-ben Arc-en-Ciel nevű párizsi színházában bemutatta Az ember tragédiájának bábváltozatát.

Éjszakai arcok (Tübingeni Bábszínház)

Itthon eközben olyan művészek alakították ki a maguk sajátos stílusát, mint Rónai Dénes, A. Tóth Sándor, Szokolay Béla, Büky Béla és a Remsey család; 1941-45 között pedig Rév István Nemzeti Bábszínjátéka teremtett állandó otthont igényes produkcióinak.

1945 után intézményesült és kiteljesedett a bábjátszás. 1947-ben megalakult a Mesebarlang, a későbbi Bábszínház elődje; 1948-tól egyesület, majd szövetség fogta össze a területen működőket, az érdeklődőket pedig országos bábmozgalom vonzotta körébe. 1953-tól jelentős egységként működött az Astra, majd az 1954-ben alapított Aurora. A következő évtizedekben vidéki központok alakultak ki Miskolcon (Tündérkert, Mosoly Bábszínpad), Békéscsabán (Napsugár), Pécsett (Bóbita), Győrött (Győri Bábszín-ház), Debrecenben (Ludas Matyi, Vojtina), Egerben (Harlekin), Kecskeméten (Ciróka Bábegyüttes).

Új fejezetet nyitott 1958-tól a csakhamar nemzetközi elismerést kivívó Állami Bábszínház, Szilágyi Dezső irányítása alatt, többek között olyan munkatársakkal, mint Bródy Vera, Szőnyi Kató, Koós Iván, Balogh Géza, Kiss István, Bánd Anna, Havas Gertrúd.

1992-ben a főváros újabb intézménnyel gyarapodott: a most már Budapest Bábszín-ház néven működő régi együttes mellett Novák János és Székely Andrea vezetésével létrejött a hagyományos bábozást altematív-komplex szín-padi produkciókkal továbbfejlesztő Kolibri Színház.

Az adatok mögött sok-sok lelkes művész élete és pályája rejlik. A „rejtőzés" szó egyébként kulcsszava ennek a műfajnak. Hiszen a néző többnyi-re csak a „mozgatott" tárgyat láthatja; a „mozgató-animáló" (életet adó) eltűnik a figura mögött-alatt-fölött. Ezt a „rejtőzést" elemezte Németh Antal is, megállapítva: „A bábjátékos paradoxona abból a feszültségből adódik, hogy *reális* egy*lényekké válunk a bábuval,* amely aztán a maga adottságainál fogva és esztétikai szándékosságával ezt a reális egylényegűséget közvetlenül képekre, szimbólumokra váltja át."

Ilyenfajta művészek érkeznek hozzánk ünnepelni, találkozni és tanulni az UNIMA XVII. Kongresszusára és az ehhez kapcsolódó világfesztiválra.

Székely György

HENRYK JURKOWSKI

BÁBOK, TÁRGYAK ÉS EMBEREK

A szubjektum és objektum viszonya, kiváltképp a bábművészetben, a színházesztétika központi kérdésköreinek egyike, amely főleg manapság kap különös hangsúlyt, amikor a klasszikus bábművészet alapjai bizonytalanná váltak, s a báb egyre gyakrabban egyéb tárgyakkal helyettesítődik. A szubjektumnak a művészetben betöltött szerepét legbehatóbban a német filozófia elemezte. E tárgy-körben a bábművészet teoretikusai közül első-sorban Konstanza Kavrakova-Lorenz és Werner Knoedgen elméletei figyelemre méltóak, amelyek igyekeznek kimerítő módon körülírni a báb-művészetet. A szerzők véleménye annyiban el-tér, hogy míg Knoedgen a viszonyrendszert a színjátszás minden formájára kiterjeszti, Kavrakova-Lorenz csupán báb és bábjátékos viszonyára koncentrál. Ezen elsősorban a színész-nek, bábosnak vagy előadónak a dolgokra: bá-bokra, tárgyakra, jelmezekre és kellékekre gyakorolt hatása értendő.

Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy báb és bábos viszonya nem meríti ki szubjektum és objektum színpadi relációinak problematikáját. E kérdések messzemenőleg túlnőnek előadó és az előadott tárgy világán. Szerepet játszik ugyanis a szerző és a művet színpadra állítók egész együttese is, élen a rendezővel.

A kérdés viszonylag egyszerű, ha irodalomról, képzőművészetről, vagy akár zenéről van szó, bonyolulttá válik azonban a színjátszás esetében, ahol a közös produkciót alkotó művészek egyéni megnyilvánulási szabadsága jóval korlátozottabb. Az alkotók részéről nagy kísértés mutatkozik a színházi valóság bizonyos személyiségjegyekkel való felruházására - és ez számos konfliktust okoz. Elegendő csak Edward Gordon Craig nevét említeni, aki a színházban egyedül a rendezőt ismerte el művészként. Ha tehát a rendező szubjektummá lett, a színész tárggyá és eszközzé vált, akit a rendező művészi céljai megvalósítása érdekében „hasznosított". Mára e különbségek kissé elhalványultak ugyan, de még mindig Peter Brook és Ariane Mnouchkine színházáról esik több szó, semmint az ott fellépő színészekről.

A bábjátszás terén valamelyest mása helyzet. Kevesebb a meghatározó, domináns rendező-egyéniség. A bábművész leggyakrabban minden feladatot maga végez el, szerző, rendező és előadó egy személyben: a „bábjáték művésze" ő - hogy újra Craiget idézzük. E meghatározás nem vonatkozik azokra a bábosokra, akik egy színtársulat mintájára szerveződtek; ez esetben ugyanis az alkotók közös csoportja, tehát az előadás összes résztvevője tekinthető a színjátszás alanyának.

A helyzetet azonban más tényezők is bonyolítják. A színjátszást évszázadok óta a drámai műfajjal azonosítják. Színház nem létezhetett dráma nélkül. A dráma közvetítette a végzet és a szabad akarat, az individuális törekvések és a társadalmi meghatározottság, a boldog léttel kapcsolatos ábrándok és a mindennapok abszurditása között kibontakozó konfliktust. S jóllehet az epika és a líra részletesen tárgyalja az ember és az emberi egzisztencia sorsát, egyedül a dráma fog fel minden eseményt a színész szubjektumok tevékenysége eredményeként. Ily módon a szubjektum egy másik értelmezéséhez jutunk el - a színpadi figura alakjához.

Hegel a színpadi figurát egyéniségnek tekinti, és a korabeli színházteoretikusok véleményét osztva úgy vélekedik, hogy dráma nem létezhet e figurák nélkül. A drámában a szerző által megteremtett figura a színpadon a „cselekvő alany", a színész által kel életre, és így alá kell rendelődnie a színésznek. Ugyanakkor a színpadi alak kész struktúra is egyben, amely bizonyos drámai funkciókra van „beprogramozva". Mint ilyen látszólagos önállósággal és függetlenséggel rendelkezik: egy meghatározott célt követő drámai alannyá változik.

Érdekes, hogy majdnem ugyanez a jelenség figyelhető meg a báb esetében is. A báb is kész struktúra, amely bizonyos drámai funkciók betöltésére hivatott. Ezért az ember látszólagos autonómiával és függetlenséggel ruházza fel: színpadi alannyá lesz, amely egy meghatározott cél felé tör. A báb szubjektivitása a céljait megvalósítani kívánó művész akaratától függ, de ezen akarat függvényeként szubjektivitása más alanyi viszonyrendszerek része: egy vertikális, tehát hierarchikus és egy horizontális, tehát mellérendelő rendszerben működik. A hierarchiában az első hely mindig az irodalmi alkotás szerzőjét illeti, mint „minden okok kiváltóját", majd a színházi előadás alkotója következik, aki az egymással horizontálisan együttműködő szubjektumok tevékenységét koordinálja. Ezután érkezünk el a színpadi előadóművészekhez, akik az előadás során fiktív alakokat keltenek életre.

A konvencionális színjátszásban a cselekvő színész szubjektum, ha akar, át tud alakulni fiktív figurává, eljátszhat egy színpadi alakot, és azonosulhat is vele. A bábművészetben ez az azonosság természetesen lehetetlen. A színész helyére az alak ikonszerű megfelelője: a tárgyszerű báb lép. Ezért beszél Knoedgen a bábjátszás jelentőségét elemezve „tárgyiasult szerepről": „A

Eric Bass A városi gyerek című produkciójából

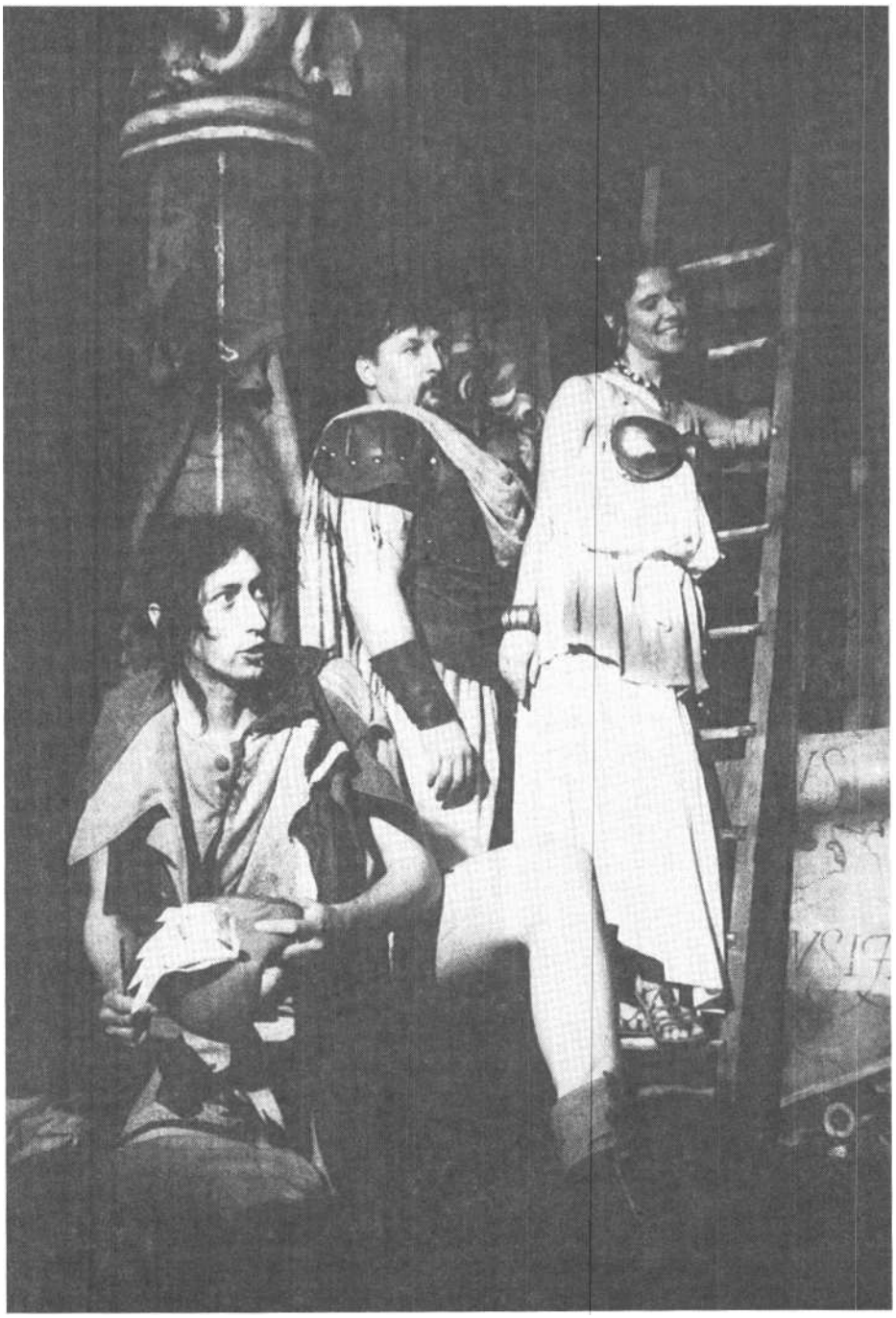
bábművészet plasztikus formája önmagában véve nem rendelkezik autonóm előadói értékkel, így elsősorban *funkcióját* kell megvizsgálnunk. Mivel azonban az előadás folyamatában két önálló elem szerepel, az „előadó" és a „szerep", ezért úgy lenne helyes fogalmazni, hogy a bábművészetben a tárgyiasult alakok, tehát a bábok, csupán az előadó személyétől elkülönült szerepek."

Kavrakova-Lorenz számára a báb eszköz, médium. Legfontosabb jellegzetességeit másként határozza meg, mint Knoedgen, de abban megegyezik kollégájával, hogy a bába figura tárgyiasult formája. A színpadi alak és eszköz azonosítása Roman Ingarden fenomenológiai elméletének fényében is helyesnek bizonyul. Ingarden abból indul ki, hogy a műalkotás intencionális jellegű, s az alkotó intenciói az anyag által és annak segítségével fejezhetők ki, amely anyag minden művészeti ág esetében más és más természetű. A bábművészetben a műalkotás „anyaga" maga az ember, az emberi tevékenység és annak eredménye - többek közt a színpadi tér, a díszletek, bábok és különféle alakok -, valamint a szavak és hangok, s mindezek alkotják a báb színpadi kifejezését, vagyis tulajdonképpen a figura szubjektumként való megformálását szolgálják.

A színháztörténet számos példája mutatja, hogy a színpadi alakok - miként a színház összes többi eleme - megváltoztathatják funkcióikat. Megőrizhetik integritásukat, vagyis hangsúlyozhatják a maguk mesterséges struktúráját. Vállalhatják színpadi voltukat, minta romantikus színjátszás tette, vagy kiléphetnek kereteik közül, mint például az epikus színház: végül teljes mértékben el is tűnhetnek, példa erre az autoperformációs színház.

Mindez elmondható a bábról is. A bábos és a báb viszonya nagyon hasonlatos a művészek (szerző, rendezők, színészek) és a színpadi figurák között fennálló viszonyhoz. Sőt úgy tűnik, hogy a báb válsága egybeesik a színpadi alakok posztmodern krízisével. Mindaddig, amíg a szín-padi alakok megőrizték integritásukat, a báb is megmaradhatott azok vizuális megfelelőjének. Amikor a figurák mindenféle kísérlet tárgyává lettek, megkezdődött a báb természetének feltárása is, s ez a báb eltárgyiasodásához vezetett.

A bábot régóta tekintik a színész tárgyiasult formájának, azonban csupán Pirandello és Brecht kísérletei óta kezdték médiumnak tekinteni, eszköznek a színész-bábos kezében. Az epikus színházban a színpadi figura létének folytonosságát gyakran megzavarja a színész beavatkozása. A modem bábművészetben éppen ellenkező a helyzet: a bábos nagyon ritkán kelt életre a báb segítségével valamilyen figurát. Pirandello ellentmondásos igyekezete az alakok független, bár színpadi természetét hangsúlyozta, a brechti epika pedig azok rendezői és színészi akarattól függő, rövid és bizonytalan létére világított rá. E próbálkozások azt bizonyítják, hogy a színpadi figura a színház része, és alávetheti magát a különféle funkciók kicserélődésének.



Odüsszeia a Ciróka Bábszínház előadásában (Révész Róbert felvétele)

A színpadi alakként értelmezett báb egyfajta szubjektum tulajdonságait ölti magára. Önmaga sosem válik alannyá, mivel e minőség a színházban kizárólag az embert illeti meg, de számos előjoggal rendelkezik. Az ember bábbal akarta magát helyettesíteni, így a bábot a színpadi alany minden kiváltságával felruházta. A bábművészet a szó szoros értelmében olyan színház, amelyben a báb átveszi a színpadi szubjektum minden funkcióját. A bábon mint alanyon végrehajtott minden „kísérlet" a báb eldologiasodását és színpadiassá tételét eredményezné.

A bábművészet története nem más, mint az ember által a bábra átruházott előjogok története. A báb színpadi szereplőként, tehát cselekvő

Farkas Éva és Tisza *Bea A farkas* szempilláiban *(Kolibri) (Kádár Kata* felvétele)

alanyként való elismerése az antik mimézis fogalmának reneszánsz kori újjáértelmezéséből fakadt. A pszichológia úgy értelmezi a tényt, mint egy mesterséges lény megteremtésére tett újabb kísérletet (e folyamat az első, viszonylag ötletes reneszánsz robotgépek feltalálásának korszakában zajlik). Az ember egy hozzá hason-latos tárgy szolgálatába szegődik, hogy közben gyönyörködhessen annak látszólagos életre kelésében. Mindezt természetesen nem önzetlenül teszi. Az embert saját gőgje motiválja, hogy bebizonyíthassa a báb feletti győzelmét, belértve annak teljes elidegenítését is. E célt elérve az embert hamar untatni kezdi saját képmása, tehát megkérdőjelezi a báb mint tárgyiasult színész érdekességét.

A báb mint az ember dologi képmása kétféle szerepet töltött be: egyrészt színpadi figuraként létezett, másrészt az anyag tulajdonságai által behatárolt eszközként. Végül maga az ember vállalta a bábteremtő szubjektum szerepét. Megszabadult eddigi, hagyományos szerepkö

reitől, és új feladatokat jelölt ki a báb és az egyéb tárgyak számára - a klasszikus bábművészet mítosza mint konvenció ugyanis már régen kérdésessé vált. A bábművészet nem eleve adott, a *priori* minőség vagy szükségszerűség, csupán egy út a sok közül.

Ingarden már idézett, a műalkotásról szóló elmélete szerint a színpadi alak látvány- és hangzásvilága az egyes szubjektumok tevékenységének eredménye. A klasszikus bábművészet e tevékenységek egész garmadáját ruházza a bábra: ám mihelyt a „cselekvő szubjektumok", például a színészek nem ismerik el többé a báb színpadi dominanciáját és önállóságát, abban a pillanatban természetes módon váltják fel azt saját tevékenységükkel. Így a színész nem kölcsönöz többé mozgáseffektusokat a bábnak - megelégszik annak mozdulatlanságával. A narrátor nem adja többé a báb szájába a szavakat, hanem saját színpadi elbeszélést sző. A báb megfosztatik a szubjektivitás kiváltságaitól, és könnyen a tárgy szintjére süllyed. Mivel a színész maga közvetíti a színpadi figura jellegzetességeit, a báb megmarad kiinduló szerepénél: a figura statikus képmását reprezentálja. A báb színpadi élete, mint korábban utaltunk rá, az alkotó, a színész vagy bábos akaratának függvénye, akik időnként a szubjektum jogaival ruházzák fel a bábot, gyakran azonban állóképpé merevítik. Ennélfogva a báb színpadi léte két véglet között mozog: vagy a színpadi figura megtestesítőjeként rendelkezik annak minden kiváltságával, vagy az alak passzív képmásává degradálódik, s így csupán eszköz lesz a színész-előadó kezében.

Végeredményben ismét a dráma mint tiszta műfaj kérdéséhez, az arisztotelészi drámakoncepció aktualitásának problematikájához érkeztünk el. E koncepció egészen a XIX. századig nagy népszerűségnek örvendett, többek között, Gustav Freytag *Die Technik des Dra*mas című művének köszönhetően. Freytag úgy vélte, hogy a drámának feszültségekkel és konfliktusokkal teli eseményeket kell ábrázolnia, amelyekben fiktív színpadi figurák, tehát „drámai szubjektumok" szerepelnek. A szerzői reflexiók kommentálására a drámában nem látott lehetőséget.

A század végén e drámakoncepció elbukott, s vele együtt összeomlott a színpadi figurák egyértelműségéről szóló elmélet is. Manfred Pfister kortárs német drámateoretikus részletesen tárgyalja az epikus elemeknek a drámába való 'át-

Holle anyó (Bóbita)

Aladdin és a csodalámpa a helsinki bábszínház előadásában

szivárgását, elsősorban Brecht munkásságát hozva fel példának. Pfister legfontosabb meglátásai a „nonverbális epikai tendenciák" színpadi alkalmazására vonatkoznak; e tendenciákhoz a szerző a színészi játék különböző változatait, elsősorban a szereppel szembeni távolságtartást és a színpadi eszközök demonstratív felfedését sorolja. A színpadi eszközök jelenlétének manifesztálása az előadásnak epikai jelleget kölcsönöz - s főleg e gondolat bizonyul fölöttébb érdekesnek elemzésünk szempontjából.

Az epika legfőbb jellegzetességének az epikus alany, hallgató vagy néző által érzékelt jelenlétet tartják. A bábművészet esetében ez azt jelenti, hogy az a bizonyos jelenlevő és látható alany a színpadi valóság képi, hangbeli megteremtője lesz. Pfisterrel együtt tehát megállapíthatjuk, hogy a színpadi valóságot kialakító szubjektumok „leleplezése", felfedése az ábrázolt világ része, s az epikai elemnek a drámában való megjelenését példázza. A bábjait felvonultató művész nem más, mint az „epikus én" képviselője.

Természetesen a szubjektum-objektum epikai relációi nem zárják ki, hogy az alany színpadi figura alakjában jelenjen meg. A bábművész gyakran maga formái meg egy-egy alakot, vagy kölcsönöz a szóban forgó alak ikonszerű megfelelőjének mozgás-, látvány- és hangeffektusokat oly módon, hogy közben nem rejtőzik el a nézőközönség elől, s végig látható marad annak számára. Ha a művész szándékai a színpadon eléggé átütő módon jelennek meg, lehetőség nyílik olyan színpadi figura megformálására, amely mesterséges léte ellenére magával ragadja a nézőket. Tehát ismét valóság és fikció, szűkebb ér-telemben az epikai és drámai elem keveredésé-ről van szó.

Az erfurti Waidspeicher társulat 1992-es Ki fél a fekete *emberektől?* című előadásában az epikai és drámai struktúrák érdekes és újszerű váltakozását lehetett megfigyelni, amely a drámai feszültség kiélezését szolgálta. Lars Frank rendező a mimetikus művészet eddigi alapkategóriáit elvetve az előadás első felében a narrációt a valóság részeként szerepeltette, majd a későbbiekben az epikus alanyt - a narrátort - észre-vétlenül eltüntetve a bábokat tette meg önálló, független szubjektumokká.

Úgy tűnik tehát, hogy a színjátszás alany és tárgy viszonyának korlátlan lehetőségeit rejti magában. Az előadást létrehozó szubjektum nem csupán a színpadi figura tárgyszerű megfelelőjét kelti életre, hanem igénybe veszi saját testét és arcmimikáját is. Az előadó testének dinamikája és a báb mozdulatlan anyagisága együttesen alakítja a színpadi figura lényegi vonásait, arculatát.

A színpadi szubjektum és tárgya közös jeleket alkotnak, amelyek aztán eljutnak a befogadóig. A közvetített információ mennyisége változó; más a színész-alany által dominált színház esetében, más, amikor báb és bábos egyenrangú társként viszonyul egymáshoz, és ismét más, amikor egyedül a báb rendelkezik szubjektivitással. Különféle próbálkozások bizonyítják azonban, hogy a bábművészetben egyre gyakoribb tendencia *az animációtól* az *animizáció* felé való elmozdulás. A bábanimáció alanyi funkciókkal ruház fel ugyan egy tárgyat, de e tárgyiasult bábnak semmiféle lehetősége nincs önálló életre kelni. Bekövetkezhet azonban ez abban az esetben, ha a báb-tárgy kilép a színház keretei közül, és egy szélesebb összefüggés szimbólumává válik; ilyenkor újra lehetősége nyílik arra, hogy szubjektumként létezzen. A báb önálló léttel való felruházása egy adott kultúrán belül (például a vallásban) a tárgy animizációját jelentheti. Számos példa akad a báb ilyetén felhasználására, többek között a Hradec Králové-i *Circus Unicum* Nagyezsdája vagy *a* neubrandenburgi *Júlia* kisasszo*ny* című előadás bábjai. Ám nem csupán a bábművészet szolgál példákkal az animizációra. Tadeusz Kantor *Szerelem* és *halál* gépezete (1987) című előadásában Tintagilen tragikus sorsáról a néző a színészektől, azok játékából, arcmimikájából értesül, míg a bábok - a figurák ikonszerű jelzéseiként - mindvégig mozdulatlanul maradnak.

Bunraku-báb

Ezek a bábművészet világán kívül zajló kezdeményezések rendkívül fontosak a bábjátszás szempontjából is, hiszen a báb újabb felhasználási területeire világítanak rá, és újabb relációkat teremtenek szubjektum és tárgya között. Az ilyen jellegű előadások alkotóit elsősorban a bábok és színészek világának konfrontációja érdekli; az előadó és báb animációra épülő, hagyományos együttműködésével kevésbé foglalkoznak.

Fordította: Paszt Patrícia

BÓTA GÁBOR

BÁBVILÁG MAGYARORSZÁGON

Több mint harminc éve tartja műsoron a Bábszínház A fából *faragott királyfit* és a *Petruskát;* bejárta velük a világot. Franciaországban és Indiában, Kínában és Amerikában ünnepelték az előadást. Az Állami Bábszínház ezeken kívül is létrehozott színházi remekműveket: A csodálatos *mandarinnak*, Beckett Jelenet szöveg *nélkül* című egyfelvonásosának és Ligeti György Aventures című művének bábadaptációja megütötte az együttes által igen magasra állított mércét. Sajátos műfaj született: a zenés bábszínház, amelyben zene, képzőművészet, balett, színészet tökéletes összhangban olvad egymásba. Ekkoriban jó volt a színház „átlagszínvonala" is: *a Misi mókus kalandjai,* a *János vitéz, az* Óz, *a nagy* varázsló, a Kacsalaki *rejtély, A sárkány, a Háry János, a Bábuk* és emberek, az *Arcok és* álarcok, mind jelentős sikert arattak.

Egy idő után azonban csendesebbek lettek a sikerek. Kezdett teherré válni, hogy az Állami Bábszínházból mamutintézmény lett, amely fővárosi és országos feladatokat egyaránt ellátott, és igen nagyszámú külföldi meghívásnak tett eleget. Fogytak az ötletek, gyakoribbá vált az önismétlés; elfáradt a színház. Sokat ártott, hogy a környező országok gyakorlatával ellentétben, nálunk hosszú ideig egyetlen hivatásos bábszínház működött. Másodikként-1981-ben - a pécsi Bóbita vált hivatásossá, de kezdetben ez a fejlemény a színvonal csökkenését hozta magával. Az egykori amatőrök - meglett pedagógusok, mérnökök, orvosok- az igen kevés fellépési lehetőség miatt nem tudták vállalnia hivatásos báboslétet. Ezért szinte az utcáról vettek föl embereket a Bóbitába. Később az egri Harlekin és a kecskeméti Ciróka esetében már szerencsésebben alakult a hivatásos működésbe való átmenet, de ezek az együttesek még hosszú ideig nem jelentettek konkurenciát az Állami Bábszínháznak, ahol viszont kezdett elmérgesedni a helyzet. Tarthatatlanná vált, hogy a színészeket - a biztonságos üzemmenet érdekében - csoportokba osztották, ami oda vezetett, hogy öthat művészt akár évtizedekre is „összezártak", a fiatalok nem tudtak találkozni az idősebbekkel a színpadon. Voltak, akik alig léphettek fel a fővárosban, s napi három tájelőadásban koptatták művészetüket.

A robbanás előszele 1991 nyarán érződött, amikor a zömében fiatal bábszínészekből álló Dody '54 Társaság több alkalommal egész napos, színházi előadásokkal tarkított, reneszánsz vásárt rendezett Szentendrén. Éjt nappallá téve fél évig készültek az eseményre, és hangsúlyozottan *nem a* Bábszínház színeiben jelentek meg. Nem is kaptak dicséretet érte a színházukban. A következő évadban elsősorban belőlük alakult a Kolibri színészcsapata.

Kolibriék bemutatót bemutatóra halmoztak. Tizenegy premiert tartottak az első évadjukban, és kialakítottak két új játszóhelyet, a Kolibri Pincét és a Kolibri Fészket. A Budapest Bábszínház (a volt Állami Bábszínház) a megfontoltabb lépések taktikáját követte. Jelentősen csökkentette vidéki előadásainak számát - ezzel nagy terhet véve le a társulatról -, a régi produkciókat leporolgatta, és bemutatott újakat is, amelyek nem nagyon különböztek a korábbiaktól. Állatorvosi lóként lehetett szemlélni *a Karnevál* és *képkoncert* című, felnőtteknek szánt reprezentatív műsorukat, amelyben az önismétlés teljes arzenálját felvonultatták. A *Karnevál* című Schumann-mű két Pierrot-figurája például kiköpött mása volta bábszínházi Beckett-hősnek, ahogyan fölfelé bukdácsoló mozdulatai is hasonlítottak egyik nagy elődére, míg a figurák fej-re, törzsre, lábra, kézre való széthullása *A fából fa*ragott királyfiból volt ismerős.

Bizonyos mértékig a Kolibri is megőrizte a hagyományokat - például szerződtette a magyar vásári bábjáték mesterét, Kemény Henriket -, de új utakat is keresett. A Locspocs *sárkány* Orosz Klaudia által tervezett egyszerű bábjai - rendező: Székely Andrea - azt az érzetet keltették a gyerekekben, hogy otthon ők is kedvükre életet lehelhetnek kedvenc játékaikba, tárgyaikba. A Novák János által vezetett együttes több produkciója azt sugallja, hogy a színház nem távoli, kiismerhetetlen csoda, hanem bárki által kipróbálható játék. Sokan vitatják, érdemes-e arra késztetni a gyermekeket, hogy bekiabáljanak a produkcióba, hogy fölmenjenek a színpadra - mint például a Bors néniben, A farkas *szempilláiban* -, és „aktív" részesei legyenek a cselekménynek. Minthogy eközben a mese fonalát nem szakítják meg, és a kis nézőkkel szemben nem alkalmaznak semmilyen kényszert, talán nincs a módszerben kivetnivaló. A Kolibri nyílt napjain, nemzetközi utcai bábjátékos-fesztiváljain is iparkodik minél közelebb kerülni a publikum-

Jelenet a Budapest Bábszínház Varázsfuvola-előadásából

Szabó Zsuzsa A kígyókirály gyűrűje című előadásban (Bóbita)

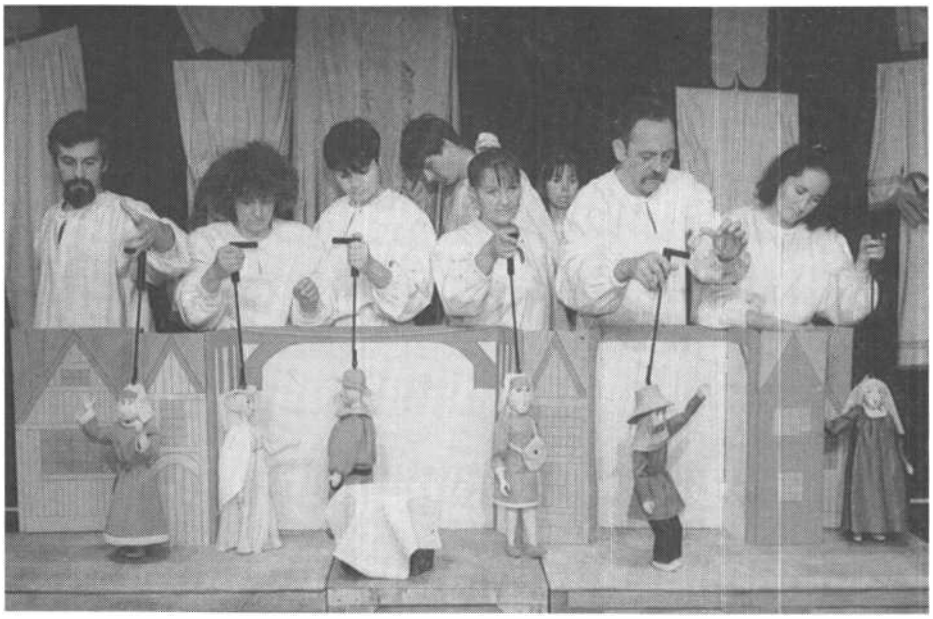
Locspocs és a Bolygó Hollandi (Kolibri Színház) (Kádár Kata felvétele)

hoz. *A Megyeri gyalog* galoppelőadásával leginkább a fiatal felnőtt nézőket sikerült megnyernie. Kiderült, hogy a stilizált, groteszk játékmódhoz szokott bábosok anyanyelvi szinten beszélik az angol abszurd humort. *A Merlin születése* című produkcióban viszont arra kellett rájönniük, hogy a realista játékmód, a shakespeare-i gazdagságú szöveg hiteles interpretálása nem feltétlenül az ő területük.

A Budapest Bábszínház Meczner János igazgatása. Lengyel Pál művészeti vezetése alatt szintén próbál újítani. Ott, ahová vendégrendező idáig alig tehette be lábát, ebben az évadban több olyan művész dolgozott, aki nem kifejezetten bábrendező. Fodor Tamás a Kelekótya Jo*nathán* rendezése közben a legjobb színészi képességeket hozta ki az együttesből, régen látott, lelkes összmunkára sarkallva a társulatot. A bábokriak azonban nem volt mindig elég akciójuk, s amikor túl sokat álltak egy helyben, az anyag nem elevenedett meg kellőképpen. Meczner János Varázsfuvola-rendezése kedves játék, képeskönyvszerűségét élvezik a gyerekek. De közel sincs benne annyi eredeti ötlet, mint amennyivel például a berlini Junge Marionettopemek a teljes *Varázsfuvolát* előadó társulata Budapesten is elbűvölte a nézőket. A *Hófehérke* Vas-Zoltán Iván által színpadra vitt adaptációja rendkívül hatásos ugyan, de a tévé szappanoperáinak ízlésvilágát hozza be a Bábszínházba, ahol voltak ugyan rossz előadások, de az ízléstelenség nem volt jellemző. Lengyel Pál régi bábos, két rendezése - *az Árgyélus királyfi* és az *Akár hiszed,* akár nem... - biztos szakmai színvonalat képvisel. Balogh Géza legújabb rendezése, a Szofi és Habó pedig jó előadásban, érdekesen szerepeltet „élő-" és „maszkosszínészt', vagyis bábfigurát egy színpadon. Jó jel, hogy újra mernek kísérletezni a Bábszínházban, de újszerű, igazán át-ütőerejű produkció mostanában nem született.

Vidéken a már említetteken kívül Miskolcon, Szegeden, Győrött, Szombathelyen és Debrecenben működik hivatásos bábszínház. Lehetetlen itt mindegyikük munkájáról részletesen beszámolni. Az egyik legérdekesebb műhely a kecskeméti Ciróka Bábszínház, amelyet Kovács Géza vezet. Talán legemlékezetesebb előadásuk a Kovács Ildikó rendezte *Purgateátrium,* amelyben három népi bábhős, a magyar, a román és a német rosszalkodik. Külön paravánjuk van, jól elkülönülve kiabálnak át a szomszéd várba. Az előadás végén a három paraván egymásba simul, a bábhősök kísérletet tesznek a meg-

Jelenet a kecskeméti Purgateátriumból (Ciróka)



Szamártestamentum a Harlekin Bábszínház előadásában

békélésre. Költőiség és harsányság, az ősi hagyományok és a modern színházi eszközök ritka szépséggel találkoznak a produkcióban. Cirókáék az összes bábtechnikát módszeresen végig-próbálják, *a Münchhausen* bárót például tárgy-játékként, az Odüsszeuszt árnyjátékként mutatták be.

A Bóbita Bábszínház által jegyzett O 'Kane és a holttest- Sramó Gábor rendezése - átmenet az „élő színház" és a bábszínház között. A fekete humorral teli abszurd játéknak csak bizonyos jeleneteiben hangsúlyos a báb. A groteszkül elrajzolt figurák furcsa kontrasztot alkotnak a színészek hús-vér valóságával. Ezt a hatást használja ki a Harlekin Bábszínház is a Lengyel Pál által rendezett Szamártestamentumban. Szinte gyermekrajzszerűen egyszerűek Koós Iván figurái, amelyek a felnőtt színészekkel „párosítva" kajánul pajzán hatást keltenek.

Szaporodni kezdenek a családi bábszínházak is. Közülük a legmarkánsabba Figurina Animációs Kisszínpad. Az utóbbi évek egyik legfontosabb bábeseménye a Péter és a farkas című Prokofjev-műre készített kézpantomimjük, melyhez Fellegi Ádám élőben szolgáltatja a zenét.

Eszmélődőben vannak tehát a magyarországi bábszínházak, és igen sok fesztivál is van már, amelyen összemérhetik erejüket. A hagyományos pécsi és békéscsabai nemzetközi fesztiválok mellé csatlakozott a szintén nemzetközi jellegű sárospataki, „Zsákomban a bábom" című rendezvénysorozat, amely a családi bábosok seregszemléje; a kecskeméti Országos Bábszínházi Találkozó viszont a hazai „bábbirodalomnak" ad otthont. Az „élő-" színházi kollégák azonban nem nagyon látogatják ezeket a rendezvényeket. Még mindig mostohatestvérnek számít a bábjáték, még mindig kisebbségi érzéstől és bizonyítási kényszertől szenvednek a bábosok. A mostani világfesztivál talán segít a leküzdhetetlennek látszó szakadék áthidalásában.

B Ó T A G Á B O R

INTELLEKTUÁLIS SZIGET VOLT A BÁBSZÍNÁZ

Bródy Vera, az Állami Bábszínház tervezője nevéhez megszámlálhatatlan produkció fűződik. *A Misi mókus kalandjai, A* szőke *ciklon,* A *fából faragott királyfi,* A sárkány, *a Háry* János, a Vásári *bábkomédiák* egyaránt az ő munkáját dicsérik. Ő tervezte a tévé megunhatatlan bábfiguráját, Mazsolát is. Hosszú ideje Párizsban él, de rendszeresen hazalátogatott, hogy bábokat teremtsen a holt anyagból.

– *Ön Várkonyi* Zoltán *Művész Színházában színésznőként kezdte a pályáját, de igen hamar meg kellett válnia* ettől a *híres intézménytől. Vajon miért?*

– Makay Margit iskolájába jártam. Azt képzeltem magamról, hogy pisze orral és kerek formákkal tragika leszek. Margit néni Gaál Franciska és Somogyi Bogyó szerepeit adta nekem, én viszont Bajor Gizi szerepeit tanultam meg, és az órákon el is játszottam ezeket. Amikor meghallgatásra mentünk Várkonyihoz, Koós Juditnak, aki *az Amerikai* Elektrában Christine Mannont játszotta volna, nem jött el a partnere. Megkérdezték, nem tudja-e valaki Lavinia szerepét. Tudtam, eljátszottuk a jelenetet, és azon nyomban szerződtettek. Egy ideje mára Művész Színház tagja voltam, amikor próbálni kezdték Pirandello *Ember, állat, erény* című darabját. Dajka Margit játszotta a női, Várkonyi a férfi főszerepet. A próbák közben odajött hozzám Várkonyi, és azt mondta, tanuljam meg Dajka szerepét. Nem értettem, miért, hiszen ez egy harminc-negyven éves nő szerepe. A bemutató utáni harmadik napon nyugodtan ballagok a színházba, jön Várkonyi. Kérdezi, tudom-e a szerepet, mert este be kell ugrani. Azt hittem, ott rögtön elájulok. Mondtam, hogy nem tudom. Többet nem léteztem a számára. Így aztán dolgoztam egy irodában, közben hobbiból fúrtam-farigcsáltam. Az unokanővérem elvitt Obrazcov társulatának vendégszereplésére: *a Szempillád* zizzenésére című bábszatírát adták. Lenyűgözött. Jelentkeztem a bábszínházhoz, ahol először gépírónak vettek föl, onnan kértem át magam a műhelybe.

- *Mennyire utánozták* Obrazcovot?

– Szegő Ivánt hosszabb időre kiküldték Obrazcovhoz, hogy tanulja a mesterséget. Amikor visszajött, rögtön főrendező lett. Az összes ottani darabot könyv nélkül megtanulta, bizonyos mértékig tehát másoltuk Obrazcov előadásait. A több mint ötszázszor futó Sztárparádé is tulajdonképpen utánérzés volt, a bábok technikája hasonlított a moszkvai Sztárparádéhoz, csak éppen ismert hazai művészeket formáztak a figurák. Több utcahossznyi sor állt jegyért az előadásra, az emberek betörték a színház ajtaját.

– *Pedig ez felnőtt előadás volt...*

– Igen, de csupa paródiából állt, élő dzsessz-zenekari kísérettel.

– Gábor *Éva* bábui *emberutánzóak voltak; önök később* erősen *eltértek ettől a stílustól.*

– Mai szemmel nézve naturális bábok voltak, mozgott szemük-szájuk. Zseniálisan animálták őket a színészek. Bejártak a műhelybe, és mi-

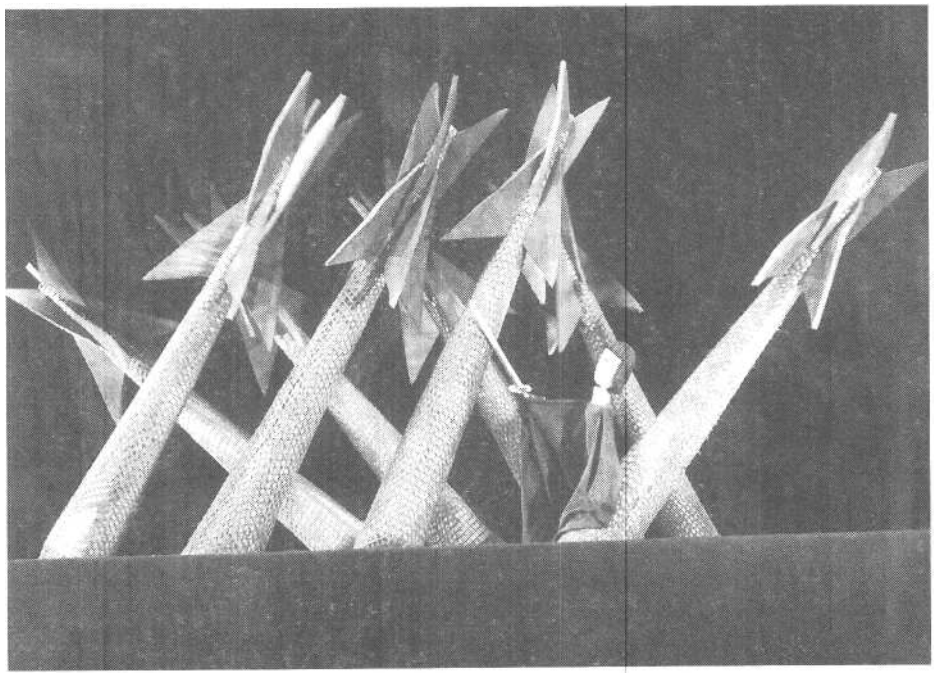
közben készültek a figurák, már gyakorolták a technikát. Naphosszat álltak a tükör előtt, hogy milliméteres pontossággal kidolgozzák a mozgásokat. Rendszeressé váltak az éjszakába nyúló próbák. Különös levegője volt akkoriban a Bábszínháznak. A felnőttelőadások - például a Pesti mesék, a Szerelmes *istenek,* a Biztos si*ker* -- bábui megmintázott színészkarikatúrák voltak. Obrazcovtól megtanultuk a szakmát, a precizitást, a romantikát és a humort. Végül is a romantika és a humor minden mesében jelen van. Segítségével szinte bármit el lehet játszani. Először például azt hittem, Szilágyi Dezső megőrült, hogy bábokkal akarja eljátszatni *A fából faragott királyfit* meg a Petruskát. De ő pontosan kidolgozta a forgatókönyvet, és tudta, hogy a két darab főszereplői bábok. Ember nem képes olyan tökéletesen eljátszani ezt a két szerepet, mini a jól mozgatott báb. Intellektuális sziget volt akkoriban a Bábszínház. Mészöly Miklóstól Kardos G. Györgyig sok kiváló író dolgozott nekünk. Jakovits József volt a szobrászunk, Ország Lili, Márkus Anna festette a díszleteket, sokat jelentett számomra Bálint Endre gyakori jelenléte.

– -- A színészek lelkesedésből *jöttek vagy kényszerből?*

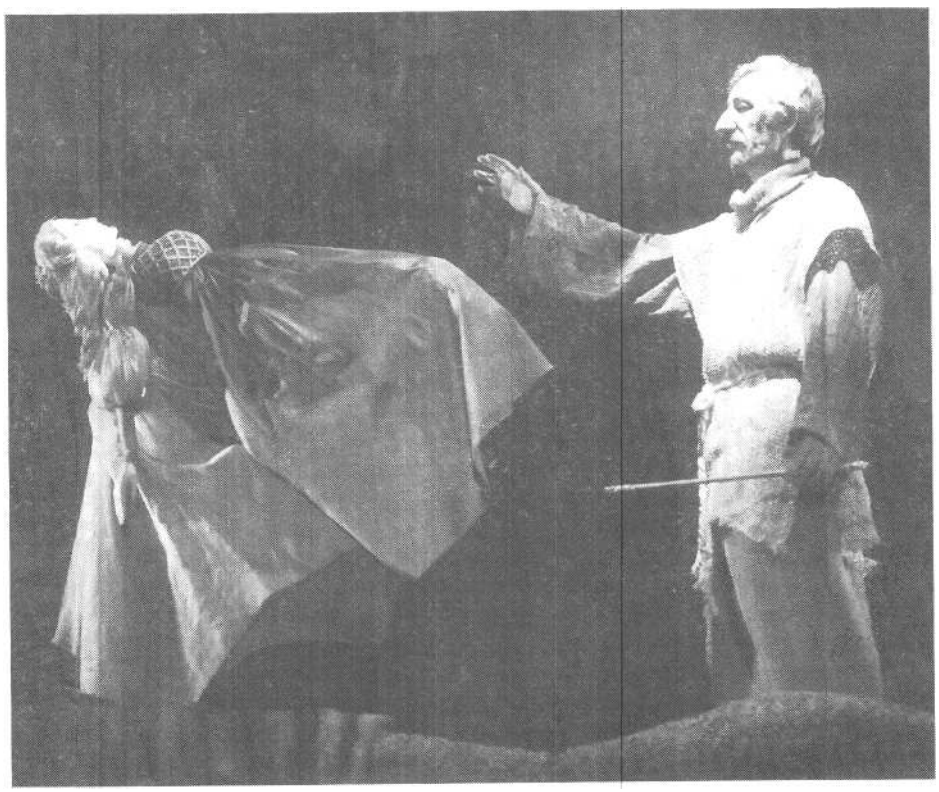
– Sokan jöttek azért, mert máshol nem boldogultak, de aztán elsajátították a szakmát. Szöllősy Irén például a Nemzetiből jött: Európában kevesen tudnak úgy bábot mozgatni, ahogy ő. Havas Gertrúdnak olyan humora és bája volt, hogy sok évvel a halála után is hallom a hangját. Hiába terveztem volna a Mazsolát, ha nem ő szólaltatja meg. B. Kiss Istvánnak - ő néptáncos volt - ma is látom a mozdulatait, szinte minden alkalommal bementünk arra a jelenetre, amikor Petruska meghal. Mindig hozzátett valamit, mindig máshogy csinálta.

– *Ez nyilván Szilágyi* Dezső *érdeme is volt, aki irodalmibbá, filozofikusabbá* tette a *bábjátékot.*

– A bábkabarék kezdtek kifulladni. Amikor még Darvas Szilárd konferált, izgalmas kapcsolat alakult ki az élő ember és a báb között. Később azonban inkább Rátonyi Róbert miatt jött a közönség, semmint a bábért. A *Szentivánéji álom* 1964-ben már egészen más stílust képviselt, mint a bábkabarék. Szilágyi, akárcsak egy balettkoreográfia esetében, pontosan leírta, mi történjen. Mozgásban látta a történetet, a zenét, ahogy én is mozgás közben látom a figurákat, rajzolom a bábterveket. Szilágyi meghatározta a színház szellemiségét. Pontosan tudta, mit akar kipróbálni. A nagy felnőttműsoroknak rendsze-



rint volt egy korábbi, gyermekszínházi megfelelője, amelyben kikísérleteztük a számunkra új módszert. *A* fehérlófiában használtunk először fekete színházi technikát: egy figurának át kellett repülnie a színen, fekete volt mögötte a háttér, a fekete ruhába bújtatott színész láthatatlan maradt a nézők előtt. *A Szentivánéji* álom előtt a lebegő selymeket az *Aladdin* csodalámpájában próbáltuk ki. Ez volt az első közös munkánk Koós Ivánnal, rögtön nagyon jól tudtunk együtt dolgozni. Ha még csinálnék bábszínházat, akkor Bob Wilson módszere érdekelne. Amit ő csinál, annak bábbal talán még nagyobb hatása lenne. Hiszen a fény segítségével hasít ki absztrakt teret, a színészek pedig nála nem emberi módon mozognak, Wilson bizonyos mozgáskaraktereket



Garas Dezső mint Prospero A viharban

KOVÁCS ILDIKÓ

A MÁGIA SZÍNHÁZA

Kovács Ildikó bábszínházi rendező. 1928-ban Sepsiszentgyörgyön született, az erdélyi bábművészet nagyasszonya, nemzetközi hírű és rangú szakember. Önma-gát egyszerűen bábosnak nevezi.

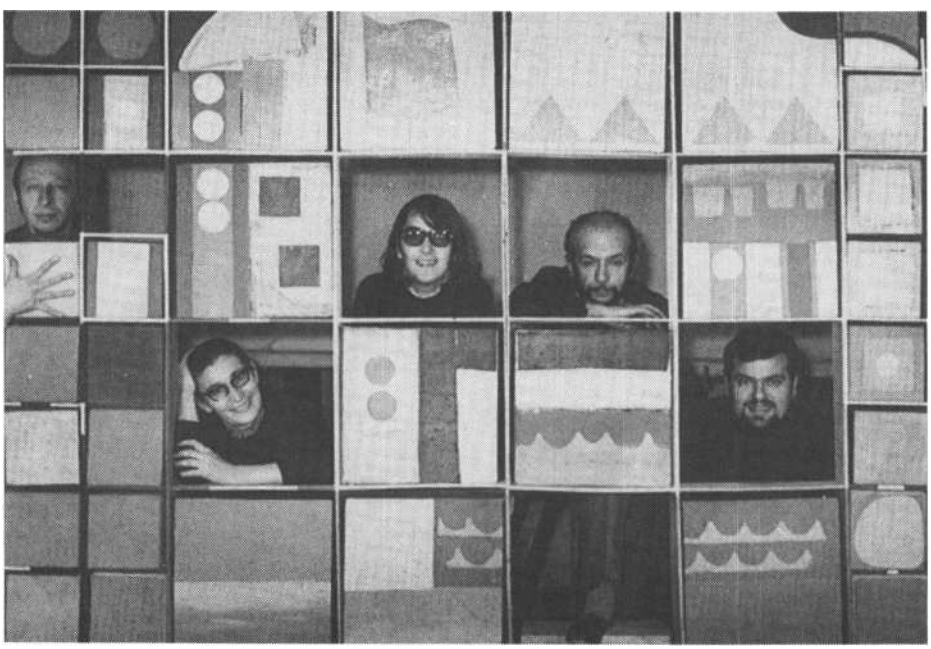
A bábos fogalma magában foglalja mindazt, amit ez a sajátos művészet megkövetel. A bábos ír, dramatizál, tervez, mintáz, varr, játszik és rendez. Alkotó bábos - ha így jobban hangzik. Ez a művészet nem tűri a hivatalos szakosítást, ősi ösztönössége, szabad szelleme, nonkonformizmusa ledobja magáról az intézményesítés korlátait, sémáit, merevségét. Ennek a művészetnek alapvető kifejezőeszköze *a bábu.* Nem lehetek bábszínházi rendező, ha sohasem született meg a kezem között egy bábu, ha nem éltem át személyesen a bábu életre keltésének a csodáját, ha nem hiszek a bábu életében. A bábozás képzőművészet, kézművesség, életadás, születésmisztérium, világteremtés. Ezért egyedülálló művészet. Ezért tartottam ki mellette minden társadalmi, politikai és szakmai hátrány és nehézség ellenére is; ezért hiszek továbbra is ennek művészi, erkölcsi szerepében, elhivatottságában az elidegenedett, zavarossá vált XX. századnak a végén. Pedig nemegyszer tapasztaljuk, hogy a bábszínház szó hallatán elnéző mosoly jelenik meg az arcokon, amely a feltételezett játékszernek meg annak a gondolatnak szól: fel-nőtt emberek, és még mindig játszanak.

Jelenet a Kolozsvári Bábszínház A haza című előadásából

talál ki számukra. Utolsó munkáim, *a Kaland a Tigrisbolygón,* és A csodaszarvas *népe* míves, szép munkák, de nem biztos, hogy a legjobb dolgaim. A *vihart* érdekesnek tartottam, volt benne néhány olyan pillanat, amelyért megérte létrehozni az előadást. Egy ideje a színháznak nincs szüksége rám. De ez talán nemis baj. Nekem határozott elképzelésem van a társulatról, és nem hiszem, hogy találnék most olyan együttest. Csináltam néhány gyerekeknek szóló könyvet Párizsban; azt veszem észre, egyre inkább könyv-tervek foglalkoztatnak. Szeretnék egy bábokkal illusztrált könyvsorozatot. Ha kell valakinek. De ha nem, akkor is megcsinálom...

Mindez összefügg a gyerekeknek szóló művészet megítélésével. Számtalanszor ütköztem bele abba a bizonyos „csak" szócskába: „csak" gyerekszínház, „csak" gyerek, „csak" gyerekeknek szól... Mindez a felnőttvilág közönyét, megbocsáthatatlan érdektelenségét tükrözi, vaksá-gát, amellyel - élen a politikusokkal - nem veszi tudomásul, hogy a gyerek a jövő társadalmának a felnőttje, Wordsworth szerint: a gyermek az emberiség apja. Ha pusztán gyakorlati érdekszempontokra volnánk tekintettel, akkor is az lenne a logikus, hogy a társadalom egészségi, erkölcsi, szellemi szempontokból egyaránt maximális figyelmet szenteljen a gyerekvilágnak. De úgy tűnik, hogy közönyösen megyünk el a kézen-fekvő, alapvető igazságok mellett, ugyanakkor maximális fontosságot tulajdonítunk a hatalom, a pénz, az agresszió minden megnyilvánulásának. A közöny és az előítélet végigkísérte és -kíséri a bábszínház gyermekelőadásait, a színházak és a művészek munkáját.

Másfelől: a bábszínházi alkotófolyamatot nem lehet megközelíteni gyermeki nyitottság, belső szabadság, őszinteség, fantázia és gyermeki játékhit nélkül. Talán ezért is van olyan kevés bábos a felnőttek között. Nem akarom misztifikálni a műfajunkat, de a bábjátszáshoz egészen másfajta adottság, tehetség, alkat kell, minta drámai színjátszáshoz. A drámai színész az író teremtette személy bőrébe hatol, mozgósítja élet- és emberismeretét, lélektani, érzelmi tudását, megalkotja egy másik ember külső-belső lényét, színészi lehetőségeivel elénk varázsolja a figura járását, tartását, beszédmódját, jellemét, érzelmeit, lelkiállapotait. A csoda, ami a szemünk láttára történik, az embernek egy másik emberré való átváltozása.



A bábu azonban nem ember, a bábu holt anyag, képzelet alkotta képzőművészeti alkotás, a bábu az ember *jelképe,* a bábu ábrázolja az emberi világot.

A bábos gyermeki játékhitét, képzelőerejét, az ősi varázslat-mágia (kollektív tudat) emlékeit mozgósítja, hogy létrejöhessen a bábu életre keltésének csodája. A bábszínház a varázslat, a mágia színháza. Emellett természetesen itt is jelen van a szerep megformálásának a feladata, csak hát e feladat lényege és fizikai ténye alapvetően különbözik a drámai színész munkájától.

A feladat: embertípust, emberjelképet, képzelet alkotta figurát kell *ábrázolni* hanggal, mozgással úgy, hogy az ember hangján a bábu elhihető módon szólaljon meg, hogy stilizált, tánc-szerű mozgása kifejezze a darabbeli alak jellegét és jellemét. Sűríteni, lényegíteni, stilizálni kell hangban, interpretálásban, mozgásban egyaránt.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül az alkotási folyamat fizikai adottságait sem: a bábu és az em-

Pinocchio a Kolozsvári Bábszínház előadásában

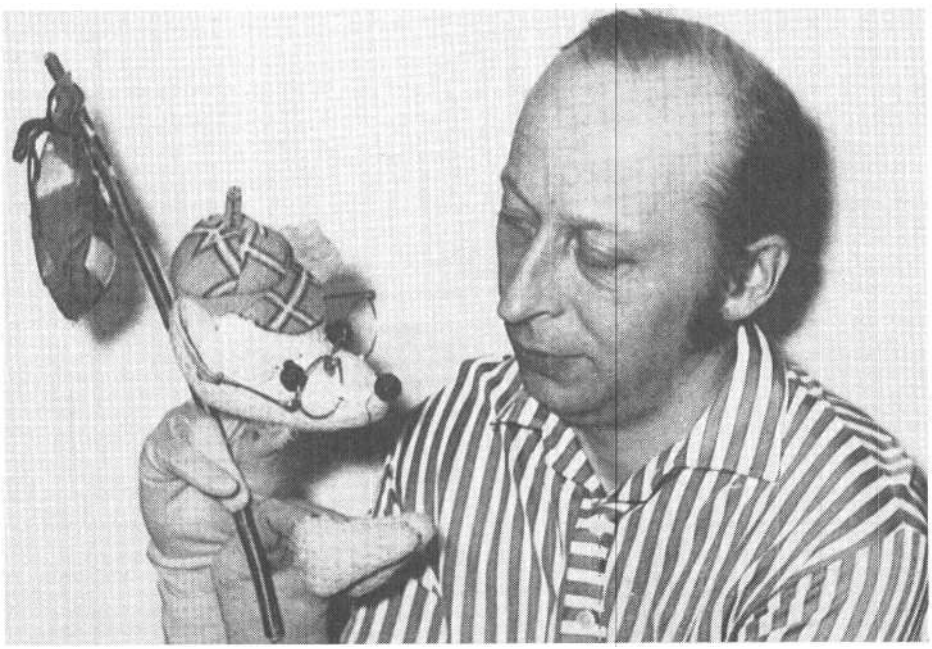
ber közötti távolságot, amelyet a bábosnak le kell győznie, hogy összeforrjon a bábuval. Obrazcov ezt igy fogalmazta meg: a bábu szíve az ember tenyerében dobog. Ma már talán kissé romantikusnak hat ez a mondat, de az tény, hogy a színész a bábu életének lüktetését éli át. Ugyanakkor az alkotási folyamatban jelen van egy jó adag elidegenítő effektus is, amelyet nem lehet puszta színészi játékkal áthidalni.

Ahogy a művészet bármely más területén, itt is vissza lehet élni a műfaj lehetőségeivel: olcsó szórakoztatásra, hatásvadászatra lehet használni, avagy külső feltételekhez igazított, lélektelen előadásokkal megcsúfolni a művészet fogalmát. Az ilyen előadásoknak nincs közük a művészethez. A sokat emlegetett csoda csak a művész-alkotó kezében, lelkében születhet meg. Ha láttuk a francia Yves Jolly megrázó papír-tragédiáját, az amerikai Eric Bass misztikus meséit, a holland Henk Bourwinkel filozofikus bábesszéit, a cseh Drak Színház dinamikus, egyéni koncepciójú, ragyogó előadásait, egy szófiai kis magánszínház tűzijáték sziporkázású ötletességét a Romeo és Júlia-paródiában, Kemény Henrik csodálatos játékát (és a sor hosszan folytat-ható), akkor elhisszük a csodát.

Kérdés: létrejöhet-e a csoda az intézményesített, állami intézményekben? Erről tudok a legtöbbet, hiszen ebben a világban éltem, s életem összefonódott a romániai magyar hivatásos bábozás történetével. A romániai bábszínházak zöme 1950-ben alakult, ma tizenkilenc működik az országban. Közülük háromnak (Kolozsvár, Marosvásárhely, Nagyvárad) van magyar, egynek (Szeben) német tagozata. A Bukaresti Bábszínház tavaly ünnepelte ötvenedik évfordulóját.

Az állami támogatásnak kétségtelen előnyei vannak: a szimbolikus árú belépőjegy jelzi a gyereknéző fontosságát, a fizetéses, nyugdíjas állás létbiztonságot nyújt az alkotóknak, a szubvenció lehetőséget ad a tervek, elképzelések megvalósítására. Ugyanakkor jelen volta kiszolgáltatottság: a politikai szempontok szerint vezérelt cenzúra, az ilyen szempontok szerint kinevezett vezetők, a minisztériumok és kultúrbizottságok uralma. Nem egy próbálkozásunk, hogy mindezzel szembeszálljunk, szélmalomharcnak bizonyult, ámbár az élet is ismeri az abszurdot: néha sikerült kicsúszni a hatalom markából. Erre a kolozsvári Übü király-előadásunk a legjobb példa. Amikor egyetlen romániai színház sem kapta meg Jarry darabjának bemutatási engedélyét, nekünk megadták, talán épp azért, mert „csak" bábszínház voltunk. 1980-tól 1985-ig játszottuk a diktátorszatírát, mígnem a Szabad Európa Rá-dió jóindulatú, vállveregető dicsérete véget nem vetett a sorozatnak.

Az állami intézmény nyújtotta nyugdíjas állás sajátos előnytelenséggel is járt. A bábszínház-alapítási lázat nem előzte meg szakmai képzés, így az újdonsült alkalmazottaknak két lehetőségük volt: alkotó, elkötelezett bábossá válni, vagy színésztisztviselőként éldegélni. Az előbbi, szerencsés esetben a tehetséges ember felfedezte ennek a művészetnek a szépségeit, és autodidakta módon megtanulta a mesterséget. Erre nem egy példa volt, ennek köszönhetően beszélhetünk a romániai bábszínházak virágkoráról. A második, kevésbé szerencsés esetben az, akit sem tehetség, sem érdeklődés nem kötelezett el, de védte a törvény, megmaradt állásában nyugdíjazásáig. Ez a színházaknak évtizedekig ballasztot jelentett.



Péter János és Cini Samu

Már a kezdetektől kialakultak azok a szempontok, amelyek meghatározták a három magyar színház működését. Ezek egyike a műsorpolitika volt. Arany Jánostól Petőfin, Vörösmartyn, Csokonain át Móricz Zsigmondig, Tamási Áronig hosszan sorolható a bemutatott magyar klasszikus szerzők neve, s a kortársaké is: Bajor Andor, Fodor Sándor, Hervay Gizella, Mészöly Miklós stb. A világirodalomból többek között Shakespeare, Lorca, Cervantes, Milne, Gozzi nevét kell említenem, s természetesen játszottunk román népmese-feldolgozásokat éppen úgy, mint kortárs román szerzők műveit. Ez hozzá tartozik a sajátos erdélyi kultúra sokrétegűségéhez, a kölcsönhatás egészséges, egymást formáló erejéhez. Mindnyájan gazdagabbak lettünk attól, hogy évszázadok óta három nemzet él itt együtt. Természetesen elsősorban az anyanyelvi kultúrát igyekeztünk előnyben részesíteni, arra törekedve, hogy előadásainkkal - sokszor igen mostoha körülmények között - eljussunk a magyarlakta városokba, falvakba.

Az elmúlt tíz-tizenöt évben felbomlottak a megszilárdult, jól kialakult csapatok. Elkezdődött a generációváltás, az úttörők nyugdíjazása, egyesek az országból is távoztak, pótolhatatlan űrt hagyva maguk után. Ma már az a helyzet, hogy néhány színházban az alapozástól kellene újrakezdeni a munkát. Talán három színháznak (a bukarestinek, a vásárhelyinek és a iasiinak) sikerült megőriznie szervezési szisztémájának biztonságát, mesterségbeli igényességét, illetve a constanzai színházban született valami új, ahol egy fiatal rendező nagyszerű tervezők segítségével hoz létre figyelemre méltó előadásokat. A legtöbb színházban, ahol azelőtt értékes, színvonalas előadások születtek, ma szakemberek és hozzáértő vezetés híján kétségbeesett próbálkozások folynak, hogy a múlt romjain valami felépüljön. Hat-hét éve az első generáció helyébe megint fiatal, szakképzetlen színészeket alkalmaznak, akik jószerivel mást sem csinálnak, mint hogy a régi darabok szerepeibe lépnek be; új darabok alig születnek, nincsenek tervezők, rendezők.

1994-ben a Soros Alapítvány segítségével nyári szabadiskolát indítottam. Tizenhét növendékünk van, az oktatás román és magyar nyelven folyik (német nyelvű kurzusra nem volt elég jelentkező). Célom az, hogy gondolkodó, cselekvő, alkotó bábosokat neveljünk; egyeseknél sikerült is elindítani azt a folyamatot, amelynek során kivitelező színészekből alkotó színészekké válhatnának. De legtöbbjüknél a külső körülmények, az őket alkalmazó színházak kötöttségei erősebbnek bizonyultak.

Beszélnem kell még a Bábosról, akit Péter Jánosnak hívtak, s aki ötvenkét évesen hagyott itt bennünket. Ő volt a romániai bábjátszás igazi bábosa, mindenki Jánoskája. Az örömszerzés volt a mestersége, kifogyhatatlan jókedvvel, ellenállhatatlan humorral játszott az utolsó pillanatig; a kórházi ágyon fekve játszotta el utolsó előadását, nevettette meg a körülötte álló betegeket, orvosokat. Ha történetesen nem Zilah városában születik, hanem mondjuk, Párizsban, akkor ma a legnagyobb ismert nevettetők-ríkatók közé sorolnák; így csak szűkebb pátriájának közönsége részesült tehetségének ajándékából. Őrizzük gesztusainak, hangsúlyainak, játékának emlékét. Látjuk még Micimackót, ahogy utánozhatatlan humoros kedvességgel totyog ide-oda, özvegy Karnyónét ember-bábként, döbbenetes groteszk, tragikomikus gesztusaival, *a Szentivánéji álom* Zubolyát, Tamási Áron szegényördögét, a madárijesztőt Lawson meséjéből, a *János vitéz* francia királyát és groteszk óriását...

S még egy név abból az aranycsapatból, amelynek Jánoska volt a vezérjátékosa: Balló Zoltán. Lorca *Don* Cristobaljában ők ketten játszottak el minden szerepet, Balló volta *Karnyóné* Samukája meg Puck; kettejük ellenállhatatlan pantomímes-balett paródiáját a táncművészek is megcsodálták. Azóta Balló Zoltán is követte barátját, s végleg eltávozott közülünk.

Mi az, ami megmarad a munkánkból? Remélem, hogy színek, formák, képek, zenei hangulatok, érzelmek, gondolatok, játékélmények a hajdani gyerekek emlékezetében. Talán mindez beépült a mai fiatalok vagy már felnőttek életébe, előadásaink talán sugároztak feléjük örömet, vidámságot, játékkultúrát, érzelmeket, erkölcsi és gondolati tisztaságot; igényességünk talán kialakított bennük is egyfajta esztétikai igényt. Talán...

MÉSZÁROS EMŐKE

ÉLETTELEN TÁRGYAK ÉLŐ MÚZEUMA

Magyarországon nincs bábmúzeum, de bábtörténeti gyűjtemény van már. Létrehozója, Belitska-Scholtz Hedvig 1969-ben mentette meg az első bábosemlékeket, amikor - a szcenikai gyűjtemény
vezetőjeként - rádöbbent a bábosműfaj emlékeit fenyegető pusztulásra.

Azóta a bábtörténeti anyag múzeumnyi önálló gyűjteménnyé vált, melynek vállalt feladata a magyar bábtörténet dokumentumainak lehetőség szerinti teljes körű gyűjtése és feldolgozása. Óhidy Lehel, a kitűnő bábszínész, a magyar bábtörténet jeles kutatója hagyatékában gazdag tárgyi és dokumentatív anyagot örökített ránk. De a gyűjteménybe került B. Kiss István és Havas Gertrúd bábművész hagyatéka is, hogy csupán a legnagyobb anyagegyütteseket említsük. A megvásárolt bábokon kívül letétként gondozzuk ifj. Kemény Henrik családi örökségét, a Kemény család bábuit is. A népligeti bábszínház felújítása, helytörténeti műemlékké nyilvánítása ugyancsak gyűjteményi kezdeményezésre történhetett meg. Kemény Henrik segítsége a bábok feldolgozásánál, közkincsként való bemutatásánál egyébként is nélkülözhetetlen.

A bábtörténeti gyűjtemény immár tizenöt éve az Országos Színháztörténeti Múzeum önálló tárakéntként működik. Törzsanyaga több gyűjteményi egységbe rendeződik:

I. A *tárgyi* gyűjteményben mintegy háromezer bábu, díszletelem stb. idézi a magyar bábművészet különböző ágazatait, a vásári bábjáték múlt századi marionettfiguráitól az avantgárd bábelőadások alakjaiig.

II. A *kéziratgyűjtemény* személyes dokumentumokat, bábosszövegeket, családi visszaemlékezéseket, hivatalos iratokat őriz. Itt találhatók például Korngut Salamon játszási engedélye 1868-ból, Blattner Géza levelei, A. Tóth Sándor előadás-kéziratai, valamint a mai bábjáték írásos dokumentumai is.

III. *Az aprónyomtatványok* gyűjteményi egység meghívókat, képeslapokat, bábosértesítőket tartalmaz.

IV. A színlaptár többezres gyűjteménye fontos forrásanyagával pótolhatja az elkallódott tárgyi emlékeket. Színlap segítségével pontosíthattuk például a Magyar Színház egyik érdekes bemutatójának adatait: Keleti Artúr Goethe *,úr a könnyű múzsa kocsijában* című darabját 1920-ban mutatták be, szövegkönyve is a gyűjteménybe került, és három, Kovács Gina által készített bábját is sikerült azonosítanunk; a magyarországi bábfesztiválok történetét a színlapok, plakátok segítségével térképezhetjük fel legkönnyebben.

V. *A bábosképgyűjtemény* művészi alkotásokat őriz: a báb- és díszlettervek, akvarellek, festmények, kisplasztikák gyűjteményi rangját első-sorban bábosinformációik adják meg. Legértékesebbek talán Jaschik Álmos 1910-28 közt készült bábtervei, valamint A. Tóth Sándor festő-

Vitéz László (a kilencéves ifj. Kemény Henrik faragása)

Vitéz László és a palacsintasütő

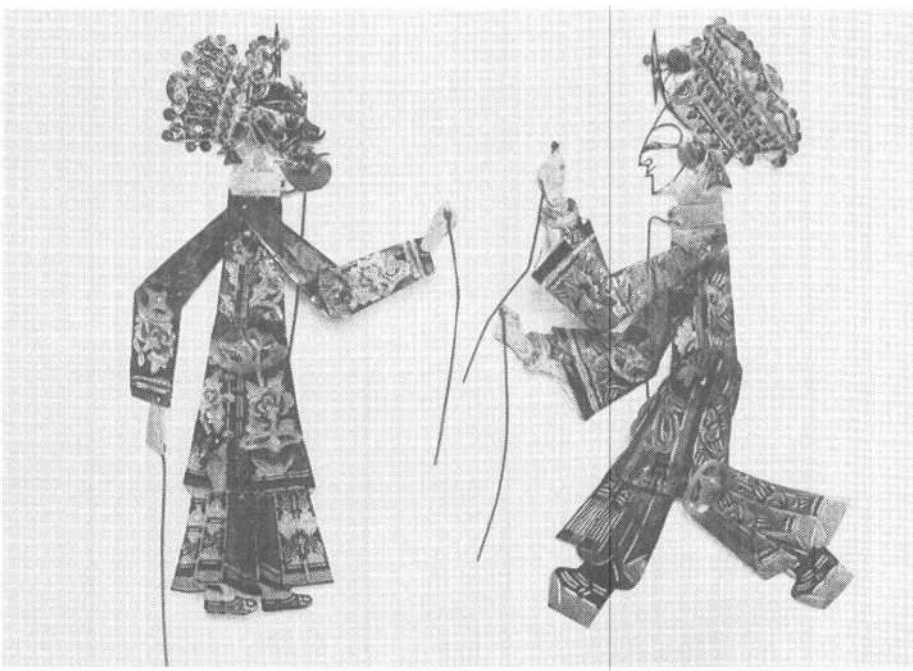
művész bábostémájú munkái, melyek részben párizsi működését, részben a hazai cserkészmozgalomban betöltött, meghatározó szerepét tükrözik.

VI. *A fotógyűjtemény* olyan egyedi, pótolhatatlan ritkaságokat is rejt, mint Rónai Dénes fotó-ja 1918-ból vagy André Kertész párizsi felvételei Blattner színházáról, míg a tízezres nagyságrendű fotó- és negatívanyag többsége elsősorban dokumentumértékű.

VII. *A szövegkönyv-* és *műsorfüzet-gyűjte*ményértékes forrás lehet napjaink bábosműhelyei számára. Mintegy ezer bábdarab hozzáférhető ily módon.

VIII. *A* könyvtárban a hazai és külföldi bábos-szakirodalom gyűjtésére törekszünk, és biztosítjuk a szakmai érdeklődők számára a helyben olvasás lehetőségét.

IX. Ugyancsak helyben tanulmányozható a legifjabb egység, *a videogyűjtemény anyaga* is.



Kínai árnyjátékfigurák

Legrégibb bábuink a Hincz család hagyatékából származnak. A XIX. század derekától magyarországi vásárokat járó bábjátékos-dinasztia marionettjeit különböző mesterek készítették. A XIX. század második felétől működő Korngut-Kemény család marionettjei, kesztyűsbábjai a családfő saját kezű alkotásai. Feltehetően Korngut Salamon készítette Paprika Jancsi ifjabb testvérét, Vitéz Lászlót, amely több példányban is megtalálható a gyűjteményben.

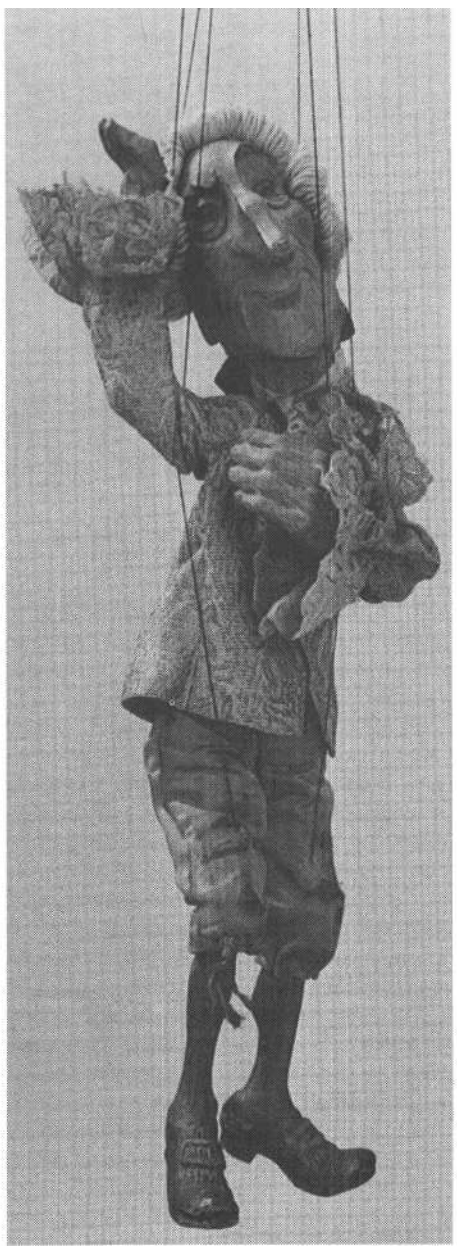
A művészi bábjáték első tárgyi emlékei csupán 1910-től, Orbók Loránd kezdeményezése nyomán maradtak ránk, hiszen a XVIII. században az Esterházy hercegek kismartoni birtokán működött kastélyszínház leégett, csak leírásokból ismerjük.

Ám a XX. század bábművészetének is csak töredékei ismertek. Divéky József művészi marionettbábui Brüsszelben kallódtak el; csupán néhány báboskisgrafikája s a Soproni Bábszínházhoz készített tervei, fogalmazványai kerültek elő. Blattner Géza első, 1918-ból való budapesti bábui ugyancsak elkallódtak; mindössze a Gyermektanulmányi Társaság által támogatott országjárásából maradt fenn néhány, a húszas években készített kesztyűsbábuja. Párizsi működésének dokumentumai részben a müncheni Bábmúzeumba kerültek, részben Párizsban maradtak. Az Arc-en-Ciel színház számára készített bábuiból A. Tóth Sándor festőművész, tanár hozott haza néhányat. Neki köszönhetjük a párizsi korszak ránk maradt dokumentumait. Ő volt a hazai bábművészet egyik legjelentősebb alakja a harmincas évektől a hetvenes évekig.

A századelő színes, sokrétű művészeti életét jelzik a gyűjtemény Szokolay Béla, Büky Béla, Biai-Föglein István nevével fémjelzett bábjai, s bár ma már kevesen tudják, ki volt Ternyák Jolán, karakteres, a családi bábjátékot meghatározó kesztyűsbábui fontos területet képviselnek: a bábgyűjtemény ugyanis nem érheti be a hivatásos színházak anyagának vizsgálatával. A ma-

Kínai vásári kesztyűsbáb

Münchhausen báró - Szokolay Béla bábja



Jávai vajangfigura
(Koncz Zsuzsa felvételei)

ÁBRAHÁM ESZTER

JAN DVORAK ÉS A DRAK

Jan Dvorak eredeti szakmája szerint rézkarcoló, pusztán időtöltésből lett egy honvédségi báboscsoport tagja. Leszerelése után az iskolát teremtő Josef Skupa társulatához, a világhírű Spejbl és Hurvinek Színházhoz szerződött. Tizenhárom évig, 1951 végétől 1965-ig volta társulat mindenese: színésze, rendezője, dramaturgja, tervezője. Skupa halála után egyike lett azoknak, akik létrehozták a Salamandra csoportot, s meghonosították a cseh bábszínpadon a „fekete színházat". 1965-ben igazgatója lett a Hradec Králové-i, Kelet-Csehországi Bábszínháznak, amely később Drak néven vált világhírűvé. Dvorak pedagógusként is elismert. 1954-től kezdve tanította prágai Művészeti Akadémia színművészeti karának bábszínházi tanszékén. Ma már nyugdíjasként vezet mesterkurzusokat, vállal rendezéseket. Idén tavasszal a kecskeméti Ciróka Bábszínházban állította sínpadra Homérosz *Odüsszeiá*ját.

- *A magyarországival ellentétben* Csehországban gazdagabb és sokrétűbb a *bábjátszás polgári hagyománya. Ezért válhatott világhírűvé* a cseh *bábszínház?*

- A nemzeti újjászületés idején, a XVIII--XIX. század fordulóján Csehországban legalább hatvan marionett-bábjátékos család működött. Vándoroltak városról városra, s abban az időben, amikor minden színház német nyelvű volt, ők csehül játszottak. Ezek a vándorbábosok világirodalmi remekműveket- *Don Juan,* Faust-játszottak, egyszerű, követhető formában. Amikor ezek a családok kihaltak, a bábjáték „kiment a divatból". A XX. század elején fedezték fel újra a pedagógusok mint olyan színházi formát, amely ideális a gyermekek nevelésére. A két világháború között Csehországban kétezer-ötszáz-háromezer gyermekeknek játszó bábszínházi csoport működött. Ezeket a magyar cserkészethez hasonló Szokol-mozgalom fogta össze. A pedagógusok viszont már eltértek a hagyományoktól, hiszen nem ősdarabokat, hanem meséket kezdtek játszani. Persze voltak kivételek, például Josef Skupa, aki a húszas években kiváló profi bábszínházat hozott létre felnőtteknek. Ő a korábbi tradíciót folytatta.

A második világháború után Obrazcov hatására döntött úgy a kommunista kultúrpolitika, hogy a bábszínház a politikai nevelés eszköze legyen. Obrazcovi, szovjet mintára hozták létre a prágai központi bábszínházakat, amelyek de jure egyenrangúak voltak a drámai színházakkal. Mégsem maradt egyközpontú a cseh bábjátszás, ahogy például a magyarországi. A cseh vidéki együttesek ugyanis felnőttek, önálló arculatuk lett, s nem akartak hasonlítani a központi, prágai bábszínházakhoz. Ebben óriási szerepe volt a hamar meginduló főiskolai bábosképzésnek.

– *Milyen* bábszínházi *struktúra alakult ki Csehországban?*

– 1948-ban az amatőr színházi hálózatra épülve jöttek létre a hivatásos bábszínházak, majd 1956-ban nemzedék- és szemléletváltás történt. A főiskoláról frissen kikerülő fiatalok átvették az idősebbek helyét, s bár építettek a tradicionális bábszínházi formákra, új irányba is nyitottak. Ez a nemzedék- és szemléletváltás ma is jellemző, csak másként. Az alternatív színházi formák kerültek előtérbe, s egyre több az olyan színész, illetve csoport, amely önmagát sehova sem hajlandó besorolni. A klasszikus professzionális bábszínházak huszonhat-harminckét fős létszámmal, Saját épületben működnek. Általá-

gyar bábjáték fejlődése speciálisan alakult: a hivatásos és műkedvelő művészek világa nem különíthető el teljesen. Mai értelemben amatőrnek kell tekintenünk Orbók Loránd körét éppúgy, mint Blattner Gézát; az 1953-ban alakult Aurórából kinőtt s máig művészi szinten működő Astra Bábegyüttes vagy az 1995-ben elhunyt Lenkefi Konrád művészete mérce a hivatásos színházak számára is.

A XVII. UNIMA Kongresszus és Fesztivál idejére több kiállítást rendezünk: a magyar bábművészet múltját és jelenét igyekszünk megmutatni a hazánkba érkező bábosszakmának.

Az Elfelejtett Színház a *Drak* előadásában

ban négy bemutatót tartanak egy évben. Mellettük, esetenként saját színészeikből verbuválódva vagy frissen végzett főiskolásokból szerveződve működnek olyan, öt-hat fős művészeti csoportok, amelyek elutasítják az intézményes színházat. Ma Csehországban legalább tizenöt ilyen csoport működik. Önfenntartók, s ezért csapdában vannak. Egy idő után ugyanis rákényszerülnek, hogy olyan, közönségsikerre számító, tehát jól eladható előadásokat hozzanak létre, amilyenekben korábban nem akartak szerepet vállalni. Ugyanakkor hiányuk egyre jobban érződik.

A struktúra harmadik elemét azok az amatőr csoportok alkotják, amelyeknek tagjai civil foglalkozásuk mellett professzionális szintű előadáso kat képesek létrehozni. Legfeljebb népfőiskolai végzettségük van - sok ilyen iskolában tanítottam -, de amit létrehoznak, az érték. Művelődési házak, kisközösségek segítik őket, fellépésekből teremtik elő az újabb előadásokhoz szükséges pénzt. Szerepük egyre inkább felértékelődik, hiszen közösségteremtők. Legalább húsz ilyen csoportot ismerek. Számomra, bármilyen furcsán hangzik is, a prágai Károly-híd és az óváros tér mutatványosai, és a kocsmaművészek is a bábosvilág részei, akik hallatlan ügyességgel és tehetséggel keresik meg egy-egy marionettbábbal a mindennapi betevőt.

- *Milyen finanszírozási feltételek között léteznek a* csehországi *bábszínházak.*

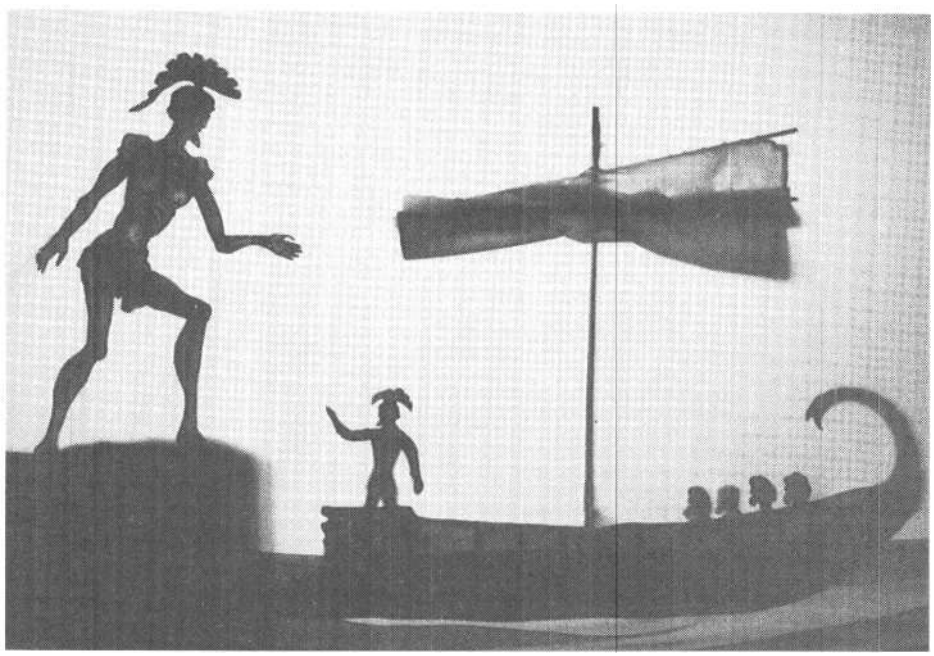
- Korábban a színházak elsősorban a kerületi (megyei) támogatásra számíthattak. A rendszerváltás után, a kerületek megszűntével a városok vették át az intézményfenntartói feladatokat, de a színházak - hiszen tájelőadásaikkal egy-egy régiót járnak be - a járásoknál is pályázhatnak támogatásért. Az állam - ellentét-ben a magyarországi gyakorlattal - nem ad normatív támogatást, a színházak anyagi helyzete a városok pénzügyi helyzetétől függ. A minisztérium nemzetközi programokat, külföldi vendégjátékokat támogat, s ezt egészíthetik ki a bábszínházak a külső szponzoroktól elnyert pénzekkel. Ilyen-olyan forrásból körülbelül a hetven százaléka kerül ki a fenntartási költségeknek, a többit a színháznak magának kell előteremtenie. Bérletezéssel, jegybevétellel.

– *Ön a bábtervezéstől a rendezésig szinte mindent tanított a főiskolán. Miként vélekedik a cseh bábosképzésről?*

– 1952-ben jött létre a prágai bábszínházi tanszék, mivel az akkor alakuló bábszínházaknak szakemberre volt szükségük. A főiskola meghatározó egyénisége volt Erik Kolar dramaturg, a tanszékvezető Jan Malik, a bábszínházi hálózat egyik megalapítója, aztán Josef Pehr, a Nemzeti Színház tagja és Emil Padok. A főiskolán külön szakon tanultak s tanulnak ma is a dramaturgnak, rendezőnek készülők, a tervezők és a színészek. Ez utóbbi szakok négyévesek, a rendezői ötéves. 1989-ben megváltozott a tanszék neve: bábszínházi és alternatív színházi tanszékké lett. Az elmúlt évtizedek főiskolásai megismerték a tradicionális bábjáték minden formáját, megtanulták, hogyan kell például vajangtechnikával vagy marionettbábbal dolgozni. A képzés folyamatos és aktív tréninget jelentett, ami ma részben hiányzik. A hangsúly a bábjátszásról, a bábos kifejezési módokról áttevődött az alternatív kifejezési módokra. A főiskolán főleg drámai rendezők tanítanak, akik szeretik a bábot, de gyakran csak dekoratív eszközként használják. A színészek a szükségesnél kevesebbet gyakorolják a bábmozgatást, nem ismerik eléggé a bábbal való játékban rejlő határtalan lehetőségeket, s így igazából bábszínészi képességeik sem tudnak kibontakozni. Egy előadás ugyanis nem attól bábelőadás, hogy felhasználom a bábot, az anyagot, hanem attól, hogy megelevenítem azt. A képzés egyébként sokrétű és alapos, bábtörténeti, művészettörténeti, színháztörténeti és zenei is. A mai hallgatóknak nemcsak hangszeren kell tudni játszani, járatosnak kell lenniük a gyermekirodalomban,

Jelenet a Brabanti Genovéva történetéből (Kolibri Színház) (Koncz Zsuzsa felvétele)

Jelenet a kecskeméti Odüsszeiából
(Révész Róbert felvétele)



és a pszichológiában, s idegen nyelveket is tanulniuk kell.

A világot járva úgy tapasztalom, hogy pusztán a tehetség nem elég egy jó előadáshoz. Olyan előadáshoz, amely megtalálja és felmutatja az anyagban, a bábban rejlő metaforikus jelentést a tehetség mellett szükség van a tradicionális bábjátszási formák elsajátítására, a mesterségbeli tudás megszerzésére is. Ehhez szeretnék a magam eszközeivel hozzájárulni, s ezért nem vállalok pusztán csak rendezést, hanem arra törekszem, hogy az együttes munkaideje alatt valamilyen bábtechnikát is megtanítsak. Nem tudok úgy rendezőként dolgozni, hogy ne érezhessem magam pedagógusnak is. Eddigi magyarországi rendezéseim összekötődtek a drótos marionett (Kolibri Színház) és a tárgyjáték (a Ciróka Báb-színház és a Bóbita Bábszínház koprodukciója) technikájával. Most pedig a kecskeméti Ciróka Bábszínházban az Odüsszeia árnyjátékként elevenedik meg, s ez Európában eléggé ismeretlen technika.

Pedagógusi tevékenysége ahhoz is hozzásegítette, hogy színháza, a Drak társulatába *vonja a főiskoláról kikerülő* tehetséges *fiatalokat.*

-- Természetes volt, hogy a legjobbakat igyekeztem megnyerni a Drak számára. Fontosnak tartottam, hogy a művészeti munkában érvényesülési lehetőséget teremtsek a fiataloknak. Ezért is mentem el hatvanéves koromban, 1985-ben nyugdíjba. Évente négy bemutatót tartottunk, közülük egyet a kicsiknek, egyet az ifjúsági korosztálynak. Ezek jelentették a működés biztos alapját. Az innen befolyó bevétel adott lehetőséget arra, hogy elfeledett technikákat, régi bábszínházi formákat vegyünk elő, történelmi bábszínházi stílusokat rekonstruáljunk (Faust, *Pet*ruska, karagőzjáték). Ezek az előadásaink elsősorban a szakmának szóltak, de fontosak voltak a társulatépítés miatt is. Az évad negyedik előadását a társulat valamelyik tagja rendezhette.

Sok szakmai vitánk volt: ezekben kristályosodott ki az a népszínházi forma, amely minden korosztályhoz tudott szólni. A Drak elérte azt, amit nagyon kevés bábszínház: be tudta hozni a felnőtt nézőket az előadásokra. Sőt a kritikusok is bekapcsolódtak a felnőttek és a gyermekek játékába, s már nem úgy tekintettek a bábszínház-ra, mint gyermekeknek szóló színházi formára, hanem olyan színházat fedeztek fel benne, amelynek kevéssé ismert, rejtett módszerei van-nak a nézők megszólítására. Bemutatóink a drámai színészek körében is nagy érdeklődést váltottak ki, lelkes nézőink lettek.

A Drak minden héten egyszer Prágában is játszott. Általában gyermekelőadásokat, de ezek olyan igényesek voltak, hogy a felnőttek is érdeklődéssel figyelték őket. Előadásainkban a báb egyszerre beszélt a kicsikhez és a naiv felnőttekhez, de szólt a mély intellektusú emberekhez is, hiszen a gyermekkorukat hozta vissza. A Drak első nagy sikere a *Bőröndmese* volt, amelyet Miroslav Vildman rendezett. Az előadás 1966-ban Münchenben, az első világtalálkozón óriási sikert aratott, mert a rendező először hozta be a színészt a bábszínpadra úgy, hogy nemcsak animátorként, hanem a báb partnereként is jelen volta színpadon. Nagy vihart kavaró előadásunk volt a Josef Krofta rendezte *Circus Unicum,* amelyet a nagy októberi forradalom emlékére kellett megcsinálnunk. Nagyezsda artistanő - a neve reményt jelent - körül bonyolódott a cirkuszban játszódó darab cselekménye, amely át-hallásai, politikai mondanivalója okán Amerikában, Oroszországban, Svédországban egyaránt nagy sikert aratott.

A Drak hírnevét a rendezők - elsősorban Krofta - mellett a tervezőknek, Frantisek Viteknek, Petr Matáseknek köszönhette, valamint a kitűnő zeneszerzőnek, Jiri Vysohlidnak. Az ő érdeme, hogy a Drakban nemcsak a színészek, hanem a technikusok is tudnak valamilyen hang-szeren játszani, így minden darabban élő zenét lehet alkalmazni. S azt hiszem, a Drak sikereihez az is nagyban hozzájárult, hogy vidéki műhely volt s ma is az. Vidéken koncentrált a munka, a színészeket nem vonja el más a bábszínháztól. Mindig a vidéki műhelyekben hittem, s úgy látom, Magyarországon is kezdenek sajátos arculatot ölteni, közösséggé, műhellyé válni a vidéki bábszínházak.

TÖMÖRY MÁRTA

A VIETNAMI VÍZIBÁBSZÍNHÁZ

A bábok titkos története

A bábjátéknak számos megjelenési formája van. A kutatók egyik tábora azt állítja, hogy a fejlődés adott fokán egymástól függetlenül jelenik meg a műfaj, s létrehozza a maga variánsait. A másik tábor szerint a báb-játék őshazája Belső-Ázsia: egy itteni lovas no-mád kultúra animisztikus, samanisztikus hiedelmeiből nőtt ki, s innen sugárzott szét a világba. Annyi bizonyos, hogy a bábszínház nagy formái a mai napig élnek, s roppant változatosak egész Keleten.

Az első bábokat sírokban találták, talán az elhunyt lélek csapdájaként...? A mai, úgynevezett primitív népeknél a bábok részben a halottkultusz, részben a beavatás kellékei, de mágikus erejükben bízva mintegy helyettesként rontásra, ördögűzésre, varázslásra is használják őket.

A halottkultusz a kapcsolattartás rítusa a felmenőkkel, a beavatás pedig a közösségi tudás

Japán kesztyűsbáb

Tajvani kesztyűsbáb

átadása az utódoknak. A keret mindkét esetben drámai. Ahogy az áldozatot bemutató neolitkori ember elképzelése szerint az Állatok Úmője/Ura egy elejtett állat „visszaküldése", azaz rituális elfogyasztása után új állatot küld neki, az ember halála is csak egy küszöb átlépése, és a lelke bizonyos idő után újra testet ölt. A bábuképmás arra szolgál, hogy a kóbor lelket lokalizálja. Talán ezért kerül a sírba az elhunyt mellé, de elhelyezik a házi szentélyben is, sőt gyermekeknek adják védő amulettként, játékbubaként, s készítését, ajándékozását mindig szent szertartáshoz, rítushoz kötik.

A kultuszhelyeken folyó periodikus szent szertartásokban a nemzetség, a törzs vagy nagyobb közösség életére nézve meghatározó jelentőségű megidézett szellemősök, kultúrateremtő héroszok, félistenek ideiglenes burka a maszkos helyettes (színész) vagy bábképmás lesz, amelyet a megidézett a rituális cselekmény idejére megszáll, illetve abba beköltözik.

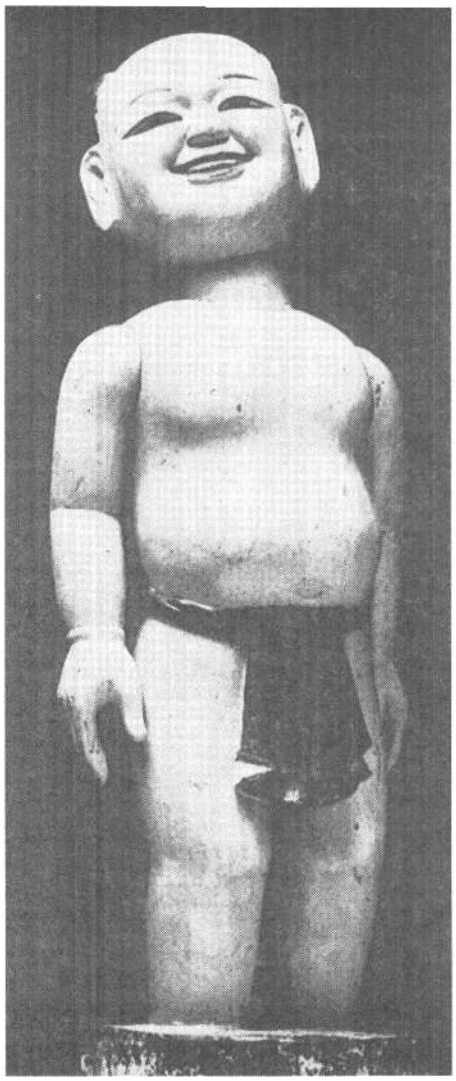
Az állatős tisztelete a medvemisztériumban maradt fenn a sarkkör vadásznépeinél, egyik legteljesebb formája épp a rokon-obi ugoroknál, igen tanulságos ősszínházi képletekkel. Három napon át szent himnuszokat énekelnek benne a beavatottak a medve égi származásáról. A maszkos, komikus közjátékok világmodellek, s a meghívott hét istenfi áldáshozó táncai a jövő vadászatok sikerének biztosítékai. A bikakultusz a spanyol arénában, illetve a cirkuszban él tovább. A szent misztériumjáték máig élő gyakorlata Európában a betlehemezés, Latin-Amerikában pedig a passiójátékok gazdag népi színjátékformái. A beavatási színjátékok afrikai néger, ausztrál törzsek s titkos amerikai indián férfitársaságok gyakorlatában élnek mindmáig.

A nagy folyammenti kultúrákban a Napisten utódainak, az istenkirályoknak, például az egyiptomi Ozirisznek szentelt misztériumok, melyek a halottaknak túlvilági ítélőszék előtti drámáját jelenítették meg, nemcsak a görög színházra hatottak, hanem a keresztény kultuszokra is. E forma él tovább az indiai és Sri Lanka-i kígyópárharcot imitáló Garuda-Nága-táncokban vagy a japán császári udvar szertartástáncaiban.

A japán nó-színház alapjaiban a sámánút-vízió és a Siva-tánc alapformáira épül, de már át van hatva a buddhista filozófiával. Az adott szent hely névadó szellemét hívja elő a szerzetes, a vaki a nyugtalanul bolyongó léleknek a Nirvánába juttatása céljából, illetve azért, hogy az isteni lény táncának élménye áldást hozzon a közösségre.

A tibeti Halottak Könyvének dramatikus leképezése az élő Buddhák földjén, „a világ tetején", Tibetben, Mongóliában stb. él tovább a lá-

A vietnami vízibábszínház egy figurája



maista cham színházban. A cham nevet viselő szerit táncszínház maszkos színészei a halál bekövetkezése utáni negyvenkilenc napos köztes lét során a létezés megjelenési formáit vonultatják fel az újjászületendő lélek előtt koncentrikus körökben forogva előadott, démonűző táncban. Céljuk, hogy a halál pillanatában esedékes választáshoz segítséget adjanak a hívőnek. E forma állatmaszkjait s számos egyéb elemét a korábbi sámánalapú bon vallásból vették át.

A bábszínház nagy, hagyományos formái ugyanebbe a sorba tartoznak. O. Freydenberg szerint a vertyep (ukrán betlehem) kis bábjai úgy viszonyulnak a kis templomformához, minta gigantikus bábok az igazi templom méreteihez: eszerint a bábok ősformája a templomokban álló s onnan évente hordozható kocsin kihozott nagy bálványokban és istenképmásokban keresendő. E körmenetek célja a nap útjának lejárása volt: a szentélyből/kultuszhelyről, azaz az istenségek sírjáról, nyughelyéről a képmást kivinni a fényre, napra, tengerparti tisztulásra, megújulásra, hogy ezáltal a hívők aktív közreműködésével biztosítsák a közösség jövőjéhez szükséges isteni áldást.

A kis szentségházban, a betlehemben az isteni gyermek benn fekszik a jászolban, utalva feláldozlatására, s előtte egy félkörön felvonul, mint egy óralapon, az emberi létformák sora: a levitézlett Heródes, a helyét átadni nem akaró óév királya, a még ősibb pásztorok, a pap, a huszár, a szolgáló, a polgárok, de van szarvas, medve és vadász is, még egy körrel ősibb sorból. A halál és az ördög verekszik a lelkekért, s a harc eldöntet-len. A legtöbb bábszínház máig templomforma keretben működik; még a Vitéz László-színpad is utal erre az isteni eredetre.

Jóllehet a bábfigurák a templomból kikerülve időközben lefokozódtak, átestek néhány funkcióváltáson, formájuk mégis őrzi régi tartalmaikat, sőt, a bábok a maguk tárgyi mivoltában még inkább archaikus formai kereteik rabjai. Az univerzális analógiás világkép, az anyagi, lelki és szellemi szféra hármassága leképeződik a három alaptechnikában, a bábos és a báb térbeli viszonyában is.

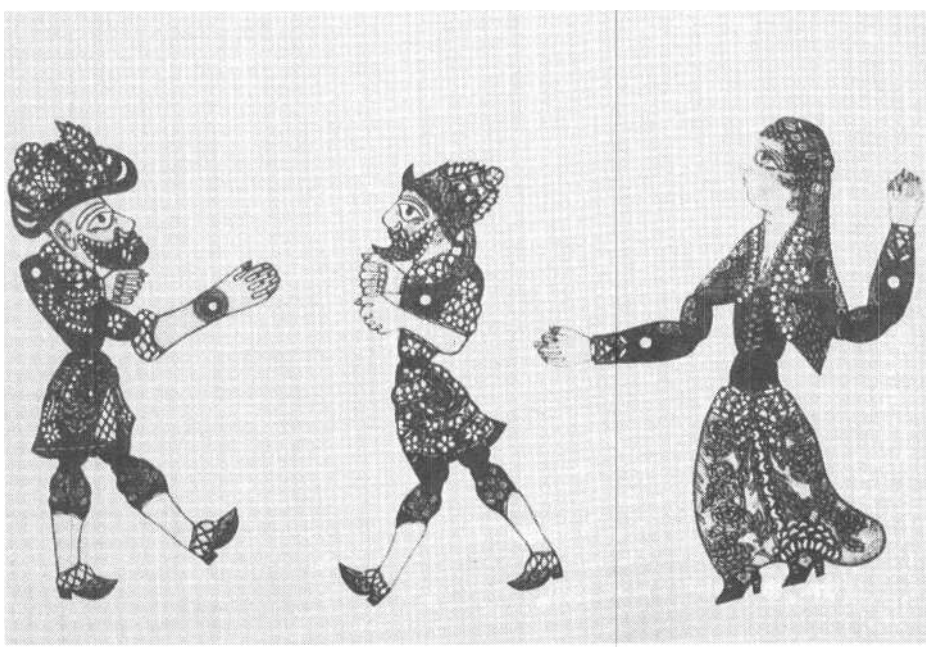
A testiség, anyag, ösztönök szintje

Ide sorolják a háremek hasbábszínházát, de tán elég a lakodalmi szokásoknak a rész-egész szabály szerint halottállító csutkabábjaira gondolnunk. Ide sorolható az obi-ugorok s a japánok lábbábszínháza, mikor is a hanyattfekvő játékos a lábára kötött bábokkal játszik őspapás-mamást.

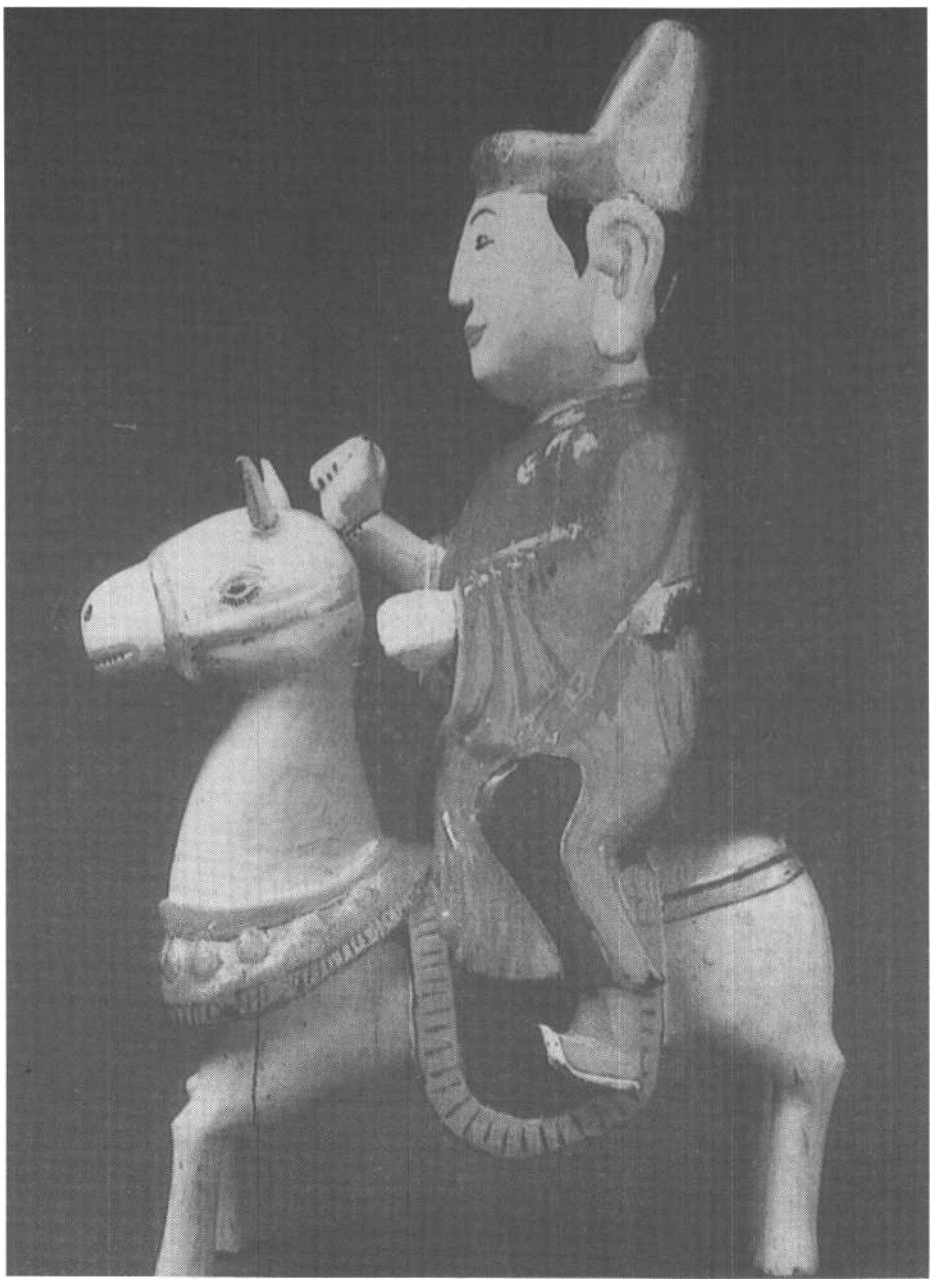
A perzsa, török eredetű kesztyűs- vagy szoknya-paravános bábszínház a fej fölé emeli s így megfordítja e viszonyt. Felülre kerül, ami alul volt, megkettőződött, meghasonlott kamasz-, ikerős-lény küzd önnön sötét és világos oldalával. Így a konfliktus, az egyenlő erők küzdelme végül mindig a piros, a pozitív javára dől el, de tüstént jön egy új, más formájú ellenfél, s kezdődik a harc megint elölről. A kínai kesztyűsjátékokban, akár a sámánharcban, a legyőzött fél lebukva másik állati létformába megy át, s így küzd meg a szintén formát váltó hőssel újra s újra.

Kemény Henriknél Vitéz László, az avatásra induló kamasz, akinek csak nagymamája van, mint a zabi istenfiknak, a kocsma és a malom közti mezőn, a léthatáron bukkan fel. A kocsma az élet, a mennyország, a malom az ördögökkel az alvilág, ahonnan a hősnek ki kell hoznia a búzát, az életet (Démétér lányát). S e fiók-Herkules, akár a sámánok, lefekszik aludni, s révült álmában jönnek a halál, majd az ördögök, és ő sorra megvív velük, életre-halálra. Végül az alvilági sárkánykrokodilt megtömi a hullákkal, azután maga is a hátára ugrik s eltűnik vele, mert egylényegűek, chtonikus lények mindketten. A játék a játékos feje fölött zajlik, jelezve, hogy az ösztönök erősebbek a tudatnál.

Hasonló ősforma a négerek kozmoszt idéző beavató játékaiban a nagy, állat alakú paravánok sora, amelyek követik egymást, és őslények ugrándoznak rajtuk, egy-egy világkorszakot idézve; s ezt az alvilági szintet hozza a vietnami vízibábszínház is: vízből jönnek föl a bábok, sőt, maguk a játékosok is nyakig el vannak merülve emez őselemben.



Táncosok a Karagözből



Mua Roi* Nuoc *(Vietnam)

A lélek, a szív, a szenvedélyek szintje: az árnyjáték

A jávai vajang-árnyszínház az ősök szellemét idézi meg a holtak havában huszonegy napon át. Sötétedéstől virradatig közvetíti a dalang (sámán/pap) a lét káprázat voltát, a *Rámájana* és a *Mahábhárata,* e két nagy indiai eposz jeleneteivel idézve fel nemzeti és emberi tudás és karakterek színes tárházát. A bábos törökülésben ül a földön, egy szinten a szív szintjén lévő figurákkal, s azok lelkeit, árnyait szólaltatja meg: az utóbbiak alakja imbolygó, határtalan; dimenziót váltanak, majd eltűnnek. Akusztikus szinten nagyon gazdag a játék; egész zenekar szolgálja az egy személyben színész-láttató-sámán-énekes-tanítót. Ez a forma Indiából terjedt el, Jáván, Balin át Kínáig, de ott sajátos új altechnikaként, míg a török népeknél Karagöz alakja tette népszerűvé.

A szellem, az agy, a ráció szintje: a marionett

A báb önállósodik, elszakad a bábos testétől, külön, sajátsúlypontja lesz. A konfliktus az alkotó (a nagy bábjátékos) s a vele ellenkező, renitens, lázadó teremtmény között feszül. A nagy titánok, harcosok és lázadók történeteit adják elő e barokk kori bábszínházban, tükördramaturgiával, például a Faustban. Ám a viszonyok bonyolódnak, az angyal-ördög, úr-szolga viszony legalább megháromszorozódik. A tét az ember lelke. Vagy elviszi az ördög (Faust, Don Juan), vagy az angyal ragadja az égbe, mint a Paladinokat az Opera dei puppiban. Keleten, Indiában, Burmában, Kínában, Japánban éle bábszínházi forma.

A bunraku-bábszínház újkori, *komplex forma;* az egy-egy figurához rendelt három bábos, az énekes, a zenész, az író, a bábkészítő többszörös hármasainak csúcsteljesítménye hozza létre. A barokk színház e japán verziója a sogunkor lovaghőseinek konfliktusát fejezi ki, a dicsőség szolgálatával szemben az egyéni boldogság lehetetlenségét. A fő témák: kettős szerelmi öngyilkosság, gyerek feláldozása, önfeláldozás, az ember önkioltása, az élethez kötő szálak elszakítása s egyszersmind a halál szentté, démonná minősítése.

A bábosok többszöri funkcióváltással sámánpapokból, vándorszerzetesekből, diákokból, betiltott élőszínházak színészeiből, kiszolgált katonákból társadalmon kívüli csepűrágókká, rituális cselekményeik cirkuszi attrakcióvá, mítoszfejtéseik pedagógiai tanmesékké degradálódnak, de mágikus erejük máig hat, legelemibb közegükben, a mesék interpretálása közben a gyerekekre.

A bábszínházat a többszöri funkcióváltás se tudta végleg deformálni, bár a formai keretek napjainkban bekövetkezett széttörése a műfaj eltűnésének veszélyét hordozza magában. Fontos hát talán a végleges felbomlás előtt megtudni, milyen gyereket is dobunk ki könnyedén a fürdővízzel.

Mindezt egy unikális keleti bábszínház, a vietnami vízibábszínház bemutatása ürügyén mondhattam el. E színház morfológiája, elhelyezése, repertoárja a vízzel függ össze, a víz elemére épül. Már a bábosok munkája is kivételes. Egy medencében, övig vízben, rizsszalmából font függöny által takarva, körülbelül három méter távolságból irányítják a fából készült s így a vízen kissé lemerülve úszó bábokat, talpazatukhoz kapcsolódó rudak, csigák, kormánylapátok segítségével. A csigák egyszerűek vagy összetettek. Az előbbiek a bábok helyváltoztatását szolgálják egy kormánylapáttal; az utóbbiak a bábok fej- és kézmozdulatait irányítják, huzaljaik átmennek a bábok testén, s a bábmozgatók ujjaikkal manipulálják őket. A bábok lába rögzített, nem mozog: bizonyos esetekben textilnadrág helyettesíti a lábakat. Minden bábhoz legalább három szál zsinór vagy drót vezet: egy középen, amely fixálja a bábot, míg a jobb és bal oldali a báb két karját mozgatja. Máskor, minta hintajátékokban vagy a

zászlós számoknál (melyek a víz felett szárazon röpködnek a szélben), póznákat kell alkalmazni. A csigákat itt fémhuzal helyettesíti, amelyet mindkét oldalon a szín külső széléig, a kulisszák oszlopai közé feszítenek ki.

Ez az animációs szisztéma teszi lehetővé, hogy a bábosok egyszerre több bábot is mozgassanak.

A bábokon átmenő huzalok lehetnek rézből, selyemből, lenből, sőt összesodort hajból is, bevonva egy réteg méhviasszal, hogy vízhatlanok legyenek.

A kulissza neve, „templom a vízen" a játék egykori szakrális eredetére utal, s néha két úszó deszkatábla közé van elhelyezve. A zenészek e vízi templom jobb oldalánál helyezkednek el. A nagydob, a „trong cai" vagy „dai co" fontos szerepet játszik. Nemcsak az előadás kezdetét jelzi a falusiaknak, hanem aláhúzza a deklamált-énekelt szakaszokat, kíséri a csatajeleneteket vagy az olyan szcénákat, mint a diadalmenet vagy az egyszarvú tánca.

Egy fadob, a „mo" és egy kis gong, a „tanh" egészíti ki az ütősöket. Melodikus hangszerek nincsenek. Némely faluban csak ütősök szerepelnek; valaha használatban volt még a kéthúrú hegedű, a „dan nhi" s a bambusz harántfuvola, a „sao tre" is, de napjainkban ezeket kevésnek tartják.

A nézőközönség a medence körül foglal helyet, kivéve azt az oldalt, ahol a szalmafüggönyök fel vannak aggatva, s lábát a vízbe lógatva nézi, hogyan ugrálnak az aranyhalak a mini bárkák körül, hogyan szántja a bivaly vízbarázdát húzva a mikroszkopikus rizsföldet, miközben a lovas íjászok kifeszítik íjaikat, császárdok küzdenek sárkányokkal, két flotta háborúzik, koronás istennők bukkannak elő extatikus pillantással a habokból, s kecsesen vonaglanak egy igen lassú táncban.

Minden bábos maga fabrikálja bábját, s a bábtrükkök titka a családban marad. Ez adja a variációk nagy számát, s egyszersmind ez a gátja a tudás közkinccsé válásának és a fejlődésnek is; ez magyarázza továbbá a bábok méret- és stílusbeli különbségeit, valamint azt a tényt is, hogy a melléjük rendelődő repertoár felaprózódni látszik. Akár nálunk a középkorban, amikor még az udvari mulattatók leszármazottai külön falvakban éltek, nyilván így öröklődött Vietnam északi részén is néhány bábosdinasztiában e játék típus.

Akár a többi nagy távol-keleti színházi forma, eredetileg ez is az egész királyság szerencséjét volt hivatva biztosítani holdújév idején, nyilván az udvari ünnepségeken, a második nagy játékalkatomkor, a rizs betakarításának hálaünnepe idején pedig sorra hívták őket a falvakba.

A másik nagy közösségi feladata e hagyományos színháznak az ősök tisztelete, kultuszának továbbéltetése volt. A kínaiaknál erre szolgál Szún Vu-kung, a majomkirály pikareszk története, alsó vezetésű botbábokkal előadva. A nagy nyugati utazás célja, hogy sok küzdelem után hazavigyék Kínába a buddhista tanokat. A szent szerzetest három állatdémon segíti, kíséri: a majom, a disznó s a ló-sárkány.

Indonéziában, Indiában a *Mahábhárata* s a *Rámájana* történeteiből épült árnyjátékciklusok adnak mindmáig életmintákat és programokat a lakosságnak.

Vietnamban is mindmáig a repertoár részei a mitologikus alakok, az ország szimbólumát jelentő aranyteknőc s a négy szent állat, valamint a tündérek, égi szüzek seregének látványos revüszámai. S itt vannak a középkori lovagok nagy tetteit megörökítő jelenetek is, amelyek az egész közösség identitását erősítik, s nem véletlen, hogy a közelmúlt harcaiból a franciák s az amerikaiak is bekerültek az ellenfelek panteonjába.

Minden előadás Teu figurájának megjelenésével kezdődik. Ez a csaknem mezítelen figura az elemi humorral megáldott örök népi hős. Az ő személye biztosítja e forma hallatlan vitalitását, ő aktualizálja a problémákat; akár a jávai Szemar, a púpos törpe clown, ez a vietnami helyi földszellem-trixter-clown is a közvélemény kritikájának sérthetetlen szócsöve helyi és országos ügyekben egyaránt.

A vízibábszínház átfogja a teljes kultúrát, a társadalom minden rétegét és problémáját.

1988 nyarán Japánban két ízben is módom volt látni ilyen, produkciót. Először egy kellemes nyári estén, fáklyák, lampionok fényében, amikor valóban varázslatos volta tüzet és vizet okádó sárkányok, vízben rohamozó lovagok s a kecses tündérek játéka. Másodszor rekkenő déli hőségben, fejükön vizes törülközővel ültek a tűző napon a nézők, irigyelve a hűs medencében ját-szókat. Ezúttal a népi hős, Teu vitézlászlós poénjai, a kacsavadász róka cselei, valamint a kacsapásztorok s egy renitens kiskacsa humoros küzdelme hatottak elementáris erővel. A zöldre festett vízben visszatükröződtek a festett fabábok virtuóz akciói, a festett-lakkozott bábok élénk színei.

Ma már, különösen idegenben, elsősorban e játék nagy revüsora hat mint szórakoztató látványosság. De *a* forma még őrzi a korábbi univerzális világkép nyomait, a színház világmodell-funkcióját, amely a test-lélek-szellem hármasságának egyensúlyát szolgálja, épen s tisztán tartva e szintek átjárási útjait.

BALOGH GÉZA

ELFOGULT JÓSLATOK

Kéttele modon lehet fesztivált rendezni: gondos válogatással, minden igyekezet-tel a legjobb teljesítményeknek biztosítva szereplést, vagy valamiféle általános kép felvázolásának reményében, szélesre tárva a képzeletbeli kapukat mindazok előtt, akik elegendő önbizalommal rendelkeznek a meg-mérettetés vállalásához.

A két változat ilyetén steril elválasztása persze merő elmélet, a fesztiválszervezés mindenkori gyakorlatában számos külső és belső tényező ront vagy javít mindkét esetben; a legnagyobb gonddal, körültekintéssel és igénnyel összeállított program is tartogathat meglepetéseket.

Hogy mégis elfogult jóslásokba bocsátkozom, annak számos oka van. Az elfogultság egyik (objektív) oka, hogy magam is tagja vagyok annak a csekély létszámú csoportnak, amely a világ bábművészeinek e találkozóját előkészíti, szervezi, szakmailag irányítani igyekszik. A másik (szubjektív) tényező, hogy sok barátom, közeli ismerősöm szándékozik részt venni a budapesti találkozón, a harmadik (objektív és szubjektív) ok to vábbá, hogy saját munkáim is szerepelnek a fesztivál műsorán.

Azt azért sietek előrebocsátani, hogy ez a találkozó *nem* a válogatott legeslegjobbak seregszemléje leszi Ennek is számos koncepcionális, financiális és le fesztivál hagyományaiban gyökerező oka van. Elég talán azt tudomásul vennünk, hogy az UNIMA legtöbb nemzetközi rendezvénye (nem csak a tisztújító kongresszussal összekapcsolt, négyévenkénti világfesztivál) mindig nyitott fórumként fogadja az *önként* jelentkezőket is.

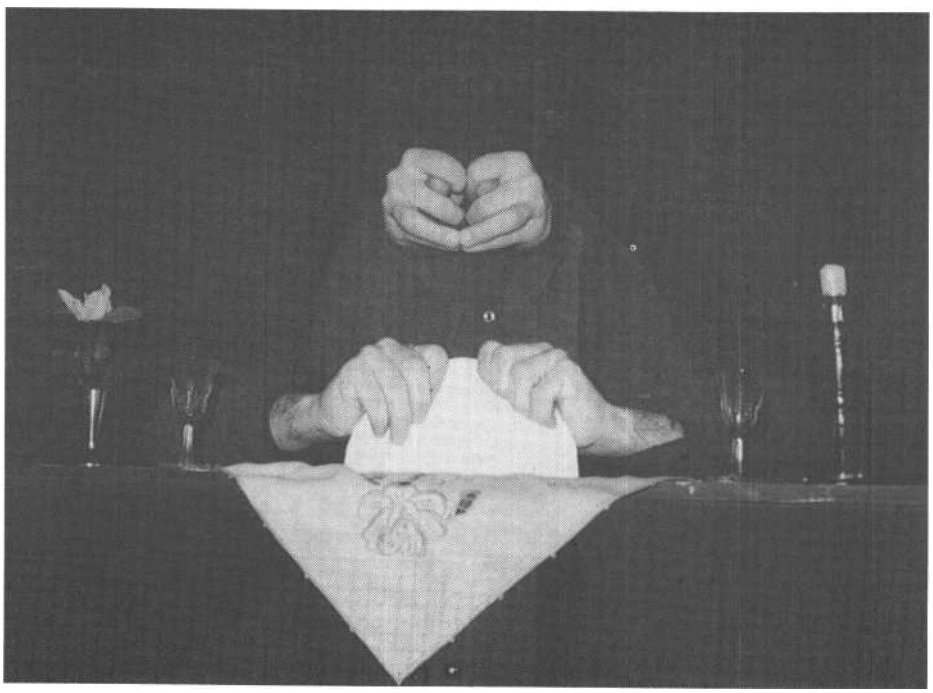
Van ugyanis egy *hivatalos* program, melyre - elsősorban a nemzeti UNIMA-központok javaslata alapján - az arra érdemes szólisták és együttesek kapnak meghívást, és van a műsornak egy másik, mondjuk így, off része, amelyen - természetesen a józan ész (?) és bizonyos időhatárok keretei között - bárki részt vehet. Vagyis a bevezetőben vázolt két modell *keverékével* van dolgunk.

Mintegy kilencven produkció alkotói fogadták el meghívásunkat, illetve jelezték részvételi

***Hoichi* Okamoto**

szándékukat. Nem tehetek hát mást, mint hogy - meggyőződésem, korábbi tapasztalataim alapján és persze egyfajta szakmai közvélemény figyelembevételével - ebből a zavarba ejtően bő választékból felhívjam az érdeklődők figyelmét néhány különlegességre.

Ha abból indulunk ki, hogy mennyire adhat a budapesti fesztivál hű képet az *általános helyzetről,* akkor először azt kell elmondanom, ami *nem lesz.* Nem fogjuk látni az *arab világ, India, Indonézia* bábművészetét, és az egész afrikai földrész is kimarad a programból. Hogy az előbbiekért milyen nagy kár, azt aligha kell bizonygatnom bárkinek, aki valamit is sejt Kelet (kivált a Távol-Kelet) évezredes bábjátszó művészetéről. De hogy Afrika távolléte mekkora veszteség, azt én is csak azért tudom, mert néhány éve részt vettem egy franciaországi bábfesztiválon, amelynek programjában fontos szerepet kapott az afrikai fejlődő országok művészete. (Vigasztalásul annyit, hogy jön viszont egy lappföldi származású norvég óvónő, Leila Peltonen Traveloase, aki évekig dolgozott Afrikában, sok afrikai mesét gyűjtött, és ezek alkotják műsorának alapanyagát.) Afrika kivételével viszont mindegyik földrész képviselteti magát.



Japánból két jelentős tokiói társulat érkezik. A Ryuhji Nishikava együttes az ország legjelentősebb bábjátékos-hagyományát, a bunraku néven ismert ningio-sibait, ezt a XVII. századi mitikus játéktípust képviseli. A másik társulat, a Kavasemi-Za modernebb törekvésű, marionettjátékosokból áll, akik különféle technikákat kombinálnak hagyományos és mai meséikhez.

A dél-kínai Sao-csou Bábszínház ugyancsak ősi hagyományokat elevenít fel, a Saohszing-operát, pontosabban az e színjátékfajtához tartozó bábjátékot. A családi bábjátszás képviselői kínai legendákból, hiedelmekből készült, egzotikus összeállítást mutatnak be tradicionális kínai kesztyűsbábokkal.

A különlegességek kedvelői bizonyára szívesen állnak be abba a hosszú sorba, amely a Thang Long Vízibábszínház előadásának jegyeiért kígyózik majd. A Hanoiból érkező játékosok egy hajdan Kínában is honos, ma már csak Vietnamban élő bábjátékot képviselnek.

A modern bábművészet törekvései kétféle alakban ölthetnek testet: nagyobb létszámú társulatok, az egyszerűség kedvéért mondjuk így: bábszínházak, avagy szólisták, két-három személyes együttesek, többnyire családi vállalkozások formájában. Az előbbiek közé főleg a kelet-európai országok háború és államosítás utáni bábszínházai sorolhatók, amelyeknek egy része ma is jelentős műhelyként működik, de Nyugat-Európában és a tengerentúlon is akad jó néhány, hasonló szervezeti feltételek között tevékenykedő intézmény (igaz, ez utóbbiak létszámán jobban érződik a piaci törvények szigora).

Ide sorolható az ausztráliai Stepneyből két produkcióval érkező Carrousel Theatre. A lengyel származású Wojciech Pisarek vezette társulat tagjai különböző anyanyelvűek, ám a színházról nagyon következetesen és egyféleképpen gondolkodnak. Ez a következetesség elviseli, sőt új távlatokkal kecsegteti az olyan eredeti hangú alkotókat, mint amilyen például Josef Krofta, a cseh bábszínház egyik legeredetibb egyénisége. A Carrousel egyik produkciója, a *Don Quijote* az ő munkája. A Hradec Králové-i műhely szelleme, gondolatisága, metaforákban gazdag emberi-tárgyi világa és ábrázolásmódja kiváló eredményt hozott a távoli földrész tehetséges művészei számára. (Krofta más produkciói is láthatók lesznek a júniusi fesztiválon: az USA-beli Tears of Joy Színház előadása, vala-

Gianni, Jan, Johann, John, Juan, !van, Jean

Eric Bass

mint egy cseh-norvég projekt.) A másik előadás, a Beckettre *várva* kompiláció *a Boldog napok*ból, Az utolsó tekercsből, a Némajátékokból és természetesen a Godot-ból a pantomim, a tárgyjáték, a verbális és nem verbális kommunikáció eszközeivel, néhány hátborzongató bábos-emberi pillanattal.

Szellemiségében hasonló, eszközeiben nagyon különböző a belga Teater Taptoe, Frok Noyrinek sokféle eszközzel, technikával kísérletező, alapvetően képzőművészeti ihletésű remek színháza. Ők már néhány éve egy szép és monumentális árnyjátékkal szerepeltek a Pécsi Nemzetközi Bábfesztiválon. Az előző, XVI. UNIMA Világfesztiválon látott *Felhők* című pantomimjüket a nagy szürrealista honfitárs, René Magritte képei ihlették. Budapestre új produkcióval készülnek *Tok-o-fonia* címmel, és bemutatnak egy úgynevezett „á la planchette"-játékot is, a középkori mutatványos bábtáncoltatók kedvelt asztali bábjátéktípusát.

Jelentős, mindig figyelmet érdemlő és mindig más-más arcát mutató műhelynek számít Michael Meschke stockholmi Marionett-teaternje, amely egy máig sokat emlegetett *Übü* királlyal robbant be a köztudatba, és került a nemzetközi élvonalba. Meschke több ízben dolgozott Európa, Ázsia, Amerika bábszínházaiban. (Magyar vonatkozású motívuma pályáján: ő rendezte Ligeti György *Le Grand Macabre* című operájának ősbemutatóját a stockholmi operaházban.) Most új gyermekműsorral készül Budapestre, a címe *Andrej* vágyakozása, és Szentpétervárott játszódik.

A finn fővárosból érkező Nukkoteateri Vihreä Omena, azaz Zöld Alma Bábszínház mindössze hetven nézőt fogad be. Sokat utaznak, jártak már az Egyesült Államokban, Angliában, Franciaországban, és rendszeresen turnéznak Svédország finn anyanyelvű kisebbségénél. *Aladdin* és a csodalámpa című előadásuk írója-rendezője Sirppa Sivori-Asp, az együttes alapítója, az UNIMA jelenlegi elnökasszonya.

Az öt várható lengyel bábszínház közül hadd emeljem ki a legfiatalabbat és legizgalmasabbat: az 1992-ben alakult Teatr 3/4 Zusnót, amelynek művészeti vezetője Krzysztof Rau, a kiváló bábművész-pedagógus, rendező, korábban több bábszínház igazgatója. Kicsi társulatának mind a négy színésze a białystoki Színművészeti Főiskola frissen végzett bábszínész-hallgatója, Rau tanítványa. *Gianni, Jan, Johann, Jean, John* című produkciójukban a játékosok csupasz kezükkel - és néha lábukkal, hasukkal és egyéb testrészeikkel - formálnak mimikus bábokat, és játszanak el groteszk-szomorú meg groteszk-vidám helyzeteket.

A libereci Naiv Színház - a Hradec Králové-i Drak mellett -- a ma is magas színvonalú és sok nemzetközi vitát kiváltó cseh bábjátszás legjobbjának számít. Tavaly nagy sikerrel szerepeltek Budapesten és Kecskeméten A *fej nélküli lovag* című, „szellemes" rémdrámával, amely a múlt századi német és cseh romantikus marionettjátékok és „horrorok" parafrázisa. Ezt az elő-adást újra láthatjuk most, de bemutatják *az Ali baba és a negyven* rablót is, amelyben - a hírek szerint -- mind a negyven rabló megjelenik - kesztyűsbábnagyságban.

Bulgáriát a Várnai Állami Bábszínház képviseli Muszorgszkij *Egy* kiállítás *képei* és Saint-Saéns: *Állatok farsangja* című művének elegáns-szellemes árnyjáték-feldolgozásával. A Kijevi Városi Bábszínház monodrámát mutat be: *a Minden rendben* lesz Janusz Korczak naplóját dolgozza fel (Korczak lengyel orvos-író és pedagógus volt; megteremtette a varsói Zsidó Árvaházat, és 1942-ben önként követte deportálásra ítélt „gyermekeit" a gázkamrába).

A marosvásárhelyi Ariel Bábszínház magyar tagozata Antal Pál stílusparódiáját, az Ó, Romeo, *ó, Júliát* játssza, a román tagozat A *kiskakas gyémánt félkrajcárja* című mesét mutatja be Ion Creanga feldolgozásában.

Végezetül két kiemelkedő szólistaegyéniséget ajánlok az érdeklődők figyelmébe: egy nagyszerű amerikai bábjátékos-filozófust, Eric Basst és egy német-olasz nevű, olasz származású francia komédiást, Massimo Schustert. Eric Bass elgondolkodtató-felkavaró, érzelmes-intellektuális játékát a jelentős posztmodern színházi törekvések közt tartják számon. Korábban *Őszi portrék* című, az öregségről, az elmúlásról töprengő lírai jelenetsorával nyűgözte le a budapesti és a pécsi nézőket, most egyik új, felnőttekhez szóló műsorával, *A városi* gyerekkel készül Magyarországra. Bass a csendes, elfojtott-visszafogott hangulatok, érzések költő-bábjátéko-sa. Schuster harsány és elementáris. Bass alacsony termetű, törékeny, a mindennapos érintkezésben is halk szavú, udvarias humanista. Schuster hórihorgas, mindig hangos fickó. A legnagyobb ágyúdörgés és bombázás közepette például a Bread and Puppet Peter Schumannjával együtt elment Szarajevóba. Gyerekfoglalkozásokat tartottak, meséltek. Ő játszott, Schumann kasírozni, bábokat készíteni tanította a bosnyák gyerekeket.

Amikor megismerkedtünk, Schuster még meglehetősen ifjú volt, és a *Macbethet* játszotta-bohóckodta végig hipernaturalista, csapzott hajú drótos marionettekkel, a száz év előtti vásári játékosok hitével, lendületével, modorában. Aztán láttam tőle antik eposzt, politikai pamfletet (a francia forradalom, vagyis a rendszerváltás utáni lehetetlen morális állapotokról). Most Charta című, több nemzetközi fesztiválon kipróbált, négy fejezetből álló produkcióját hozza.

Régóta készülök megkérdezni tőle, vajon miért nevezi marseille-i bábszínházát ironikusan-földhözragadtan Théâtre de l'Arc-en-Terre-nek, azaz Földi Szivárványnak. És hogy tudja-e, hogy volt egyszer egy magyar festő- és bábművész, aki valamikor itt, Budapesten a gimnazista Németh Antallal próbált bábszínházat csinálni, aztán mikor nem sikerült, elment Párizsba, és ott 1925-ben végre megcsinálhatta azt a bábszínházat, amelyet úgy hívtak: Théâtre de l'Arc-en-Ciel, a festő- és bábművészt meg úgy; Blattner Géza.

Vajon tud-e ez a Szivárvány arról a másikról?

BÉRCZES LÁSZLÓ

HÉT NAP SZÍNHÁZ

BESZÉLGETÉS NÁNAY ISTVÁNNAL

Az Országos Színházi Találkozón szereplő előadásokat az elmúlt évek hagyománya-inak megfelelően egyetlen személy, még-pedig ebben az évadban munkatársunk, a SZÍNHÁZ főszerkesztő-helyettese, Nánay István színikritikus válogatta. Vele beszélgettünk a debreceni találkozó előkészületeiről.

– *A lapban közöljük az* 1995/96-os évadban *általad kiválasztott előadások* listáját. *Ha ennek alapján azt mondhatjuk, Nánay István* ezeket az *előadásokat-* és *éppen ennyit, se többet, se kevesebbet* - tartja *a legjobbaknak, akkor nincs miről beszélgetnünk, így döntöttél és kész. Ám* az a *gyanúm, hogy* választásaidat *szubjektív és objektív „egyéb szempontok" is* befolyásolták, *amelyekről viszont beszélnünk illene.*

- Természetesen léteznek ezek az egyéb szempontok, ami nem jelenti azt, hogy én ezt a listát ne tekinteném magamének. Ez ugyanis azokat az előadásokat tartalmazza, amelyeket valamiért szépnek, jónak, fontosnak, megmutatandónak tartok.

– De ha *nem* veszel *figyelembe semmiféle egyéb* szempontot - a *rendelkezésre álló pénzt, a debreceni színházi tereket, az általad* szeretett *vagy nem* szeretett *személyeket -, akkor melyek* azok a *produkciók, amelyeknek mindenképpen helyük lenne a találkozón?*

– Szeretnék konkrét választ adni, de nem tudok. Nem találtam egyetlenegy olyan előadást sem, amely *a* csúcsot jelentené, még *a Nem félünk a* farkastól sem az...

– *Ezek szerint* számodra *mégis* ez *a* „leg".

– Sok „leg" van, mert a kiválasztottak az én értékrendem szerint más és más szempontból az évad kiemelkedő vagy fontos előadásai. Hangsúlyozom, az én értékrendem szerint. A személyességet nem kell, de nem is lehet a válogatásnál figyelmen kívül hagyni.

– *Nem* lehet tehát *Holdról jött idegenként,* tisztán *esztétikai szempontok szerint dönteni.*

– Nem lehet. Ha jól meggondoljuk, nincsenek is „nem egyéb szempontok", mert ha más nem, a személyes elfogultság befolyásolja a választást. Hozzáteszem, a fesztiválnak nemcsak az a célja, hogy a legjobb előadásokat mutassa meg (a magyar színház jelenlegi állapotában igazán jó produkciókból talán nemis jönne össze egy fesztiválnyi műsor), hanem az is, hogy a válogató szerint pozitív tendenciákat képviselő produkciók színpadra kerülhessenek.

Természetesen voltak kompromisszumokat kikényszerítő külső körülmények: a válogatáskor igyekeztem nem törődni a rendelkezésre álló pénzzel, de a Debrecenben létező vagy kialakítható színházi tereket kötelességem volt figyelembe venni, ugyanis egyetlen előadást sem akartam szcenikai megnyomorítottságba kényszeríteni. Az elképzelés meg a valóság azonban néha eltér egymástól. A helyszínbejáráskor derült ki, hogy néhány produkció technikailag lebonyolíthatatlan Debrecenben, így előzetes elképzeléseimen változtatni kényszerültem. Azt szerettem volna, ha a találkozó minden előadása a fesztivál helyszínén lenne látható, de hat produkció esetében kompromisszumot kellett kötnünk.

Csankó Zoltán (Nick) és Csomós Mari (Martha) a Radnóti Színház Albee-előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

Ezeket az eredeti helyükön nézheti meg a zsűri s az érdeklődő közönség.

A helyszín egyébként is befolyásoló tényező: egy másik városba feltétlenül elvittem volna a szatmáriak *Csalóka szivárványát,* ám a rendező, Parászka Miklós egy évvel ezelőtt azonos díszletben, azonos koncepció szerint megrendezte már a darabot éppen Debrecenben - márpedig ez a találkozó legalább annyira szól a város közönségének, mint a szakmának.

– *Ezt tavaly Budapesten nemigen* lehetett *észrevenni. A „város" nem tudott arról,* hogy zaj-lik *a fesztivál.*

– Ezért jobba vidéki helyszín, ahol ez a rendezvény eseménnyé tud válni. Törekedtem is arra, hogy igazi fesztiválhangulat alakulhasson ki, tehát egy héten át naponta két-három előadást lehet majd látni. Ez azt jelenti, hogy fesztivál-elő-adásokon kívüli, off-produkciók is színre kerül-nek, sőt reményeim szerint a színházzal szembeni sétálóutcában napközben valódi színházi vásárhangulat is kialakulhat. Ha tehát valaki úgy akarja, számára ez az egy hét csak a színházról szólhat.

– *Praktikus szempont* befolyásolt, *amikor a hét nagyszínházi mellé hét stúdióprodukciót is beválogattál?*

– Éppen az okozott gondot, hogyan találok a stúdiómunkákkal egyenértékű nagyszínházi produkciókat. De ez a gond összefügg azzal, hogy milyen ma a magyar színház.

– *És milyen?*

– Az izgalmas, jó előadások többsége kis terekben, stúdiókban születik. A hagyományos, nagy kőszínházi nézőtereket - Víg, Madách, Miskolc, Győr, Szeged - is meg kell tölteni, de ebből nem következik, hogy kötelező kommerszet játszani - azt is kapkodva, felkészületlenül létrehozni, majd félkészen bemutatni. A válogatásomat tehát az is meghatározta, hogy megpróbáltam e „nagyszínházi dilemma" menekülési útjait, megoldási kísérleteit megmutatni. *A Nem félünk a* farkastól és a Tóték így is nagyobb térbe kerül, mint amilyenben őket eredeti helyszínükön játsszák.

– *Hol láthatók a produkciók?*

– Két hagyományos, nagyszínházi, „kukucskáló" színpadon - a Csokonai Színházban és a Kölcsey Művelődési Házban -, illetve a színház stúdiójában.

– *Tavaly a* válogatást *megkönnyítette* az az *egyezség, miszerint a határon túli* színházak *kisvárdai fesztiválján* győztes *produkció automatikusan bekerült a programba.*

– Ezt én nem vállaltam. Helyzetemet megkönnyítette volna egy ilyen automatizmus - nem kellett volna annyit utaznom -, de megnehezítette volna az illető produkcióét. Zsákbamacskát ugyanis nem vesz a közönség. Márpedig a programba csak azt tudnánk beírni: „a kisvárdai

győztes". De azt alapvetőnek tekintem, hogy szerepeljen határon túli színház, igaz, minőségi okokból végül mégiscsak „csalnom" kellett, hiszen *A képmutatók* cselszövése még az előző évadban készült, de az általam e kategóriában látott produkciók között idén nem volt igazán kiemelkedő munka. Tompa Gábor Bulgakov-rendezése viszont olyan formátumú és olyan színházi gondolkodást tükröző mű, amilyennel Magyarországon csak elvétve találkozhatunk. Ezért talán megbocsátható ez a kis csalás.

- Hangsúlyoztad, hogy az„ általad látott produkciókról" beszélsz. *Hány* előadást *láttál? -* Százhatvanhármat.

- Ez azt jelenti, hogy szeptember közepe *óta majd' minden* este *valamelyik* nézőtéren *ülsz. Ebben az „ üzemszerű működésben" tud még érdekelni* a *színház?*

-- Igen.

- Nehezen hiszem el.

-- Mindig érdeklődéssel ülök be, de az bizony előfordul, hogy hosszabb-rövidebb idő után elveszítem ezt az érdeklődést, és már csak „hivatalból" ülök ott tovább. Lehet, hogy mazochista vagyok.

- De a mazochista tudja, hogy szenvedni fog, és *éppen* azért *teszi, amit tesz.*

-- Nem tagadom, hogy ennyi év után már sokszor tudhatom előre, mire számíthatok, s így azt is, hogy valószínűleg „szenvedni" fogok. Aztán nagy öröm, amikor mégis meglepetés ér.

- Előfordult egyáltalán?

-- Persze. Az egyik ilyen a *Redl.* Mindenekelőtt két színész - Gáspár Sándor és Bubik István -- miatt, akik itt új arcukat mutatták. Szolnokon három ilyen élményem is volt: ebben a furcsa, csonka, újjáalakuló évadban a kedélyeket borzoló igazgatóváltás és társulat-átalakítás után nem vártam, hogy igazán érdemleges eredmények szülessenek. Aztán láttam három figyelemre méltó művet: Schwajda György *Miatyánk* című drámájában két fantasztikus clown - Darvas Iván és Garas Dezső - jutalomjátékát élvezhettem; olyan remekül régen nem szórakoztam, mint a szakmailag kiválóan megoldott Osztrigás *Micin,* az előítéletekkel fertőzött, elfásult kritikusi állapotból pedig Bereményi Géza hibáival együtt izgalmas írása-rendezése, *A jéghegyek lovagja* zökkentett ki.

– *Úgy tudom, hogy Schwajda György* kérte *- ő tudja, miért -,* ne válogass *be szolnoki elő*adást. *Ha nem kér* erre, *láthatnánk valamelyik művet Debrecenben?*

– Az említettek közül bármelyik ott lehetne a találkozón, a válogatás alapjául szolgáló bő listámon ezek is szerepeltek. Mint ahogy jó pár más előadás is, például a zalaegerszegi *Lear király, a* kecskeméti *Chioggiai* csetepaté, a nyíregyházi Nóra és *Ötödik Frank,* a miskolci Seneca-Forgách András előadás, a győri *Moliére-város,* a kolozsvári Tévedések *vígjátéka,* a debreceni *Félkegyelmű* és *Caligula helytartója,* a Budapest Bábszínház Kelekótya *Jonathánja,* a Radnóti Színház és a soproniak Szerelemje, a Stúdió K. Zách *Klárája* és *Flandriai csínytevése, a Szkéné Bábelnája,*

az Utolsó Vonal legutóbbi munkái, a Krétakör Színház Teatro Godot-ja meg *A nagyjátéka...*

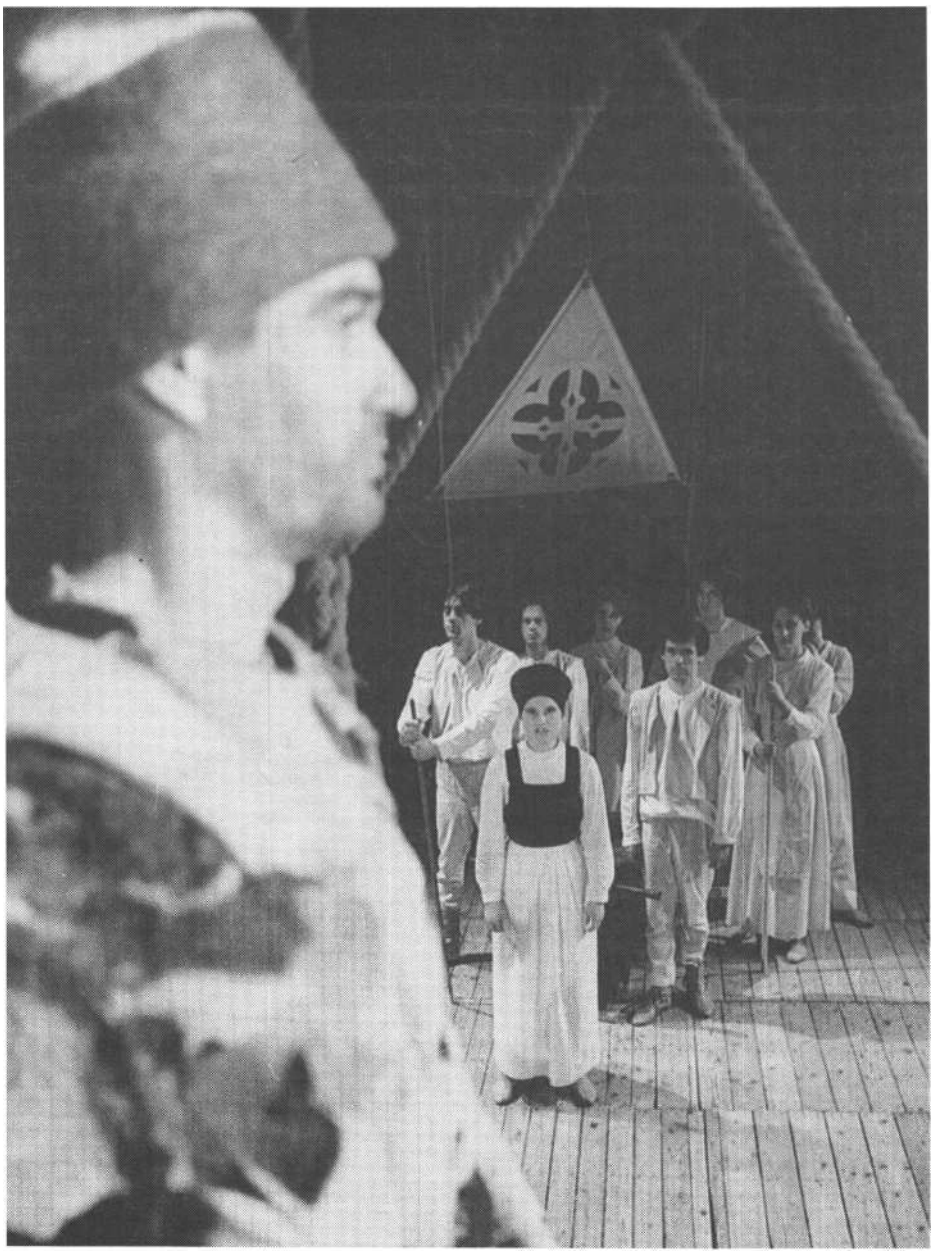
- Sokan meglepődhetnek azon, hogy jó néhány fiatal rendezőt is beválogattál.

Nyakó Júlia (Lady) és Horváth Lajos Ottó (Macbeth) a győri-kecskeméti előadásban (Benda Iván felvétele)

- Gondolom, egyáltalán nem meglepő, sőt kifejezetten örvendetes, hogy a kiemelkedő produkciók nagy! részét fiatalok, illetve nem csak a szakma nagy öregjei állították színpadra.

– *Miközben az elmúlt két évtized talán legjelentősebb* alkotói *hiányoznak a* névsorból: *Ascher* Tamás, Ács *János, Székely* Gábor, *Zsámbéki* Gábor... *Közülük* csak *Székely nem rendezett még az idén.*

– Az ő esetében fontolgattam is egy újabb „csalást", hiszen az elmúlt évad egyik legjelentősebb produkcióját, *a Don Juant* - amely a tavalyi találkozón nem szerepelt -, ő rendezte. De egy idei igazságtalansággal nem hozhatok helyre



Jelenet a Bálványosvárból (Arvisura)
(Katkó Tamás felvétele)

egy általam annak vélt tavalyit. Ha már az Új Színháznál tartunk: Ács János a színház érdeké-ben egy biztos sikerdarabot rendezett - ő a célt teljesítette is, de a végeredmény nem mérhető saját legjobb munkáihoz. Ez utóbbi elmondható Ascher Tamásról is, aki két korrekt rendezéssel szerepelt az idén - *Az öreg hölgy* látogatását vitte színre Kaposvárott és az *Élnek, minta disznókat* a Katonában. És meg kell mondanom, hogy Zsámbéki Cseresznyéskertje számomra csalódást okozott.

- *Ennyi* előadás *láttán bizonyára tudsz adni egy általános helyzetképet a magyar színház jelenlegi állapotáról.*

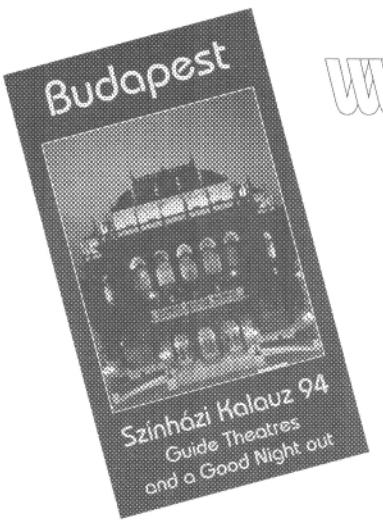
- Két dologról már beszéltem: arról, hogy a szellemi-művészi izgalmat nyújtó produkciók többnyire a stúdiónyi terekben születtek, és arról, hogy mekkora zavarban vannak a nagyszín-házak, amikor például klasszikusokat akarnak közönségüknek - sokszor esténként ezer-ezer-kétszáz embernek - „eladni", vagy amikor populáris műfajokba, operettbe, zenés játékba próbálnak „koncepciót" sulykolni. Tanulságos és szomorú volt látni, mennyire meggyengültek a vidéki színházak. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a sűrű üzemmenetben, amikor néha két-három előadás is készül egyszerre, azokat egy-két színész viszi a vállán, és a többiek nemigen tudnak felnőni hozzájuk, azaz a legjobb szándékkal is legfeljebb felemás végeredmény jön létre. Ha már a színészeknél tartok: amikor az ember ilyen töménynyen, nap nap után kapja a maga színházi dózisát, akkor bizony szinte fizikai szenvedést okoz neki a rengeteg selypegő, sziszegő... szóval pocsékul beszélő színész. Különleges értékké válik, ami magától értetődő volna: a tiszta beszéd. Ez összefügg a főiskolai ok-tatás hiányosságaival és az általánosan tapasztalható fegyelmezetlen munkával. Ez utóbbi jelenség abból is következik, hogy a nézők egyre nagyobb hányada az intenzív figyelemre és fegyelemre kevéssé alkalmas iskoláskorúak közül kerül ki.

- *Mindezek a* gondok persze *reményeim szerint Debrecenben nem mutatkoznak majd meg, hiszen* biztos *vagyok* abban, *hogy az* előadások *valódi* és intenzív *figyelem* közepette kerülnek *színre. Mégpedig azok az előadások, amelyek - Nánay István szerint -* az évad *kiemelkedő produkciói.* De a találkozó *hét napján* látszik-e *majd a* „kezed nyoma"? *Arra gondolok, hogy kritikusként, zsűritagként számtalan* ama-tőr-alternatív *fesztiválon* vettél már részt *Kazincbarcikától Wroclawig, Belgrádtól Csurgóig, amelyfesztiválokra valóban illett a* ‚találkozó" el-nevezés, *minthogy a* résztvevők látták *egymás produkcióit,* sőt hivatalos és *nem* hivatalos *vitákon ütköztették gondolataikat a* színházcsinálásról. *Mindez „profi" színházi találkozóinkra nemigen jellemző.*

- A tapasztalatok alapján úgy tűnhet, hogy a magyar színházi szakma tagjai nem kíváncsiak egymásra. Úgy tűnhet, mondom, mert személyes élményeim azt bizonyítják, hogy igenis van igény az emberi hangra, vagyis arra az eszmecserére, amely egy adott produkcióért drukkoló, egyenrangú partnerek között bontakozik ki, nem pedig versenytársak, pozíciókra áhítozó ellenségek, egymásban csak a hibát kereső kritikusok és alkotók között. A tavalyi, sikeresnek mondható szakmai beszélgetések után fogalmazódott meg Kisvárdán, hogy az előadásokat követő vitákat az Országos Színházi Találkozón újra be kellene vezetni. Ennek ellenére kicsit szkeptikus vagyok. Már az is kérdés, el lehet-e csábítania szakmát az évad végén Debrecenbe, mert ha eszmét akarunk cserélni, akkor mindenekelőtt meg kellene nézni az előadásokat. Márpedig a rendezők, a színészek alig-alig nézik egymás munkáit - tisztelet a valóban létező kivételnek -, akkor sem, ha erre módjuk van - miért pont Debrecenbe mennének el?! De túl kellene tennünk magunkat a szkepticizmuson - mondom ezt magamnak is! -, és igenis meg kellene próbálni valódi lehetőséget teremteni a találkozáshoz, hiszen ez lehet egy ilyen fesztivál legnagyobb haszna.

A XV. Országos Színházi Találkozó programja, Debrecen

	Csokonai Színház	Kölcsey Művelődési Ház	Stúdió	Egyéb
máj. 24. 19.00 óra				A székek (Thália Színház) Thália Színház
jún. 2. 19.00 óra				A dzsungel könyve (Pesti Színház) Pesti Színház
jún. 5. 19.00 óra				Mauzóleum (Katona József Színház) Katona József Színház
jún. 8. 19.00 óra				Vérnász (Új Színház) Új Színház
jún. 9. 19.00 óra				Leonce és Léna (Kecskemét) Kecskemét
jún. 10. 16.30 óra		A sárkány feje (Kaposvár)		
20.00 óra	Operett (Debrecen)			
jún. 11. 16.30 óra		Tóték (Pécsi Harmadik Színház)		
20.00 óra	Szent Johanna (Nyíregyháza)			
22.00 óra			Fesd feketére! (Debrecen)	
jún. 12. 16.30 óra	Képmutatók cselszövése (Kolozsvár)			
20.00 óra		Nem félünk a farkastól (Radnóti Miklós Színház)		
22.00 óra			Mi, hárman (Debrecen) versenyen kívül (v. k.)	
jún. 13. 16.30 óra		Ünnepi színjátékok (Veszprém)		
22.00 óra			Bábelna (Szkéné Színház) v. k.	
jún. 14. 16.30 óra		Macbeth (Győri Padlás, Kecskemét)		
20.00 óra	A félkegyelmű (Debrecen) v. k.			
22.00 óra		Molière-város (Győri Padlásszínház) v. k.	Zách Klára (Stúdió K.) v. k.	
jún. 15. 16.30 óra		Bálványosvár (Arvisura)		
20.00 óra	A nép ellensége (Békéscsaba)			
22.00 óra			Teatro Godot (Krétakör Szính.) v. k.	
jún. 16. 11.00 óra				Amalfi hercegnő (Miskolc) Miskolc
16.30 óra		Caligula helytartója (Debrecen) v. k.		
20.00 óra			Othello (Budapesti Kamaraszínház)	

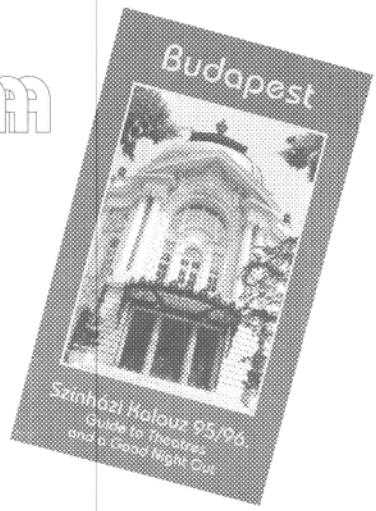


WWW.VIAPANNONIA.HU

Évenként megjelenő budapesti kalauzok:

• Autósvezető • Építkezés, Lakáskultúra
• Színházi Kalauz • Gazdasági Kalauz

Egyéni kiadványok



ÚT A HIÁNYZÓ INFORMÁCIÓHOZ

- ELKALAUZOL AZ INTÉZMÉNYEK
  - fontos, pontos adatai
  - előírásai
  - rendeletei
  - javaslatai sokaságában
- ELVEZET
  - úti célunkhoz a térképek segítségével
  - a hasznos információkhoz
  - a megbízható partnerekhez

VIA PANNONIA

H-1071 Budapest, Damjanich u. 26/a I.em. 2. Tel.:(36-1) 351-5103, 351-5125, Fax: 351-5110

SÁNDOR L. ISTVÁN

BELSŐ DRÁMA

FEDERICO GARCÍA LORCA: VÉRNÁSZ

Gyönyörű előadást láttam az Új Színházban. Átgondoltat, pontosat, színészileg magas színvonalút. Az évad egyik legszebb produkcióját. Mégis némi hiányérzettel távoztam a bemutatóról. Azóta is keresem ennek magyarázatát.

Költői dráma

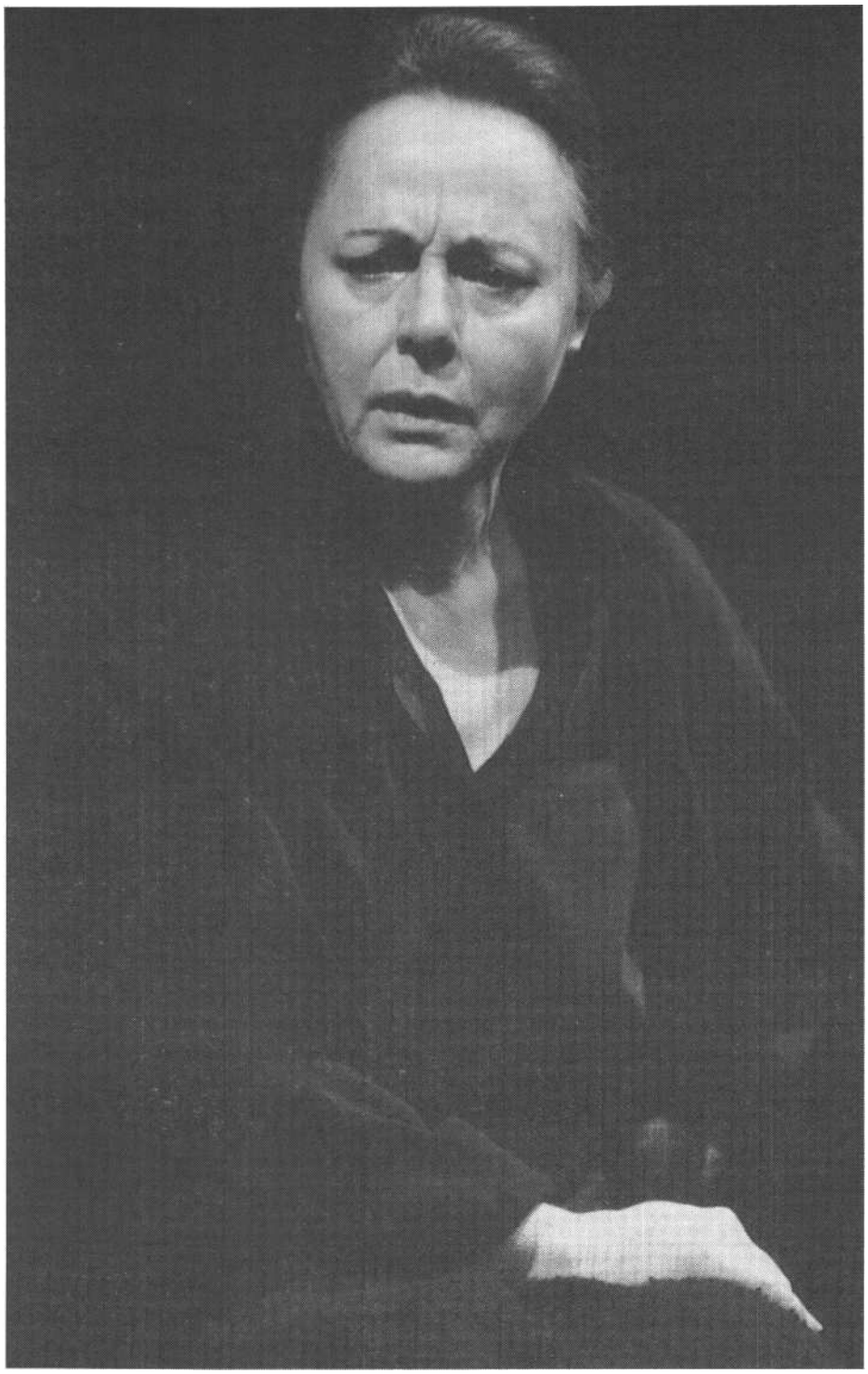
Azt hiszem, leginkább a „dráma" hiányzik az előadásból. Az, hogy a felgyülemlő feszültségek, a lefojtott, de eltitkolhatatlan szenvedélyek robbanó erejű pillanatokat, nyílt összecsapásokat gerjesszenek. Mintha Novák Eszter rendezése megkerülné ezeket a „robbanópontokat". Ezzel más szintre helyezi, más dimenzióba emeli a „drámát". A lélek mélyére zárja, drámai töltetű lírává oldja. Mintha a küzdelem nem a szereplők között, hanem bennük zajlana. Amikor hadra kelnek egymással, akkor is magukkal hadakoznak.

Leginkább az a részlet árulkodik erről, amikoralakodalmi képben kiderül, hogy a Menyasszony megszökött Leonardóval. Az Anya (Csomós Mari) keserűen fakad ki: átkozza a Meny-asszonyt, vitázik az apjával. Félti, majd harcba küldi a fiát. Arról beszél, hogy két táborra oszlik a vendégsereg. Ki a fia, ki Leonardo mellé áll. Hisz' eljött megint a vér nagy pillanata. Amikor a késeké a főszerep. A színpadon azonban nem születik meg a szövegben jelzett feszültség. A menyasszony apja (Dengyel Iván) a történtek hatására egy pillanat alatt összeomlik, és kitántorog a színpadról. Így az „örömszülők" között nem alakulhat ki az az ellentét, amelyre a szöveg utal. A vendégsereg megosztottsága is láthatatlan marad: sötétbe borul a szín, egy fejgép világítja meg az Anyát. Bensőséges, belső feszültséggel terhes monológgá alakul az, ami-nek a cselekmény menete szerint a színen lé-vőket megosztó döntési helyzetnek, drámai történésnek kellene lennie.

A Vőlegény (Schneider Zoltán) is elsősorban az érzéseivel hadakozik. Nem a férias düh tör ki belőle, nem elszántan indul a harcba. Az a zavarodottság, kétségbeesés űzi a szökevények után, amely néhány pillanattal korábban vett erőt rajta; akkor, amikor megértette, hogy nem képes közel férkőzni menyasszonyához. Hogy a lányban van valami idegenség vele szemben. Hogy csak ábránd volt a boldogság, amit a szerelemtől, a házasságtól remélt. Hogy nem talál viszonzásra az a rajongó, suta, büszke szeretet, amellyel körülveszi a lányt.

A drámai történések lehetőségét csökkenti, belső intenzitását növeli a Menyasszony (Tóth Ildikó) figurájának értelmezése is. Nem az a kérdés, hogy melyik férfi áramkörébe kerül, melyikük vonzása lesz erősebb, Leonardóé vagy a Vőlegényé, hanem hogy belül, magában hogyan dönt a sorsáról. Hogy magára kényszerít valami természetétől idegen nyugalmat, kötelességtudást, beletörődést, vagy enged a megfogalmazhatatlan, formátlan vonzásnak, még ha ennek pusztulás is az ára. Egyes jeleneteiben ennek a rosszkedvű, nyugtalanító belső küzdelem-nek különféle fázisait követhetjük nyomon.

Nem tudom, hogy a Lorca szövegéhez való túlságos hűség vagy a szerző szelleméhez való hűtlenség az oka az előadás „drámaiatlanságának". A Vérnász szüzséje ugyanis drámai

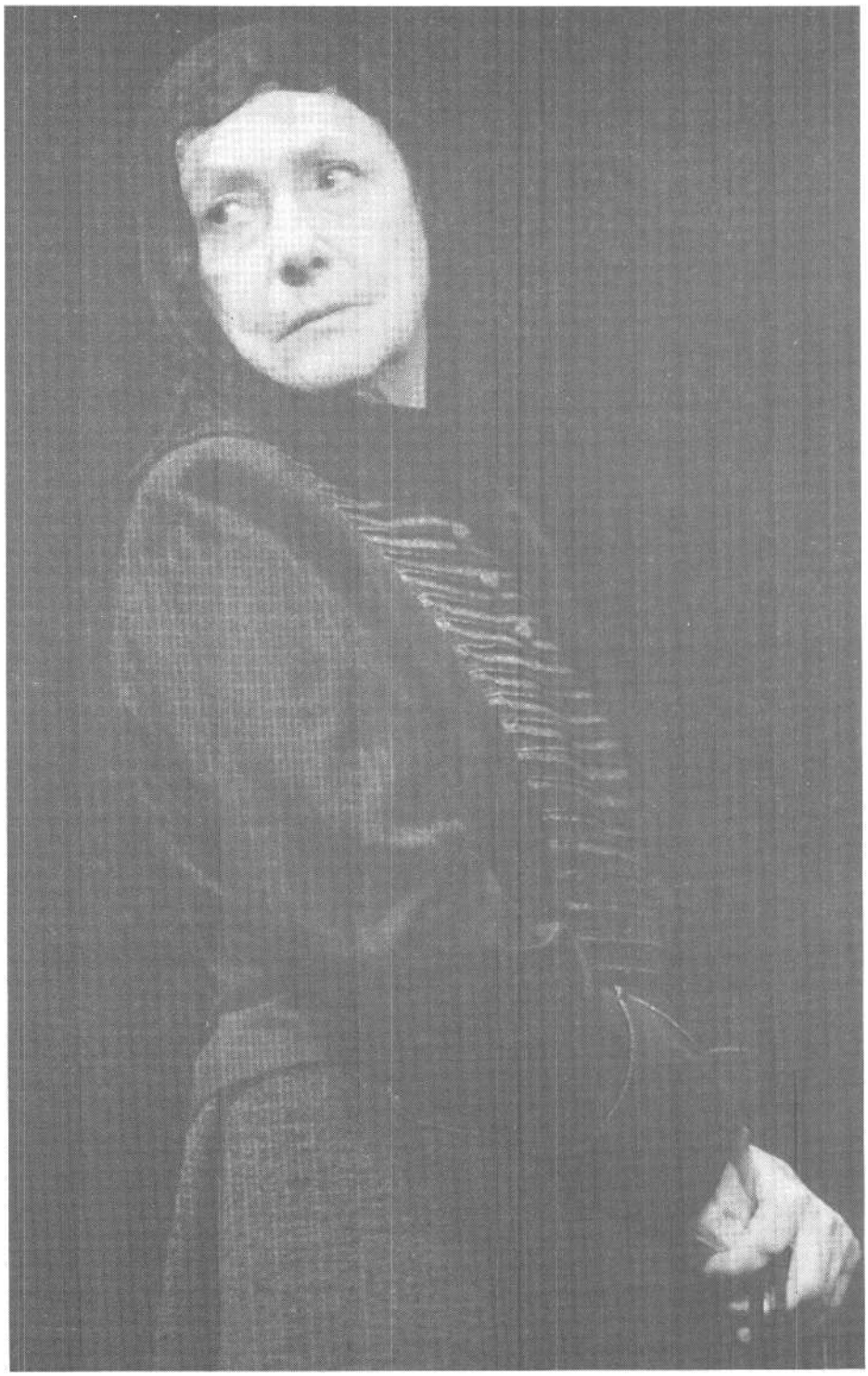


Anya: **Csomós** ***Mari***

történéseket, sorsfordító eseményeket jelez: a menyegző gyilkosságba, a nászünnep halottsiratásba fordul át. Ugyanakkor Lorca sem formált drámai cselekményt a választott alapanyagból. (Ennek egyértelmű jele, hogy a két férfi halálos összecsapását nem jeleníti meg.) A darab inkább a tragédia előzményeit és következményeit ábrázolja. Határozott színekkel festi viszont azt a közeget, amelyben a tragikus történet lezajlik. (Erre utalnak az életképi mozzanatok - a lánykérés, az esküvő, a halottsiratás.) Ugyanakkor a szöveg nagyon sok lírai elemmel egészül ki. Kiemelt funkciója van a daloknak. Segítségükkel – a folklór tradicionális szerepének megfelelően – a szereplők egyéni érzésként artikulálhatatlan hangulataikat mint kollektív élményt képesek megfogalmazni és önmagukra vonatkoztatni.

A lírai mozzanatok ereje okán akár költői drámának is nevezhetnénk a Vérnászt. Ebben a kevert műfajban - ellentétben a drámai költeménnyel - nem valamiféle lírai élmény, belső probléma, a világhoz való szubjektív viszony nyer drámai formát, hanem épp ellenkezőleg: egy drámai helyzet lírai összetevőit bontja ki a szöveg, a külső eseményt belső történetté értelmezi át. Novák Eszter rendezése a darab ezen jellemzőit erősíti meg, bontja ki. Kiemelt funkciót ad a daloknak. Gyönyörű, ahogy kitörő elégedetlenségét, csalódottságát, feszítő keserűségét dalba fojtja Leonardo felesége (Marozsán Erika). Szép, ahogy : Cselédasszony (Lázár Kati) rossz előérzetei énekként szakadnak ki a figurából. (A folklorisztikus ihletésű, de önálló értékű zenének egyébként is kiemelt funkciója van az előadásban. Nem pusztán hangulatot kelt, hanem afféle keserű sejtelemként, nyugtalanító előérzetként kíséri végig . játékot.) Az életképekből (szintén folklorisztikus elemekből álló) színpadi képek, vizuális fantáziával megkomponált játékok születnek. Nem a konkrét események fontosak bennük, hanem ezek hangulati hatása - ezáltal ismét csak a lírai mozzanatok erősödnek meg a produkcióba . Szép képek teremtését, lassú át-tűnéseket tesz lehetővé Árvai György erős atmoszférájú díszlete. Oldalról sziklafalak, hátulról sötét felülete határolják a teret. A hátsó fal fokozatosan kinyílik, majd teljesen eltűnik. A tágasság azonban nem kelti a szabadság illúzió-ját: a zárókép hátulról megvilágított oldalfalai afféle sziklasír ént hatnak.

Szomszédasszony: Berek Kati



„Női előadás"

Abból, hogy a döntő fordulatok mintegy a szereplőkön belül mennek végbe, nem az következik, hogy az emberi viszonyok nem fontosak az előadásban. Inkább az, hogy nem ezek döntik el az egyes figurák sorsát. Ebben a világban mindenki magányos. Mindenkire a maga sorsa van kimérve, még a bánatot, bukást, gyászt sem lehet közösen megszenvedni. Hiába érkezik a zárójelenetben a Menyasszony az Anyához, hogy közös szenvedéskánt élje meg vele azt a fájdalmat, amelyhez gyökeresen más sorsfordulatok után érkeztek el; mindketten a maguk fájdalmával vannak eltelve. De mindannyiuk számára végső fázis ez az élettelen, komor bánat - nemcsak nekik kettőjüknek, hanem valamennyi nőnek, aki a színen van, A záróképben a fájdalom hierarchiája, a meddő női sors vészterhes szoboralakzata

válik láthatóvá. Gyötrelmét méltósággal viselve ül a széken a Szomszédasszony (Berek Kati). Szemben vele, a merev falnál az Anya áll az előtérben. A másik oldalon az Anyós (Koós Olga). Középen a két friss gyászú fiatalasszony, a Menyasszony és Leonardo felesége. Az előtérben állóknak már régen, nekik épp most zárult le az életük. Nincs más hátra, mint megadással viselni a rájuk váró üres, örömtelen napokat. Hátul csüggeteg pózokban a három Fiatal nő (Kisfalvi Krisztina, Prókai Annamária, Szalay Mariann) áll. Még az életet áhítják, de mindegyre csak a gyásszal találják magukat szemben.

Feltűnő, hogy az előadás nem egyenrangú viszonyokat ábrázol. A megjelenített világot egyértelműen a nők uralják. Hozzájuk igazodnak, a velük való viszonyukban értelmeződnek a férfiak. A leánykérési jelenetben a két szülő között azonnal hierarchikus viszony alakul ki: a Dengyel Iván megformálta apa rögtön elfogadja, hogy a vőlegény anyja a gazdagabb, erősebb, az ő akaratához kell igazodni. Bár a férfi gesztusai jelzik, hogy sok mindenben nem ért vele egyet, de nem kezd vitába, alkalmazkodik a helyzethez.

Schneider Zoltán (Vőlegény) és Tóth Ildikó (Menyasszony) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Schneider Zoltán Vőlegénye csupa nyíltszívű, szégyenlős életkedv, ügyetlenkedő jóindulat, elfogadást áhító szeretet. Az első jelenetben látható hangulatváltásai az anyja viselkedéséből következnek: a kedvében akar járni, a komorságát akarja kifürkészni, játszani kezd vele, hogy megbékítse. A lánykérési jelenetben csak az anyja ki-mértsége miatt fogja vissza kicsattanó jókedvét. Közben a Menyasszony kedvét is keresi: a keze után kap, amikor az süteménnyel kínálja. Szerencsétlenségére ki is borul a tál. A Menyasszony meg is riad attól az odaadó szerelemtől, amely a fiú tekintetéből sugárzik. A Vőlegény eleinte nem akarja tudomásul venni, hogy pajkos kedveskedései nincsenek kedvére választottjának: a lány rácsattan, hogy miért a barna cipőjét vette föl, durván ráförmed, amikor váratlanul, meglepetésszerűen átöleli hátulról. Amikor az anyja jóindulatúan kioktatja, miképp bánjon a feleségével, már tudja, hogy minden veszve. De most valóban férfinak kell lennie, házasemberként nem panaszkodhat az anyjának. Pedig legszívesebben kiöntené neki a szívét.

Mihályfi Balázs Leonardója nem szenvedélyesnek, inkább haragosnak tűnik: dühödt léptekkel jár, energikus, gyors mozdulatokat tesz. Aztán visszafogja magát. Megadja magát a helyzetnek, de látszik rajta, micsoda energiába kerül, hogy uralkodjon nyughatatlan természetén. A feleségével szemben rideg, elutasító. De nem akar fölébe kerekedni, nem akarja megalázni. Az asszony ugyan nem férhet a közelébe, de azért engedékeny gesztusokat tesz neki. Hazatértekor a gyerek iránt érdeklődik, elmegy vele megnézni a kicsit. Amikor a násznép az esküvőre indul, rövid vita után hajlandó a feleségével együtt kocsin menni. A Menyasszony szemmel láthatóan erősebb Leonardónál. Saját belső késztetéseinek adja meg magát, nem a férfi vonzásának. Leonardo többször is felbukkan a lakodalmi forgatagban. Megáll számon kérően középen és vár. Mintha nem rajta múlna, hogy mi fog történ-ni. Amikor a lakodalom előtt kérdőre vonja a Menyasszonyt és szakításuk okát firtatja, az dühödten támad rá. Verni kezdi Leonardót a csuk-lójára tekert vizes ronggyal, amellyel korábban

lehűteni igyekezett magát. (Hatalmas a forróság, mások citromos vízzel próbálkoznak.) Úgy hat a Menyasszony kezén ez a fehér kendő, mintha az emésztő belső tűztől tartva a házasság bilincsét próbálná magára csatolni. De szétomlik azonnal a kötés, amint belép régi vőlegénye. Leonardo összegörnyed, behúzza a nyakát, megadón tartja oda hátát az ütéseknek.

Úgy tűnik, hogy ebben az előadásban az asszonyok világa is hierarchizált. A fájdalom súlya, a belenyugvás ereje teremt köztük rangsort. A középpontba egyértelműen a Csomós Mari által kitűnően megformált Anya kerül. Már minden sejtjébe beleitta magát a férje és idősebb fia el-vesztése miatt érzett fájdalom, de vannak még emlékei az örömről is. Még van kedve játszani, még nevetni is próbál. Még reménykedik, hogy kisebbik fiának sikerül, hogy termékeny örömre talál majd a házasságban s nem meddő gyászra. Távolsággal, méltósággal közeledik a többiek felé. Lelkileg felkészült a legrosszabbra, de titkon a boldogságot áhítja. Ezért szenvedi meg olyan mélyen utolsó fia elvesztését. De gyűlölete ellenére is képes felismerni a Menyasszonyban a szenvedő, a terméketlen életre eljegyzett nőt. Berek Kati megrendítő Szomszédasszonya azt a végállapotot érzékelteti, ahová az Anya talán most érkezik el: amikor az átokból megszületik a csend, a gyűlöletből a megértés, amikor a testetlelket uraló fájdalom a hiábavalósággal való megbékélésbe fordul.

Tóth Ildikó erőteljes Menyasszonya azt hiszi, hogy kikövetelheti magának az életet. Hogy létezik a lemondás, a szigorúság, a visszavonultság törvényénél erősebb parancs is. Hogy őt nem uralhatja senki. Csak a maga urává kíván lenni. Büszkeségét akkor is megőrzi, amikor megbizonyosodik róla, hogy ez az út is az önpusztításhoz, önemésztéshez vezet. Hogy a viharzó fájdalomnak ugyanaz a végeredménye, minta beletörődő lemondásnak. Lázár Kati aggodalmas, osonó Cselédasszonya mindent tud a lányról. A lánykérés után ironikusan beszél hozzá, hanghordozásából világos: tisztában van vele, a Menyasszony csak tetteti, hogy mit sem tud arról, hogy Leonardo az éjszaka a környéken járt. Ki akarja terelni a szobából a lakodalomba elsőként érkező Leonardót. Sejti, mi lesz a régi jegyesek találkozásának végeredménye, és tudja: nincs ereje visszatartani a lányt attól, ami be fog következni.

Leonardo felesége Marozsán Erika árnyalt, szép alakításában az utolsó gyötrődő, szerelemmel teli erőfeszítéseket teszi, hogy megőrizze a boldog élet esélyét. Lemondásra is hajlik, megadón fogadja az ura nyugtalan útjait, anyja és férje közé áll, hogy csitítsa a feszültséget. Aztán végül a lakodalomban kirobban, nem bírja tovább a megaláztatásokat. Amikor úgy tűnik, az ura enged a kérésének, boldog lesz, mint egy kamaszlány. Együtt örül az ifjú párral, megértően pajtáskodik a vőlegénnyel, a friss rokonnal. A Menyasszony és Leonardo szökését azonban úgy jelenti be, mint aki tudja, másképp nem is történhetett volna: amitől tartott, amit megpróbált nem észre-venni, bekövetkezett. Anyja, a Koós Olga által játszott szigorú, illúziótlan öregasszony méri rá a végső ítéletet: be kell zárkózni, eltemetkezni a fájdalomba. Az életről való lemondás a létezés egyetlen evidens parancsa.

Emberi mitológia

Ugyanakkor úgy éreztem az előadásból, hogy a figurák - téves lépéseik ellenére is - inkább csak elszenvedői, nem okozói a sorsuknak. Ami bennük és köztük történik, csak tükröződése valami kimondhatatlan, megfogalmazhatatlan, megélhetetlen teljesebb drámának. Mintha csak a szenvedés által lehetne megtapasztalni a létet, a való életnél teljesebb, mégis beláthatatlan üresebb lényeget.

Az előadás erénye, hogy kísérletet tesz ennek a darab lírai rétegét meghatározó emberi-emberen túli „mitológiának" a megjelenítésére. Ugyanakkor ennek az az ára, hogy megbomlik az előadás stiláris egysége. Novák Eszter a darabbéli harmadik felvonásból az első kettőre is kiterjeszti a Hold és a koldusasszonyként megjelenített Halál szerepeltetését. Afféle láthatatlan működtetői, a végkifejletet előlegező néma tanúi ők az eseményeknek. Remek megoldás, ahogy a lakodalmi sokadalomból egyszer csak váratlanul előbukkan a Halál (Takács Katalin); koldusasszonyként ott ül az előtérben, mintha ő volna a legfontosabb szereplő ezen az ünnepnapon. (Néma jelenlétét előlegezte, hogy az első jeleneteket az oldalsó erkélyről hallgatta.) Lenyűgöző ötlet, hogy a Vőlegénynek a letakart fejű asszonyok közül kell kiválasztania a magáét. A fiú némi tétovázás után odalép az egyikhez, felkapja, át-öleli. Ahogy lehull az asszony fejéről a fátyol, lát-ni, hogy a Vőlegény nem a Menyasszonyt, ha-nem a Halált öleli oly odaadóan magához. Jó megoldás az is, hogy a Hold (Horváth Virgil) öltözteti át az esküvőre a Menyasszonyt: fehér ruhájára feketét húz. Megoldatlannak akkor tűnik a két „mitológiai" alak jelenléte, amikor szerepük önálló értékűvé válik, amikor magukra maradnak a színpadon, s valóban az események irányítóivá kellene lenniük. Lorca a tragikus végkifejletet késlelteti és leplezi el szerepeltetésükkel. Ilyen indirekt módon tudjuk meg, hogy mi történik a szökevényekkel és üldözőikkel. Miután azonban Novák Eszter a feszültséget lírával oldotta föl, nem működik a "mitologikus" jelenetek késleltető funkciója sem: nincs a levegőben a kérdés, hogy mi fog történni a fiatalokkal. Ennek következtében önállóvá, önmagukért valóvá válnak a közjátékok: a favágók (Fazekas István, Magyar Attila, Székely B. Miklós) otrombán évődnek, mint egy Shakespeare darab vulgáris figurái; a Halál meg a Hold pedig Szavalnak, mintha varázsszöveget mondanának, s egy égből aláhulló fehér lepellel kergetőznek.

Más ennek a résznek a játékstílusa: dekoratívabb, stilizáltabb, mint az előadást mindaddig meghatározó realista játékmód. (Amely azonban számos groteszk, stilizált elemmel is kiegészült. Elég, he csak a díszletre, a világítási megoldásokra, a zene és a próza viszonyára, a lakodalmi életképekre gondolunk, vagy számba vesszük azt a tudatosságot, amellyel Novák Eszter a térbeli mozgásokat, pozíciókat megkomponálta. Külön funkciója van, hogy mikor ki ül a bal oldali magános székre, ki telepszik az előtérben álló padra, vagy ki ül le a jobb oldali, díszletbe vájt padkára.) Elsősorban a színészi munkára, az emberi történésekre koncentráló, mégis sokszínű, sokfajta összetevőből építkező színpadi nyelvet használ a Vérnászban Novák Eszter. A harmadik felvonás első képéből azonban hiányzik az a belső feszültség, amely addig a produkció legfőbb erénye volt. Leül, elfárad az előadás. Túlságosan hosszú a játékideje is ahhoz, hogy fenntartható légyen a szünet nélkül játszott előadás feszültsége. Hiába válik az utolsó képben ismét koncentrálttá a játék, hiába gyönyörű a női tabló, mégis i hosszadalmasnak, túlbeszéltnek éreztem a zárlatot.

Novák Eszter eddigi rendezéseiben kétfajta „fogalmazásmóddal" élt: vagy nyitott, asszociációs technikával építkező előadásokat állított színpadra (a Don *Cristobal, a* Csongor és *Tünde* vagy az *Ahogy* tetszik) vagy zárt kompozíciós formákkal kísérletezett. Ugyanakkor mintha hiányérzetet is keltene benne ez a színpadi építkezésmód, épp ezért egy idő után megpróbálja lazítani, a nyitottabb formák felé közelíteni az előadást. Ezt éreztem a Patika második felvonásában, ezt láttam most a *Vérnász* utolsó harmadában is.

Federico Garc'a Lorca: Vérnász (Új Színház)
Fordította: Veress Miklós (vers) és Gajdos Zsuzsa (próza). Díszlettervező: Árvai György m. v.
Jelmeztervező: Zeke Edit m. v. Zene: Kiss Ferenc.
Dramaturg: Kárpáti Péter. A *rendező munkatársai:* Beftán Katalin, Rovó Rézi, Sütő Anikó, Demarcsek György, Demarcsek Zsuzsa. *Rendező:* Novák Eszter.
Szereplők: Csomós Mari, Tóth Ildikó, Koós Olga, Marozsán Erika, Lázár Kati, Berek Kati, Takács Katalin, Kisfalvi Krisztina, Prókai Annamária, Szalay Mariann, Kóbor Gabriella, Mihályfi Balázs, Schneider Zoltán, Dengyet Iván, Horváth Virgil, Fazekas István, Magyar Attila, Székely B. Miklós. *Zenészek:* Kamondy Ágnes, Temesvári Balázs, Kisvárday Gyula, Papp István, Vavrinecz András.

FERENCZ HENRIK

MINDENNAPOK KÖLTÉSZETE

SHAKESPEARE: AHOGY TETSZIK

Amikor a kecskeméti *Ahogy tetszik* Orlandója feleségül kéri Rosalindát, akit ő továbbra is Ganymedesnek vél, a fiatal pár végtelennek tűnő, szétrebbenő, majd újra összeforró csókot vált. Zavartan és kissé ijedten néznek egymásra, félrekapják tekintetüket, ismét összenéznek, görcsösen szorítják a másikat, simogatásuk egyszerre hisztérikus és szeretetteljes. A görcs soha nem oldódik fel egészen, de ez nem pusztán a vélt vagy valódi homoszexuális érintés rémülete, nemis az erotikus képzelgéssel pótolt, beteljesületlen szerelemé. Ezekben afiatalokban kezdettől fogva nem stímmel valami.

Orlando és Olivér akár barátok is lehetnének. Orlando nem gyűlöli bátyját, Olivér pedig szinte röstelkedik, amikor öccsét szidja Charles előtt, és arra kéri a birkózóbajnokot, lehetőleg maradandó sebet ejtsen testvérén. Hosszú szüneteket tart a kérését fedező vádpontok előtt, nagy erőfeszítésébe kerül kinyögnie minden egyes hazugságot, utána konokul hallgat, mintegy megerősítendő a mondottakat Charles és önmaga előtt. Olivér és Orlando inkább idegesen, mintsem gyűlölködőn viselkedik a másik jelenlétében. Nem kétséges, hogy Olivérben éppoly lelki gátlásokat érlelt a lelkiismeret-furdalás, mint öccsében az évtizedes elfojtás. Ebben az előadásban elhisszük Olivérnek: ,,...a lelkem, *nem tudom, miért,* semmit se gyűlöl úgy, mint őt". A gesztusok olykor kevésbé hitelesek (mint Olivér remegő keze, amellyel távozásakor végigsimítja a függönyt), máskor találóak (mint a két testvér görcsös pirospacsi-játéka, amellyel úgy-ahogy ellensúlyozni képesek verbális kommunikációjuk csődjét) - ám keresettségükben is kifejeznek valami nagyon fontosat a két testvér viszonyából. Ennek jelentőségét csak a későbbi jelenetek során érzékeljük (a benső torzulások sok mindent motiválnak és magyaráznak majd), de már ennyiből is sejthetjük, hogy Olivér váratlan megtérését nem kell a mesés erdő csodájának tekintenünk.

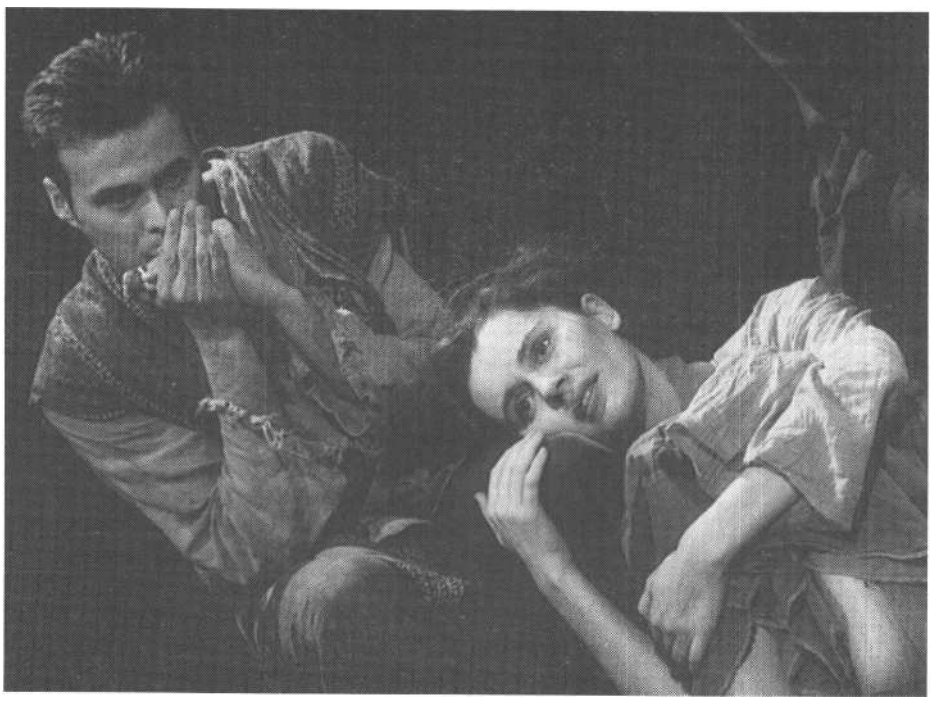
Célia és Rosalinda barátsága helyenként érdesebbnek tűnik, mint amilyennek szavaik mutatják. Rosalinda majdnem olyan nehezen viseli szerelmét, mint a helyenként mellőzött Célia a magányt. Ábrándozásaikban szebb képet festenek a szerelemről, mint amilyennek saját érzéseiket látják. Mindnyájuk számára ott a lehetőség, még a szokottnál fásultabb Próbakőnek is, mégis többet beszélnek róla, mint amennyit tesznek érte. Minden gesztusukat sietnek visszavonni, mintha maguk sem volnának meggyőződve valódiságukról.

Ezek a fiatalok nem hisznek a szerelemben. Amikor mégis, szükségét érzik, hogy próbára tegyék önmagukat és a másikat, de az eredmény sikerében rögtön kételkedni kezdenek. Ezek a fiatalok a boldogságban is csak félve hisznek, és az önfeledt vidámság pillanatai után sietnek feltenni maguknak a kérdést: van-e egyáltalán boldogság ezen a világon. Ezek a fiatalok saját érzéseikben sem bizonyosak, ezért öngyötrő provokációval egyre újabb és újabb játszmákat próbálnak ki magukon és társaikon. Rosalinda és Célia elhatározzák, hogy flörtöt játszanak, de Rosalinda beleszeret Orlandóba; azután Orlando és Rosalinda beteljesületlen szerelmet játszanak, amelyben nemcsak azt játsszák el, hogy szerelmük reménytelen, hanem azt is, hogy saját érzéseikben sem bízhatnak; elmondhatatlanul vágynak a szerelemre, másról sem képesek beszélni, de belső bizonytalanságuk és kétségeik megakadályozzák, hogy „élesben" játsszák. Rosalinda vad önkínzással táncol vissza belül is, Ganymedesként is, de a játékban azért mind tovább merészkedik. Pedig látszólag sem-mi akadálya nem lenne, hogy felfedje magát.

Mindez nem nárcisztikus, üres póz, a jaques-i mélabú infantilisabb árnyalata. A folytonos „öntesztelések", a „meddig megyek el"-játékok kétségbeesésből és bizonytalanságból fakadnak, fájdalmat okoznak, és az első eskövést követő csókban veszélyes ponthoz is érnek. Itt már nehéz megállni. Orlando, „Ganymedest" és önmagát provokálva, kis híján öngyilkos lesz, hogy Rosalinda iránti szerelmét bizonyítsa; alig megállapítható, mennyire komoly a játék. Rosalinda sem pusztán az Orlandóra támadó oroszlán hírére alél többször is Olivér karjába (utóbb már tréfából, gyöngeségét palástolva), hanem az elmúlt napok eseményei tetőznek benne; a görcsös hisztéria csupán a játékban feloldva csillapulhat.

A játékok ugyanakkor, minden belső tétjük ellenére, játékok maradnak. Mert Rosalinda, Célia és Orlando szeretik egymást, meghitt összetartozásuknak megannyi bizonyítékát adják; önfeledten bolondoznak és önfeledten siratják magukat, szenvedésüket jókedvvel palástolva, jókedvükre viszont szenvedést erőltetve. Megindítóan kedvesek és emberiek valamennyien. Láthatóan nincsenek rossz viszonyban a világgal.

Pedig a darabban oly sokat szidott világ ezúttal még az ardennes-i erdőben sem tűnik barát-



Debreczeny Csaba (Silvius) és Kerekes Viktória (Phoebe) az Ahogy tetszikben

ságosabbnak. Dermesztően fúj a szél, az erdei romok viszonylagos rejtekében rongyos és éhes csavargók melegednek újságpapír tüzénél, megosztva egymással az átmeneti menedéket; a falakról hámlik a burkolat, minden romokban áll, kopott, elhagyott és nyomorúságos. De az *Ahogy tetszik* előadása nem arról szól, hogy rohadt világban élünk, és nem is az illúziótlanított fiatal nemzedéket körülvevő semmiről.

Ez az előadás, akárcsak Novák Eszter eddigi rendezői munkái, *a Patika* és az *Üdlak,* a periferikus, lerobbant környezetben és sorsokban megbúvó szépségről szól. Vándorló értelmiségi csavargók nyomorúságáról és szerelméről, kilátástalanságáról és életszeretetéről. Ennek a nyomorult életnek a költészetéről. A világgal való belső megbékélésről; helyesebben szólva a lehetőségéről. A választás: játék. A világot megvethetjük és leköphetjük, ahogy Jaques teszi, végtére is megszolgálta; viszont a Balogh Kálmán által áhított, tán nem is evilági álomboldogságról (ha úgy teszik, Üdlakról) való lemondással kiegyezhetünk a tagadhatatlanul kesernyésebb evilági boldogsággal. Valahogy úgy, ahogy Próbakő mondja: „Szegényes kis szüzecske ez, rútacska is, uram, de az enyém."

Tévedés volna azt hinni, hogy a kopott falak és a tönkrement, foghíjas romok sivár és belakhatatlan életteret nyújtanak. Amikor ezt a látszólag nyomorúságos kis erdei odút ellepik a mindenfelől berepülő, papírrepülővé hajtogatott szerelmi vallomások, tarka esőként záporoznak minden irányból a Rosalinda-klapanciák, szívszorító látványban van részünk. A kép az előadás mottója lehetne; s önkéntelenül is az *Üdlak* zárópillanata jut eszünkbe, amelyben a hasonlóan lepusztult, de éppily mesebeli foghíjtelek hátsó épületfalán lassan kigyúlnak az esti fények. (Egyéb is idézi a Vörösmarty-rendezést: a valós-képzelt teret hol vidáman, hol fásultan bejáró vándorok mindkét előadásban szeszélyes, a szövegben nem jelzett pontokon keresztezik egymás útját. A néma találkozások logikusak, hisz valóban két „csavargódrámáról" van szó, amelyben egymást és önmagukat kereső párok kóborolják be a csodás tájat.)

Novák Esztert tehát nem érdekli, miben rejlik Rosalinda kétneműsége, vagy mit jelentenek az erotika mindenkin át- meg átcikázó áramütései. Vagy elsősorban nem ez érdekli. Az alapvető kérdés az, hányféleképpen viszonyulhatunk a világhoz, s vajon melyik vezethet el a boldogságig. S ahogy a *Patika* és az *Üdlak* esetében, megint csak nem tételként összeálló üzenetet artikulál, csupán igyekszik megérteni minden szereplő igazságát, s próbálja pontosan végiggondolni a darab helyzeteit, a főszereplők viszonyát éppolyan komolyan, mint azt, hogyan győzhet Orlando a nála kétszerte nagyobb Charles felett, vagy azt, hogy mi rejtezik az ardennes-i erdőnek vágó cserfes lányok gondtalan derűje mögött. Es a lát-

Naszlady Éva (Rosalinda) és Bíró Kriszta (Célia) (Vajda Péter felvételei)

szattal ellentétben szó sincs tűrhetetlen rendezői magamutogatásról: az *Ahogy* tetszik ugyanis erről szól. Megint csak Próbakő az, aki szavakba önti a fentieket: „Mondhatom, pásztor, tekintve magát az életet, jó élet ez; de tekintve, hogy pásztorélet, hát fabatkát sem ér. Tekintve, hogy magányos élet, nagyon szeretem; de tekintve, hogy társaság nélküli, igen hitvány élet. Tekintve, hogy vidéken folyik, rendkívül kedvemre való; de tekintve, hogy nem az udvarban éljük, igen unalmas. Tekintve, hogy sovány élet, látod, illik a hangulatomhoz; de mivelhogy igen szűkös, nagyon a gyomromra megy." Más szóval - *ahogy* tetszik. A választás lehetőségével másként él Orlando, Célia és Rosalinda, másként a maga módján szintén görcsösen kísérletező Próbakő, és megint másként az elérhetetlen boldogságot életelvként elkönyvelt Jaques.

Hogyan illeszkedik a szerelmi játékok és a boldogságkeresés síkjához a „Színház az egész vi-

Jelenet a Patikából (Korniss Péter felvétele)

lág" filozófiája? Ehhez a kérdéshez célszerű az előadás díszlete felől közelíteni. Khell Zsolt három egymás mögötti szintre komponálta a látványt. Az Olivér birtokán játszódó színek a kecskeméti Katona József Színház díszes függönye előtt zajlanak. A tróntbitorló Frigyes herceg jelenetéhez felemelkedik a függöny - és valamivel mögötte ott lóg pontos mása. Ez már halványabb, helyenként lekopott róla a festék, és jobb oldalán formátlan hasadék tátong, amelyen át híd vezet a harmadik szintre: az ardennes-i erdőbe. Az erdei jelenetek, mint már utaltunk rá, egy hajdan gazdag ornamentikájú, körkörös épület romjai közt játszódnak, amelyet természetesen a második függöny felemelkedése után pillantunk meg. Apró amfiteátrum maradéka, itt-ott még áll, néhol már kikezdte az enyészet, közepén kis forgószínpaddal, szélein ajtóhasadékokkal és vaskorlátokkal. A forgószínpad működik (sőt minden mozdulásának külön jelentése van). Semmi kétség - ez is színház.

Az értelmezés nem reked meg a díszlet szintjén. Az erdőben vándorló Olivér (aki gyakran feltűnik a színen, miután Frigyes herceg öccse után küldte, s egyszer találkozik is Céliával, pofonegyszerűen indokolva gyors szerelmüket) térképet tart kezében, azon egy színház alaprajza. Bejárja vele a díszletet, azonosítja a színpadot a térképen szereplő ábrával, majd a térkép nyomán haladva elér a rivaldáig, s megállapítja, hogy a nézőtér pontosan ugyanott van, ahol a térkép jelzi. Némi meglepődést mutat a nézőtéren ülő sok ember láttán, majd visszafordul. Az előadás közönsége ugyanolyan valóságos, mint az ardennes-i erdő vándorai. Próbakő a bal egyes páholyhoz intézi szavait a férfiúi szarv dicsőségéről (amit a páholyban ülő kecskeméti néző nemigen tud mire vélni), s olykor egy-egy színész is kiszól a darabból, közvetlenül hozzánk intézve szavait. Hogy megbizonyosodjunk arról, valóban a kecskeméti Katona József Színházban járunk, Novák Eszter az előadásba rendezett egy magyar-német turistacsoportot, amelynek idegenvezetője a jelenetet megakasztva röviden összefoglalja a színház szerkezeti felépítését. A jelek egyértelműek (az utóbbi talán már túlságosan is): a valóság elől menekülő társaság, amely az utolsó képben már tár*sulat,* a színházban lel menedéket. Három szintre „ereszkedtünk alá"; az első és a második függöny előtt játszódó jelenetből nincsen „kiszólás", ezek a színek jelzik a darab valóságát. A harmadik szint, az erdő: a színház.

Az utolsó jelenet rendezői elképzelése számos módon értelmezhető, helyenkénti homályossága ellenére is feltétlenül gondolatébresztő. Hymen, Frigyes és a hercegi hírnök civilként visszatér a középen ülő társulathoz. Rosalinda is Naszlady Évaként tér vissza, hogy elmondja az Epilógust; bár az esküvői öltözék helyett viselt fehér, enyhén áttetsző, hálóingszerű ruha talán valamiféle átmenetet jelez a színészi és a darabbeli lét között. A darab shakespeare-i záróaktusa, a valóságba való visszatérés sajátosan értelmeződik ebben a „civil jelenbe" való visszatérésben. Jaques kinyitja az erdő hatalmas kétszárnyú ajtaját, amely eddig mindössze egyszer nyílt ki, akkor is csak egy pillanatra: amikor Rosalinda, Célia és Próbakő az erdőbe érkezett. Jaques tehát kitárja az ajtót, hogy elhagyja az erdőt, mint aki legtovább őrzi szerepét, s vonakodva adja fel annak filozófiáját; végül azonban, a társulat unszolására, legyint, kimozdul a megvilágított ajtónyílásból, s helyet foglal barátai körében. Immár ő is civilben.

A díszlet, a zárókép és a jelenet néhány erőszakosabb jelzése (a helikopterből lógó hírnök és a sanzonett-Hymen) nem a „színház a színházban" üres konvencióját ismétli, hanem a színház sajátosságain keresztül vizsgálja a valóság és a képzelet, a földöntúli boldogság és a földi

boldogság (az égi és földi szerelem) viszonyát, a kivonulás szükségszerűségét és lehetőségét. Az előadás nem dönt, de nyilvánvalóvá teszi (látványban éppúgy, mint értelmezésben), hogy a két világ között nincs szakadék; az Üdlakról és az ardennes-i erdőről való lemondás nem jelent kompromisszumot. A nyomorúságban való boldogságkeresés líraibb és heroikusabb erőfeszítés, mint a képzeletbe menekülés.

Zeke Edit egyénített jelmezei a díszlethez hasonló egységbe olvasztják az ardennes-i erdő kopott varázsát és a mai kor kopott divatját. Novák Péter zenéje hitelesíti a tűz köré gyűlő, hajdan talán értelmiségi csavargók kényszeredetten vidám dalait.

Az interpretáció legfőbb támasztéka azonban a színészi játék. Naszlady Éva Rosalindája sírósan bolondozik, minden erejét összeszedve játssza az erősebbet és nevet magán, amíg még bír, reménytelenül próbál hinni szerelmében és tíz körömmel kapaszkodik az érzéseibe, amikor éppen nem kételkedik bennük; minden pillanata megindítóan ihletett. Rancsó Dezső Orlandója csendes értetlenséggé oldja a görcsöt, párjához hasonlóan kel birokra egy nemzedék kételyeivel. Kovács Lajos megmutatja a próbálkozásokba belefásult Próba-kő szellemességének üresjáratait, a kudarcokat megunt kísérletező beletörődését a valóságba. Kerekes Viktória mint Phoebe és Debreczeny Csaba mint Silvius ugyanolyan kétségbeesetten keringenek a maguk érzelmi útvesztőjében, mint a többi összesodródott pár. Ahogy Orlandóval konokul vonítják az ég felé fájdalmukat, csakugyan olyanok, „mintha kutyák üvöltenének a holdra"; keresettségében is megrendítő és groteszk pillanat. (A gesztus nem a szöveg üres illusztrációja, hanem azt a korántsem nyilvánvaló igazságot jelzi, hogy a három szerelmes kínja és dühe ebben a pillanatban Rosalinda *ellen* irányul.)

Nem könnyű feladat értelmezni az *Ahogy* tetsziket. Kevés Shakespeare-dráma van, amelyben ennyi megoldhatatlannak tetsző kérdés és áthidalhatatlannak tűnő ellentmondás rejlik. Miért nem dobják félre a játékot a fiatalok, ha egyszer semmi akadálya annak, hogy egymáséi legyenek? Miféle helyez az ardennes-i erdő, ahol elvetélt moralisták bolyonganak, ahol megtérnek a bűnösök, ahol szebbnek tűnik az élet? Ha szebbnek tűnik az élet, miért megy vissza mindenki „a valóságba"? És valóban szebb-e itt az élet? És miért színház az egész világ - elég-e vajon a Teatrum Mundi Shakespeare korabeli konvenciójára hivatkozni?

Ez pusztán töredéke a válaszra váró kérdéseknek. Az az előadás, amely valamennyi kérdésre következetes és egységes választ keres, befogadójától hasonló szellemi munkát igényel, mint alkotóitól. Talán túlértelmezettnek is hat. a dráma és a mese elutasítását sugallja, megoldásai pedig unalomig ismert színházi közhelyeknek, öncélú rendezői ötletfitogtatásnak tűnnek. Csakhogy ritka az olyan előadás, amely makacsul ragaszkodik a darab kérdéseinek megválaszolásához; amely csökönyösen értelmezni kívánja a legapróbb és legsúlytalanabbnak tetsző részleteket is; amely a mellékszereplők drámáját éppoly fontosnak tartja, mint a főhősökét, s amely mindezt igyekszik a dramaturgiai munka, a látvány és a színészi játék egységébe foglalni. A kecskeméti Katona József Színház előadása kísérletet tesz *az Ahogy* tetszik komolyan vételére; következetesen végigvitt gondolatmenete választ kínál a mű nem egykönnyen megfejthető kérdéseire. Eszközei ugyan nem mindig találóak, gyakran nem illeszkednek az előadás világába, olykor a színészi játék képtelen hitelesíteni őket, mindemiatt néha csupán elméleti feltevések maradnak, „lábjegyzetek" a szöveghez - ennek ellenére határozott értelmezéssé egységesülnek, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni a produkció megítélésében.

Egy komolyan vett *Ahogy* tetszik talán még második megnézésre sem „adja meg magát"; a kecskeméti előadás többrétegűsége nem is fedhető fel egyetlen alkalommal. Lehet vitatkozni azon, vajon követendő vagy „közönségellenes" politika-e így értelmezni, esetleg túlértelmezni egy darabot, fő-ként egy másfajta színházi kultúrához szokott városban. Egy mélyreható és hozzáértő elemzés megkísérelhette volna pontosabban megörökíteni az előadás gondolatmenetét gyakorlati megvalósulásának eredményeivel és kudarcaival együtt. Erre azonban aligha kerülhet sor, mert a darab már nincs a színház műsorán.

„Ha nem értik az ember verseit és szellemét sem követi a megértés, az jobban bántja az embert, mint a nagy számla a kiskocsmában" - ahogy Próbakő mondja az előadás egy pontján.

P. MÜLLER PÉTER

A BOLYGÓ GUDBRANDI

IBSEN: PEER GYNT

A harminckilenc eves Ibsen mar alaposan ismeri a jól megcsinált színdarabok technikáját - hiszen egy évtizeden át ilyeneket rendezett Skandináviában -, de anarchizmusa és társadalomkritikai hevülete ekkor még nem engedi meg, hogy ezt a technikát saját drámaművészetében is alkalmazza. Az életművét uraló spekulatív, didaktikus és pedagógiai jelleg ekkor még epizodikus költői monstrumok alkotóelemeként rejtőzködik. Semmi sem fedi el azonban a narcisztikus egót, amely akkori darabjainak poétikáját és kompozícióját szervezi. „A magam analizálása Peer Gyntnek (...) sok vonását hozta napvilágra" - írja egy helyütt.

A kanalizálatlan érzelmeket ekkor még a versforma zabolázza. A poétikus dramaturgia. az alkotói gigantománia közvetlen megnyilatkozása színháziatlan struktúrák létrejöttét, költői életképek epikus füzérét eredményezi. A verselés kínálta formai eszközrendszer rövidesen már nem elégíti ki a szerzőt; a Peer Gyntöt követően nem ír több költői darabot, s hamarosan lesújtó véleménnyel lesz a saját első alkotói korszakát is jellemző verses darabokról. Ezt írja: „A verses forma rengeteg kárt okozott a színházművészetnek... A verses formának a közeljövő drámairodalmában aligha juthat említésre méltó szerep; az írói mondanivaló bizonyára nem fér majd meg vele. Ezért el kell pusztulnia." Amikor így véleke dik, addigra már kidolgozta azt a klasszicizáló formát, amely a drámaiatlan, unalmas polgári életvalóságot feltupírozó társalgási dráma eszközrendszerét az antik görög tragédia egyik típusával (az *Oidipusz király* gnosztikus jellegével) elegyíti. A hol csikorogva, hol olajozottan működő dramaturgiai gépezet már elég szoros ab-roncs ahhoz, hogy a hömpölygő társadalom-kritikai és önmarcangoló indulatoknak formát és kötöttséget adjon, s ekkor már avulttá és kártékonnyá lehet minősíteni a verset. Egy irodalom-történeti értékelés szerint ,,...a modern dráma történetének legfontosabb eseménye az, hogy Ibsen a Peer Gynt után elvetette a versesformát, annak érdekében, hogy prózai darabokat írjon kora problémáiról".

A dramaturgiával összefüggésben érdemel említést Csehov véleménye, aki Ibsent nem tartotta drámaírónak. A norvég szerző műveiben ugyanis a drámaiság nem organikusan, nem az életanyagból következően adott, hanem különböző machinációkon át, mesterséges és mesterkélt technikák alkalmazása révén áll elő, s a masinériát Ibsennek sohasem sikerül tökéletesen elrejtenie. Csehov a túlbonyolított, spekulatív ibseni dramaturgiát hamisnak és színpadiatlannak tekintette.

Életútjának felén, amikor a Peer *Gyntöt* írja, s amikor ugyanannyi év áll mögötte, mint előtte, Ib-

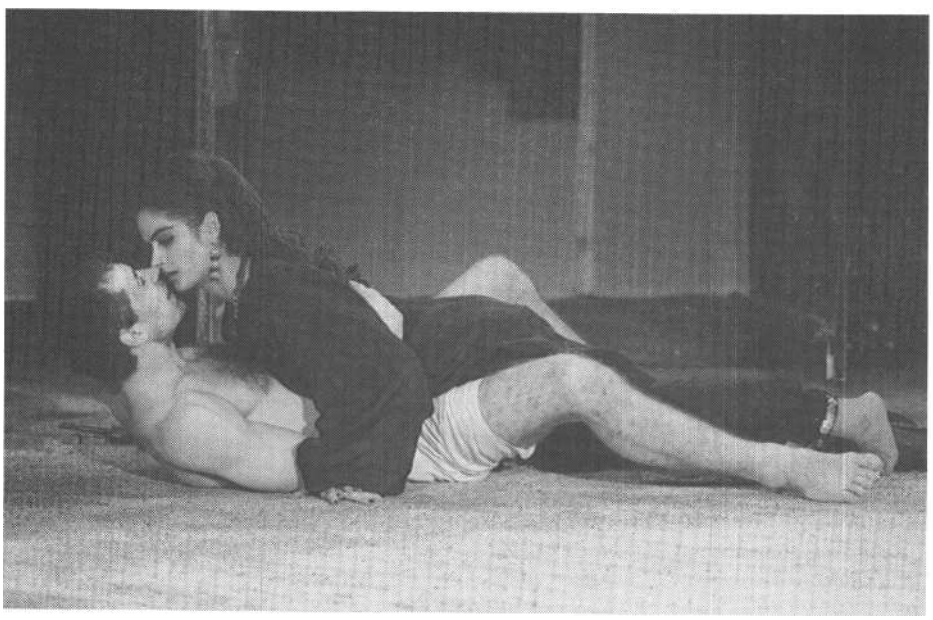
sen még az „Én" drámáját szcenírozza. A fölnagyított ego árnyékában eltörpülő környezetrajz és társadalomkép jelzi azt az utat, amelyet ifjabb riválisa, Strindberg fog majd követni, s amelyet Ibsen ekkor hagy el. Ez időben így fordul egyik levelében Georg Brandeshoz: „Maradéktalan, vérmes egoizmust ajánlok Önnek, ami arra fogja késztetni, hogy egy időre csak önmagát és a munkáját tekintse a világból fontosnak, s minden mást egyszerűen nem létezőnek vegyen."

A tanácsot s az Ibsen által elhagyott utat autentikus módon majd Strindberg fogja bejárni, akit Ibsen ugyan őrültnek tartott, de akinek személye és tevékenysége mégis olyan erősen stimulálta, hogy e serkentés érdekében Strindberg fényképét a dolgozószobája falán tartotta, az ifjabb pályatárs fizimiskájából merítve inspirációt.

„Sohasem volt nagy érzékem a szolidaritás iránt" - írja Brandesnak, s ugyanez az érzéketlenség és egoizmus jellemzi majd drámája címszereplő hősét, akit Ibsen elég vakmerő volt olyannyira önmagáról mintázni, hogy a saját életpályáját, emigráns életét és időskori hazatérését is megfogalmazta - megjósolta - benne.

Jellem és személyiség kettéválása, az identitás nélküli ego megjelenése, a jellem nélküli személyiség kialakulása, az individualizmus feltételeinek megrendülése a darab megírásakor a bölcselet és a művészet izgalmas kérdései, mára azonban a társadalomtudományok és az irodalom közhelyeivé váltak. Ez azonban önmagában nem minősíti a művet, hiszen a műalkotásokat nem izoláltan, csak hatástörténeti kontextusukban ítélhetjük meg helyesen.

Ilyés Róbert (Peer) és Varga Izabella (Anitra) a kecskeméti előadásban



Ebből a szempontból Ibsen drámáinak - köztük a *Peer* Gyntnek - megvan a saját külön (színház)története. Huszonhét évnyi önkéntes számkivetettsége során Ibsen a legünnepeltebb és legfelkapottabb kortárs drámaíróvá lett. A múlt század nyolcvanas éveire kialakuló nem kommersz és nem udvari színházak egymással versengve tűzték műsorra darabjait, egy-egy új drámájának bemutatója össz-európai eseménnyé vált. Ibsen előtt és azóta sem uralta még ilyen mértékben egyetlen drámaíró az európai színpadokat, és nem monopolizálta ilyen mértékben a közéleti viták témáit. Egy, a berlini Der Zeitgeistban a divathullám csúcspontján megjelent vers kifejezetten az Ibsen-lázról szól: „Ibsen, Ibsen mindenhol! / Ilyet még nem értünk! / Mindenütt a glóbuszon / Ibsen-lázban égünk! / Ibsen-mániás a Föld, / Nincsen erre gyógyszer, / Tele van a levegő / Ibsen-fertőzéssel!" Ez az Ibsen-divat mindenekelőtt Németországot jellemezte, de Európa-szerte egymást érték a bemutatók.

A Freie Bühne, a Théâtre Libre, az Independent Theatre közel egy időben tűzte műsorára a *Kísértetek;* a Hedda Gablert egyszerre játszották München, Berlin, Stockholm, Koppenhága, Krisztiánia (a mai Oslo), Rotterdam, London, Párizs, majd Szentpétervár és Róma színházaiban. Itáliában (ahol a Peer Gyntöt írta) sorra mutatták be a Nórát, *A vadkacsát, A nép* ellenségét és számos más darabját.

A majd' egy évtizedig könyvdrámának tekintett *Peer Gynt az* Ibsen által a kísérőzene megkomponálására hosszasan kérlelt és unszolt Grieg zenéjével romantikus értelmezésben került színpadra Krisztiániában 1875/76-ban. Noha a romantikus interpretáció a huszadik század közepéig jellemezte a darab színreviteleit, voltak színháztörténeti kivételek, például a Théâtre de l'Oeuvre 1896. november 11-i bemutatója, amely egy hónappal előzte meg az *Übü király* premierjét, s amelyben a rendező Lugné-Poé mellett Alfred Jarry volt az asszisztens, aki az egyik troli szerepét is játszotta.

A romantikus fölfogás áthangolásában Ingmar Bergman 1957-es malmői rendezése jelentett döntő lépést, aki a griegi és minden másféle zenéről lemondva puritán eszközökkel, a műhöz tapadt dagályos hatáselemek kiiktatásával vitte színre a darabot. 1960-ban pedig egy norvég vándortársulat összesen négy színésszel adta elő a Peer *Gyntöt.*

A Peter Stein rendezésében 1971 májusában a nyugat-berlini Schaubühne színpadán bemutatott előadásban hat színész játszotta (egymást stafétaszerűen váltva) a címszerepet. A produkció százötvennyolc előadást ért meg. Botho Strauss dramaturgiai közreműködése és húzásai ellenére a játékidő megközelítette a hét órát, ezért a darabot két részben, két egymást követő estén játszották, a második este kezdetén rövid summázatát adva az előző napon játszott első résznek. Patrice Chéreau 1981-es rendezése vizuális poézisével és lenyűgöző gigantikusságával írta be magát a *Peer* Gynt színháztörténetébe.

Magyarországon *a Peer Gynt az* egyik legsikeresebb Ibsen-darab. A Magyar Színház 1917-es bemutatója több mint kétszáz előadást ért meg. A vidéki színházak közül a pécsi az 1926-os ki-ugró sikerű bemutatót követő két évtized során Pataky Miklóssal, Törzs Jenővel, Kiss Ferenccel, majd Mester Tiborral a címszerepben tartotta műsorán a darabot. A Nemzeti Színház 1941-es premierjén a fiatal Peert Apáthi Imre, az öreget Lehotay Árpád játszotta.

A színháztörténeti félmúltból említést érdemel még Csiszár Imre 1983-as miskolci rendezése, Blaskó Péterrel a címszerepben. Az előadást a SZÍNHÁZ 1983. júliusi számában elemző Koltai Tamás kitér a darab kettős arculatából következő színreviteli nehézségekre. A Peer Gynt „félig reális, félig mesei világa, a drámai költemény formájába öntött pikareszk cselekménye, a létfilozófia norvég folklórba ágyazása", mind megnehezíti a rendezők dolgát, a hat évtizedet átfogó cselekményről, valamint a gondolati és szcenikus részletek váltakozásáról nem is beszélve.

Az 1995/96-os évadban Kecskeméten, a Kelemen László Színpadon február, Kaposvárott március elején mutatták be Ibsen költői darabját. A két előadásban közös, hogy mindkét rendező, Galambos Péter és Babarczy László is tudomásul veszi, hogy a *Peer* Gyntből drámai színházat nem, csak költői színházat lehet teremteni. A mű-vet mindkét helyen erősen lerövidítve, két rész-ben (a szöveg első-harmadik és negyedik-ötödik felvonása közé iktatott szünettel) játsszák, Aase

halálával zárva az első és a marokkói tengerparti jelenettel nyitva a második részt. A címszerepben Ilyés Róbert, illetve Znamenák István nem ábrázolja Peer megöregedését, az idő ibseni értelmezésének külsődleges eszközökkel (maszkírozással, intonációval, testtartással) történő illusztrálására nincsen szükség. Az életpálya-allegória didaktikussága ily módon enyhül, és előtérbe engedi a létélmény költőiségét.

A Kelemen László Színpad bemutatója kevés eszközzel létrehozott, változatlan színpadképpel zajló kamara-előadás, kilenc színésszel és két statisztával. A kecskeméti színházhoz díszlettervezőként szerződtetett Galambos Péter színpadképe és rendezése új hangsúlyokat és intim jelleget ad Ibsen költői monstrumának. A nyitott játéktér padlózatát kátránypapírszerű anyag s rajta foltokban-kupacokban széthintett homok borítja. Elöl, a színpad közepén korlát jelöli ki játéktér és nézőtér határvonalát. A középütt üres színteret hátul félkörívben elhelyezett díszletelemek (támlájára állított ágy, vastag tokkal övezett ablakok, robusztus szekrény s a tokjukban álló ajtók) határolják. A csak egy-egy jelenetben használt kellékek zöme is - a díszlettárgyaknak döntve-támasztva - mindvégig a színen van. A színpadi bútorzat többsége szürkésfekete és sötétbarna színű.

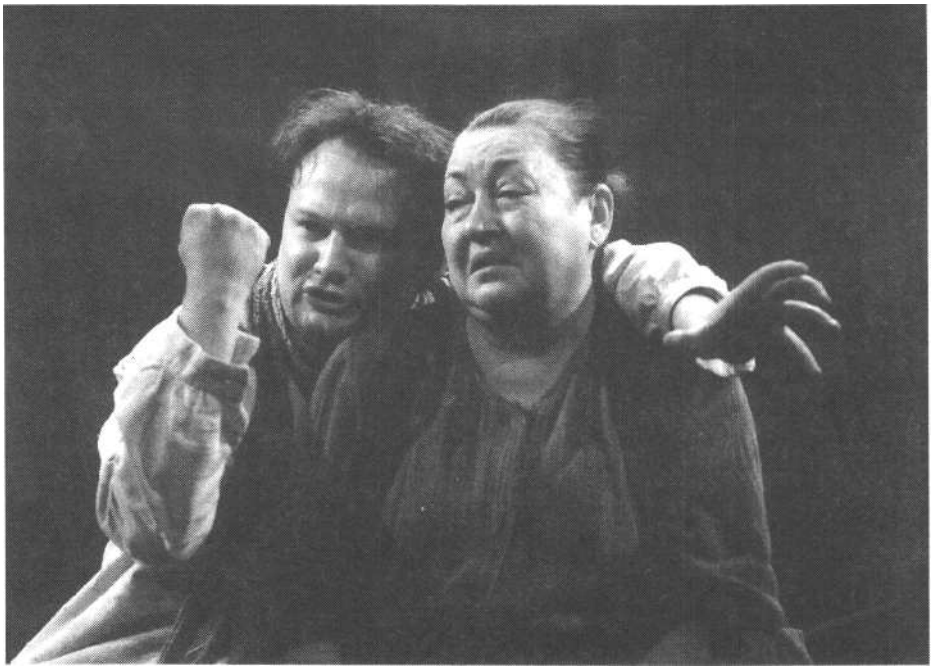
Az előadás a színdarab ötödik felvonásának elejéről ide helyezett tengeri vihar jelenetével kezdődik. A címszereplő Ilyés Róbert és a Kapitány (Sághy Tamás), majd az utas szerepében megjelenő Vitéz László prológusa átértelmezi az irodalmi anyagot, mivel a jeleneteket követő epizódfüzért visszatekintésként láttatja. A hajótöréskép a maga helyén, majd - némileg áthangszerelve - újra előkerül, de akkor már csak a Gomböntő-allegória marad hátra. Galambos Péter rendezése, színpadi változata a szükségből kovácsol erényt, amikor a színpadtechnika --a Peer *Gynthöz* elengedhetetlennek tűnő - eszközeiről lemondva a teatralitás másodlagos tényezőivel operál. Amit a Kelemen László Színpad szűkös masinériája nem tesz lehetővé, azt hangkulisszák és hangeffektusok pótolják, s amit látványként megmutatni nem lehet, azt megteremti a színészi játékkal feltámasztott képzelet. Az előadást végigkísérik az akusztikai effektusok, zenék, zörejek, auditív hangulatok, amelyek a szűk játékteret tág (hang)tartománnyá növelik. A sűrűn változó egzotikus színpadi anzixok helyett a színészi kifejezőerő, mindenekelőtt Ilyés Róbert játéka idézi fel a darab helyszíneit.

A dramaturgiai átszabás következtében nincsenek csoportos jelenetek, négy szereplőnél több soha nincsen a színpadon, s a szituációk többsége szereplőpárokra épül. Így elvész ugyan a szövegnek az a dramaturgiai ritmusa, amely abból adódik, hogy Peer egyénekkel és

Jelenet a kecskeméti előadásból (Kallus György felvételei)

csoportokkal váltakozva van a színen, másfelől azonban fokozódik az intimitás, és elmélyültebbé válik a játék. Galambos Péter értelmezése Peer kapcsolatrendszerét néhány alapviszonyra redukálja, s az előadás hangsúlya nem a térbeli, külső vándorlásra, hanem a bensőben megtett lelki-szellemi-érzelmi útra helyeződik. A halálhoz viszonyuló lét tudatával élt élet - a halállal mint útitárssal való nyitókép sugallata szerint - Peert az autentikus élet keresésére és bizonyos életalternatívák kipróbálására készteti. Bolyongása nem a tévelygő, hanem a vállaló és vállalkozó egyént szimbolizálja.

A kecskeméti előadásban nincsen semmi romantikus. A zárókép sem mutatja fel a Solvejg ölében megnyugvó Peer piéta-pózát s a tékozló fiú hazatérésének-visszafogadásának megbocsátó-idillizáló gesztusát. Ilyés Róbert nem Pri-



Znamenák István (Peer) és Molnár Piroska (Aase) a kaposvári előadásban (Simarafotó)

bék Nóra ölében, hanem a földön kuporog magára hagyva, meztelen hátát a nézők felé görbítve. A kiiktatott csoportos jelenetek révén kiiktatódik a folklór és a mesevilág. Például a Haegstad-jelenetben, az esküvői képben a lakodalom a színfalak mögött zajlik, onnan lép elő Szokolai Péter (Vőlegény) vagy Kerekes Viktória (Ingrid) egy-egy, Peerrel való párjelenetre. Ami az így kimaradó színpadi dinamika és szimultaneitás miatt veszteségnek látszik, az lehet egy drámaiatlan kép zárójelbe tétele is, s ily módon nyereséggé válik. Peter Stein írja próbanaplójában, hogy ez az esküvői jelenet élettelen, mesterkélt, mesekönyvszerűen komponált, atmoszférája unalmas. Igaz azonban, hogy nála ez az epizód éppenséggel nem marad ki, és a rendezés a szöveg fogyatékosságait is orvosolja.

A szűkös technikai háttér miatt az előadás sokat bíz a színészre, a színpadi jelenlét szuggesztivitására. Ilyés Róbert Peer Gyntje nem allegorikus Jedermann, nem rajongó Übermensch, nem lelkibeteg értelmiségi. A kópé és a vagány, a természetes derű és a sugárzó szeretet vagabund-ja ő. Útkeresése az érzelmek útvesztőjébe viszi, de szeretetéhsége mindig szeretni tudással párosul. Sokszínű eszköztár, erős fizikai, szellemi és lelki hatni tudás jellemzi. Máthé Eta Aaséja a színpadi helyzetek intimitására, bensőségességére építi alakítását. Sirkó László a Gomböntő szerepében az alak misztikumát és könyvelői bürokratizmusát egyszerre láttatja. A Solvejget játszó Pribék Nóra a lelki rezdülések érzékeltetésével ad súlyt alakításának. A többi fellépő közreműködő, Kerekes Viktória, Varga Izabella, Sághy Tamás, Szokolai Péter és Vitéz László ki-dolgozott játékkal, fegyelmezetten és eszköztárát több szerepkörben felvillantva vesz részt az előadásban.

A Kecskeméten felhasznált Áprily Lajos-fordítástól eltérően Kaposváron Rakovszky Zsuzsa és Kúnos László új, a bemutató számára készült fordításában játsszák a *Peer* Gyntöt. A költőnő az évad műsorfüzetében így írt: „Időnként csak nehezen tudtam ellenállni a túlzott aktualizálás kísértésének, annyira elevenbe vágó a szöveg. Talán ezért is érdemes volt a régebbi, elsősorban a versek szépségét hangsúlyozó Áprily-fordítás után egy másikat, a mai, beszélt nyelvhez közelebb állót készíteni." A fordításnak ez a kollokviális jellege a színpadi beszédben elhalványítja a verset, s a befogadói fül számára a prózai lejtés érzetét kelti. Az itt-ott összecsendülő sorvégek inkább (zenei) kivételként érzékelhetők. Ily módon a kaposvári előadás mára fordítás, az elhangzó szöveg révén megváltoztatja az Ibsen-mű karakterét, s a drámaíró által utóbb kárhoztatott színpadi versformát zárójelbe teszi.

Babarczy László rendezése az évad leglátványosabb kaposvári bemutatója. A díszlettervező Pauer Gyula és a szcenikus Paseczki Zsolt jelenetről jelenetre új tájat varázsol a színpadra. A vetített háttér kitágítja a teret, távlatot és monumentalitást ad. A gyors háttérváltások lehetőségével szemben a színpad átbútorozása már nem ilyen frappáns, de a jelenetek között függöny gyanánt leeresztett - alul kosárban végződő - szalagok látványának holtidejét Dévényi Ádám kitűnő, invenciózus zenéje tölti ki. A kecskeméti-nél mintegy félórával hosszabb, háromórás előadás több mint negyven színészt és statisztát szerepeltet. A különböző égtájak a színpadkép mellett Bodnár Enikő jelmezei révén is megidéződnek.

A nagyszínházi, vizuálisan igényes előadás gazdag technikai ötletekben és teátrális eszközökben. A viharjelenetben például kicsiny fekete vitorlavásznak jelzik a hajót, s jobbra-balra dőlésük mutatja a vihart. (Mindezt Kecskeméten egy hintadeszkán való imbolygás érzékelteti.) Ez az eszközgazdagság azonban túlzásba csap át azon a ponton, amikor a sivatagi jelenetben Anitra (Csonka Ibolya) élő lovon vágtat el a színről. Ez az epizód a már idézett Peter Stein-féle változatban kelléklóval zajlott, és a rendező ki is fejtette, hogy a *valódi* ló mindig meglepő, de sohasem meggyőző, mert megtöri a színészek és a nézők közös játékát, a köztük meglévő hallgatólagos megállapodást. Az élő állat megjelenése felfüggeszti az előadás művészet voltát, és a színpadon *civil* életvalóságot teremt. Az ötlet csábítása ezen a ponton erősebb volt a művészi következetességnél.

Peer megöregedését ez az előadás sem ábrázolja, s ezáltal más értelmet nyer az idő. Az életútján végighaladó főhős a különböző helyszíneken és epizódokban nem biográfiát él meg és reprezentál, hanem értékrendek konfliktusait tapasztalja meg, magatartás- és szerepkészletek használhatóságát próbálja ki. Peer útja tehát keresés, tévelygés és bolyongás, amely a Gudbrand völgyéből elinduló ifjút végül újra a kiindulóponthoz vezeti. Ez a térbeli és időbeli utazás (bolyongás és öregedés) azonban rossz koordinátáik között, téves dimenziókban zajlik. Az utat ugyanis nem kívül, hanem belül, nem a fizikai horizonton, hanem a lelki-szellemi vertikumban kellene megtenni. (Ahogy ezt Vörösmarty a Csongor és Tündében harminchét évvel Ibsen előtt megírta: a darabot ott kezdi - a bolyongás után -, ahová Peer Gynt megérkezik.)

Az ábrázolás és láttatás technikai sokszínűsége és gazdagsága más feladatot ró a színészre, mint amikor szinte mindent csak saját testének eszközeivel kell érzékeltetnie. Az előadás, a kaposvári kisrealizmus hagyományát követve, karakteralakítások széles spektrumát vonultatja föl. A címszereplő Znamenák István is karakteralakítások füzéréből alkotja meg Peerjét, aki jelenetről jelenetre más-más szerepkörben, habitusban, magatartásban próbálja ki önmagát. Peer története így a színész drámája is, aki szerepeit sorra - hagymahéjként - lehántva, nem biztos, hogy belül személyiségmagra talál. Znamenák játékstílusát nehéz szavakba önteni: inkább intellektuális, mint érzéki, inkább orgánumközpontú, mint koreografikus, de a másik említett

színjátékkultúrából is használ eszközöket. Szélsőségektől mentes kiegyensúlyozottság, bizonyos kisugárzó erő jellemzi.

Molnár Piroska a kedélyes, nagylelkű-nagyszívű Aasét játssza el, népi ízzel fűszerezve az előadást. Német Mónika Solvejget naivaszerepként, az asszonyi tűrést és alázatot is érzékeltetve kelti életre. Spindler Béla mint Dovre apó (eb-ben a fordításban papa) mitikus mesei alakot, groteszk uralkodókarikatúrát formái. Gyuricza István a Gomböntőnek a tárgyilagosság, következetesség és határozottság hangsúlyozásával ad súlyt és démonikus jelleget. A számtalan epizódalakítás közül emlékezetes a szfinxjelenet-ben Kelemen József önmagát tollnak tekintő Husszeinje. A sok kiegyensúlyozott, egymásra figyelő és egymással összhangban lévő szerep-formálás a rendező irányító munkáját dicséri. Az előadásból mégsem elsősorban ezek a karakterek őrződnek meg az emlékezetben, hanem a látványosságok, a képek: a trollok bizarr kavalkádja, a többszöri hóesés, a tengerpart - a vízen hajóval -, a piramisok monstrumai stb., stb. A kaposvári Peer Gynt elkápráztat, az új színpadképek szépsége, festőisége elgyönyörködtet, de ahol a darab epizódjaiból hiányzik a drámaiság, ott az előadás veszít vonzerejéből.

A norvég szerző darabjának két, ennyire eltérő színpadi verziója felveti azt a kérdést, hogy vajon még Ibsen *Peer* Gyntje-e az, ami a kecskeméti és a kaposvári színpadon megjelenik? Igen is, meg nemis. Igen, hiszen mindkét előadás narratív struktúráját és az egyes epizódok centrumát az ibseni szöveg határozza meg. De mégsem (csak) Ibsen Peer Gyntje ez, mert az irodalmi alapanyag mindkét előadásban úgy jelenik meg mint kiindulópont, mint művészi inspirációforrás, amelyből eltérő színházeszményekhez, eltérő alkotómódszerekhez vezet az út. A két előadás feltételrendszerének különbségét sem feledve megállapítható, hogy mindkét színházban művészi érvényességű és esztétikai jelentőségű produkció született.

Henrik Ibsen: Peer Gynt (a kecskeméti Katona József Színház Kelemen László *Színpada)*
Fordította: Áprily Lajos. *Jelmez:* Salamon Eszter.
Díszlettervező-rendező: Galambos Péter.
Szereplők: Ilyés Róbert, Máthé Eta, Vitéz László, Pribék Nóra, Varga Izabella, Kerekes Viktória, Sághy Tamás, Szokolai Péter, Sirkó László, Bahner Péter, Noszlopy Róbert.

(kaposvári Csiky *Gergely Színház)*
Fordította: Rakovszky Zsuzsa és Kúnos László. *Díszlet:* Pauer Gyula. *Jelmez:* Bodnár Enikő. *Szcenika:* Paseczki Zsolt. Zene: Dévényi Ádám. *Világítás:* Bányai Tamás. *Rendező:* Babarczy László.
Szereplők: Znamenák István, Molnár Piroska, Német Mónika, Spindler Béla, Gyuricza István, Bodor Erzsébet, Csonka Ibolya, Kovács Zsuzsanna, Karácsony Tamás, Cseszárik László, Csernák Árpád, Adorjáni Zsuzsa, Tóth Géza, Tóth Eleonóra, Bezerédi Dorottya, Tóth Ildikó, Lipics Zsolt, Szula László, Ottlik Ádám, Lugosi György, Csapó György, Némedi Árpád, Pál Tibor, Kelemen József, Törköly Levente, Antal Márta, Baksa Imre, Csányi Sándor, Ébl Helga, Fábián Zsolt, Fekete Katalin, Hegedűs Miklós, Horváth Zita, Kántor Anita, Kósa Béla, Kovács Magda, Lecsó Péter, Pálffy Zsuzsanna, Pátfy Alice, Puskás Ibolya, Szabó Tímea, Szigethy Brigitta, Szvath Tamás, Tóth Béla, Urbanovits Krisztina.

SAÁD KATALIN

EGY REALISTA SZENT

G. B. SHAW: SZENT JOHANNA

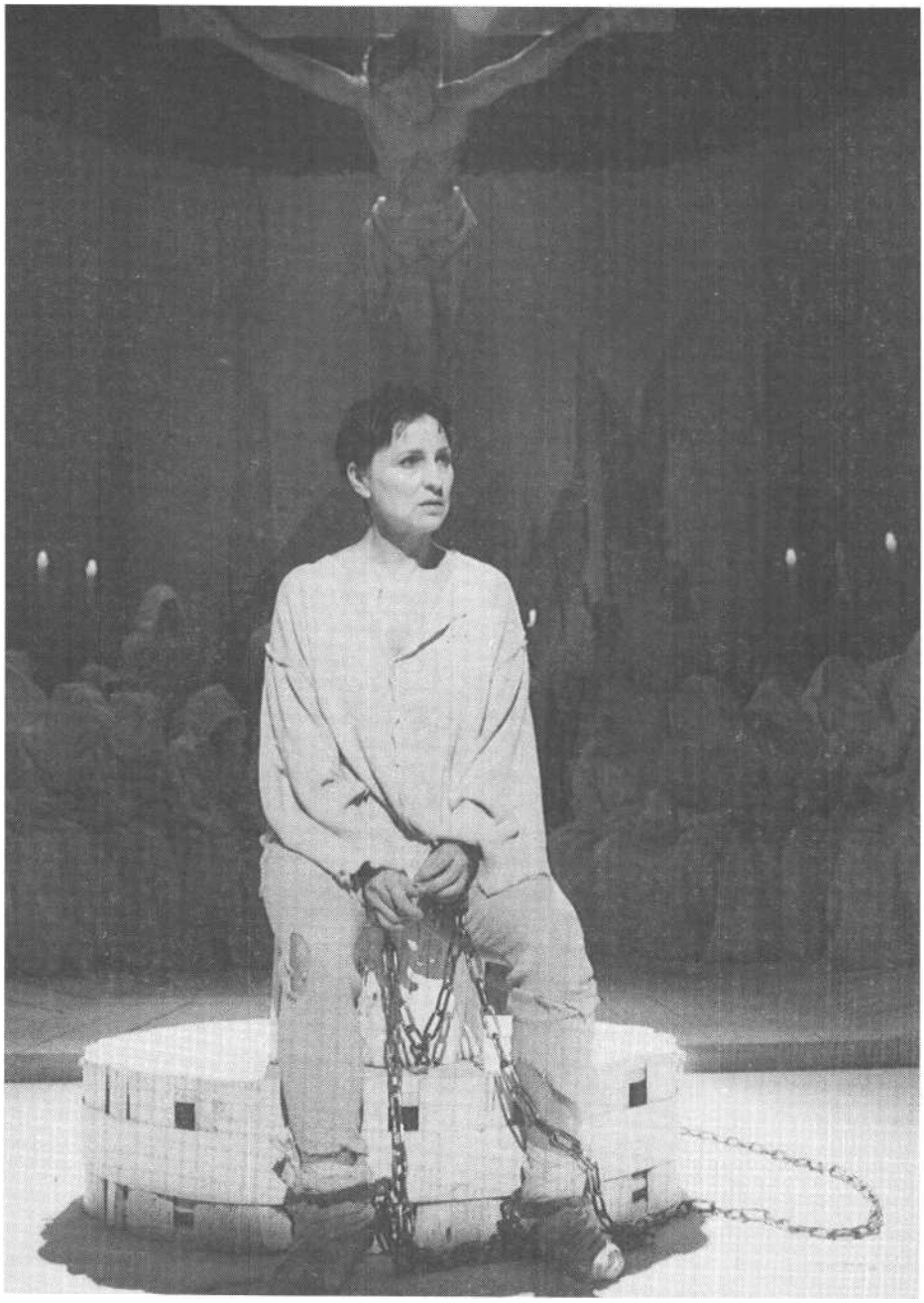
Föltétlenül meg akartam nézni a Szent Jo*hannát* Nyíregyházán. Kedvenc darabom. Korántsem hibátlan színpadi alkotás, de ami Shaw-nak igazán sikerült ebben a művében, az Jeanne d'Arc alakja. Ha szerencsés a rendező, és akad társulatában olyan színésznő, aki született Johanna - megvan az előadás. Bár másfelől úgy tűnik, még egy Bajor Gizi sem jelentett garanciát a sikerre. Legalábbis Kosztolányi az 1924-es Magyar Színház-beli magyarországi bemutató láttán - amelyben pedig Törzs Jenő játszotta a dauphint és Csortos Gyula a bölcs és kegyetlen püspököt, Cauchont - egyáltalán nem ír lelkesen a műről. Figyelemre méltóak az észrevételei: „Nekem egész előadás alatt az az érzésem volt, hogy egy nagyon okos ember társaságában vagyok... Az ész diadalát látom, egy szikrázó agyvelő rakétázását... Tanúja voltam, hogy mire képes a művészetben az értelem. Nem sokra képes. Egy pillanatra sem melegedtem föl, egy másodpercre sem hatódtam meg... Furcsa kötelességet rónak az ilyen szerepek a színészekre. Nem szabad túlságosan lelkieknek lenniök, be kell érniök, hogy pusztán érvek és figurák... Alakjai egytől-egyig lábon járó, sokszor elmés, sokszor torz vitatételek... Shaw nagyon okos ember... Végül azzal az érzéssel távozom a színházból, hogy nem is érdemes ilyen okosnak lenni."

Úgy látszik, nem csak a magyarországi kritika fanyalgott. Shaw a műhöz írt előszavában hosszú passzust intéz a kritikusokhoz, melyben szinte mentegetőzik: „Néhányan már észrevették közülük - inti őket némi pátosszal -, hogy nem a darab időtartamának órákban mért hosszúsága számít, hanem az, hogy milyen sebesen telikel az idő, s így aztán rájöttek arra is, hogy a színház, noha arisztotelészi pillanataiban a tisztítótűz lángjával éget, nem okvetlenül olyan unalmas hely, mint ahogy eddig tapasztalták."

Egymás és közös dolgaink iránt közömbös korban élünk. Ily időkben különösképp szükségünk van a megrendülésre, melyet egy jó színházi előadás képes bennünk előidézni. Egyébként nemcsak Johannának súgtak a „hangjai" - nekem is súgnak. Ezért voltam benne biztos, hogy Nyíregyházára kell zarándokolnom *Szent Johannát* nézni, ha már oly nagyon vágyódom ama bizonyos tisztító lángokra.

Amikor valaki sikeresen állít színpadra egy olyan művet, amelyikbe korábban sok rendezőnek beletört már a bicskája, a kritika, jogosan, ki szokta jelenteni: „X. rendező újraolvasta a dara-bot." Ezúttal is bátran megállapíthatjuk: Verebes István „újraolvasta", vagyis jó alaposan elolvasta *a Szent Johannát,* és anélkül hogy erőszakot követett volna el a művön avagy annak szellemén, azt, ami benne nem eléggé színházszerű, szín-házivá tette, amit Shaw kicsit nyakatekerten képzelt színpadra, leegyszerűsítette (különös, de az egyszerű megoldások a színpadon mindig át-ütőbbek, mint á sziporkázó ötletek), „megkozmetikázta" a mű befejezését, s általában arra törekedett, hogy ne csak az értelmünkkel közelítsük meg Jeanne d'Arcot és korát, hanem a szívünkkel is. A szívünket viszont csakis az érinti meg, ami a színészekkel, a színészek között történik, a „tisztítótűznek az a bizonyos arisztotelészi lángja".

Az előadás nagy súlyt fektet rá, hogy pontosan megismertesse velünk azokat az *érdekeket,* amelyeknek szükségképp össze kellett morzsolniok Johannát, ezt a *nem közülük* való és nem *közéjük* való tizennyolc éves lotaringiai paraszt-lányt. Az efféle érdekek, nálunk vagy másutt, most vagy akkor, egy szóval mindigés mindenütt összeszövetkeznek - holott egymásnak is el-lenfelei -, hogy kiirtsák az ellenük lázadót, azaz a bennük intézményesedett, megcsontosodott rendszert alapjaiban megtámadó forradalmárt. Ugyanakkor ahhoz, hogy megértsük ezeket az összecsapó érdekeket, nem elég, ha meghallgatjuk a fényesen kidolgozott érvek egymásnak szegeződését szavalják el őket bármily éke-



Johanna: Varjú Olga

sen is a színészek. Verebes azt a sziporkázó humort és szellemességet, mely Shaw eszmefuttatásainak kivételes sajátossága - átemelte, szublimálta a szereplők karakterrajzába, s ettől minden egyes színpadi alak élővé, hitelessé, sőt még szerethetővé is vált. Gondoljuk csak el: Johannát egy olyan színpadi „team" hagyja sorsára és küldi a máglyára, amelyben minden egyes szereplőnek a maga szempontjából igaza van. És ebből születik az igazi dráma. Ehhez azonban ki kellett dolgozni minden egyes szereplő belső igazságtól átitatott karakterrajzát. A nyíregyházi Szent Johanna-előadás Jeanne d'Arcja nem holmi áhítatos sztár az őt körülvevő kegyetlen és ostoba, arcnélküli középkori világban és nem is szenvedő, birkajámborságú mártír, akit kegyetlen bírák önelégült kéjjel löknek a máglyára.

A nyíregyházi Johanna - Varjú Olga - írástudatlan, de épeszű, tisztánlátó, aki kellőképpen megszállott ahhoz, hogy merjen hadat viselni a középkor eszme- és intézményrendszerével. Az a körülmény, hogy „hangokat hall", nem bizonyíték a hibbantságára, de még csak szent mivoltára sem - hiszen ő maga mondja, hogy a hangokat bárki meghallhatja, aki odafigyel rájuk. (Más kérdés, hogy vallásos elragadtatottságában a hangokat kedvenc szentjei üzenetének hiszi.) Johanna valójában azért hall hangokat, mert hivatástudata van, történelmi feladata, és semmiféle egyéb érdek nem köti meg lelkét és elméjét, mint hogy teljesítse a lelkiismeretéből érkező parancsokat. És hát nemis azért kell őt megsemmisíteni, mert hangokat hall, hanem mert rendkívül veszélyes. Politikai okokból kell meggyilkolni. Veszélyes, mert a középkor homályában megsejtette a nemzeti gondolatot, azt meri állítani, hogy a francia föld a franciáké, s hogy akik azonos nyelvet beszélnek, azok egy nációhoz tartoznak; ki meri jelenteni, hogy a hódítók igazságtalanul járnak el, tehát nem is segíti meg őket vállalkozásukban az Isten; tisztában van vele, hogy az egymással osztozkodó hűbéri arisztokrácia féken tartására erős központi hatalomra van szükség, tehát meg kell koronáznia a királyt; érzi, és nem is hallgatja el, hogy az Istennel való kapcsolatához nincs szüksége az egyház közvetítésére, ami már a reformáció alapgondolatát vetíti előre. Mivel kisgyermek kora óta katonai ambíciói vannak, arra is rájön a maga józan paraszti eszével, hogy miért veszítik el a csatákat a franciák, és miért nyernek sorozatosan az angolok, ennélfogva nem is tehet mást, mint hogy hozzá-fogjon és megtanítsa a franciákat a helyes harc-modorra.

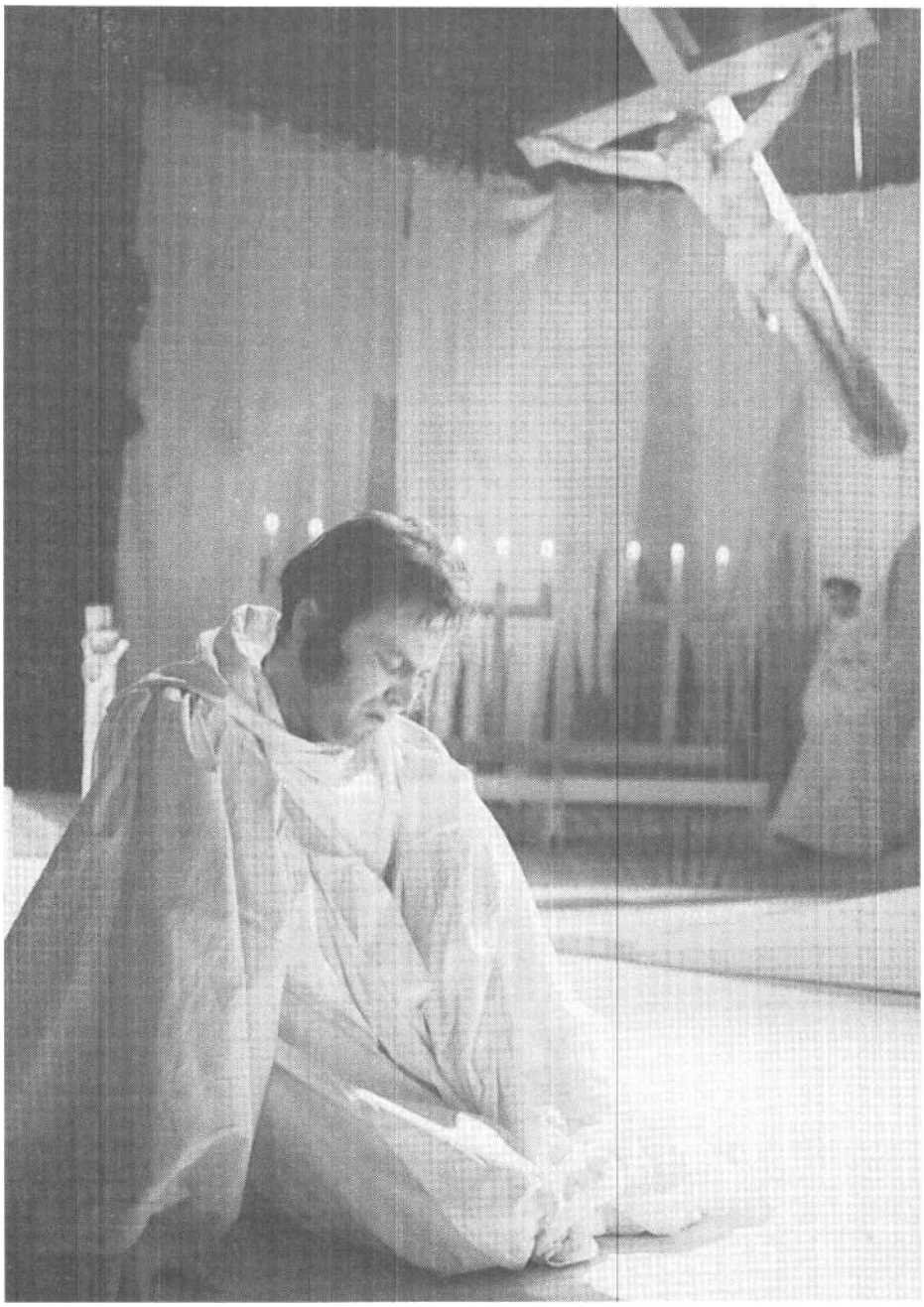
Ugyan meddig tűrhet el egy ilyen előfutárt a saját kora?

A Móricz Zsigmond Színház színpada kisméretű, *a Szent Johanna* pedig hat különböző színhelyen játszódó történelmi színmű. Olyan játékteret kellett tehát kitalálni, amely elfér a színpadon, könnyen és gyorsan átdíszíthető, amellett fantáziánknak is táplálékot nyújt. Verebes István és meghívott tervezői - díszlet: Kis Kovács Gergely, jelmez: Torday Hajnal - szemmel láthatóan abban az alapkoncepcióban állapodtak meg, hogy ebben az előadásban minden, színpadon megjelenő elem fehér legyen. (Kivéve Johannát, akinek mind a női ruhája, mind katonaviselete halványkék, továbbá a finálé egy-két motívumát, amelyről még szó lesz.) Fehérek a várfalak, a kastélybelsők - a tépett anyagfoszlányokból összeapplikált felületek tökéletesen megjelenítik a kort. (Sajátságos: ahogyan nedves folyóparti homokból is tudtunk gyermekkorunkban gótikus hatású várat csöpögtetni, a fehér rongyfalak közé is odavarázsolható a reimsi székesegyház.) Fehérek a bútorok, fehérre meszelt a dézsa is Robert Baudricourt várkapitány lakóhelyiségében, ahogyan fehér fekhelyen heverő lotyójának takarója is fehér, fehér Cauchon püspök hordozható gyóntatószéke valamennyi csipkéjével egyetemben, fehér az angolok sátra is, és természetesen fehér a kínvallató emelvény a kihallgatás helyszínén. Ekkorra már a hónapok óta fogoly Johanna is fehér, elrongyolódott katonaru-

hában jelenik meg az ugyancsak fehér csuklyákba burkolózó bírák előtt. A fehér a közfelfogásban az ártatlanság színe, és Verebes István, Shaw-hoz hasonlóan, meglehetősen ironikus-szatirikus alkat, ennélfogva talán semmivel sem ellenpontozhatta volna jobban a Johannát körülvevő kegyetlen külvilágot - mely ráadásul a „sötétnek" nevezett középkorban helyezkedik el -, mint ezzel a mindent beborító fehérséggel, amely éppoly kötelező és egyetemleges, mint kaszárnyákban a katonaruhák színe. A fehér szín gondolatát a domonkos rendi szerzetesek viselete is sugallhatta, hiszen IX. Gergely pápa épp a fehér csuhájú barátokra bízta az inkvizíciót, az eretnekek üldözését. Mindenesetre az előadásban a legfehérebb, a legvakítóbb Cauchon püspök úr kesztyűje; lehetetlen levenni róla a szemünket, miközben viselője ujjait morzsolgatva Husz János és Johanna eretnek voltáról értekezik.

A jelmezek legfőbb leleményei a fejfedők. Shaw szerint a kor divatja megkövetelte, hogy mindenki viseljen valamit a fején. A stilizált fejviseletek kiválóan utalnak a történelmi korszakra, viselőjük rangjára és egyben jellemére is. Éppily sikerültek a katonák különféle horgolt ruhadarabjai, amelyek a középkori lovagi páncél fémsodronyát jelképezik. A legmulatságosabb kellék pedig Károly király fehér papírfecni-koronája.

Mindent összevetve: a tér, a jelmezek, a bútorok és a kellékek tökéletes segítői Varjú Olgának abban, hogy a nyíregyházi színpadon életre keltse azt a szentet, akit Shaw és Verebes elképzelt. Harangkongással kezdődik az előadás. (És harangszó választja el egymástól az egyes jeleneteket is - hol lélekharang, hol hatalmas székesegyházi harangzúgás -, ez egyúttal az előadás zenei aláfestése is. Nem hatásvadászat ez, nem is az átdíszítésekhez szükséges kényszerzaj; Johanna személyiségéből következik. Hiszen Johanna imádja a harangszót, ebből hallja ki az üzeneteket, mit kell tennie.) Varjú Olga háta közepéig leérő barna bodros hajjal, bal térdén összecsomozott szoknyában robban a színpadra, hogy megnyerje első csatáját: lovat, katonaruhát és kísérőket kér, mert át akar vágni az ostrom-gyűrűn, hogy eljusson a dauphin elé. Nem szép ez a lány, de nem is csúnya. Talán nőies - hiszen bögyös -, de még az sem igazán. Viszont lehengerlő és ellenállhatatlan a viselkedése, pontosabban a hatása. Hevesi Sándortól származik a mára már anekdotává érett instrukció: „A király nem attól király a színpadon, hogy annak van öltözve, hanem, hogy akképp viselkednek vele szemben." Verebes egész színészvezetésén következetesen végigviszi ezt az elvet. Nem az a fontos, hogy mi is rögvest átéljük-e, amit a többiek állítanak Johannáról: „Van ebben a lányban valami." Sokkal fontosabb, hogy az intézőt játszó Koblicska Kálmán milyen feldúlt mi-



Stogumber: Horváth László Attila
(Csutkai Csaba felvételei)

atta, hogy a goromba és rendíthetetlennek tűnő Baudricourt kapitánya szemünk láttára inog meg és adja be a derekát, s hogy már eddig is lelkesülő híve, Puli (Petneházy Attila) olyan ragyogó arccal és elragadtatottan beszél róla, hogy nyomban elhisszük: biztosan át fognak jutni együtt az ostromgyűrűn.

A következő jelenetben lép majd Johanna a dauphin elé. De még nem ért ide. A vár trónermében, baloldalt a reimsi érsek (Gazsó György) várakozik a dauphinre. Verebes az érsek küllemének kidolgozásánál úgy járt el, ahogy a Shakespeare-hősök megformálásánál szokás: a dialógusból olvasta ki az igazi instrukciót. Az érsek úgy áll ott, mintegy kapubálvány - jegyzi meg a főkamarás. Humorosabb és egyben ijesztőbb kapubálványt aligha faragtak a régmúlt idők kőszobrászai, mint amilyet itt látunk. Gazsó György hatalmasra kitömött hasán fehér prémmuff - ebben tárolja áldást osztani hivatott kegyes kezeit. Mindkét oldalról egy-egy felénk profillal álló tonzúrás domonkos szerzetes támasztja meg, nem mintha támogatni kellene, megáll ő a saját lábán, de így még erőteljesebbnek tűnik.

Egyszerre ijesztő és mulatságos, amikor Johanna, a tiszteletadás és tiszteletlenség egészséges keverékével, sietősen a maga katonásra nyírt feje búbjára kényszeríti az érsek vakító fehér kesztyűs kezeit, ekképp erőszakolja ki az áldását. (Később, a koronázás után ugyanez a kéz egy kardél hidegségével és merevségével utasítja vissza Johannát, és vonja meg tőle az áldást, ott, a Szűzanya oltára előtt. Ekkora már csak La Hire (Czikéli László) marad rajongó, odaadó híve.)

Az előadás egyik legszebb jelenete Johanna és a dauphin találkozása. A nyíregyházi Károly (Bede-Fazekas Szabolcs) nem az a hitvány, szerencsétlen figura, amilyennek a dauphint ábrázolni szokás. Az igaz, hogy udvartartása semmiféle tiszteletet nem tanúsít iránta, de ez főleg azért van, mert mindenkinek az adósa, és nincs valódi hatalom a kezében. Ráadásul Bölcs Károly unokája nem is érez semmiféle kedvet ahhoz, hogy uralkodóvá váljék, s tekintélyes ősei nyomasztó árnyéka elől az udvari bolond szerepkörébe menekül. Kékszakállal (Tűzkő Sándor) játékosan hátsó felen billentik, fejbe vagdossák egymást - e játszadozásból azonnal kitetszik, kinek is tartják alattvalói a koronázatlan királyt; a főkamarás (Tóth Károly) elől viszont rémülten a pad alá bújik. Ebből az önmaga elől is menekülő lelkibetegből kell Johannának királyt faragnia.

Johanna legelőször is fölállítja a fölborult trónszéket, és ráparancsol Károlyra, hogy üljön bele. Bede-Fazekas tragikus bohócszámot ad elő: nyüszit, kutyavonyítást hallat, összegömbölyödve gurul ide-oda, végül szánalmas öniróniával elhelyezkedik a trónon. Talán csak testvérek között lehetséges a testi kapcsolatnak az a testietlensége, ahogyan Johanna a királyjelölt kétségbeesett arcát két vigasztaló tenyere közé fogja, ahogy a fiú a katonává vedlett lány mellébe fúrja a fejét, ahogy zokogva lába elé omlik, ahogy összeölelkezik vele és megpróbálja rávenni, hogy varázsoljon a számára pénzt. Sír a királyfi, igen, zokog, de nincs ebben semmi szégyenletes, hitvány vagy férfiatlan. Aki fél, annak oka van sírni, és mindenkinek lehet oka félni. Legfőképp talán egy jövendő királynak. Végül mégiscsak legyőzi őt a lány. „Ó, csak mernék hát!" - kiáltja, elszánva magát a dauphin, s előrelendíti a karját, mintha a Johannát övező aurába akarna belekapaszkodni. Behívja az udvart, s bejelenti, hogy Johannára ruházza hadserege parancsnokságát.

Rendkívül szép a Fattyúval való találkozás is. Dunois (Megyeri Zoltán), a vérbeli hadvezér Orléans-nál, a Loire partján kénytelen csapataival vesztegelni, mert nem fordul meg a szél. Türelmetlenül várja Johannát, de nem mint katonát, hanem mint olyasvalakit, akinek az a híre, hogy kedves az égieknek, s talán közbe tudna járni a kedvező széljárás érdekében. Azt akarja, tegyen csodát. Katonaként nem veszi komolyan, szándékosan be is csapta, félreterelte a lány vezetésével érkezett hadosztályt. A kimerült és felháborodott lány félájultan lesiklik a földre; kiváló ötlet, hogy Megyeri úgy segíti fel, hogy a nézőtér felé eső kezével egyszersmind megmarkolja a lány mellét, mintha ellenőrizni kívánná, valóban női személy-e, ám kézmozdulatában ugyanakkor nincs semmiféle tiszteletlenség vagy parázna szándék; másfelől azt sem akarja mímelni, hogy csak véletlenül érintette meg ilyen illetlenül a lányt. Johanna azonban nem vesz tudomást a kis epizódról; legalábbis nem mutatja. Amikor néhány perccel később Dunois kijelenti, hogy a szentet várta és fogadta örömmel Johannában, az előbbi deszakralizáló pillanat szétfoszlik, vagy inkább emberivé egészül.

A negyedik képben, az angol sátrában, a drámadramaturgiai középpontjában lepaktál a francia Cauchon püspök (Bárány Frigyes) és az angol főúr, Warwick (Gados Béla). Johanna még a győzelmei felé robog, de a sorsa itt dől el. A vita a két hatalmasság, a világi nagyhatalom és az egyház képviselője között lényegében mindössze azon folyik, hogy mint boszorkányt avagy mint eretneket küldjék-e majd máglyára. Shaw úgy képzelte el a jelenetet, hogy a tekintélyes angol főúr a püspökre várva egy képes breviáriumot lapozgat, miközben a mellette ülő ideges káplán szorgalmasan irogat. E színpadi szempontból meglehetősen unalmas szituáció helyett Verebes hallatlanul humoros jelenetet rendezett. Warwick gróf finom sakkasztalkáján ékszereknek is beillő figurákkal sakkozik, lényegében egyedül, bár az idegesen föl-alá rohangászó káplán (Horváth László Attila), miközben a franciákat szidja és a Szűzre acsarog, szolgai engedelmességgel és udvariassággal be-bemondja a saját lépéseit. Az angol miliőből természetesen nem hiányozhat a kandalló sem: egy vasrácsokból alkotott óriáskalicka, alján néhány fahasábbal biztosítja az angol megszállók számára, hogy francia földön is otthonosan érezzék magukat. Végre megérkezik a püspök, Bárány Frigyes. Azazhogy hozzák. A már korábban említett hordozható gyóntatószékben. Nem száll ki, ki sem nyitja az ajtót, csupán a befüggönyözött ablakon keresztül csókra nyújtja főpásztori gyűrűvel ékesített fehér kesztyűs kezét. Gados csak úgy tud vele kapcsolatot találni, ha körbejárja a termetes gyóntató-, utazóládát. Amikor már nem feszíthető tovább a húr, a püspök úr kegyesen megnyitja a fülke ajtaját, de továbbra is csak lefelé bámul, mint holmi személytelen gyóntató pap. Rendkívül nehéz jelenet ez. Tematikájával, hosszú monológjaival, a vitadrámák stílusában írott dialógusaival, mondhatni, teljesen színházidegen. De a három remek színész, kihasználva azt a színpadi szituációt, melyet a főpapi gyóntatószék jelenléte biztosít a számukra, nagyszerű színházat varázsolt belőle.

Az inkvizíciós képben hatalmas kereszt lebeg a tárgyalóterem fölött. Johanna lánccsörgés közepette, rongyosan jön be. Nagyon jók a színészek ebben a jelenetben is; Tóth Tibor, Avass Attila, Bajzáth Péter és Felhőfi-Kiss László nevét itt kell megemlítenem. Az Inkivizítor szerepében Hetey László is kiváló, de abból a hatalmas értekezésből, amelyet a szerző jóvoltából föl kell mondania, érdemes lett volna húzni valamennyit. Varjú Olga mélyen emberi. Ott áll a vissza-fordíthatatlanság kapujában. Emberi, ahogy a menekülést választaná, és emberi, ahogy inkább mégis a máglyahalál mellett dönt. Emberi, még ha szent is.

A Szent Johanna utójátékát soha nem kedveltem. Kissé erőltetett Károly király álma, melyben negyedszázaddal Jeanne d'Arc megégetése után megjelennek egy kis végső diskurálásra a darab korábbi szereplői. Azután egy úr a huszadik századból - vagyis ötszáz évvel később - meghozza a hírt, hogy Johannát szentté avatták. Nyíregyházán nem ez történik. A máglyahalál után lassan, mintegy szégyenkezve, tapsrendbe állnak a színészek. Felhúzzák a trégerre a keresztet, s bejön Johanna a főszereplőt megillető helyre, középre. Egy cilinderes, frakkos úr színes virágokkal telerakott kosárkát helyez a lába elé, majd felolvassa hivatalos szentté avatásának dokumentumát. Az egykori kortársak feszélyezettsége elpárolog; föloldódnak és magyarázkodásba, mentegetőzésbe kezdenek, miért is voltak kénytelenek Johannát annak idején sorsára hagyni. Johanna megbocsátó, ahogy egy szenthez illik. Hirtelen kiderül, már szobra is van, hiszen egy igazi szentnek az is dukál. A háttér kendőzetlen, puritán fekete tűzfala előtt ott áll a fehér lovasszobor, rajta reflektorfénnyel megvilágítva az Orléans-i Szűz. Mindannyian áldani kezdik és dicsőítik a nevét. Johannát mindez annyira föllelkesíti, hogy kedve szottyanna csodát tenni. Képes rá, hiszen szent! Fölajánlja, hogy visszatér a földre, az övéi közé. Mindenki megdöbben és megrémül. Szép lassan kisomfordálnak. Csak az a katona (Róbert Gábor) marad benn, akinek minden évben egy szabad nap jár a pokolból, amiért fölnyújtotta a máglyára Johannának a két fadarabból összekötözött keresztet. Ám éjfélt üt az óra, neki is mennie kell. Szent Johanna magára marad. Szomorúan odaballag a színes virágcsokorhoz, kivesz egy piros virágot, a saját szobra elé áll, és elmondja a darab utolsó passzusát: „Istenem, Istenem, aki a mindenséget megteremtetted; ez a te szép földi világod mikor fogadja már be a te szentjeidet? Mikor? Sokára, Uram, sokára?" Szájába illeszti a virág szárát, és játékos karmesteri mozdulattal int a függönynek, hogy lehullhat.

G. 8. Shaw: Szent *Johanna (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)*
Fordította: Ottlik Géza. *Díszlet:* Kis Kovács Gergely m. v. *Jelmez:* Torday Hajnal m. v. Asszisztens: Fülöp Angéla. *Rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Varjú Olga, Bede-Fazekas Csaba, Bárány Frigyes, Gados Béla, Horváth László Attila, Megyeri Zoltán, Kerekes László, Tóth Károly, Czikéli László m. v., Gazsó György, Hetey László, Petneházy Attila, Felhőfi-Kiss László, Bajzáth Péter, Avass Attila, Koblicska Kálmán, Tóth Tibor, Róbert Gábor, Kocsis Antal, Tűzkő Sándor e. k., Tucker András e. k., Horváth Réka e. k.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

MEGSZÓLÍTTATÁS NÉLKÜL

SCHILLER: ÁRMÁNY ES SZERELEM

Beszari alak (...)! Játsszon inkább otthon a saját micsodájával!" - kiáltotta a miskolci előadásban Miller városi zenész Wurrn miniszteri magántitkárnak, elutasítván mint leánya kérőjét. [Két korábbi „szövegváltozat" szerint: „er (ist) ein Hasenfuf3, (... er) soll auf seinem Gänsekiel reiten" - Friedrich Schiiller; „anyámasszony katonája, (...) menjen, és bújjon az anyja köténye mögé" - Vas István, akinek fordítását a színlap szerint egyébként Miskolcon is játsszák.]

Semmiképpen sem csatlakoznék a nézők azon táborához, akik az efféle mondatok kapcsán gyalázatot, szentségtörést emlegetnek (ahogyan a látott előadáson a nézőtéren ülő idősebb urak és hölgyek kis csoportja fennhangon tette). Nem hagyománytiszteletből és nem a nyelvi eszmény féltése miatt, hanem a színpadra állítás szempontjából tartom elhibázottnak Káin Péter, Hegyi Árpád Jutocsa és a dramaturg, Ungár Júlia szövegkezelését.

Nem vitatom, szükség volta textus megrövidítésére, felfrissítésére: Schiller cizellált mondatainak áradása, áriaszerű, hosszadalmas monológjainak nyelvi-érzelmi felfokozottsága alkalmasint idegenül csengene a mai fülnek. A nyelvi átigazítás azonban - mint ezt az utóbbi évek romantikus (és újromantikus) drámákon alapuló bemutatói bizonyították - akkor állja meg igazán a helyét, ha nemcsak egyes szavak és kifejezések cseréltetnek fel ma természetesebbnek hatókra. Ha tehát az alkotók nemcsak a mondatokat fordítják át, hanem a bennük feltáruló világszemléletet, a beszédben és tettekben megnyilvánuló viselkedést is sikerül korközelbe hozniuk (ilyen volt például a Forgách András rendezte *Schroffenstein* család). Láttunk rá példát, hogy a konvenciókat sutba hajítva kifordítják a teljes eredetit: szikárrá, keménnyé, vaddá teszik a játékot (mint például Zsótér Sándor A *kaméliás* hölgyet, *Hölgy kaméliák nélkül* címmel). Máskor az előadás stílusát fordítják vissza a nyelvhez: poétikusra, erősen az érzékekre hatóra hangolják (ahogyan például Hargitai Iván *a Homburg* hercegében tette). A különböző törekvésekben ugyanaz a szándék valósult meg: hozzáilleszteni a cselekvést *a* szóhoz, a szót a cselekvéshez.

Hasonló szándék vezérelhette Hegyi Árpád Jutocsát is, a létrejött előadás azonban felemásra sikerekedett. A szavak nemcsak a cselekvésektől, hanem gyakran egymástól is eltávolodnak. A maivá durvított és a patinás-poétikus mondatok elegye kisrealista játékmóddal társul, melyet néha mintha Schiller széles gesztusokat előíró szerzői utasításai is megihletnének. A „kurvázás", „pofázás" meg a nagy érzelmek romantikus világa nem ér(ik) össze, éppen csak lefokozódik az a ünnepélyesség, veszít hőfokából az a szenvedélyesség, amelynek varázsáért játszani szokták Schillert, aki - Szerb Antallal szólva - „nem ismer hétköznapokat, nem veszi tudomásul az élet tompaságát és kicsinyességét". A romantikát ekképpen magába ágyazni akaró rendezői elképzelés és a díszlet kínálta tér (erről később lesz szó) a színészi játékban a megérzékítés helyett a megmutatásnak kedvez: gyakran kapunk régóta kész, klisészerű gesztusokat a bensőből vezérelt színészi megnyilvánulások helyett. Ritkák az afféle szép, kidolgozott részletek, mint például az, amelyben Lujza (Létay Dóra) imazsámolyon térdepelve érzelmeiről és félelmeiről beszél, majd mikor Ferdinánd

Létay Dóra (Lujza) és Kuna Károly (Ferdinánd) (Strassburger Alexandra felvétele)

megjelenik, kezével kislányosan eltakarja arcát, s józanságot próbál magára erőltetni, miközben azért arrébb mozdul térdein, hogy szoros testközelben adhasson helyet az ifjúnak; vagy az a mozzanat, amelyben Wurm (Quintus Konrád), miután kizsarolta Lujzából a végzetesen ármányos levelet, időszerűnek találja a pillanatot arra, hogy a lány nyakába csókoljon, s kicsit meg is hökken, mikor az átkokat sziszeg a fülébe.

Quintus Konrád Wurmja egyébként az előadás legárnyaltabb alakítása. Ez a keménykalapos, folyton hajlongó hivatalnok - akinek valószínűleg hideg, nyirkos és puha az érintése - nevéhez méltóan féregszerű: nesztelen léptű, sima mozgású, megkövült mosolyú, alattomos élősködő. Remekül tud helyezkedni: bármely kor bármely rendszerében sikeres apparátcsík lehetne. Mozdulatait, mondatait gyakran lefékezi egy-egy másodpercre: fürkészi a hatást, és a reakciókhoz igazítja a folytatást. Az viszont, hogy Wurm mindezzel együtt mennyire szánalmas és szerencsétlen, már halványabban jelenik meg Quintus játékában. Zborovszky Andrea (Lady Milford alaposan megkurtított szerepében) és Létay Dóra (Miller Lujzaként) figuráiknak szintén a minden korban átélhető vonásait hangsúlyozzák. Zborovszky nagyon szép és a szokásosnál jóval fiatalabb Ladyja esendő, de vonzó személyiség, akivel kapcsolatban egyáltalán nem tűnik hihetetlennek, hogy akár Ferdinánd párja lehessen. Létay Lujzája rajongó szerelmesként is és a végzettel elszántan szembenézni kész nőként is visszafogott, pátoszmentes. A két alakítás közös jellemzője azonban, hogy kissé színtelen, súlytalan figurákat mutatnak meg; egy-egy túl direkt gesztus, hamisan csendülő mondat pedig színészi bizonytalanságról árulkodik. Igaz, a két színésznő a legkevesebb segítséget sem kapja meg a Ferdinándot játszó - egyébként vitathatatlan tehetségű - Kuna Károlytól, aki az igazáért, érzelmeiért elszántan küzdő hősből tökéletesen erőtlen, mindenféle emberi méltóság és ön-tudat nélküli ifjút formái. Igen nehéz elképzelni erről a Ferdinándról, hogy sorsokat eldöntő szenvedélyek középpontjában álljon. Hangja, hanghordozása, arckifejezése olyan, mintha minden pillanatban sírva akarna fakadni - rá-adásul a színész erőlteti is mindezt; alakításában nyoma sincs közvetlenségnek, őszinteségnek. Szerémi Zoltánnak nem sikerül elérnie, hogy ne parodisztikus játéka, hanem az általa megformált ripők Von Kalb udvarmester viselkedése tűnjön kulisszahasogatónak. A kancellár (Matus György) és a Miller-szülők (Szegedi Dezső és Péva Ibolya) külsődleges gesztusokkal illusztrálják szövegüket, egyikükről sem érezni, hogy igazán köze lenne a figurához.

A színpadra állítás ellentmondásait, az előadás egyenetlenségeit a díszlet (Dávid Attila munkája) is leképezi. A forgószínpadon körben sorakozó stilizált színhelyeket hatalmas, szakadozott vászonnal (vagy bőrrel) borított kupola foglalja egybe. Hasonló anyag borítja - foszlott porvédő huzatokra, pókhálókra emlékeztetően - az egész díszletet is, amely meghökkentő látványvilágával kiragadja ugyan a drámát a megszokott, múzeumszínházi miliőből, de nem kínál jobbat helyette. Hiába izgalmas a látvány önmagában, ha a színpadi történések szempontjából jelentés nélkül való, sőt, seszínű egyformaságával egybemossa az udvarit a polgárival, holott erről az ellentétről szól a tragédia. Hiába teszi lehetővé a forgószínpad, hogy gyors egymásutánban követhessék egymást a jelenetek, ha ez egyúttal azzal is jár, hogy szinte mindegyik ugyanazon a kis részen (elöl és középen) játszódik. A díszlet nem kínál a színészeknek birtokba vehető tereket, Zeke Edit klasszicizáló jelmezei pedig fura, idegen színfoltnak tűnnek ebben a környezetben.

Az előadás egésze úgy hat, mint egy vetítéssel kísért, sokadszor előadott élménybeszámoló: látom a képeket (némelyik tetszik is), hallom a mondatokat, mégis kívül maradok mindazon, amiről szó van. Nem minden csalódottság nélkül.

Friedrich von Schiller: Ármány és *szerelem* (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Vas István. *Mai* színpadra *alkalmazta:* Káin Péter, Hegyi Árpád Jutocsa. Díszlettervező: Dávid Attila: *Jelmeztervező:* Zeke Edit. *Dramaturg:* Ungár Júlia m. v. Világítástervező: Bányai Tamás. Zenei *munka*társ: Bankó Éva m. v. Rendező: Hegyi Árpád Jutocsa. Szereplők: Kuna Károly, Létay Dóra, Matus György, Zborovszky Andrea/Takács Katalin m. v., Quintus Konrád, Szerémi Zoltán, Szegedi Dezső, Péva Ibolya.

TASNÁDI ISTVÁN

A REJTŐZKÖDŐ EMBER

JOHN OSBORNE: REDL

1965-ben, amikor Osborne a *Redlt* (A *Patriot for Me* címen) megírta, darabja még ki-hívóan szemtelen, sőt - pikáns politikai felhangjai miatt - veszélyes műnek számított Angliában. A cenzúra alaposan meg is nyesegette a darabot, bár inkább csak a homoerotikus utalásokat gyomlálta ki, az igazán provokatív üzenetek kiszűréséhez ugyanis az egészet be kellett volna tiltani. Osborne ebben a történelmi félmúltba helyzett drámában a konzervatív polgári társadalom és a militáns, előítéleteken alapuló patriotizmus baloldali kritikáját adja.

Egy magas rangú katonai vezetőről, az uralkodóház által is pártfogolt kedvencről kiderül, hogy homoszexuális és kém. A lojalitásáról ismert, szorgalmas és alázatos mintakatona leleplződik, tudomást szereznek másik, titkos életéről, amely egyszerre deviáns, perverz és hazafiatlan. A vezérkar gáláns urai, az egykori barátok a tiszt kezébe nyomnak egy browningot, hogy végezzen magával: a rendszerben mutatkozó hibát meg nem történtté kell tenni, az okok (az elvek) felülvizsgálata helyett a következményt kell szankcionálni. Nem csoda, hogy bár a darab a végnapjait élő Osztrák-Magyar Monarchiában játszódik, fél évszázaddal később is veszélyes szellemiségű műnek számíthatott a még mindig szertartásosan monarchikus Angliában. (Az új értékrendeket kereső mai Magyarország politikai elitje - egyelőre még - kevésbé érezheti találva magát.)

A Redl expresszionista stációtechnikával megírt dráma, mely végig egyetlen központi alakra koncentrál, az ő útját követi nyomon huszonhárom filmszerű snittben. Osborne nem sokat bíbelődött a környezetrajzzal, a mellékalakok árnyalásával; csak az az aspektusuk érdekelte, amely kihatott Redl sorsának és jellemének alakulására. Így aztán ebben a darabban igazán nagy szerep csak egy van, a többi jobb esetben is mindössze „hálás". A Thália Színház előadása Gáspár Sándorra van kitalálva, rajta áll vagy bukik szinte minden (talán ezért van néhány szerep kissé alulosztva, ami meglehetősen egyenetlen-né teszi az előadás színészi színvonalát). Gáspár pontos is intenzív játékkal, követhető fázisokban mutatja be egy jellem kontúrjainak lassú elmaszatolódását, az öntudatos embert felőrlő belső eróziót. Redl az első jelenetben párbajsegédként vesz részt legjobb barátja ritualizált fel-koncolásán, míg az utolsó képben vele végeznek a katonai etikett szabályai szerint (mindkét eset-ben az eszményi férfi, bajtárs és katona, Von Taussig fegyvere osztja a halált). Redl először csak szemtanúja annak, hogyan bánnak el a magafajtával, aztán rajta teljesedik be jó előre sejthető végzete. A hangsúlyos kezdő- és végpont

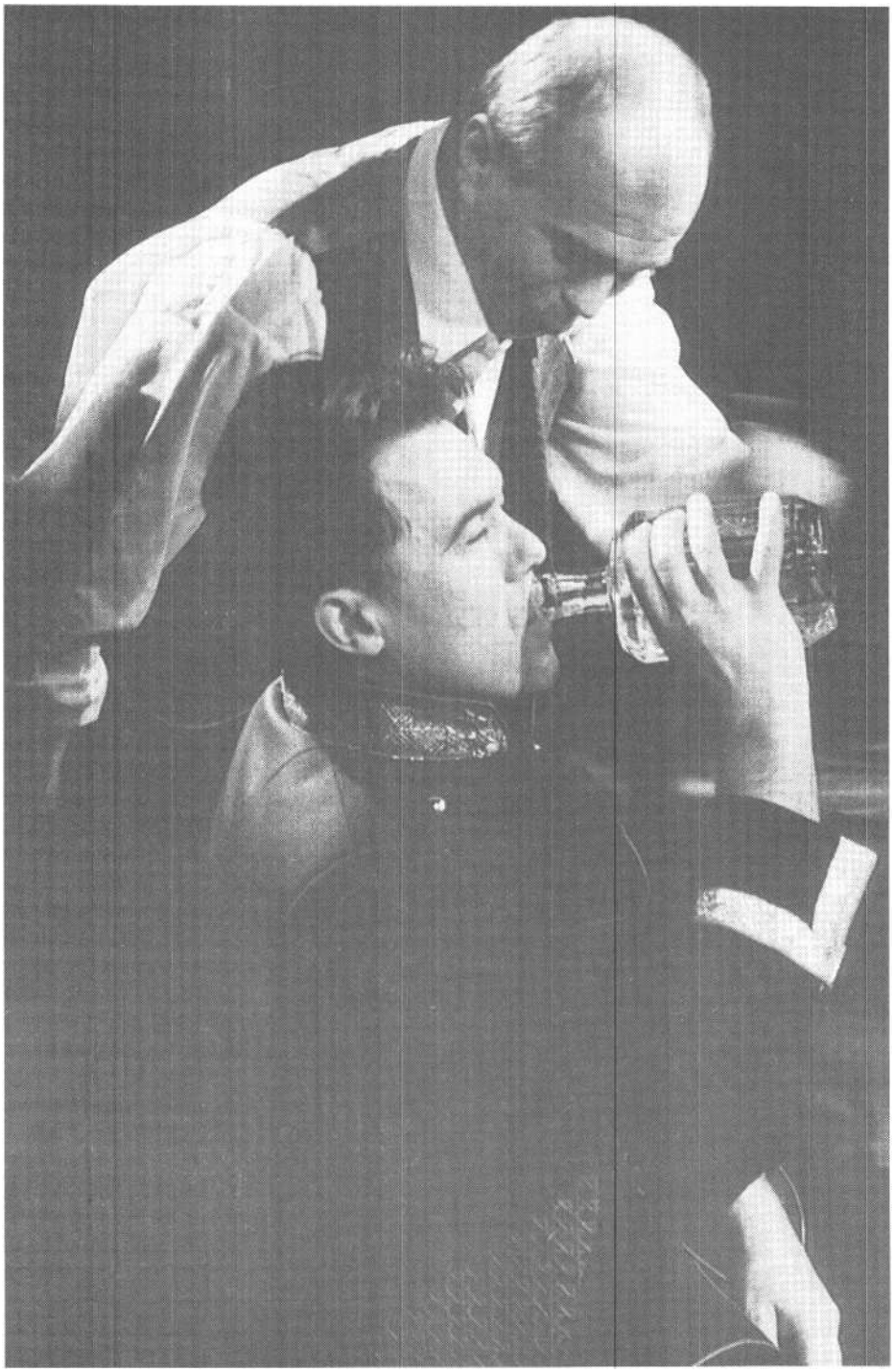
között Gáspár fokozatosan árnyalja a színészi jellemrajzot.

Redl „alulról jött", s fegyelmével, szorgalmával, protekció nélkül küzdötte fel magát népszerű, sikeres tisztté. Előrejutásának egyik biztosítéka volt, hogy teljes egészében a magáénak vallotta a K.u.K.-hadsereg értékrendjét. Ezért érte csapásként a felismerés, hogy hivatalból olyan dolgokat tekint értéknek, amelyeknek valójában nem akar s ezért nem is tud megfelelni. Szorongását csak Siczynskivel, egy másik deviánssal oszthatja meg, akit származása és homoszexualitása miatt közösítettek ki bajtársai. Szabados Mihály gyenge és védtelen embernek játssza Siczynskit, akinél csak szerep a seregben kötelező bohém arrogancia és kötekedő hősiesség. Aki látszólag könnyedén veszi a dolgokat, pedig legbelül már dermedt a halálfélelemtől. Szánalmas igyekezeté-ben minden bizalmát abba a Redlbe veti, aki szánja ugyan, de nem engedi közel magához, és végső soron meg is tagadja, nehogy rá kelljen is-mernie saját félelmeire.

Redl, bár Siczynskit érzi közel magához, Von Taussigra akar hasonlítani, ezért a világ előtt őt vallja barátjának (pedig semmi közük egymáshoz; a kuplerájbeli kedvetlen mulatozás pontos képet ad kettőjük hazug viszonyáról). Von Taussigot minden adottsága nagyívű katonai karrierre predesztinálja: arisztokrata származású, csinos és tehetséges, aki a szolgálatot halálosan komolyan veszi, de egyszersmind „tud élni", azaz cigányozni, inni, kártyázni és kurvázni. Seress Zoltán kételyek nélküli, korrekt és üres Von Taussigja hatásos ellenpontja Redl folytonosan őrlődő figurájának. Mikor Redl végre fölvállalja igazi lényét (legalábbis önmaga előtt), a legjobb barátból értelemszerűen a legfőbb ellenség lesz. Viszonyuk végül annyira megromlik, hogy Redl már kiszolgáltatná Von Taussigot az oroszoknak, ám ezúttal is a nómenklatúra embere kerekedik felül, és Redl lebukik, mielőtt legnagyobb árulását elkövethetné.

A többiek közül a Redlt csak hazugság árán toleráló s ezzel örökös rejtőzködésre késztető külvilág tipikus figurája a begyöpösödött monarchista, Von Möhl alezredes (Győry Emil). Bár nem érti gyötrődéseit, őszintén szereti Redlt az oroszok által felbérelt szerető, Deljanov grófné (Kubik Anna). A Szirtes Gábor által cinikus pojácának játszott Kunz katonai ügyész tökéletes mimikrivel, kételyek nélkül képes élni a Redl-féle kettős életet, s ezért lebuktathatatlan.

Csanádi Judit kovácsoltvas díszlete csak a térelemek kontúrjait rajzolja ki, s ezzel úgy képes tagolni a szűk stúdióteret, hogy az közben minden oldalról átlátható marad. A rendező, Csizmadia Tibor maximálisan kihasználta a színpad számára felszabadított teret (a két nézőtér közti hosszúkás részt és az erkélyszerű galériát), a sűrű helyszínváltásokat pedig átúsztatott világítással és zenei bejátszásokkal igyekezett gyorssá és zökkenőmentessé tenni. A darab alapvető dramaturgiai problémáját azonban nem sikerült feloldania. A drámában túl sokáig tart az előkészítés, Redl viszonyainak és körülményeinek bemutatása, igazi konfliktus csak a második felvonás második képében jön létre, így az első felvonás, a tulajdonképpeni expozíció, mindenképpen vontatottnak tűnik. Csak akkor indul be igazán a játék, mikor az oroszok kompromittáló fotókkal megzsarolják Redlt, hogy kémkedjen ne-kik. Csak ekkor, a következmények ismeretében nyer tragikus mélységet a grófné árulása, csak ekkor válik élessé a hajdani mintakatona belső konfliktusa. Ekkor értjük meg, hogy mit konspirált Oblenszkij ezredes (Bubik István) és a hallgatag



Bubik István (Oblenszkij) és Gáspár Sándor (Redl) (Koncz Zsuzsa felvétele)

szárnysegéd (Gőz István) az első felvonás „monológjaiban". (Bubik magánszámai kétségtelenül szórakoztatóak, ugyanakkor ki is lógnak ebből a puritán stílusú előadásból.)

Redl tragédiája, hogy ő maga is megérdemeltnek tartja saját bukását. Férfiatlannak, becstelennek, tehát rossz katonának érzi magát, amikor meg kell tagadnia mindazt, amiben hitt, mert zsarolhatóvá tették szenvedélyei (behódolni a szenvedélynek az ő szemében gyengeség). Osborne darabja azért érdekes, mert nemcsak arról van szó, hogy mi történik, amikor a külvilág nem tolerálja a másságot, hanem azt is vizsgálja, hogy milyen pusztítást okoz valakiben, ha egy időleges társadalmi értékrendhez viszonyítva nem képes elfogadni személyisége sajátos adottságait. Ha nem tud az lenni, aki.

John Osborne: Redl (A Patriot for Me) (Thália Stúdió) Fordította: Prekop Gabriella. *Díszlettervező:* Csanádi Judit. *Jelmeztervező:* Papp János. *Dramaturg:* Szeredás András. Rendezőasszisztens: Czipó Gabriella. Rendező: Csizmadia Tibor.
Szereplők: Gáspár Sándor, Seress Zoltán, Győry Emil, Kubik Anna, Bubik István, Gőz István, Szirtes Gábor, Safranek Károly, Szabados Mihály, Kovács Éva Rebecca, Molnár Tamás, Kákonyi Tibor, Virág István, Ligeti Attila.

SZÁNTÓ JUDIT

DRAPP PIPACSOK

LAJTAI-BÉKEFFI: PÁRIZSI DIVAT

A maga nemében hibátlan iparosmunkával előállított *Illatszertár* és a maga elegánsabb válfajában príma kézművesterméknek minősíthető *Black* Comedy utána József Attila Színház könnyűműfaji vonulatának megújítására harmadszor is segítségül hívott Benedek Miklós most göcsörtösebb fába vágta a fejszéjét. Nem feltétlenül azért, mert ez-úttal zenés darabról van szó (már a *Budapest Orfeum* óta tudható, hogy a művész e műnemnek is művésze), hanem azért, mert Békeffi István harmatgyenge operettlibrettót barkácsolt össze, Lajtai Lajos pedig feledhető, slágergyanútlan muzsikát szerzett hozzá.

De hát létezik-e egyáltalán jó librettó abban a műfajban, amelynek „monumentális idiotizmusáról", ha szélsőséges megfogalmazásban is, de alapjában joggal ítélkezett Witold Gombrowicz? A műfaj klasszikusainak csacskaságait a Csárdáskirálynőtől *a Víg* özvegyen át a Sybillig megírásra nem érdemes fóliánsokban lehetne lajstromba venni. Ám egyetlen törvénye azért van az operettnek: szerelem *dolgában nem ismer* tréfát. A bonviván és a primadonna, a szubrett és a táncoskomikus érzelmeinek őszinteségéhez és hőfokához nem szabad, hogy kétség férjen, s a tisztes őszes halántékkal kistafírozott idős bonviván érzelmi nosztalgiája sem lehet széllelbélelt. A szerelem az, ami az operettben halálos komolyan veendő; szent dolog, ami szentesíti a csacskaságokat is.

A Párizsi divat komolytalanul, tövibe-hegyibe összehányt cselekményfoszlányait azonban nem tartja össze a szerelem koherenciateremtő ereje. Hogy miért lesznek a harmadik felvonás végén egy, azaz két váratlan ötlet hatására egymáséi Virányi Dolly, a szubrett funkcióját betöltő színművésznő és Tivadar úr, a főszabászi táncoskomikus, amikor két és fél felvonáson át a vonzalom szikráját sem táplálták egymás iránt, már eleve érthetetlen, és a zsöllyék tájáról semmiféle empátiát nem csiklandozhat elő; az pedig már bűnnél, sőt hibánál is többnek, patologikus jelenségnek minősülhet, hogy első találkozásukkor Tivadar úr még csak rá sem ismer a kezében tartott fényképről az ugyancsak jellegzetes megjelenésű hölgyre, aki ráadásul törzsvevője is a szalonnak, ahol a fiatalember működik. Ebből aztán persze a második felvonásban méretes spét számazhat, de ennek a spétnek dramaturgiai értéke annyi, mintha valaki, kezében, mondjuk, Torgyán József (vagy Cseh Mária) fényképével csak megismerkedésük után hetekkel, külső körülmények kényszerítő hatása folytán ismerne rá Torgyán József re (vagy Cseh Máriára).

Virányi Dolly fényképeivel egyéb bajok is vannak. Ha elpártolt kedvese, Tassy László, a délceg földbirtokos fülig beleszeret az édes pesti lánykába, az örök Mancikába, és éppen a lakására várja mint reménybeli aráját, miért nem rámolja el legalább a legfeltűnőbb helyekről a művésznő plakátnyi, hőkeblűen dedikált fotóit, amelyek ráadásul már terhére is lehetnek? Az effektus persze itt is beüt: a süsses Pester Mädchen kétségbeesve elrohan - ez azonban nem menti fel snájdig lovagját a maga patologikus rövidzárlata alól.

Itt van továbbá a tisztességesen deresedő idősb bonviván, Hoffmann úr, a divatszalon-tulajdonos, aki Mancitól Dollyig minden útjába kerülő nőre lecsap, s villájába invitálja őket, de ezt maga sem veszi komolyan; Manciról egy nagylelkű vállrándítással lemond, Dolly jelenléte meg mintha a tudatáig sem jutna el. Egy modern szociodrámában még kiderülhetne róla, hogy impotens vagy a prosztatájával kínlódik; operettben azonban csak az az egy betegsége van, hogy a librettista nem figyelt oda rá.

Ebbe a szövegkönyvbe egyetlenegy, még említendő mozzanat kivételével minden elem csak a pillanatnyi célszerűség kedvéért került bele. Hogy most már túlmenjünk a szerelem vészes komolytalanságában elmarasztalható főszereplőkön, itt van akár még az obligát, szerelmileg amúgy elkötelezetlen idős buffó is, Miska pincér itteni utóda, Recege, a boltiszolga (kényszerűségből fiatal színészre bízva), aki másodállása miatt viccesen vánszorog örökös álmosságában, hogy aztán virgoncul feltámadva még további állásokat is vállaljon - pusztán csak ama ridegen funkcionális okból, hogy beavatottként (és a néző jó ismerőseként) az összes helyszínen kommentálhassa a látottakat; ráadásul tautologikusan megduplázza Hoffmann úr funkcióját, és miután a második felvonásban elnyomott kispolgári férjként adott elő egy elégikus panaszdalt, nem sokkal utána olyan nosztalgikusan mond búcsút a Lizsének, a vén platánoknak meg a hercig kis nőknek, mint egy kiöregedett arszlán; ez a szám ebben a darabban csak Hoffmann úré lehetne (de persze neki már van egy, az ősz gavallér búcsúja, mellesleg az est legépkézlábabb zeneszáma).

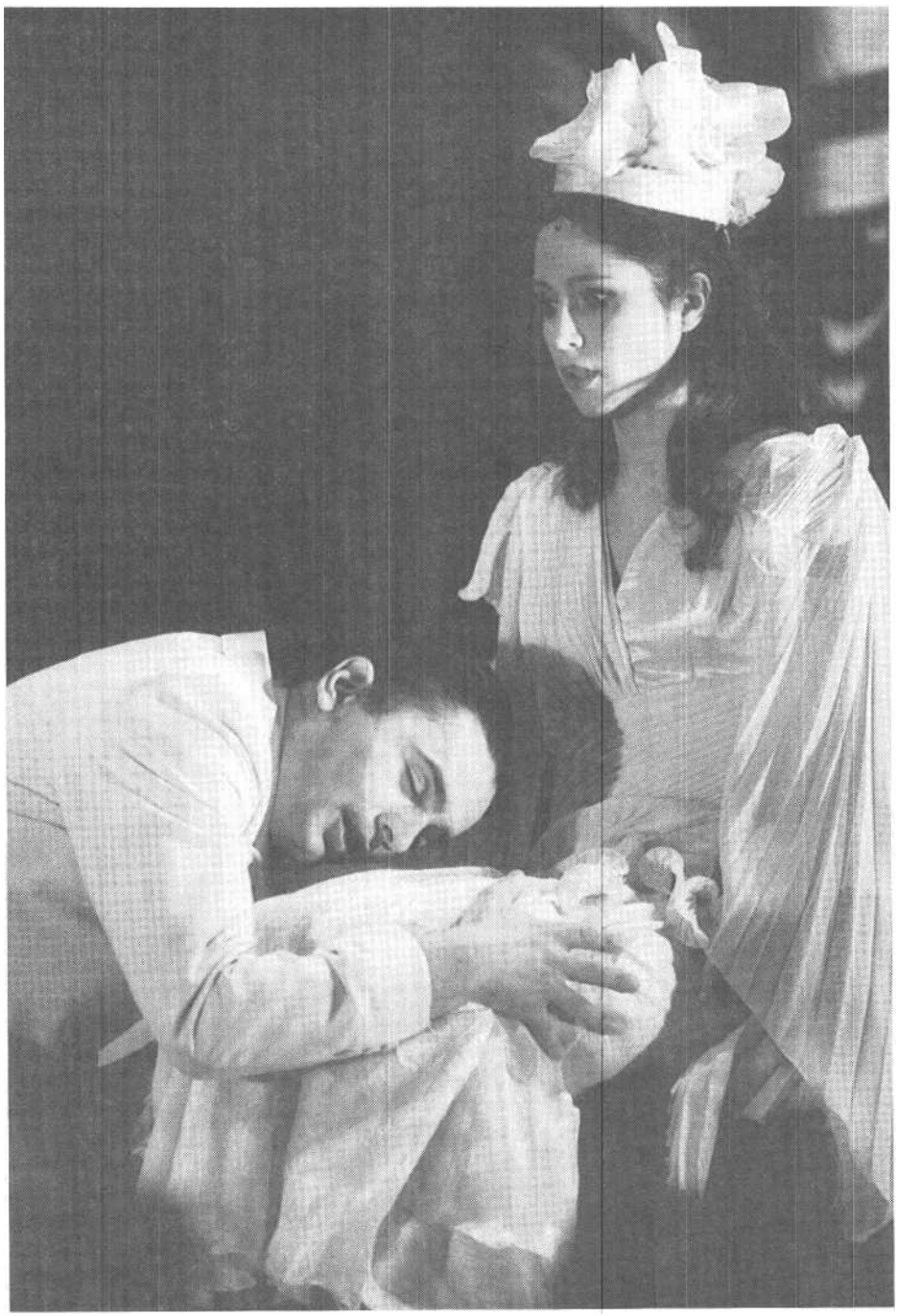
Benedek Miklósnak ebben az esetben két választása lehetett, már amennyiben a feladat valóban csábította, efelől pedig miért lenne kétségünk? Elvégre vonzhatta a színes miliő, a húszas évek általa mesterfokon ismert Pestjét idéző atmoszféra, a figurák változatos skálája, az iróniára bő teret nyújtó talmi belvárosi polgárosodás rajza, és persze, korántsem elítélendő módon, a vállalkozásból már az olvasópróba előtt is áradó sikerszag. Nos tehát: vagy alapos rendezői-dramaturgiai munkával legalább a legbárgyúbb, leghiteltelenebb mozzanatokat és fordulatokat kiiktathatta volna a szüzséből (ezzel mellesleg célszerűen le is rövidítve a túlontúl elnyúló estét), és gyárthatott volna egy operettet, amely nem sokkal rosszabb a műfaj klasszikusainál; avagy megtart mindent, s aztán kiforgatja-megbolondítja úgy, hogy azért a nézők kilencvenöt százalékát se zavarja a tömény andalodásban.

Benedek a második megoldást választotta, a rá jellemző ízlést, szellemet és stílusérzéket jogos, bár talán túlméretezett óvatossággal kombinálva. Több, jelkép értékű apró mozzanat közül hadd idézzek egyet, amikor a hűvösvölgyi luxusvillába a maga egyszerű „kis fehér batisztru-

hájában" beállító Manci valami igéző toalettért esd Hoffman úrtól, s annak csak tapsolnia kell: a szobalány a következő pillanatban már hozza is, mintha helyzet is, ruhadarab is elő lett volna készítve, a csábos mályvaszín klokéköntöst. Az ilyen pontokon a csacska abszurditás már-már a művészi abszurdig lendül.

Vannak persze átfogóbb koncepcionális elemek is. Valóban csak a vájtfülűbbek jöhetnek rá például, hogy a nyolc - egyébként igen szemreváló és jómozgású - masamódlány állandó kórusként (nem énekkarként: görög kórusként) való multifunkciós felléptetése olyan helyeken és alkalmakon, ahol józan ésszel semmi keresnivalójuk nem volna, ironikus túlpörgetése a darabbeli álomvilágnak; amikor, teszem azt, a finálében nemcsak a két tényleges jegyespár számára teremtődik elő esküvői toalett, hanem a váratlanul és minden ok nélkül felbukkanó nyolc leányka számára is egyik pillanatról a másikra kerül habfehér menyasszonyi ruhaköltemény, a derék közönség érezhetően ellágyul: ennyi jó már nekik sem lehet kevés, és alig néhány szájzugban -- pont annyiban, amennyi kell - játszik ironikus mosoly. Ugyanígy a felvonásvégeken körbeforduló színpad, egyes pontjain a jellegzetes pózokban elhelyezett figurákkal a többség számára csak szép, magyar viszonylatban már-már fényűző eleganciájú látvány; az, hogy ezek a pózok egyszersmind kivonatai a szereplők közhelyességének, és szellemesen kommentálják műviségüket, nagyon helyesen a rendező és egy nézőtéri kisebbség édes titka marad. Ehhez a kettős hatáshoz igen kifinomult arányérzék szükségeltetik; Benedek a birtokában van. (Legföljebb az kifogásolható, hogy a második felvonásban többször is él ezzel a karusszel-effektussal, ezáltal hamis finálé-várakozásokat keltve).

A társulattal csodát a rendező sem művelhetett, legföljebb annyit érhetett el, hogy a bántóan hamis ripacskodást száműzte a színpadról. A prózai színházakban játszott operettek és egyéb zenés darabok művészi hatása tudniillik a színészeknek nem elsősorban zenei képességeitől, hanem prózai talentumától függ, s a József Attila Színház mostani gárdája e tekintetben nem épp bikaerős. A káprázatos toalettjeit kissé feszélyezetten hordó Fehér Anna Virányi Dollyként például a kelleténél többet s főleg több külsőséges modort hozott át a prózából; nem bretli-műdémont, hanem már-már egy valódi démont, egy intrikus Marlborough hercegnőt alakít, elnehezítve szerepét. Vele ellentétben Mihályi Győző ez-úttal is szerény mértékben kamatoztatja Miskolcon valaha megszerzett nem jelentéktelen prózai tapasztalatait; merev jóképűségében már-már igazi operettbonvivánnak hatna, ha a zenei adottságai megvolnának hozzá. És kiket kéne feledtetniök a többieknek! Schnell Ádám Tivadar úrként precízen jajcicázik a masamódokkal, de



Mihályi Győző (Tassy László) és Gubás Gabi (Manci) (Németh Juli felvétele)

hol van Rátonyi Róbert elemi erejű játékkedvétől, dinamizmusától?! Besenczi Árpád korrekt és diszkrét a tisztes őszes halánték szerepében, csak feledhetné az ember egy Csortos, egy Ajtay vagy legújabban a Csókos asszonybeli Darvas Iván színpadot betöltő méltóságát, csendes sértettségét, rezignált, önironikus eleganciáját! Benedek egyik legnagyobb rendezői teljesítménye, hogy Háda János Recegéjének két énekszámát nyíltszíni tapsvihart arató bombasikerré stilizálja fel, de attól még a színész, valahányszor „csupán" színészként, egy Feleki Kamill funkciójában kellene részt vennie az előadásban, alig véteti észre magát, s ugyanez mondható el a többi epizódszerep alakítójáról is. (A Méltóságos asszonyt játszó Szabó Éváért különösen kár; a fölös kilókat gyűjtve valahol útközben elvesztette a rá egykor oly jellemző szívhez szóló emberséget, amellyel egykor főszerepeket is átmelegített.)

SUMMARY

Korábban utaltam a librettó egy kivételes-kiváltságos mozzanatára; most hozzáteszem, hogy éppenséggel igen lényeges mozzanatról van szó: Manciról, a schnitzleri bécsi és szépernői pesti édes kislányok e kissé tinglitangli rokonáról, aki elkövet ugyan a darabban egy-két talányos bohóságot, de egészében koherens személyiség, és ami a fő: valóban, őszintén, tiszta szívből, igazán szerelmes. Ezt a figurát el lehet játszani jól, és a műfaj szintjén hitelesen, és nagy trouvaille rá a főiskolás Gubás Gabi, aki, bevallom, a Radnóti Színház Szerelem-előadásán nem keltette fel érdeklődésemet; hadd hízelegjek kritikusi hiúságomnak azzal, hogy talán a darabot és a figurákat arányaikból kimozdító rendezés nem ihlette meg, s ha ez így volt, akkor alig-hanem színészi alkatának ez idő szerint legfőbb erénye állt ösztönösen ellen a rendezői önkény-nek. Ez az erény az elemi erejű őszinteség. Fogalmam sincs, nem is szabad, hogy legyen, mit tart Gubás Gabi Manci kisasszonyról; annyi bizonyos, hogy teljes odaadással lényegül át belé, annyi naiv bájjal, fájdalommal és tisztasággal álmodozik, szeret, szenvedés győz, hogy ez különös, egyszerre filmes modernségű és preraffaelita szépségénél, valószínűtlen karcsúságánál is jobban megejti a nézőt, aki elsősorban az ő kedvéért drukkol Ámor diadaláért.

Írásom címében a szöveg egyik poénjára utaltam, amelynek értelme több irányban is kiterjeszthető. Pipacsnak bizony elég drapp ez az operett. Másfelől a pipacspiros pipacsból is megártana a sok; Benedek jól tette, hogy helyenként drappra színezte. De azért a botanikai hibrid mégsem kelthet igazi esztétikai hatást.

Lajtai Lajos-Békeffi István: Párizsi divat (József Attila Színház)
Díszlet: Horesnyi Balázs m. *v. Jelmez:* Szekulesz Judit m. v. *Szcenikus:* Éberwein Róbert. *Zenei vezető:* Szilassy Nelly. *Koreográfus:* Bóbis László. Rendező: Benedek Miklós m. v.
Szereplők: Mihályi Győző, Fehér Anna, Besenczi Árpád, Gubás Gabi f. h., Radó Denise, Schnell Ádám m. v., Háda János, Szabó Éva, Haffner Anikó.

A Soros Alapítvány stúdiószínházi programjának pályázati felhívása

A program értékes stúdió- vagy alternatív színházi *produkciókat* kíván segíteni, nem finanszíroz színházakat vagy intézményeket.

Pályázati feltételek: jelen pályázati felhívás az 1996. december 31-ig megvalósuló produkciók támogatását célozza. Pályázatot lehet benyújtani kész produkciók külföldi vendégszereplésének támogatására is. A pályázaton olyan színházi alkotók és alkotócsoportok vehetnek részt a társművészetek köréből is (tánc-, mozgás-, gyerek-, illetve bábszínházi produkciók, illetve létrehozóik), akik, illetve amelyek igényes mű-vészi elképzeléseiket stúdió- vagy alternatív színházi formában és körülmények között tudják és akarják megvalósítani.

Stúdiójellegűnek azok a színházi előadások tekinthetők, amelyekben három-tíz színész legfeljebb százötven személyt befogadó térben játszik.

A program nem támogat kommersz típusú előadásokat, előadóesteket, monodrámákat, performance-okat, oktatási célú produkciókat, valamint amatőr együtteseket.

A pályázatot a darab rendezőjének kell összeállítania, és a stúdióval rendelkező színház, illetve - alternatív együttesek esetében - a csoportot befogadó intézmény nyújthatja be. Együttesenként csak egy pályázatot lehet beadni.

A pályázat beadási határideje: 1996. június 10.

A kuratóriumi döntés várható időpontja: 1996. július 10.

Az egyes pályázatokra 400 ezer forint alaptámogatás és maximum 100 ezer forint többlettámogatás nyerhető el.

Pályázati kérdőív és további információ a Soros Alapítvány irodájától levélben kérhető: 1525 Budapest. Pf. 34.
Tel.: 315-3030

Az UNIMA Budapesten tartandó XVII. világfesztiválján nagy érdeklődésre tarthat számot a vietnami vízibábszínház, amelynek egyik bábja látható a képen.

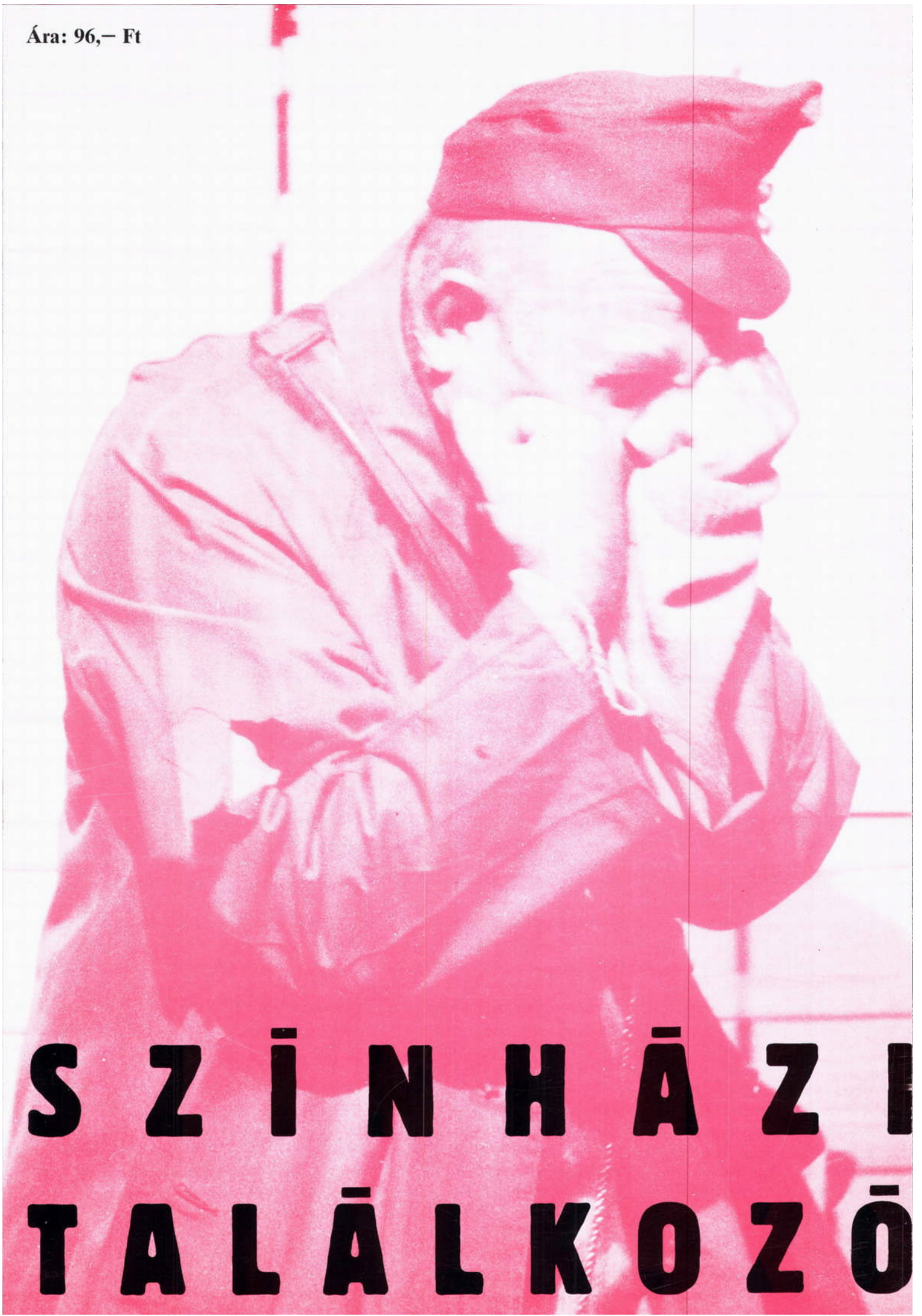
In the last week of June Budapest will be playing host to the XVIII[th] Festival of UNIMA, the International Association of Puppetry where, with the exception of Africa, each continent will be richly represented within the framework of an official and an "off" program. The first section of this issue is devoted to this important event and to puppet theatre in general. After an introduction by György Székely Polish aesthetician Henryk Jurkowski analyzes this very special art on a theoretical level; Gábor Bóta presents a general survey of the Hungarian puppet stage, with special accent on our internationally known State Puppet Theatre and also talks to Vera Bródy, a leading Hungarian puppet designer now living in Paris. Ildikó Kovács, eminent personality of Hungarian puppetry in Transylvania (Rumania) writes about the experiences of her rich career, Emőke Mészáros introduces the puppetry collection of the Hungarian Theatre Institute and Museum, Eszter Ábrahám talks to Czech artist Jan Dvorak, founder of the renowned Drak Theatre of Prague, while Márta Tömöry reveals the roots and the practice of one of the Festival's highlights, the Water Puppet Theatre of Vietnam. Finally Hungarian puppet play director Géza Balogh, while succinctly introducing the companies and individual artists invited to the Festival, outlines also his expectations concerning the artistic balance of the event.

The program of the annual Festival of Hungarian Theatres - to be held this year in Debrecen - is drawn up each year by a single competent theatre personality. In 1996 it was the turn of critic István Nánay, vice-editor of our review who saw in the course of the season some 160 productions in the capital and in the regions as a basis for his selection. Interviewed by our collaborator László Bérczes, he exposes the difficulties of his task and the aspects which motivated his final choice.

In our regular critical column we can read this time reviews by István Sándor L., Henrik Ferencz, Péter P. Müller, Katalin Saád, Adrienne Dömötör, István Tasnádi and Judit Szántó, sharing their impressions of, respectively, Federico García Lorca's *The Blood Wedding* (New Theatre), Shakespeare's As *You Like* It (Kecskemét), Ibsen's Peer *Gynt* (at the Kecskemét theatre's small house and at Kaposvár's Csiky Gergely Theatre), G.B. Shaw's Saint Joan (Nyíregyháza), Friedrich Schiller's Intrigue *and Love* (Miskolc), John Osborne's A Patriot *for Me* (Studio of the Thália Theatre) and *Paris Fashion,* an operetta by Lajos Lajtai and István Békeffi at the József Attila Theatre.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Ára: 96,– Ft



SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ