SZÍNHÁZ

XXIX. ÉVF. 7. SZÁM
1996. JÚLIUS

BÁZ JÁZ I

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István: FÉL ÉVSZÁZAD 1
Gergely Géza: ,
KOLLÉGIUMTÓL A NEMZETIIG 2
(A vásárhelyi színjátszás története)
Margitházi Beja: TEVÉKENY TANÚK 5
(Beszélgetés Erdős Irmával, Lohinszky Loránddal, Tarr Lászlóval és Tompa Miklóssal)

Jákfalvi Magdolna:
EXKLUZÍV ELMEJÁTÉK 13
(Esterházy Péter: Búcsúszimfónia)
Zappe László:
A TÖRVÉNYEK ÖSSZEOMLÁSA 17
(Bereményi Géza: A jéghegyek lovagja)
Budai Katalin: A LÁTHATÓ ÖLTÖZŐ 19
(Fábri Péter: Az élő álarc)
Tarján Tamás: PANELPLÁN 20
(Spiró György-Másik János: Ahogy tesszük)
Csáki Judit: RŐZSE, TÖVIS NÉLKÜL 22
(Szirmai Albert: Mágnás Miska)
Sándor L. István:
COMMEDIA DELL'APROPÓ 24
(Goldoni: A legyező)
P. Müller Péter:
A HAGYOMÁNY BÉKLYÓJÁBAN 28
(Osztrovszkij: Vihar)
Gyenge Zoltán:
A KÉPMUTATÁS ISKOLÁJA 30
(Moliére: Tartuffe)
Márok Tamás: AZ ÖRDÖG TUDJA 31
(Gounod: Faust)

Dömötör Adrienne: ITT A HELYEM 34
(Beszélgetés Bán Jánossal)

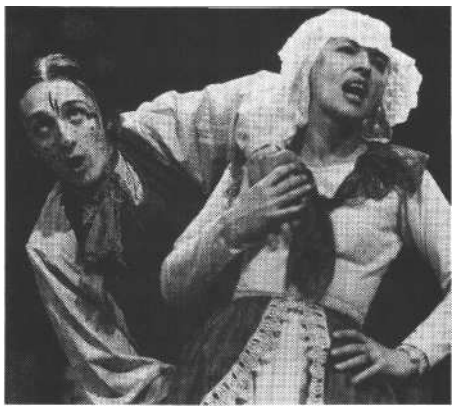
Albert Pál: CIRKUSZ-SZÍNHÁZ 36
(Nagy József-bemutató Párizsban)

Eugenio Barba:
SZÍNHÁZI ANTROPOLÓGIA 38
(Első hipotézis)

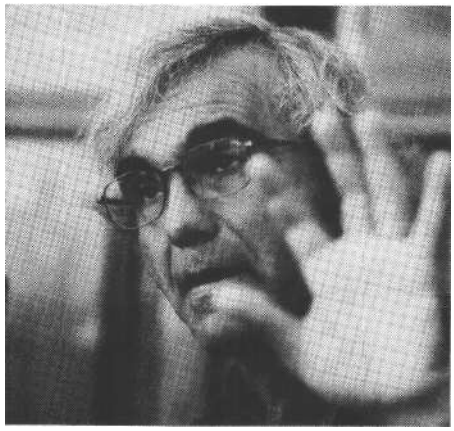
Szigethy Gábor:
KÉT PERC SZÍNHÁZTÖRTÉNET 44
(Rátonyi)

Varsa Mátyás:
A SZÍNÉSZ MÁSODIK TERMÉSZETE 45

Az élő álarc a Budapesti Kamaraszínházban (19. oldal)



A legyező Pesten és Győrben (24. oldal)



Eugenio Barba a színházi antropológiáról (38. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1996. JÚLIUS Főszerkesztő:
Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
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. Egyesülés és alternatívterjesztők. 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.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Eto-Print Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

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

Megjelenik havonta

A címlapon:
Bán János (Koncz Zsuzsa felvétele)
A hátsó borítón:
Jelenet a Nemzeti Színház Ahogy tesszük című előadásából (Németh Juli felvétele) A borítókat Kemény György tervezte

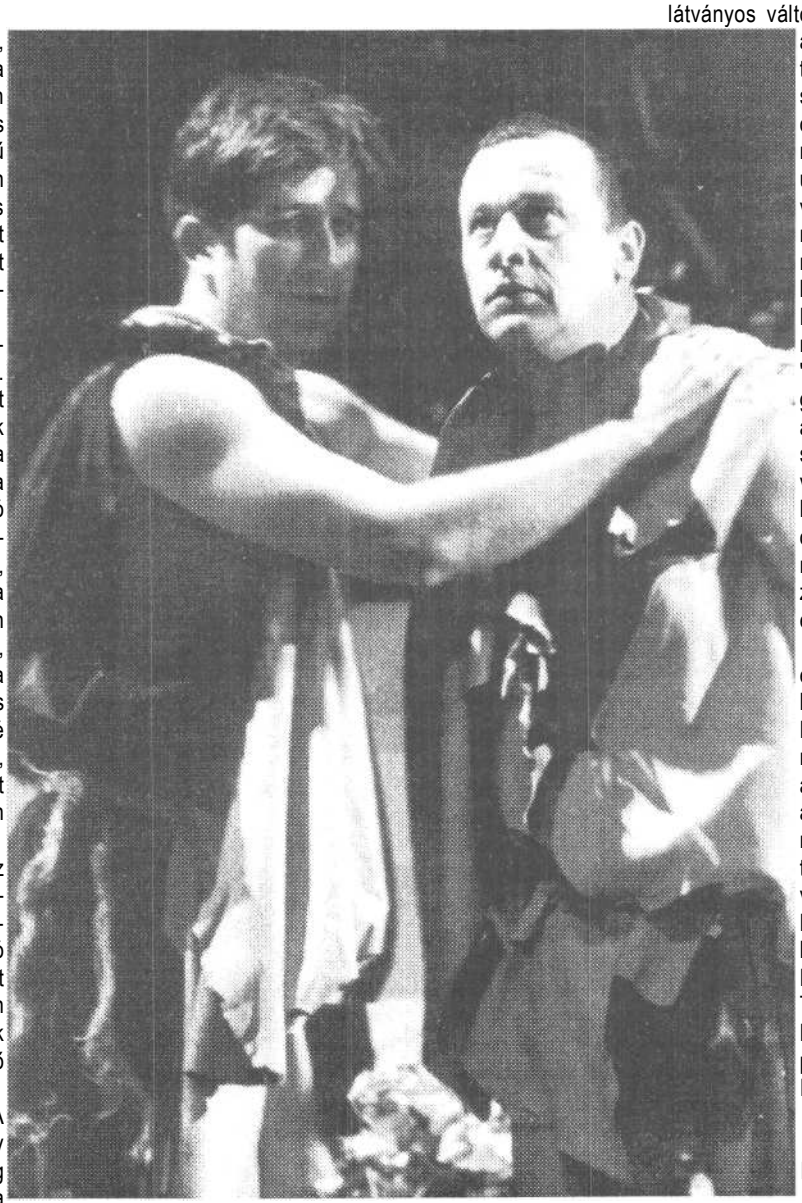
FÉLÉVSZÁZAD

Idős és fiatal színészek, színházi emberek, vásárhelyi polgárok és elszármazottak ünnepre gyülekeztek a marosvásárhelyi Kultúrpalotába. Itt működött csaknem negyed századon át a legendás Székely Színház, amely napra pontosan ötven éve, 1946. március 10-én tartotta bemutató előadását, *A mosoly országát.* A darabválasztásból érzékelhető: milyen közízléssel és színház iránti igénnyel számolhatott az, aki akkor színházalapítás-ra vállalkozott. Az első évadban további hat operett, illetve zenés játék került színre, s négy könnyű vígjáték mellett az egyetlen igazán fajsúlyos dráma Kós Károly *Budai Nagy Antalja* volt (bár ebből akkor csak részleteket adtak elő, a teljes művet 1957-ben mutatták be).

A második évadban harmincnyolc (!) bemutatót tartottak. A repertoár döntő hányadát változatlanul a zenés darabok képezték, de már megjelent az a műsorréteg is, amely a későbbiekben - a szórakoztató profil fenntartása mellett - megadta a szín-ház stílusát, jellegét. A Székely Színház a magyar, orosz és román klasszikusok elmélyült, részletgazdag előadásával a lélektani realista szín-játszás magas színvonalú mű-helyévé vált, s nemcsak szék-helyén, hanem egész Erdély-ben, sőt Bukarestben és Magyarországon is kirobbanó sikert aratott.

Amióta Kolozsvárt létrejött az első hivatásos színház, felfeléledt a vágy, hogy Marosvásárhelyen is legyen állandó színház. Erre másfél száz évet kellett várni: 1945 márciusában különböző politikai erők jóváhagyásával a Salamon Ernő Athenaeum kezdett hozzá a szervezéshez. A neves író, Molter Károly elnökletével működő társaság 1945. július 21-i ülésén hozta meg színházalapítási határozatát, és megbízta Kemény János mecénást és színházi mindenest, valamint Tompa Miklós rendezőt a tényleges szervezőmunkával. A szín-ház neve kezdetben Székelyföldi Színház volt, jelezve, hogy a legfőbb cél e zömmel magyarlakta terület magasabb színvonalú színházi ellátása, hiszen a bizonytalan sorsú és többnyire gyenge nívójú magánvállalkozások ezt a feladatot nemigen voltak képesek elvégezni.

Kemény János költségvetési tervezete szerint a színház két részletben mintegy öt hónapig Vásárhelyen, három-négy hónapot Brassóban és két-három hónapot a székelyföldi kisvárosokban kívánt játszani, ennek megfelelően a társulat fenntartásához az állami dotáción kívül e városok hozzájárulására is számítottak. A mintegy hetvenfőnyi személyzet nagy részét más erdélyi társulatokból, illetve Magyarországról akarták szerződtetni (végül a társulat elsősorban az erdélyi színészekből verbuválódott).



Gasparik Attila (Ábel) és Szélyes Ferenc (Káin) a vásárhelyi színház ünnepi Sütő-bemutatójában (Bartha László felvétele)

A Székely Színház első sikeres periódusát Tompa Miklós munkássága fémjelezte, de vele együtt Delly Ferenc, Szabó Ernő és Kovács György színész-rendezők alakították ki azt a stílust, amely jelentőssé tette ezt az alkotóműhelyt. Természetesen ez a stílus az idők folyamán változott, módosult, elvesztette fényét, de máig megmaradt élő hagyománynak. Különösen látványos változás következett be 1966 után, amikor Tompa és munkatársai távoztak a színház éléről. Új színekkel és értékekkel gazdagodott viszont a színház művészi arculata 1971-től, ugyanis Harag György művészeti vezetésével Vásárhely az erdélyi magyar színjátszás megújulásának legfőbb szín-tere lett. Több mint másfél év-tizede Kincses Elemér irányításával működik a Marosvá-sárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozata, amely - akár-csak a többi társulat - meg-szenvedte s ma is érzi azt a vérveszteséget, amelyet, többek között, művészek kitelepedése okozott, s nehezen tud megbirkózni az elmúlt évtizedben bekövetkezett művészi elbizonytalanodással.

A márciusi ünnepen azonban elsősorban nem a gondokról, hanem az emlékekről esett szó. Monstre ünnepségen emlékeztek meg az alapítókról, mindazokról, akik naggyá tették a teátrumot, s akikhez bizony nehéz a maiaknak felnőni. Örökös tagsággal is-merték el tizenhat vezető mű-vész munkáját. Kitüntetések átadására is sor került: a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjét kapta Tompa Miklós, illetve Pro Cultura Hungariae kitüntetést és emlékplakettet vehetett át Farkas Ibolya, Györffy András, Kárp György, Lőrinczy Ilona, Mózes Erzsébet, Szabó Ida, Tamás Ferend színész, Nagy Sándor kellékes és Kincses Elemér.

A többhetes ünnepség-amelynek keretében az erdélyi társulatok, illetve az ünneplő színház testvérintézményei mutatkoztak be -Sütő András *Káin és Ábel* című drámájának díszelőadásával kezdődött, amelyet a vásárhelyiek Kincses Elemér rendezésében vittek színre.

GERGELY GÉZA

KOLLÉGIUMTÓL A NEMZETIIG

A VÁSÁRHELYI SZÍNJÁTSZÁS TÖRTÉNETE

Marosvásárhelyen feltételezhetően mára XVII. században voltak színházi jellegű látványosságok. Vásáros hely lévén, itt is megjelentek azok a vásári komédiások, akik tanulmányaikat különböző okok miatt félbehagyó vándordiákokkal szövetkezve előadásokat tartottak.

Az első színházi vonatkozású feljegyzésben, idősebb Fogarasi Sámuel 1823-ban (63 éves korában) írott naplójában az áll, hogy 1770 körül már nagyban virágzott az iskolai színjátszás. De játszottak már azelőtt is, szabadtéren, a Cigánymezőn. „Minthogy pedig régen - írja Fogarasi - a kollégiumbeli komédiákban kiszatírázták, csúfolták az udvarokat, tanácsokat, még a királyi táblát is, ezért mintegy 1780 tájt megtiltatott a komédia..."

1792-ben a három haralyi Fejér testvér Kolozsváron néhány diáktársával megvetette alapját az erdélyi Nemes Ifjak Jádzó Társaságának. Ennek hatására a marosvásárhelyi kollégiumban tanuló ifjak az iskolai színház megújításáért szálltak síkra. Az eredmény egy érdekes faalkotmány, a „színház" felépítése és több jól sikerült előadás volt: ezek 1794-ben szűntek meg.

Őri Filep István kolozsvári színész ugyanebben az esztendőben tervezetet készített egy Marosvásárhelyen létesítendő állandó színházról, melyet az Erdélyi Nyelvmívelő Társasághoz nyújtott be. Terve - mely mindössze két fizetéses színésznő alkalmazását látta szükségesnek, mivel a „férfi személyzet díjtalanul vállalkozó nemes ifjakból is összeállítható" - sohasem vált valóra.

Az első hivatásos színházi előadás Marosvásárhelyen 1803. június 12-én volt. A kolozsváriak Kotzebue *A nevetés formálja az embert* című vígjátékát mutatták be. Színlapjuk szerint céljuk a közönséget „nemesebb időtöltésben részesíteni és a jó erkölcsöt maga példaadásával is tiszteletre-méltóvá óhajtja tenni".

A legelső színházi évadban, 1803. június 12-től június 31-ig, összesen huszonhét előadást tartott Vásárhelyen Kótsi Patkó János együttese. Műsorukon Kotzebue mellett már Moliére a *Tettetett beteg (Képzelt beteg)* és Goldoni *Két úr szolgája* című darabja is szerepelt. A következő nyári évadban került színre az első Shakespeare-darab, *Második Gaszner, vagy A megzabolázott feleselő* címmel *(A makrancos hölgy).* Énekes játékokat is előadtak. A prózai művek között bemutatták Lessing *Emilia Galotti* című szomorújátékát is.

1805-ben a színház vezetője keserű beadványban panaszolta el a Színházi Bizottságnak a deszkaszín rozzant állapotát, de kijavítására semmilyen anyagi támogatást nem kapott. A nehézségek fokozódtak; néhány év múlva az igazgatók mára fizetéseket sem tudták folyósítani; a tagok szétszéledtek. Ezért 1809-1814 között, hat évig teljesen szünetelt a színjátszás Marosvásárhelyen.

A következő korszak 1815-tel kezdődött. Négy évig állandó jellegű színházunk volt, és a kolozsvári társulat innen járt Tordára, Szamosújvárra és más kisebb városokba vendégszerepelni. (Kolozsváron ezekben az években folytak a Farkas utcai kőszínház építkezései.) 1820-ban Vásárhelyen is felépült az Apolló-épület és annak emeleti táncterme, később színházi előadások hajléka lett...

Déryné, e nagy színésznő Marosvásárhelyen 1824. július 1-jén lépett fel először az Apolló nagytermében, Grillparzer Ősanya című darabjában, hogy ezután egész sor alakításával gyönyörködtesse a közönséget.

Az ezt követő években különböző társulatok fordultak meg Marosvásárhelyen. Sikerek és bukások, néha egy- vagy többévi játékszünet után mindig feltámadt a közönségben a jó színház iránti vágy.

Igazi ünnepet jelentett egy-egy nagy színészegyéniség fellépése. Kántorné Engelhardt Anna, a nagy tragika a múlt század negyvenes éveiben - a feljegyzések szerint - „elragadó tiszta szavalatával" olyan hangon játszott, mely a „művészileg szerkesztett orgona minden változatában csengett". A hajdani Lady Macbeth, Gertrudis, Medeia itt halt meg, ebben a városban, sírja is itt van a temetőben.

A színház felépítésének gondolata 1855-ben ismét előtérbe került. A színházépület Bécsben készült tervét 1856-ban közszemlére is kitették Wittich József úr könyvkereskedésében. A kolozsvári Magyar Futár szerint „külső csín és kellő okszerű elrendezésre nézve ehhez hasonló intézete Erdélynek nem fogna lenni, ha a rajz szerinti alakban felépítenék". De sajnos sohasem építették fel! Ezért a kolozsváriak elsőrendű opera-dráma együttese operát nem adhatott elő Vásárhelyen, mert szűk volt az Apolló színpada. A prózai együttes Prielle Kornéliával az élen 1860. augusztus végétől október közepéig itt vendégszerepelt.

A következő évben Follinusz János kolozsvári „dalszíntársaságával" érkezett Marosvásárhelyre. Ő építette fel az új nyári deszkaszínkört az Elbában (a mai sportpálya körül), hogy a nagy társulatnak tágas színpada és nézőtere legyen.

Ilyen gazdag művészi értékű és mégis népszerű műsorral társulat még nem szerepelt Marosvásárhelyen. Heti két-három operaelőadás *(Rigoletto, Trubadúr, Lammermoori Lucia, Traviata, Norma)* mellett Scribe, Moliére, Dumas, Szigligeti művei szerepeltek a játékrenden.

A XX. század első évtizede színházi szempontból semmi újat nem hozott. Bernády György felépítteti a Kultúrpalotát, de színházat építtetni a rohamosan fejlődő városnak már nem tudott, mert közbejött az első világháború.

A két világháború között a kolozsvári Thália társulata vendégszerepelt a városban. Szabó Pál, egykori újságíró felismerve a város lakóinak színházszeretetét, a régi Transilvania Szálloda báltermét hétszáz férőhelyes színházteremmé alakította át - önadózásból befolyt pénzekből. Népes társulatot szervezett, operát, operettet, prózát egyaránt játszott, de tíz hónap elteltével társulata sajnos feloszlott.

A második világháború után ismét előtérbe került az állandó színház eszméje.

A Salamon Ernő Athenaeum munkás műkedvelői már 1945-ben bemutatták Nagy István *Özönvíz előtt,* majd Sárközi György *Dózsa* című drámáját.

Megérett az idő az első állandó jellegű színház megszületésére.

1946. február 4-én jelent meg a Hivatalos Közlönyben a marosvásárhelyi színház megalapításáról szóló rendelet. A Groza-kormány 1946. március 4-én Tompa Miklóst nevezte ki az új színház igazgatójává, aki Kemény János, Pittner Olivér és sok más színházbarát segítségével hozzálátott a színház megszervezéséhez, mely prózai művek és operettek előadására egyaránt alkalmas kellett hogy legyen, hogy a bevételekből és az állami támogatásból magát fenntarthassa.

Bérletet hirdettek, és a város közönsége négy házat jegyzett. Versenyvizsgát tartottak énekesek, táncosok, zenészek számára, hogy a zenekar, kórus, tánckar is megalakulhasson. Megkezdődtek a próbák.

1946. március 10-én véget ért az állandó színház megalakításáért folytatott, csaknem másfél évszázados harc. Megnyitotta kapuit a Székely Színház.

Az első előadás Lehár Ferenc *A mosoly országa* című nagyoperettje volt. A főbb szerepeket Kováts Irén (primadonna), Kováts Dezső (táncoskomikus), Egressy Magda (szubrett) és Ló-

ránt György (bonviván) játszotta. *A* színpad, díszlet és jelmez Háry Lajos, a világítás Füzessy István műve volt. Valóban „műve" volt, mert Háry Lajos színpadot tervezett és épített, Füzessy István pedig világítási berendezést szerkesztett - egy hangversenyteremben.

Az első előadás Tompa Miklós igazgató megnyitó szavaival kezdődött, Felhangzott a nyitány, szétment a függöny, és a közönség percekig tapsolta Háry kitűnő díszletét. (Ennek anyagául még a nézőtérről leszerelt, ajtókat takaró bársonyfüggönyöket is felhasználták.) Kilenc nap múlva következett az első prózai bemutató, Molnár Ferenc *A doktor úr című* szatirikus bohózata. Szellemes szövegével biztos sikert ígért. *A* színház „prózai gárdája" csak Loy Sáriból és Pintér Zsuzsából állott, ezért a darab főszerepeit kolozsvári vendégek, Lantos Béla (Dr. Sárkány) és Andrási Márton (Puzsér) játszották. Nagy sikert az előadás nem aratott, mert az akkori kispolgári közönség el sem tudta képzelni, hogy egy prózai előadás is jó lehet.

Az őszi évadra sikerült a társulatot kibővíteni: Kovács György, Delly Ferenc, Kőszegi Margit, Borovszky Oszkár, Szabó Ernő, Váradi Rudolf, Hamvay Lucy, Szabó Duci, Andrási Márton szerződött tagok sokoldalú színészi tehetsége,

A Székely Színház társulata és személyzete az 1952-53-as szezonban

nagyszerű emberábrázoló képessége olyan emlékezetes előadásokat eredményezett, mint Machiavelli *Mandragórája,* Molnár Ferenc *Liliomja,* Heltai *A néma leventéje,* Shaw *Az ördög cimborája.*

Sebastian *Névtelen csillag,* Priestley *Veszélyes forduló,* Rahmanov *Viharos alkonyat* című műve mellett még sok operett és zenés vígjáték is szerepelt a harmincnyolc bemutatót hozó évad műsorán.

A következő esztendőben az operettek helyett *a Bánk bánt, A fösvényt, Az éjjeli menedékhelyet,* továbbá Scribe, Knittel, Steinbeck, Szimonov, Gárdonyi műveit játszották.

1948. október 22-én az államosított színház évadnyitó előadása Gergely Sándor *Vitézek és hősök* című drámája volt.

A múlt nagy, maradandó értékű alkotásaival való találkozást jelentette Ben Jonson *Volpone,* Moliére *Tartuffe,* Szigligeti Ede *Csikós,* Heijermans *Remény,* Mikszáth Kálmán *Különös házasság* című darabjának bemutatása.

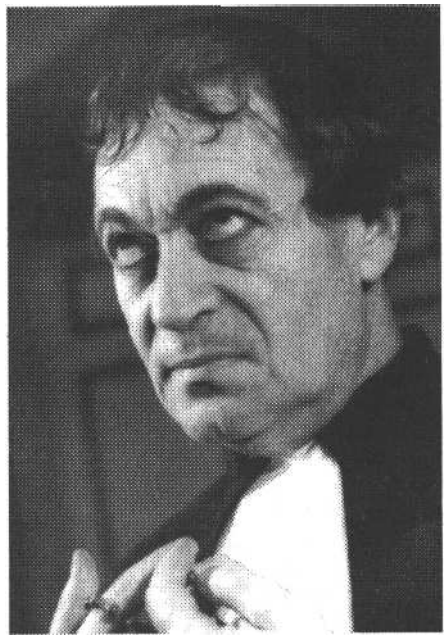
„A felbomló polgári társadalom haláltánca-ként megszólaltatott *Úri muri,* a lassú haldoklást és a forradalom eljövetelét éreztető Gorkij-dráma, *a Jegor Bulicsov és a többiek* jelzi, hogy a színház a repertoár összeállításának jó, helyes útját választotta. Ez még inkább tükröződik az 1949-50-es évadban, amely I. L. Caragiale: El-*veszett levelének* nagy sikerű bemutatójával kezdődött. Ezt az akkor megszületett új hazai drámák, M. Davidoglu: *Bányászok* és *A.* Baranga: *Dudva* bemutatói követték. *A* kispolgárság eszméi elleni harcot szolgálta Makszim Gorkij: *Kispolgárok* című darabjának kiváló előadása."

Minden színház életében vannak hullámhegyek és hullámvölgyek. Ez jellemezte a színház következő évtizedét. *A* repertoár egyoldalúsága, a nyugati klasszikus vagy modern drámairodalom időnkénti mellőzése miatt többször hangzottak el jogos bírálatok. *A* számos jó előadás közül talán mégis a legkiemelkedőbb Csehov *Sirály,* Gogol *A revizor,* Gribojedov *Az ész bajjal jár,* Illyés Gyula *Fáklyaláng,* Bródy Sándor *A tanítónő,* Csiky Gergely *Ingyenélők,* Wolf *Mamlock professzorcímű* művének bemutatója.

Delly Ferenc, Kovács György, Szabó Ernő színészi és rendezői, Tompa Miklós színházszervezői, rendezői munkásságának eredményeként megszületett a színház „nagy realista korszaka". Ez a lélektani realizmus módszerével rendezett, a színpadi jellemek belső, lelki életét, a társadalmi ellentmondásokat és harcokat hűen feltáró előadásokban öltött testet. Ennek elismeréseként e négy alkotóművészt állami díjjal, majd érdemes művészi címmel jutalmazták.

A vásárhelyi színjátszás történetében döntő jelentőségű az 1962-es esztendő. Dorel Dorian *Daca vei fi intrebat (Ha majd megkérdeznek)* című művének novemberi előadásával nyitotta meg kapuit az Állami Színház román tagozata.

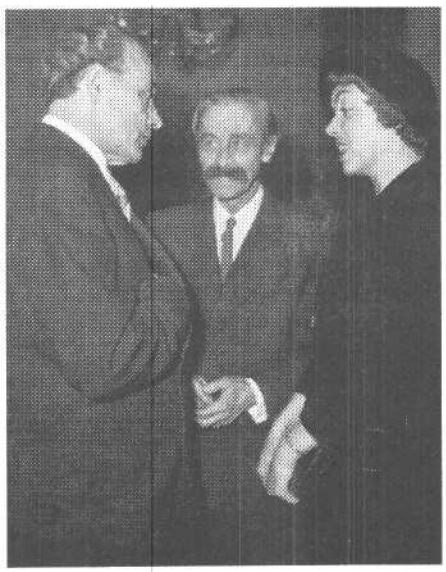
Szabó Ottó és Kőszegi Margit a Viharos alkonyatban (1947)



Tartuffe: Kovács György (1949)

Szabó Ernő, Mende Gaby, Maresch Béla és Kovács György a Volponéban (1948)

Jelenet a Budai Nagy Antalból (középen. Csorba András és Erdős Irma) (1957)



Tamási Áron, Kós Károly és Bisztray Mária (1958)

Izsó Johanna, Szabó Ottó, Erdős Irma, Csorba András, Kovács György, Szabó Ernő és Borovszky Oszkár a Kispolgárokban (1954)

MARGITHÁZI BEJA

TEVÉKENY TANÚK

ERDŐS IRMA

Különös, talán nem is fizikai fáradtságot okoz ez a gálaest. Azt hiszem, inkább döbbenetet, hogy újra itt vagyok Vásárhelyen, és találkozom azzal a teremmel, ahol negyvenöt évvel ezelőtt, még főiskolásként, mint Nyina Mihajlovna Zarecsnaja debütáltam. Ötéves volt akkor a színház, és én még huszonöt évig voltam a színésze. 1975 óta Svédországban élek, de a szívem idehúz. Nézem néha a Duna Televíziót, és kiszakadok abból az országból: „Mit gagyognak ezek nekem svédül, amikor olyan szép a magyar nyelv!" Az pedig kifejezhetetlen, mit éreztem ma este. Ebben az épületben minden kockakőhöz közöm van. Hátul az orgona talpán állva vártam a végszót, reszketve minden este - és most újra találkozni ezzel, megviseli az embert.

Erdős Irma A tanítónő címszerepében (1956)

Mostanában verseket mondok, legutóbb *a Jónás imáját.* Istenesen nehéz vers. Ezzel járom most a világot. A Székely Színházat pedig itt hurcolom magamban, itt van, legbelül. Olyanfajta kínzatás ez, hogy az ember nem is akar tőle szabadulni. Néha, amikor úgy érzem, hogy halványodik az emlék, gyorsan előveszek fényképeket, mindenféle régi csecsebecséket... Ilyenkor mintha sebekben vájkálnék-de hát mégis ez volt a legszebb a világon, ami velem történt, és nem akarom ezt elfelejteni.

Egyébként nem is akartam színésznő lenni. Az első három-négy évben tiltakoztam is. „En csak verseket akarok mondani" - jelentettem ki pimaszul a főiskolán. A tanáraim elnézően nevettek: „Rendben van, kislány, de ezt akkor is el kell végezni." Először a *Romeo és Júliába* hívtak meg Kolozsvárra, másodévesként, de aztán a szerepet mégsem kaptam meg. Még fel sem eszméltem a bánatomból, amikor Szabó Lajos bácsi, a volt rektorunk behívott az irodába: „Na, mi van, leányka, mit képzel, hogy olyan nagy művésznő?" Én meg azt sem tudtam, hogy mi baj van, miért morog rám. Mondtam is, hogy én nem csináltam semmit. „Igen, de fog" - mire csak bámultam tovább. „Itt vannak a Székely Színháztól, hogy vizsgázzon le, és menjen, játssza el a *Sirályt,* a főszerepet." Aznap éjjel nekiestem olvasni, mint a bolond, hogy lássam, mit akarnak tőlem. Nagyon meg voltam rémülve. Aztán megnyugodtam, amikor elolvastam az instrukciót: Csehov arra kéri a rendezőt, hogy tapasztalatlan színésznővel játszassa a szerepet. Hát akkor helyben vagyunk, gondoltam, mert ha semmim nincs is, tapasztalatlanságom, az van.

Es ahogy rávezetett az a négyes, Tompa rendező, Delly, Szabó, Kovács és a többi kolléga! Helyzetbe hoztak, valósággal belehajszoltak abba az érzésbe, amit éreznem kellett a darabban, és amiről nekem akkor még fogalmam sem volt.

Sokat gondolkodtam később, hogyan és mitől lettek ők ilyenek. Mert mi később nem voltunk olyan jó színészek és emberek, mint ők. Nem tudom. Talán a háborúnak is szerepe volt ebben. Mikor minden olyan kilátástalan volt, Tompa Miklós összegyűjtötte őket. Elfogadták a hívást, és itt olyan emberekké váltak, akik később úgy törődtek velünk, akár a szüleink.

Például ha Hamvay Lucynek nem tetszett egy jelenet, akkor „Mit főztél?" - kérdezte. Ez volt persze az „ürügy-nóta". Följött, faltunk egyet, és akkor mondta, hogy van az a jelenet... Es átvettük az egészet.

Elcsábítottak. Nemcsak nagy *művészek,* de emberek voltak, akik úgy tanítottak minket, hogy szinte észre sem vettük. S hajó volt, amit csináltunk, azért volt jó, mert *nem tudtunk* mást csinálni, nem tűrték, hogy mást csináljunk.

Azóta valahogy elmozdult a világ. Utólag erre gondolva, úgy érzem, ők hálásak voltak a sorsnak, hogy újra alkalmuk volt színházat csinálni. Ezért aztán nagyon megbecsülték a mesterségüket. Es emiatt voltak ilyen emberek velünk. Delly bácsi például. A háború után nem nagyon lehetett kenyérhez jutni, és Delly bácsi, aki mindig olyan tipp-topp, elegáns ember volt, egyszer csak egy foszladozó újságpapírba csomagolt, madzaggal átkötött veknivel sétált be Kolozsváron az iskolába. Mi mindig ott vártuk őket a kapu alatt; nagy szemtelenül, meg is szólítottam: „Jaj, tanár úr, hát úgy fél, hogy éhen hal?" Mire ő: „Te csak hallgass, apád küldte, edd meg." En meg úgy szégyelltem magam, hogy majd elsüllyedtem, és csak annyit tudtam dadogni, hogy de hát honnan ismerte ő azén vasutas apámat. Kérdeztem is az apámtól, hogy miért pont Delly bácsival küldte el a kenyeret. „Hát, fiam, ő is tudja, mi az, hogy éhség, vigye csak el." Pedig Delly bácsiról nehéz vol elképzelni, hogy ővele ilyesmi megtörténhet. Soha egy hajszál, egy gyűrődés nem volt a ruháján. Mindig megnézte, tiszta-e a cipőnk - nem az előadáson, hanem a próbákon. Vagy ha beültünk egy próbára és „zugettünk" hátul, akkor odajött, úgy rám nézett azzal a gyönyörű kék szemével, én meg azt hittem, hogy megtikkadok, úgy nyeltem, hogy ne szidjon. „Hát te eszel a templomban?" „De hát nem tudok kimenni, mert ha kimegyek, nem látom, hogy mi történik a színpadon, amíg nem vagyok itt." „Értem. Akkor ez enyhítő körülmény" - mondta.

Szomorúan látom, hogy megváltoztak az emberi kapcsolatok a színházban is. Idegenként élnek egymás mellett a színészek, és ahogy az egykori növendékeimtől kapott levelekben olvasom, nagyon-nagyon egyedül érzik magukat. Mi annak idején tudtuk azt is, hogy kinek nincs cipője, vagy milyen egyéb gondjai vannak - és adtunk, és segítettünk. Miután kikaptam a fizetésemet, és fentről, a könyvelőségről lejöttem, nem tudom, mi minden történt útközben, de valahogy alig maradt belőle valami. Mindig kérdezték, hogy én még a filippinó gyerekek javára is adakozom? A hordós káposztát is elhordtam otthonról, mert este későn próbáltunk, és valaki felsóhajtott, hogy de jó lenne egy kis savanyú káposzta, mire én behordtam azt az iskolába. De nem méricskéltük, hogy akkor most mennyit is adtunk. Az olyan magától értetődő volt, hogy ha

Toszó Ilona (Ágika), Bartos Ede (Tót) és Erdős Irma (Tótné) Örkény István drámájában (1968)

volt, akkor adtunk. És az is természetes volt, hogy együtt ettünk, együtt csináltunk mindent.

Ebben az országban is sok minden megváltozott azóta. Mi annak idején két hétig játszottuk A *tanítónőt* Bukarestben, és volt közönségünk. A második hét végén is sorban álltak a jegyekért.

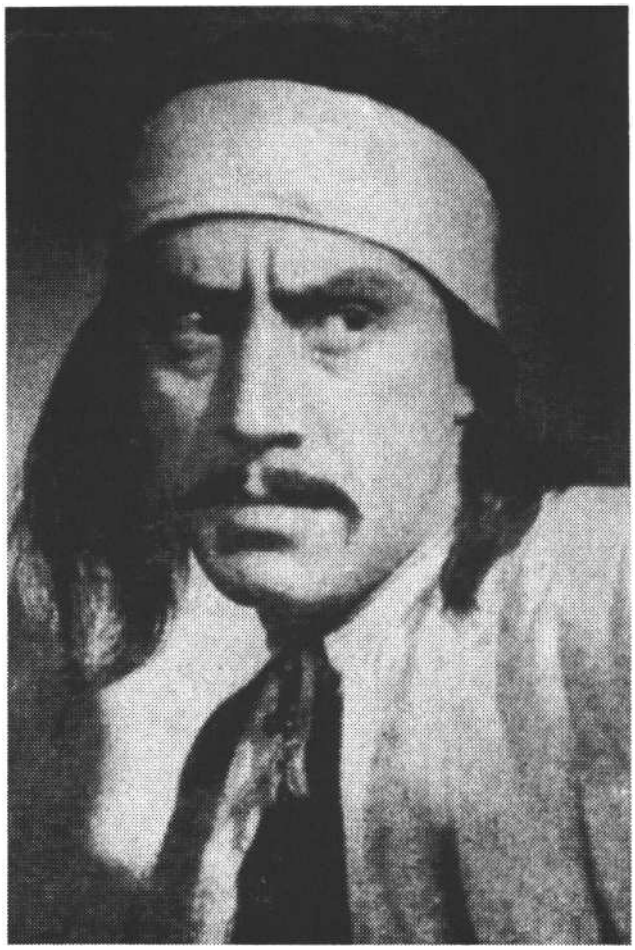
Nem is értem, hogyan tudott ennyire megromlani a kapcsolat a románokkal. A kultúra is úgy összekötött minket, nekem a legjobb haverjaim között románok is voltak. Nem tudom elhinni ezt a gyűlöletet. Azért is fájdalmas ez, mert a román színházak nagyon jók, nagyon erősek. Sokat lehet tanulni tőlük, mert bátrabbak, modernebbek, mint mi. Minket valahogy túlságosan kötnek a hagyományok, magam is érzem sokszor. Erre a hegyek tanítottak meg. Mikor bejöttünk a határon, azt dörmögtem, hogy ezek a hegyek is csak ülnek, ülnek itt, meg se mozdul-nak, és ez olyan nyomasztó. Aztán össze kellett állítanom a *Nyitnikék* műsorát, és valami kellett a végére, hogy fellazítsa a drámaiságot. Es egy-szer csak olvasom, hogy alszik a hó, és a hó alatt a mag, a hegy, a völgy... Ugyanaz az érzés, ami bennem spontánul kialakult, csak teljesen másképp megfogalmazva.

Az eltelt huszonegy év alatt nagyon sok időm volt átgondolni az életünket, és mindent, amit csináltam. Intenzíven élek lelkileg, és akármilyen jó dolgom van, úgyis csak az fáj, hogy itt mi van. Talán sose jutottam volna el ilyen mélyre önmagamban azok nélkül az évek nélkül, mikor már nem játszottam. Olyan érdekes az élet... Mindig úgy meséltem magamról, hogy „színésznő koromban"... Es egyszer, mikor Udvari Erzsike festőművész barátnőmmel egy kocsiban utaztunk, ő ráteszi a kezét a kezemre, és azt mondja: „Irmus, miért mondod mindig, hogy »színésznő koromban»? Hátaz nem nátha, hogy elmúljon!" És ez tényleg így van. Hiszen ha nem dolgozom, akkor is színésznő vagyok, mert semmi más nem vagyok.

Fura ez az élet, csak oda kell figyelni rá. Ezt is Tompától tanultam. Mindig azt mondta: „Gyerekem, oda kell figyelni." Mikor mondtam, hogy de hát én ezt nem tudom csinálni, ezen most mit figyeljek, még akkor is azt mondta: „Gyerekem, oda kell figyelni és kész." Es ezzel eleresztett, magunkra hagyott, és mégse hagyott magunkra, mert *mindig* valahol kiderült, hogy hova, mire kell figyelni. Es tényleg csak azt kellett, semmi mást: odafigyelni.

Tarr László

Amikor 1954-ben végeztem Kolozsváron, és a Székely Színházhoz kerültem, itt még játszottak néhányan az alapító tagok közül: Kovács György,



Tarr László (Kardos Jákob) a Budai Nagy Antalban (1957)

Szabó Ernő, Hamvay Lucy, Andrási Márton, Delly Ferenc. Ugyanebben az évben költözött át az Akadémia is ide, Vásárhelyre, és nekem kellemes meglepetés volt, hogy rá egy évre tanár lettem a főiskolán. Több mint negyven éve tanítok itt, színész viszont csak harmincöt évig voltam. A kommunizmusban ugyanis öt évre kidobtak, mert ahogy mondják, „fütyültem a templomban".

Az öreg színészek közül sokan nyugdíjba mentek azóta, én magam is. Igy aztán a mai marosvásárhelyi színház sok tekintetben nem folytatása a Székely Színháznak, különösen 1989-től nem az. Meg-változott a légkör, a hangulat, a műsorpolitika. Mos-tanában nem is járok be a színházba. Kéthavonta egyszer, ha besétálok. Mindig meg is bánom, mert valahogy olyan rossz hangulat van - mármint számomra rossz, nekik lehet, hogy jó. De hát engem teljesen feltölt a tanítás, és nagy boldogság az, hogy tanárként dolgozhatok. Hívtak ugyan játszani, de én már nem megyek többet.

Amikor idekerültem, kineveztek olyan színésznek, aki főleg a falusi embereket tudja jól tolmácsolni. Pedig nem is vagyok falusi, nagyváradi vagyok. Harmincöt évig főszerepeket játsztam olyan darabokban, amelyeket a legkisebb falvakba is elvittünk. Ez azt jelentet-te, hogy hetente háromszor-négyszer kiszálltunk „tájai-ni". Igy aztán én annyit utaztam azon az autóbuszon, hogy kétszer körbe utazhattam volna a Földet. Elegem is lett belőle, nem szeretek már utazni. A megnyugvás ösvényein vagyok, szívesen ülök otthon, este olvasok, nem nagyon mozdulok ki. Elő-adásokra is csak akkor megyek, ha előtte megérdeklődtem, hogy jó-e. A főiskolásokéra persze bejárok, kötelességem is. Ok még lelkesek, még van bennük *szín-házszeretet* - amiről persze nem is tudják pontosan, mi-csoda. Megpróbálom átadni azt, amit én kaptam, amikor itt még Székely Színház volt. Abban az időben volt itt valami hatalmas mesterségszeretet, amit mi elloptunk az öregektől, és még mindig őrizgetjük. Es ezt a diákok meg-érzik.

Ma persze egy tanárnak már egészen másképp kell tanítania, mint ezelőtt negyven évvel. A fiatalokat olyan információözön éri, ami elképzelhetetlen volt akkor, mikor a közeli falvakból jött diákoknak még rádiójuk sem volt. Naivak voltak és tájékozatlanok. Az új nemzedék erősebb, sokkal jobb. Valóságos élvezet velük dolgozni, mert tájékozottabbak, műveltebbek. Ha egy darabról beszélgetünk, ellentmondanak, vitatkoznak. „Jó, jó, tanár úr, Laci bácsi, de én..." - és feltesznek olyan kérdéseket, amelyek felett nem lehet csak úgy át-lépni.

Belőlük, általuk megújulhatna az egész erdélyi színjátszás. Csakhogy nekem van egy előérzetem. Még nem látom, csak kapisgálom: hogyan fogja a hat magyar színház felszippantani azt a sok diákot, akit kibocsátunk a főiskoláról? Igaz, siránkoznak, hogy nincsenek színészek - de hát nem is nagyon kellenek. A kommunizmusban kicentizték, hogy egy színháznak harminckét tagja legyen - de ma, amikor alig van állami szubvenció, a színházak kevés, de sokoldalú és első osztályú színészt akarnak.

A magyar színházak vezetőségének felelőssége nemcsak az, hogy befogadja ezeket a fiatalokat, hanem hogy a fejlődésüket garantálja.

Szabó Ernővel csak két évig dolgoztam, de neki akkor megvoltak a tervei egy-egy fiatal színésszel, hogy annak évről évre milyen nagyobb, nehezebb feladatokat kell kapnia. Fejleszteni akarta őket, fokozatosan emelni a mércét, a szín-vonalat, az elvárást. Az az érzésem, hogy ma ez hiányzik. A színház ma inkább pénzközpontú, mint színészközpontú. Kénytelen az lenni: iszonyú pénzekbe kerülnek például a díszletek. Ahogy hallom, az ócska díszleteket is valahogy összevágják, összeszegezik, hogy valami kijöjjön. Amikor én fiatal voltam, új darabhoz új díszleteket csináltunk, és új cipőt csináltattak minden színésznek. Es ezek a legfinomabb cipők voltak. Ugyanez volt a ruhákkal is: a legfinomabb szövetekből varrták az új öltönyöket. Ezek most is megvannak, igaz, egy kicsit le vannak már hurbolva. Persze ezeket nem a bevételekből fedezte a színház, hanem a szubvenciókból. A kommunizmusnak megvolt az az előnye, hogy iszonyatos pénzeket áldozott a kultúrára. Megvették a képzőművészek szobrait - aztán persze betették azokat valamelyik üzembe a mittudomén milyen folyosó végébe. De ma ilyen sincs. Ma mindenki szponzorok után szaladgál. Nem tudom, mi a megoldás. Most még megvannak a régi cipők, ruhák, de ki csinál újat?

A próbák hangulata régen nagyon jó volt. Abban az időben volt olyan darab, amelyet egy évig próbáltunk, vagy még annál is tovább. Volt úgy, hogy Tompa mesterrel másfél órát vitatkoztunk egy mondaton. Amit lehetett, azt ő kibányászta a színészekből és a darabból. Igaz, rengeteg iszonyatos, proletkultos darabot is játszottunk. Azok voltak az elfecsérelt évek. Csak hát a színészek olyanok, minta könnyű lányok: hajó a szerepük, akkor az a véleményük, hogy a darab is jó. Bementek, meghallották a tapsot - máris jó volt a darab. Szinte egy kezemen meg tudom számolni, hogy a harmincöt év alatt hány igazán jó, klasszikus darabban játszottam: Bertolt Brecht *Arturo* Uiját, Sütő András *Vidám siratóját, a Lear királyban* a Bolondot szerettem nagyon. A többit nem is érdemes említenem.

Millió sztori volt meg anekdota, de nekem az az elméletem, hogy ami volt, elmúlt, arról már nincs mit beszélni. Ha jót mondok, akkor rosszat is kell mondani. Ezek olyan színházi, kicsi dolgok... Nem érdekesek már. A múlthoz tartoznak. Most már előre kell figyelni nekem is, hogy hogyan töltsem el ezt a pár évet, ami még hátravan. Csak a jövőről érdemes már beszélni.

Lohinszky Loránd

1946-ban Kolozsváron megalakult a Színművészeti Főiskola, s az első évfolyamra én is jelentkeztem. Felvettek, mint abban az évben mindenkit, aki jelentkezett. Aztán főiskolás éveim alatt gyakran láttam a marosvásárhelyi Székely Szín-

ház kolozsvári vendégszerepléseit, s ezek nagy hatással voltak rám. Minden fellépésük különlegesen érdekes, más és több volt, mint bármelyik színházi produkció, amit addig láttam. Boldog voltam hát, amikor negyedéves koromban a Székely Színház egyik vezető művésze, Kovács György Tompa igazgató kérdésével megkeresett: volna-e kedvem Marosvásárhelyre menni? Igent mondtam, annál is inkább, mert Kolozsváron nem nagyon találtam a helyem - úgyhogy közben már el is határoztam, hogy ha elvégzem a főiskolát, még kipróbálom magam egy másik színháznál, de ha nem válok be, akkor abbahagyom. Így kerültem 1950 őszén Vásárhelyre, azóta is itt vagyok.

Az első félévben persze kis epizódszerepeket játsztam, de nagyon nagy lelkesedéssel. Aztán történt egy olyan esemény, amely meghatározó lett számomra: 1951 tavaszán, az ötéves évforduló alkalmából Csehov *Sirályát* tűzték műsorra. Fiatal színészként persze nagyon szerettem volna Trepljovot eljátszani, de hát csak harmadszereposztásban kaptam meg a szerepet, ami nem jelentett különösebb esélyt arra, hogy tényleg el is játszhatom. Azért megtanultam a szöveget, ott ültem a próbákon, mindent figyeltem, mindent megjegyeztem; egyszer aztán a Trepljovot próbáló színész elkéredzkedett, hogy elbúcsúzzon Izraelbe kivándorolni készülő szüleitől. Mindez olyan tizenegy-tizenkét óra körül történt, tehát a próbának még nem volt vége. Ott ültem a nézőtéren, és akkor Szabó Ernő megkérdezte, tudom-e a szöveget. Felmentem a színpadra, és elmondtam a monológokat. Aztán délután bekopogott hozzám Kovács György: „Összeült a kupaktanács. Te játszod Trepljovot."

Tompa szervezőmunkája döntő szerepet játszott abban, hogy a Székely Színház olyan jó minőségű előadásokkal tudott előállni, amelyek nemcsak a városban, hanem az egész országban, még Bukarestben is igen jó visszhangra találtak. Szabó Ernő, a színház lelke megrendezte a darabokat, és az utolsó napokban Tompa Mik-lós, akinek nagyon jó színházi szeme volt, megnézte a főpróbákat, és egy kicsit „fölülrenderte" az előadást. Mindez jó módszernek bizonyult, hiszen a társulat átlagon felüli előadásokat hozott létre. A város pedig örült, hogy egy ilyen országos hírű művészeti intézménye van; a közönség azóta is hűségesen látogatja a színházat, igazán le a kalappal, ahogy ragaszkodik hozzá, még akkor is, ha ezt a ragaszkodást néha bizony nem érdemeljük meg. Jó néhány dolog történt azóta, de ennek ellenére most, ezen az ötvenéves „kentaur-ünnepségen" is azt tapasztaltam, hogy minden előadásra zsúfolásig megtelt a színház.

Azért nevezem „kentaurünnepségnek", mert kissé furcsa számomra a Székely Színháznak ez az „ötven éve". A Székely Színház ugyanis már régóta nem létezik. 1962-ben megszűnt, és Nemzeti SzínháZ néven kéttagozatú intézmény lett. A románok különben úgy ünnepelték a „Székely Színházat", hogy ötvenéves a vásárhelyi Román Színház. Volt mostanában egy késő esti adás a román televízióban, amelyikben erről emlékeztek meg, de meg sem említették, hogy itt magyar társulat is van, azt meg pláne nem, hogy 1946-ban magyar Székely Színház alakult.

Ennek a színháznak a történetéhez hozzátartozik természetesen Harag György is, aki évfolyamtársam volt, együtt végeztünk. Sok darabjában játsztam, nagyon jól tudtunk együtt dolgozni. Sok más rendezőre is szívesen emlékszem. Mindig nyitott voltam a fiatalok felé; ha szükségük volt rám,

Lohinszky Loránd (Prédikás), Tarr László (Fügedes) és Szabó Duci (Somosiné) a Vidám siratóban (1977) (Marx József felvétele)

Lohinszky Loránd (Komoróczy) a Szerelemben (1973) (Marx József felvétele)

kedvvel dolgoztam velük. Kincses Elemér egykor a diákom volt, ma itt rendez. Aztán az 50-es években a bukaresti román rendezők dolgoztak itt sokat, Moni Gellert, Sica Alexandrescu.

Amíg még élt a második generáció (mert az első generáció nagy klasszisai vagy elmentek, vagy meghaltak), amely átvette annak idején a Székely Színház etikáját, morálját, szellemiségét, addig folytatódott is az, ami az alakuláskor elkezdődött. A mostani színháznak azonban tulajdonképpen már semmilyen szempontból sincs köze a Székely Színházhoz. Mostanában valahogy felhígult az előadások színvonala. Ennek nyilván az is oka, hogy az 1989-es változással rengeteg lehetőség nyílt arra, hogy magánkezdeményezésekbe fogjanak a színészek és a műkedvelők. Ezt itt Vásárhelyen ki is használják a fiatalabb színészek, akik például egy saját kabaréműsorral (politikai kabarészínház) turnézgatnak, külföldre is. Csak egyetérteni lehet azzal, hogy végre kinyílt a látóhatár, el lehet menni Nyugatra, sok mindent lehet látni. Ez jó. Viszont az a következménye, hogy a színészek már nem egy színházban gondolkodnak, és ez a helyi társulat munkáját is megzökkenti néha. Különben is, ma a színház nem azt jelenti, mint régen. Annyiféle új, egyéb szórakozási lehetőség van. Csakhogy itt, Erdélyben, Romániában nemcsak a szórakoztatásról lenne szó: a színháznak óriási feladata a nyelvművelés - már csak a hovatartozás, a közösségtudat szempontjából is.

Régen is úgy volt, most is úgy van, hogy olyan társulatban, ahol jó előadások születnek, ott az emberek minősége is más, vagy megváltozik, idomul. Mert ez olyan tartást ad a színészeknek egyénileg is, ami biztosan több, mint ha tisztviselőszinten összekalapálnak előadásokat. Sajnos a régiek közül már nem sokan maradtak.

A fiatalok között van tehetséges és kevésbé tehetséges, van akarnok, van törtető - mint minden színháznál. De hiányzik az összetartó mag, ami régen megvolt.

Lassan két esztendeje, hogy betöltöttem a hetvenedik évemet. Ha ennek nem is nagyon örültem, az jólesett, hogy a színház vezetősége úgy döntött, ünnepséget rendez ez alkalomból. Később jöttem rá, hogy ezek után már az én agyamban és a köztudatban is „hivatalosan" az szerepel, hogy vénember lettem. De volt ezzel kapcsolatban örömöm is: 1994-ben felújítottuk Albee *Nem félünk a farkastól* című darabját. Ezzel megismétlődött az egykori sikersorozat, és a bukaresti Mircea Cornisteanu rendezte előadás, melyben Marthát Farkas Ibolya, George-ot pedig én alakítom, több fesztiválon is a legjobb rendezés és a legjobb női és férfi alakítás díjait kapta meg.

Tompa Miklós

Nagyon rossz nekem színházról általában beszél-ni. Ilyenkor valószínűleg olyasmit szoktam mondani, amit már más is kitalált. A mi művészetünk konkrét művészet. Ezért tudnék akár órákig is beszélni *A vágy* villamosáról vagy *A revizorról* - vagy konkrétan valamelyik darabról, amit rendeztem. Szóval a rendező ne beszéljen általában a színházról. Fejezze ki magát a munkáival. Ha jól csinálja, akkor azt tanítani is lehet, mert ha egy előadás nagyon jó, akkor rendszerint jó a mód-szer is.

A máshol látott jó előadás erős benyomást tehet a rendezőre, ahogyan rám is hatással volt néha. De azt mindig tudtam, hogy ez nem az „enyém", én valahogy másképp csinálnám. Lehet persze lopni is, csak ügyesen messzire kell nyúlni és észrevétlenül. A pályakezdők első korszaka néha akaratlanul is epigonkorszak. A színinövendék talán bátortalanságból először eszményképet választ. Aztán nagyon sokat kell dolgozni, míg az ember eljut önmagához, felfedezi saját lényegét. A színpadon nem kell nagy bátorság ahhoz, hogy igazat mondjunk; ez inkább tehetség kérdése. Bátorságra a dilettánsnak van szüksége: így tud belefogni valamibe, amit nem ér fel tehetséggel.

Az én színházi történetem azzal kezdődik, hogy hatalmas szerencsém volt, akkor lettem igazgató, amikor még egyetlen tagja sem volt a színháznak. Válogathattam. A festő elmegy az üzletbe, mindenféle színű festéket rendel, és van olyan festék, olyan árnyalat, ami nem kell neki. Velem is megtörtént, hogy egy-egy kitűnő színész már nem fért fel a „palettára", és akkor le

Lohinszky Loránd a Nem félünk a farkastól George szerepében (1995)

kellett mondanom róla. Én a színész egyéniségét döntőnek tartom egy nagy szerep megvalósításakor. Ha elfelejtkezem az egyéniségéről, akkor csak egyetlen Hamlet van a világon. De potenciálisan benne kell legyen a színészben az az árnyalat, amely okvetlenül szükséges a szerepéhez. Arra mindig figyelni kell, hogy a színész felszabaduljon, meginduljon a képzelőereje és a fantáziája. Később ezt lehet irányítani, és elvenni azokat a színeket, amelyek potenciálisan nincsenek a darabban - a darab ellen ugyanis nem lehet játszani.

Szokták mondani, hogy a Székely Színház „színészközpontú" volt. Szerintem elsősorban városközpontú volt: a Kultúrpalota a központban van. Emberközpontúnak is lehetne mondani, de ez a megállapítás az egész színházművészetre érvényes. Fogalmazzunk hát úgy, hogy *műközpontú,* azaz szövegközpontú. Vannak persze, akik büszkék arra, hogy ők el tudnak szakadni a szövegtől. Én ezt nagy tévedésnek tartom, mert a szöveg éppen azért van, hogy megtartson. Így lehet a mélyére hatolni. Valaki hiheti azt, hogy elszakadt tőle, pedig esetleg pont akkor érinti meg a mélységeit.

Néhány rendezővel ellentétben, akik azt állítják, hogy előbb érzelmileg kell kidolgozni valamit, annak a híve vagyok, hogy először az értelmi megalapozást kell elvégezni. Voltam egyszer egy színházban, ahol az igazgató azon sajnálkozott, hogy nem a bemutatót, hanem csak a második előadást láthattam, mivel ahogy ő mondta: „Hidd el nekem, az első előadás sokkal izgalmasabb volt."

Tompa Miklós (Bérczes László felvétele)

Igen, gondoltam, csakhogy az privát izgalom volt. A színész bizonytalanságából és a darab kidolgozatlanságából fakadó izgalma, nem pedig a darab logikájának az izgalma. Mert a színész kényelmetlenül érzi magát a színpadon, ha a szerepével kapcsolatban magára marad a kérdőjelekkel. Alig várja, hogy túl legyen azon a részen, amely neki nem elég világos. De hát kívánhatja-e tőlem, a nézőtől, hogy élvezzem azt, amikor ő kényelmetlenül érzi magát. Hát tudja meg az a színész, hogy én is kényelmetlenül érzem magam a kidolgozatlan szerepe miatt.

Azt hiszem, nagyon érzékeny néző vagyok: ha kiáll valaki verset mondani, folyton azon izgulok, mikor sül bele. A legtöbb nagy művész nem is szeret szavalni, még ha tud, akkor sem. A versmondók ugyanis sokkal nagyobb izgalmat élnek át, mint azok, akik partnerekkel játszhatnak. Sztanyiszlavszkijtól gyakran idézek egyszerű dolgokat. Ő mond-ja például, hogy „Ha jól látsz, jól játszol." Vagyis jól kell látnod, figyelned a partneredet. Ezért mondja még azt is, hogy „a sikert ne magadban, hanem a partneredben keresd". Tehát meg kell teremteni az áramkört. Ha az megszakad... Egyedül nem nagyon lehet színházasdit játszani. A monológok is mindig olyan furcsán hatnak. A rendezők folyton azt keresik, mit tudna közben csinálni a színész. A mono-drámákról azt szoktam mondani, hogy az ír egyszemélyes darabot, aki nem tud legalább három embert összevakarni. Igy aztán kénytelen az önéletrajzot a főhőssel a telefonkagylóba elmondatni, hogy én, a néző, valamilyen csomagolásban mégiscsak megtudjam, hány éves ez a pasas, és ki volt a mamája.

Most, amikor az ötveneves jubileum alkalmával kértek tőlem nyilatkozatokat, eszembe jutott, hogy a legjobb kifejezés arra a viadalra, ami színész és rendező között folyik, az, hogy: *hitvita.* Örök dialógus. Ha nem alakul ki párbeszéd, akkor megnémulok. A rendező hitvitázó. Valamiben nagyon kell hinnie, hogy makacsul kitarthasson igaza mellett. Amikor a „modernisták" jönnek a butaságaikkal, akkor szoktam mondani, hogy gyerekem, csak a nagyon udvarias rendező állíthatja: így is lehet meg úgy is lehet rendezni egy darabot. Igy is lehet, úgy is lehet, de akárhogyan mégse lehet. Ha én rendezek egy darabot, abban a rendezésben százszázalékosan hiszek, és nem hiszek semmilyen más változatban.

Nem kell mindent tudni az első próbára, de fel kell készülni. A ravasz színész folyton azt keresi, tud-e az a rendező. Ha nem tud, ha bizonytalan, az bizony hamar kiderül, Már csak azért is, mert a színész az első olvasópróbától kezdve nagy nyilvánosság előtt próbál. Nézi őt az ügyelő, a súgó, a műszaki főnök, az irodalmi titkár, a kollégái. Tehát mindig nagyon figyel, mikor sérti meg őt a rendező.

Fontos az adagolás is. Hiába tudsz sok mindent a darabról, ha azt az első két-három próbán ki is adod. A színész saját szövegében keresi, hogy a levegőből beszélsz-e, vagy a gondolatod tényleg benne van a szövegben. Ha sokat filozofálsz, megdagad tőle a színész feje. Pedagógus módján kell adagolni: ha már tudod, hogy a színész uralja a teljes szöveget, akkor kell az okos dolgokat mondani, mert különben felszántatlan földbe hulla mag. Szép és izgalmas dolog, és talán a legvonzóbb is, a dialógus a színésszel. De ez nem elég. Az előadást meg kell szervezni összes hatástényezőjével együtt. A zenétől a világításig. Ezeknek a hatástényezőknek egyetlen céljuk van: a színészi alakítás megsegítése, felnagyítása. Vannak olyan nagy, ógermán díszletek, hatalmas gerendákkal, hogy bennük az ember olyan kicsi, mint egy törpe. Hát nem arra kellene törekedni, hogy azt az embert érdekessé, vonzóvá, naggyá tegyük? Ha a díszlet akkora, hogy nem győzünk fölfelé nézni, vajon mi van ott a padláson, akkor elszalasztjuk a színészi játékot. A díszlet nem keresztrejtvény, nem arra való, hogy a szomszédodat megbökdösd: ott az az izé szerinte micsoda. Amikor túlzsúfolt a színpad, mert kihordják rá az egész kelléktárat, akkor rendszerint a gyenge alakításokat akarják ellensúlyozni.

A Székely Színház és a mai marosvásárhelyi színház összehasonlítása komplikált dolog. Nem hiszem, hogy van tehetségtelen és nagyon tehetséges generáció. Az csak legenda, hogy „könnyű volt a Székely Színháznak, mert ragyogó színészeket szedett össze". Szabó Ernő és Delly több mint húsz éven át dolgozott együtt kőszínházban: miért nem *ott* csináltak jó színházat? Kovács György kolozsvári volt, miért nem ott lett nagy Kossuth Lajos?

Ugyanakkor nincs mit fitogtatnom az érdemeimet, mert azért egyedül nem lehet semmit se csinálni, hiszen a színház kollektív művészet. Igaz viszont, hogy „nyelvviszketegségben szenvedek", és nem adok egy kicsi sávot se a partnernek, hogy beszéljen. Mire szóhoz jutna, már az egész társaság alszik, én pedig Még mindig beszélek. De hát nem ezen múlik. Kollektívan akkor lehet rendezni, ha sok idő van rá. Akkor lehet nagyon bájosan, kedvesen, közösen rendezni. De ha nincs elég idő, akkor csak diktatórikusan lehet rendezni. Ha van mit. Ha van gondolatod.

Érdekes, hogy aki ismeri a *Hamletet,* rendkívül ügyesen tudja idézni: lenni vagy nem lenni. Pedig nem ez a legfontosabb. Sok egyéb érdekes sor van benne. Egy helyen például azt mondja: „Ne is fűrészeld a levegőt a kezeddel." Ugyanis nem arra való a gesztus, hogy Csak fűrészeljük vele a levegőt. A gesztus kifejez téged -adat az ember jelleméről. Alá tudja húzni a szöveg direkt értelmét, de meg is tudja változtatni azt. Az emberiség nagy technikai tudásra tett szert Mindenféle téren, de akárhogy nyomozok, kiderül, hogy a régi görögöknek nem volt se kisebb, se nagyobb veséjük, epéjük, mint nekünk. Nem sokat fejlődtünk. Érdemes a görög bölcsekre hallgatni és a jó tradíciókat tanulmányozni. Minek feltalálni még egyszer a spanyolviaszt?! Vannak színházi emberek, akik tagadják a tradíciót. Csak az tagadja a hagyományokat, aki nem ismeri rendesen a múltat. De hogy a múltból sok értelmes dolgot lehet kihalászni, az olyan biztos, mint hogy kétszer kettő négy.

Itt van például Shakespeare. Érvényes pár száz év óta, s még lesz is sokáig. Közben egy csomó gyakorlat, játékelem rárakódott már, feleslegesen vagy nem feleslegesen. Nagyon kell ismerni az irodalmát. És könyvtárnyi könyv

szól Shakespeare-ről. Miért? Véletlenül? Dehogyis! Óriási szerző, azért. A szerzőre, ha jó, figyelni kell. Sokszor mondom: az „előjáték" nyugodtan elmaradhat. A sötétben jön egy dübörgő zene, ami mindent el akar mondani, és utána jön egy sápkóros előadás. Az egyik Csehov-rendezésről azt írtam, hogy szeretnék egy olyan Csehovot látni, amely Csehovval kezdődik és nem a rendezővel. Amelyik szálat nem lehet elkötni, aminek nincs folytatása, az felesleges. Ezt a trükköt csinálták már Sütőnél is, *Az ember tragédiájá*ban is: egy csomó ismeretlen, hálóinges fehér-nép előreront nagy zenével, aztán balra el. Többet nem is látod őket. 0, vajh miért? - kérdezi az ember. Tehát igaz az, hogyha egy pisztoly föl van téve a falra, azzal lőni kell. Ha pedig nem lőnek, akkor kivihetik, nem hiányzik senkinek. Ezt se én találtam ki. Hiába, nehéz a színházról általánosságban beszélni. Érvényes ez a Székely Színház-ra is. Az az úgynevezett csodálatos szakasz, a Székely Színház huszonkét éve, az csak egy sze-

Hamvay Lucy és Kovács György a Tompa Miklós rendezte Sirályban (1951)

lete az ötven évnek. De nem lehet úgy általánosítani, hogy az én igazgatóságom után nem volt már nagy előadás. Igenis volt. Legfeljebb több volt a készületlen, a túl korán előadott darab. Volt olyan rendező, aki azt mondta: jogom van megbukni. En meg art mondtam: nincs jogod megbukni a közönség bőrére. Olyan kísérletet nem csinálunk, ami a közönség bőrére megy.

Persze amikor megváltozik a helyzet, mert sokan meghalnak, elszerződnek vagy nyugdíjba mennek, akkor már a színház sem lehet olyan, mint volt. Ez mindig személyiségekhez kötődik. Másfelől meg: tovább kell lépni, versenyképesnek kell lenni. A színház helyzete megnehezedett, mert a tévén látott csodálatos dolgok utánozhatatlanok a színházban. Ami keveset át lehet belőlük ültetni, azt se érdemes. Nem érdemes versenyre kelni ezekkel a technikákkal. Arra kell gondolni, hogy mi az élő ember varázsával tudunk hatni. Műveltségükkel ható, érdekes embereket kell látni a színpadon, akik képviselnek valami magas technikai színvonalat is, érzelmi színvonalat is - komplex színészek.

Az örök készenlétet nehéz megvalósítani egy olyan színházban, ahol valaki egy vagy két szerepet játszik egy szezonban, vagy ha pechje van, egyet sem. Mégis készen kell lennie, mert gyakorlat nélkül berozsdásodik a színész. Dolgozni kell mindennap, éppúgy, mint az operaénekesnek, aki gargalizál, aki félti a torkát, és otthon is skálázik. Nem jellemző, de van olyan színész, aki nagyon vigyáz magára, ha véletlenül mégis kap egy szerepet, meg tudjon neki felelni. Itt nevet is merek mondani: Illyés Kinga, aki kitűnő önálló estet mutatott be nemrég. Ő mindig készenlétben van. Valahogy úgy alakult, hogy nagyon kevés alkalma nyílt játszani. Át-került aztán a főiskolára tanítani. De ő minta-szerűen él: reggeli tornától kezdve a hang-próbákig, mindennap gyakorol. Rá lehet tehát számítani. S az előadóestjén lehet látni, hogy fejlődött. Fejlődik. Reggeltől estig színész. Mert van, aki kettőig színész, utána horgász vagy szenátor úr.

Összefoglalva ezt a kapkodó visszaemlékezést: nem akarom azt mondani, hogy az én időmben sokkal jobb voltaszínház. De az tény, hogy abban a zárt világban, amikor egyebünk sem volt, értéket teremtettünk. Ez a múlt. A többi nem az én dolgom.

JAKFALUI MAGDOLNA

EXKLUZÍV ELMEJÁTÉK

ESTERHÁZY PÉTER: BÚCSÚSZIMFÓNIA

A mű a Vígszínház jeligés drámapályázatán indult, helyezést ért el, s most bemutatták. Fenn, a háziszínpadon, Zsótérral. Remek ujjgyakorlat készült. Mehetünk tovább. Igen erőskezű a szerző. Szokása szerint nem engedi szabadulni az olvasót az értelmezési útvesztőből. Vagy elmélyülten asszociál az olvasó-áldozat, várva a ráismerés kéjes örömét (aha, ez a kismartoni Haydn-Esterházy-sztori és egyebek), vagy nem történik semmi. Kivételes, ritka, a drámai közegben még újszerű is ez a mű, ellenáll a szűz olvasatnak. A szavak elsődleges jelentése nem épül történetté. A mű maga csak a sorok között létezik, vagyis a szintaxisban. Ez a szöveg, mely nincs kerekre, zártra fogalmazva, akkor válik műalkotássá, ha virtuálisan felépül-nek a benne igen mélyen elrejtett világok. De akkor az olvasó alkot.

A szerző kreativitást, a színházban plusz még térlátást fejlesztő játékot nyújt felénk, puzzle-t vagy bűvöskockafélét százötvenes IQ-s kvíz-elemekkel vegyítve. Felkínál egy üres szerkezetet, s aki helyesen illeszti egymásra a vázelemeket, arra a ráismerés öröme vár, az intellektuális be-avatottság öröme, egy elit klub tagsága. A játék-alkotó nagylelkű ötleteként a hiányzó paneleket nagy számban lehet variálni, s ezért szinte minden próbálkozó sikerrel épít valamit: ki kártyavárat, ki bunkert (kellő előtanulmányokkal rendelkezvén a szerző műveit, családját, szakirodalmat, egyetemes és magyar irodalom-, zene- és színháztörténetet, Magyarország és környéke utolsó pár száz évének eseményeit illetően). Ha még-sem sikerül semmi, nem kell bevallani.

A színpadra állítás is olvasat. Ha Zsótér Sándor megmutatta volna saját kirakott puzzle-ját, a nézők a pénzükért cserébe kaptak volna egy értelmezést. De a rendező is a játékmesterek közé tartozik, és sokkal nehezebb munkával megalkotta a szöveg mintájára felépülő háromdimenziós szín-padi „virtual realityt". (Ez a mozzanat színházelméleti tanulmányok kiindulása lehetne, hiszen a színházszemiotika alapkategóriáját, a színházi jel kettőségét értelmezi át.) A mediális interaktivitás ugyan hiányzik (és innen ismét indulhatna egy gondolat a happeningek felé), de helyette felkínálja a szöveg nyújtotta Esterházy-körben való tájékozottság mellé a látvány teremtette színpad-kép-idézetsort, a kialakuló Zsótér-kört.

A fekete függöny

Esterházy Péter eklektikus stíluskavalkádja és -bravúrja, jelölt és jelöletlen idézethalmaza jól ismert, megszokott prózatechnikai sajátosság. A drámairodalom nemigen bővelkedik efféle, a dráma műfaji vonásainak némelyikét még megtartó darabokban, a színházak viszont egyre gyakrabban kísérleteznek hasonló töredezettséget, vázlatosságot mutató szövegek életre keltésével.

Ezek a színházi események azonban - noha oly-kor használnak kanonikus drámaszövegeket - nem drámák előadásai. Hiszen ki mondhatná, hogy Jeles András a Monteverdi Birkózókörrel *előadta* Mrožek *Rendőrségét* vagy Dobozy *Szélviharját?* Felhasználta, szétszabdalta, összefércelte. (Barba és az Odin, a Living és Malina, Halász Péter és a Squat és még persze sokan, főként alternatívok, hasonló szövegváztechnikára építenek.) Ezen előadások szövegének elő- és utó-élete, valamint műfaji meghatározása is eltér a drámáétól. Ezek a szövegkönyvek, előadásvázlatok a próbafolyamat során nyerik el végleges (ha ebben a diszkurzban jelent ez valamit egyáltalán) formájukat, viszont az esemény elmúltával szinte sohasem kanonizálódnak, hiszen általában nem is publikálják őket. (Kivétel természetesen van, például Mnouchkine *1789-e.)*

Esterházy színpadi szövege jobban emlékeztet egy ilyen szövegkönyvre, mint megírt színdarabra. Dramaturgiai koordinátái a drámai tér és idő vonatkozásában ugyan mindenféle klasszikus kor emlékét idéznék (erről persze még lesz szó), de ha a cselekményre vonatkozó klasszikusan előírt formajegyek keresésére indulunk, rá kell döbbennünk, hogy ilyesmi nincs. Ez egy szövegkönyv, tényleges, reális cselekmény nélkül. Ha félretennénk az adódó irodalom- és színháztörténeti magyarázatokat, melyek a szerző eddigi pályájából és annak segítségével értelmeznék a művet (nem szólunk *A szív segédigéivel* való párhuzamokról, az apa-fiú viszony ritualizált ábrázolásáról, a családi mitológiáról stb., ezt egyébként példásan elvégezte Nagy Gabriella a Jelenkorban januárban), akkor lenne egy szobánk, eltöltésre váró két óránk, hét szereplőnk. Olyan kanavász ez, mely a cselekményegységek helyett a környezetet, az aurát rögzíti. Ilyen szabadok lennénk? Mit kínál e váz a rendezésnek? Mit lát belőle a néző? Zsótér követi az Esterházy-technikát: a színpadi tér megalkotásával felkínálja a nyitott értelmezés lehetőségét. A tér az előadás legfontosabb kijelölőeleme. Képi idézetek (vendégdíszletek?) tagolják vízszintesen és függőlegesen a háziszínpadot. Amikor szétmegy végre a fekete függöny, lelepleződik Ambrus Mária remeke. Középen Brunelleschi-hullámok tornyosulnak (sajnos nem mozognak), hátukon át lehet mászni, lovagolni, elsüllyedni, előbukkanni habjaik közül... gazdag játékforrás. A nagy víz makettjének tetején karosszék - trónus és vallatószék -, néha elnyelik a habok, néha kiemelkedik. Azért a víz az úr. Paravánok és oldalfalak a parton, akár Lodovico Burnacini tervei a XVII. századból, csak egyiken Serlio-, másikon Palladio-, harmadikon Tatlin-féle konstruktivista motívumok (s tán még egyebek) rajza. Mindezek előterében lakáskultúra a hatvanas évekből; a polcrendszer, a ülőkád szintén. Ezek az elemek együtt jól mászható, nagyon bemozogható teret képeznek, s a barokk nagyfokú stilizáltsága édes messzeségbe vonja-emeli magával közelmúltunk hétköznapi tárgyait. A jelmezek illedelmesen és egyszerűen alávetik magukat a térhatározó díszletnek: a Meny ruhái gyönyörűen ronda pirosak-kékek, az Apa kockás flanelling-stílusban, a Bolond nevéhez illően összevissza színekben, darabokban, és a kar, hát bizony aranyba van foglalva.

Az aranyöltöny

A kar négy, harminc-negyven év közötti férfiból áll (Bozsó Péter, Dányi Krisztián, Lázár Balázs, Pindroch Csaba , testvérek ők, és a főhős, az Apa (Lukács Sándor) gyermekei. A görög tragédia szabályainak megfelelően mindvégig színen vannak, csak a hősök intim jeleneteiben hagyják el azt. Esterházy szerint szerepük egyrészt a háttérinformációk közléséből áll: bemutatkoznak Molnár Ferenc Módra, bemutatják apjukat Shakespeare-technikával, ismertetik a külvilágban, a poliszban elfoglal státusukat, akár Plautusnál. Másrészt értelmezik a múltbeli eseményeket, melyek sokszor csak magával az interpretálással jelennek meg a szövegben, mondjuk, mint Ibsennél. Zsótér ezeken kívül látványelemként használja őket, tértöltőnek. A szerzői utasítás szerint „beszélhetnek egyenként, csoportosan, együtt, eljátszva, kántálva, kommentálva, kánonban, kánkánban és így tovább". Egyszerre képviselik tömegükben a többséget az Apával szemben, és alkotnak osztódható matériát, olyasféleképpen, mint Handke Kasparja.

Csaknem folytonos jelenlétük, jellemmé nem formáltságuk a színpadi kellékekhez sorolja őket. A szerzői instrukcióban rejlő drámaiság ily módon válik az előadás részévé. Masszaszerűségükből hol tárgy (ruhafogas), hol személy épül. Gazdag Gyula *Tom* Jones-rendezése, Wilson nó-értelmezése vagy Savary cirkuszetűdjei működnek hasonlóan.

A tolószék

E rendszerben alkar gyakori, improvizatív jellegű fizikai átalakulásának megnyugtató (?) képbeli ellenpontja az Apa. Hetven körüli férfi ő, tolószékben. Beckett *Végjátékának* Ham figurája óta minden színpadi tolószékes férfi kényszerűen hordozza a vakság, a magány, az egyedül tudott számkombináció titkának súlyát. Akarja vagy nem. A szobát körbe gurulja, játékosan keringőzik is a pár négyzetméternyi szabad helyen,

Lukács Sándor (Apa-Miklós) és a négy fiú (Bozsó Péter, Dányi Krisztián, Lázár Balázs, Pindroch Csaba)

ekképp feszíti egymásnak a tér és a mozgáskorlátozottság vibráló képi ellentétét. Ez az Apa ugyan fel tud állni, sőt egy egész - igaz, a múltat idéző - felvonásban szaladgál a helyszínrészek között. A tolószékkel érzékeltetett bezártságát megerősítik a számára előírt mozgáskoordináták: ő az a szereplő, aki ugyan kívülről érkezik (lentről a habokból), de soha, még a darab végén sem hagyja el a színpadot.

Az előadás kínálta változatban a szobának két ajtaja van (Esterházynál csak egy): az egyik az előadás világában reális, valami mellékhelyre, szobába, konyhába vezethet, a meny használja. A másik valójában csak egy ajtó képe. A látható, reális teret köti össze a virtuálissal. Ezen csak szimbolikusan lehet közlekedni, fizikai életet lehelni a metaforákba és allegóriákba. Itt lehet sok mindenen *átmenni.*

A virtuális (kül)világot az alkotók egyszerre alkalmazzák valóságos és szimbolikus közegként. Megtudjuk, hogy kint esik az eső, hiszen a szereplők kalucsnival és csöpögő ernyővel érkeznek, de a kart „felügyelő" égi elemek is ott, valahol kint tanyáznak, s egyetértésüket vagy rosszallásukat a reális, esős közegbe is éppúgy beleillő dörgéssel vagy villámlással fejezik ki. Különleges, pikáns játéka darab virtuális terének egybeolvasztása a színház tényleges, színpadot ölelő kulisszáival, ahonnan a súgók (megint a kar) segítik a színészek (szintén a kar) munkáját. Az égi dörgés mindig a kar szövegtévesztésekor hallatszik, s így nem véletlen, hogy a szerzőnek asszociatív úton (hogyan másként) erős isteni hatást tulajdoníthatunk. A rendező (legalábbis felismerhetően) magára nem vonatkoztatott efféle jeleket.

A szöveg dramaturgiája

A szövegformálási elemek rendszere sem mentes az idézetektől, legalábbis képtelenség a játék elragadtatásában önálló, csakis a szerzőre jellemző invenciónak értelmezni őket. Esterházynak még a dramaturgiája is idézetrendszer vagy - halmaz, attól függően, mennyi energiát fordítanak a (néző-)játékosok a rejtvény megoldására. Tehát: a tér becketti zártsága az első felvonás végéig őrzi meg szimbolikus funkcióját. Beckettnél, Handkénál, Cocteau-nál és Ionescónál sem véletlen, hogy a műveikben megfogalmazott világkép egy felvonásnyi anyagot állít önismétlés nélkül színpadra. *(Ó, azoka szép napok,* A játszma *vége, Játék, Székek, Az új lakó, Az emberi hang, Kaspar, Közönséggyalázás,* Synge: *A szirti lovas,* Arrabal: *Tábori piknik). S* mintha belemelegednénk a szerzővel együtt: Esterházy a második felvonásban a térszerkezet váltogatásával, gyors színcserékkel kísérletezik. A színpadi térrel való varázslás éppúgy megkísértette Shakespeare-t *az Antonius és Kleopátrában,* mint Brechtet a *Kurázsi* mamában vagy Jarryt az *Übü* királyban, így szinte logikus, hogy a dramaturgia alapszabályait vendégszövegként drámájába foglaló szerző főhőse jellemzésére alkalmazza a térváltás bevált technikáját. Ez lehetővé teszi, hogy a darab időbeli linearitása megszakadjon, hogy a kar és az Apa viszonya árnyaltabb, képzeletbelibb megfogalmazást nyerjen, s hogy a színház felvonultassa technikai eszközeit, ha vannak (a háziszínpadon nincsenek). Lukács Sándoron hosszú évek óta nem látszott a játékban felfedezett öröm. Esterházy és Zsótér játéka nagy teljesítményt csalt elő belőle.

A szerzői utasítás szerint: „A jelenetek a színen egymástól távol, a sötétben váratlanul felbukkanva követik egymást. APA hajszoltan fut egyik helyszínről a másikra, halljuk őt a sötétben, de maguk a jelenetek nem »gyorsak«. »Valóságosaknak« képzelem, azaz pl. a szeparé, nőkkel, férfiakkal, pezsgővel, a XVI. század mintha időutazás volna, és egy kis sziklás sivatag is jól jönne, de mindez egészen másképp is lehet..." A jeleneteket markáns térmeghatározás jellemzi: nem erőszakolt tehát, főként a szerző előéletére hivatkozva, megfejteni, s ekként film- és színháztörténeti hommage-ként szemlélni a darab második felvonását. Az első képben az Apán korona és palást „teljes királyi pompában". Mivel a mű értelmezési síkja egy freudi apagyilkosságot (Oidipusz) és ezáltal egy apára találást is hordoz, s mivel a képletes apagyilkosság e felvonás végén következik be, a szerző többek között (akarta, nem akarta, vö. „gondolta a fene") Ionesco haldokló királyát is újrateremti.

A felvonás második képében Picasso A *telibe viszonzott vágyakozás* című darabjából ismert

lábak ingáznak - csak e végtagok, a szerető lábai látszanak, miközben a hozzájuk tartozó test mondja a szerepét. Felismerhető a továbbiakban még, fantáziától függően, Peter Brook Marat-rendezése, egyáltalán a fürdőkádban ülő és Charlotte Cordayre váró Marat vizuális toposza. Itt ugyan a fürdőző Apát (aki mellesleg imádkozik, Pázmány Péter-imát, ezzel újabb asszociációs köröket kezdve Shakespeare-től Laurence Olivier-ig) a kar, vagyis gyermekei leszúrás helyett „iszonyatosan fejbe kúrják a papuccsal". Felsorakozik még igazi westernbetét Gojko Mitic-stílusban, egy riporterjelenet bármelyik belpolitikai oknyomozó tévéműsorból, egy szeparékép, talán Jávor?, majd visszatérünk előre, a harmadik felvonás színére.

A fent említett rövid, idézetszerű jeleneteket kizárólag az Apa figurája köti össze. Semmilyen időbeli vagy térbeli logikai kapcsolat nem állítható fel közöttük, ezért valószínűleg nem is mások, mint az Apa, aki egyébként színész, szerepeinek vizualizált megjelenítései. Színész játszik színészt - íme, egy újabb darab a színészparabolák sorában (Corneille: *L'Illusion comique,* Shakespeare. *a Hamlet* egérfogója, Sartre-Dumas: *Kean, a* színész stb., stb.).

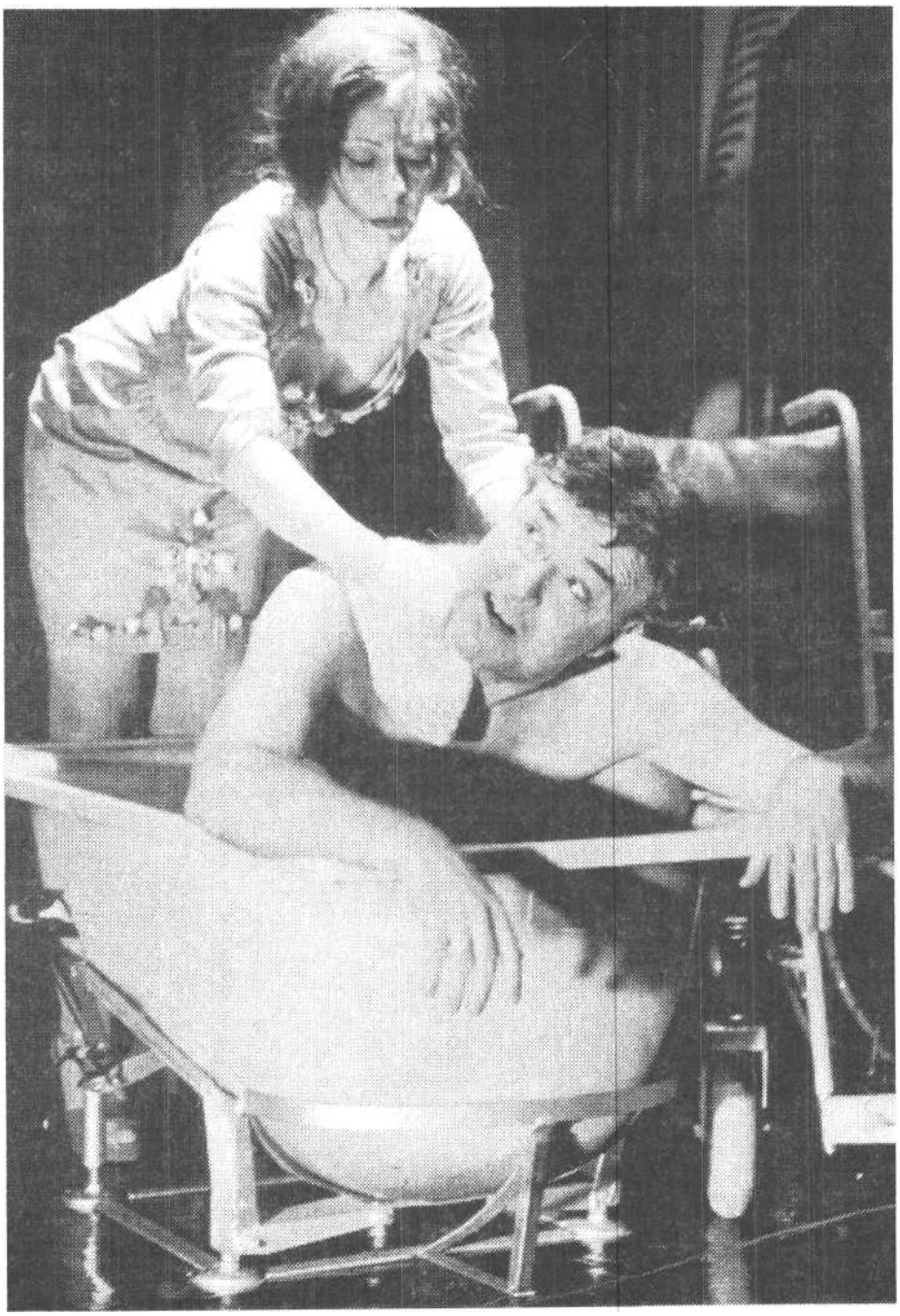
A szerző a felvonást a remek bulvárszínházi technikai megoldások után újra abszurd színházi megjelenítési elvekkel folytatja. Visszakényszeríti hősét a tolószékbe, s az idő és a tér változásait ettől kezdve csak szavakban jeleníti meg.

Zsótér nem nagyon bolygatja a szöveg saját dramaturgiáját, inkább gondozza azt, bár színházi szokás szerint, a nézőre való tekintettel azért egy szünettel adják a darabot. Az invokált játékstílusokat helyzetbe hozza; a verekedés, a lövöldözés, a mozgalmas jelenetek a szűk térben bravúros mozgatást igényeltek; legtöbb vesződsége viszont a kifejezetten színházbosszantó epikus részek életre keltésével lehetett, hiszen ezek nem okos vagy elegáns munkák, csupán iskolás gyakorlatok. A szövegben -talán dalbetétként- Sós Ede történelemtanár elkészíti az Esterházy-rostélyost. Aprólékosan. Komótosan. Zsótér pedig a négy fiúval és Népszabadságokkal rögtönöz fiktív konyhát a színre. Gondolom, kihúzni a jelenetet azért nem illett volna.

A dramaturgia könnyedebb és szerzőközpontúbb felismeréséhez természetesen igénybe vehetjük az Esterházy-kalauzt is, melyből kiderül, hogy a szerző a Haydn-szimfónia szerkesztési elveit követi. Ez esetben azonban kimaradunk a játékból.

A segédeszközök

A hagyományos dramaturgiában (mindenki tudja, mi az) a térváltásnak tematikai tagoló feladata van. A színváltozás általában jelenet-, főként felvonásvéget jelez (prakticista szempontból nézve: időre volt szükség az átdíszletezéshez). A Shakespeare-nél adott szövegdíszlettel például a néző képzelete rendezte be a teret, darabjai többségében mégis megtartódott a tértagolás és a dramaturgiai tagolás egybeesése. A modern dramaturgia a szimbolista drámák megjelenése óta használja a tértagolás jellemábrázoló funkcióját is (Materlinck, Craig, Ghelderode, Genet, Osborne, Wesker...). Amikor Örkény *Macska játékában* a két magányos idős hölgy színpadi megjelenése csak szobájukra korlátozódik, akkor verbálisan megfogalmazott egyedüllétük térbeli megerősítést kap. Kettőjük kapcsolatát egymással és a külvilággal leginkább egy mesterséges kommunikációs eszközzel, a telefonnal bonyolítják le.



Venczel Vera (Meny) és Lukács Sándor

A rostélyosrecrept kísérte napilap mint információs bázis szereplése mellett az Apa figurájának jellegzetes, jellemző kelléke a telefon. Jól látható helyen, a színtér közepén, egy asztalon helyezik el (fekete bakelit), s jelenléte alkalmat ad az összes dramaturgiai közhely eljátszására. Így

szokás titkolt kapcsolatokat a néző tudtára adni, megtörténik, így szokás izgatottságot, fokozott várakozást érzékeltetni, ez is megtörténik, s így válik egy téves kapcsolás útján komoly, mondhatni, klasszikus irodalommá a híres Kern-féle kabaréjelenet a levehető ajtajú NDK-turmixszal.

A telefon modern korunk hírnöke: egy telefonbeszélgetés előre jelzi Tóth Menyus érkezését. Ennek a Tóth Menyusnak az alakja összefoglal-ható, drámatörténet-ízűen leírható, mert a többiekkel ellentétben egyszerű, egysíkú, életszagú a neki osztott szerep. Ő volt az Apa birtokainak mindenese; az ötvenes években, a rendszerváltáskor az Apát vallató rendőrnőt vette feleségül, s mosta fia, ifj. Tóth Menyus, a szerzői megnevezés szerint a Bolond érkezik, s négy, törvényes fia jelenlétében arra kéri Apát, az ő apját is, hogy látogassa meg egyedül maradt anyját.

Esterházy ezt az ifj. Tóth Menyust megeteti a színen. Naturalizmus, Zola és a többiek. Zsótér, undorítóan, ahogy kell, nagyot zabáltatja. Antoine- és Belasco-stílusban. Kis lábaskából, kegyelmeséknél.

A telefon legfontosabb dramaturgiai funkciója a hírnökségen túl megszólalásának tagolásában rejlik. Ezek a csörgések tagolják vagy talán csak kijelölik a mű töredezett, hiányos vázszerkezetét. Ezek a csörgések teremtik meg a keretet, mely a befogadó általi kitöltésre vár. A hangeffektek, főként a csörgés efféle technokrata alkalmazását Genet használta például a Cselédekben. (A Jelesrendezés ezt szépen ki is játssza.) Ez a Genet-allúzió még jobban erősödik a felbukkanó tükörmotívumtól. Az Apa vizsgálgatja arcát, megkétszerezi magát, játszik a duplummal, színészkedik, biztos az énjét keresi a tükrön innen s túl.

Az állatok

A színpadi tér változtatásának csak egyik módja, ha a szín változik, történjék ez akár bútorcserékkel, akár a világítás változtatásával, akár verbális közlés révén. Másik lehetőség, mellyel a század eleji avantgárd szerzők éltek gyakran, magának a színpadi alaknak az átalakítása. Ekként lesz Cocteau-nál *Az Eiffel-torony* násznépében a fonográfból vonat, mely új konnotációs mezejével alakítja a teret, Tzaránál a *Gázszívben* a Száj nevű szereplőből versenyló, s az utóbbi új mozgásformájával értelmezi át a teret.

Esterházy az Apa-alak térhez való viszonyát kétféleképpen jelzi: emberi viszonyrendszerben (két lábon) és állati perspektívában (négykézláb). Ez az Apa-alak antropológiailag természetesen ember (ugyan tolószékben), néha viszont kutya, kutyaalakításaira büszke színész. Ugatós jeleneteinek legszebbje Apa és ifj. Tóth Menyus - Orbánné és Egérke Örkény fogalmazta nyávogását férfias formában felidéző - duettje. Ezzel a kutyaperspektívával záródik a darab. Említettük, hogy Esterházy a szövegben számos Molnár Ferenc-idézetet és -technikát sorakoztat fel (álzárlat a legizgalmasabb jelenetnél, a Bolond beléptekor, második felvonás), így biztos kézzel az előadás, az olvasat leghangsúlyosabb részén, a végén térdepelteti le Apa alakját. Ekkor az Apa már egyedül van, hiszen születésnapját ünneplő leszármazottai, vagyis a kar már kivonult, s cipelték őt is - helyesebben egy Apa kinézetű bábut - magukkal. Az Apa négykézlábra ereszkedik, összehúzza magát... Így, a térben összekucorodott hős képével zárul az előadás.

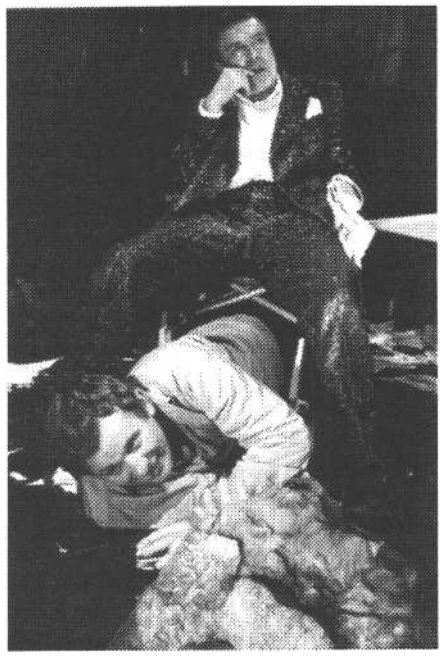
A színen ez a szép, utolsó jelenet felerősödik - vendégképpé formálódik: „Apa négykézláb jön előre a rivaldáig: elkezd esni az eső, Apa csurom-víz, ázik szét a színpad, a szoba, a bútorok, megáll a rivalda szélén, sorban emeli, akár a kutyák, a négy »lábát«... Hosszan, panaszosan, siralmasan, rémülten és persze bravúrosan ugatni kezd." Bulgakov, *Kutyaszív,* Katona József Színház, Balkay Géza.

Az irodalom a média korában

Ilyetén is festhet a szövegben rejlő előadás képisége, s ilyesmiket mutat fel a rendezés is. A szerző és a rendező sokkal erőteljesebben van jelen a színpadon, mint amennyire ezt hagyományos előadások lehetővé tennék. A szerzőkre árulkodó jegyek általában a szerzői instrukciókban fogalmazódnak meg, helyszínleírásokban, bevezetőkben, javasolt díszletrajzokban. Ezeket szokták a rendezők, őket jellemző módon, már az olvasópróba előtt kihúzni.

Esterházy kihúzhatatlanul beírta magát a szövegbe. Okosan, nagyvonalúan elfoglalja a hagyományos drámaszövegírói posztot, s a kortárs szokásoknak megfelelően szövegét látványosan felkínálja a rendező kényének-kedvének. „Én is elmondom, amit mindenki, hogy a szerzői utasítások, színleírások még csak nem is javaslatok, inkább csak »ahogy Móricka elképzeli« - a szöveget; tehát, ha, akkor az olvasást segítik." Azonban csak a szerzői utasításokat ajánlja fel a színrevivőnek. Ezeken kívül mindenhova saját személyét rejti. Megjeleníti magát a figurákban, felismerhetően ingázik az Apa és az egyik fiú alakja között. Jelen van a menyben, kinek szájába Bethlen Miklós-i önfestést ad. Jelen van a cselekmény egészében, hiszen a történelem a családi történelmen keresztül ábrázolódik. S mindez nem elég. A mindenható, omnipotens szerzői akarat ironikus - mondhatni, igazán posztmodern - ízű megformálást eszel ki önmagának: ő lesz a szövegromlást féltékenyen ellenőrző, a kulisszák mögött állandóan jelen lévő, haragvó Isten.

Esterházy ráadásul betüremkedik minden elemzésbe és kritikába is, hiszen a darabban uralkodó vendégszövegek, vendégalakok és vendégképek igen tágra növelik a mű konnotációs



Szarvas József (Bolond-ifj. Tóth Menyus) és Lukács Sándor (Koncz Zsuzsa felvételei)

mezejét. S míg ennek gubancolásával vesződne a színházi és irodalmári szakma értő kertésze, nem is venné észre, hogy jó pszichoanalitikusként saját tudásrendszerét marcangolja. Érdekes persze együtt látni egy shakespeare-i Bolondot, a görög kart, az abszurd térelemeket, még a fel nem ismert, véletlenül akár eredeti Esterházy-dialógusokat is. Ismétlem, színháztörténeti újdonsággal találkozunk. S ha hiányoltam a tényleges, fizikai interaktivitást, helyesbítenem kell: létrejön egyfajta intellektuális interaktivitás. Ha mégsem, az a rendszerfelhasználó hibája és nem az Esterházy-programé.

Mindezekből következik, hogy csakis olyan színház vagy társulat használhatja sikeresen a darabot, amelyben a stilizáció, a teatralitás hangsúlyosan magas foka lehetővé teszi a mindenre kiterjedő többértelműség megjelenését. Zsótér színészei megfelelő technikákat alkalmaznak: a kar egyidejűleg kettős/többes szerepet játszik, a szöveg elmondása és illusztrált eljátszása egyidőben, egyszerre történik (mint némafilmnél az alámondás), a szövegmondás mesterségesen lelassul (a szerző által is előírt emeletes mondatok készülnek így). A szöveg rendszeréhez híven a színészek gesztus- és miméziskészlete leginkább idézetekből áll, legjobb példa erre Major és Csortos jelenete. De idézetnek vélhetjük (miért is ne?) az Apa és a meny szereposztási találatát is. Lukács Sándor és Venczel Vera saját színészi múltjukkal húznak egy újabb kört az előadás értelmezési horizontja fölé.

Jó az előadás, ha van kedvünk, és jól tudunk játszani. Zsótér és Ambrus vezetése segít benne. A legavantgárdabbnak, a legmanieristábbnak és a legeklektikusabbnak tartott rendező és díszlettervező a százéves, patinás, polgári Vígszínházban jutott térhez. E ház írta ki a jeligés pályázatot, állta a költségeket és vállalta a kortárs magyar dráma népszerűsítésével kétszáz éve együtt járó köröket. Nemes cselekedet. Úgyhogy jogosulatlan a kérdés, hogy mi keresnivalója van itt ennek az előadásnak.

Az aranyozott színházi gipszcirkalmakkal sok minden megtörténhet. 1919-ben, a zürichi dada egyik utolsó estjén a Kaufleuten karzatának közönsége a százéves balusztrád darabjaival felfegyverkezve kergette ki a színházból Walter Sernert. Aztán kezdődött a műsor második része. A százéves Vígnek még jövője van.

Esterházy Péter: Búcsúszimfónia (Vígszínház, Házi Színpad)
Díszlet: Ambrus Mária. *Jelmez* Benedek Mari.
Rendező: Zsótér Sándor.
Szereplők: Lukács Sándor, Bozsó Péter f. h., Dányi Krisztián f. h., Lázár Balázs f. h., Pindroch Csaba f. h., Venczel Vera, Szarvas József.

ZAPPE LÁSZLÓ

A TÖRVÉNYEK ÖSSZEOMLÁSA

BEREMÉNYI GÉZA: A JÉGHEGYEK LOVAGJA

Az írónak a műsorfüzetben olvasható némelyik mondata azt a benyomást kelti, mintha rendszerváltási parabolát írt volna. Amit ott elmond, abból ugyanis természetes reflexszel elsősorban olyasmikre figyelünk föl, hogy ,,...a híres izlandi saga is, a Njáls-saga, amelyből a darab született, ennek a pogány-barbár, izlandi szabad emberekből álló közösségnek azt a felismerését meséli el, amikor rádöbbennek, hogy a régi törvények már nem működnek. Ez a kereszténység előtti pillanat. A főhős, Günnar, ezért egyfajta barbár megváltó. Ígazából ez vonzott a történetben. Azt hiszem, a mi korunk is ilyen. Ezt a kort, amelyben élünk, világszerte sokan nevezik az új barbárság korának." Majd néhány sorral lejjebb Bereményi Géza arról értekezik, hogy ,,... újból bekapcsolódtunk az emberiség vérkeringésébe, olyan közös problémákkal találjuk magunkat szemközt, amelyektől eddig el voltunk zárva." Téved azonban e szövegek olvasója, ha mindezek alapján arra gondol, hogy a darab valamiféle történelmi átmenet korszakát ábrázolja, amelyben a mai időkre ismerhetnénk.

Közelebb jutunk talán a darabhoz, ha az írói vallomásból más részeket emelünk ki. Azt például, hogy ,,... világéletemben hazug törvények között és törvénytelenségben éltem. Áltörvények között, amelyek voltak ugyan, mégsem működtek. Egyfajta önkényben, amely a törvénytelenség egyik ősi formája. Minden közösségnek, amelyben éltem vagy amelyikkel találkoztam, magántörvényei voltak. Ezek a törvények pedig nagyon hasonlítanak azokra az izlandi törvényekre, amelyeket több nemzedék tapasztalata alakított ki, s amely törvények többször összeomlottak, majd újrakezdődtek." A darab mindazonáltal csak a törvények összeomlásáról szól. Emlegetik ugyan, hogy a régi törvények nem felelnek meg az új viszonyoknak, az új embereknek; régieknek szidják a valóban régi törvénytudókat; a törvényesség újrakezdődéséről, új törvényekről, új társadalmi szerveződésről, az együttélés új formáiról, új erkölcsről azonban nem esik szó. Sőt mintha az új generáció, amelyik megalkuvással, gyávasággal, gyengeséggel vádolja a törvényesség képviselőit, a törvényesség, a társadalmiság, szóval az emberiesség előtti nyersebb, barbárabb viszonyokhoz kívánkozna vissza. Mesterkedésük nem jobb törvényeket hoz, hanem a törvénytelenséget vagy inkább a törvény nélküliséget törvényesítené. Ha mindenáron rendszerváltási parabolának szeretnénk felfogni *A jéghegyek lovagját,* akkor nemigen juthatnánk más értelmezésre, mint hogy volt egy olyan, amilyen, kicsit talán túlbonyolított, némiképp álságos, de mégiscsak valamelyest rendezett, aránylag békés, legalább elviselhető világ, amelyet felváltott a teljes káosz, a kíméletlen, gyilkos harc, a nyílt törvénytagadás kora.

A darab azonban lényegében nem erről szól. Illetve csak részben szól erről, de nem ez a lényege. Bereményi persze a mi korunkról beszél, s ennyiben a rendszerváltás koráról. De nem politikai síkon teszi ezt. Nem politikai rendszerek változását, cseréjét ábrázolja elsősorban. Nem a múltat veti össze a jelennel, illetve a várható jövővel, nem a múlt, a jelen, a jövő erkölcsét méri, hasonlítja össze. A darab középpontjába akarva-akaratlan az a politikai rendszerektől jórészt független, minden korban megrendítő tapasztalat kerül, hogy „a törvény szövedéke mindig fölfeslik valahol".

A történet azzal kezdődik, hogy a derék és jámbor, a békességet és törvényességet mindenáron megóvni akaró Njót és a hozzá hasonlóan gondolkodó, de nem törvénytudó, nem szellemi ember, hanem hatalmas testi erejű hős, Günnar csellel, fondorlatos módon érvényesíti a törvényt. Visszaszerzi egy özvegy elorzott hozományát. Később aztán vesztüket s az egész korábbi törvényesség pusztulását éppen ennek az asszonynak az új házasságból született fia okozza, aki állandóan viszály szításán mesterkedik, aki módszeresen fúrja meg a szokásos alkukat, ki-egyezéseket, akinek alighanem életcélja, hogy bebizonyítsa a régi szokásjog alkalmatlanságát. Ebben egyébként kezére játszanak vetélkedő asszonyok praktikái is, noha ők egyszerűen csak a maguk kedvére szeretnék kihasználni a tör-vényt, s olyan kész helyzeteket teremtenek, amelyben a korabeli törvények szerint kénytele-nek a férfiak - férj, fiú - gyilkolni.

A történetben vannak apróbb logikátlanságok, amelyek nagyrészt nyilván abból következnek, hogy az archaikus mesét, a sagát nem könnyű mai észjárásunk szerint átírni, a mi logikánkhoz igazítani. A darabban olykor nem forr össze, nem ötvöződik, hanem váltakozik az archaikus és a modern gondolkodásmód. Egyes tettek motivációja szinte teljességgel hiányzik, míg más cselekedetek pontosan következnek az előzményekből. Az ősi izlandi törvények belső logikáját bizonyára reménytelen volna a mai néző számára a színpadról megmagyarázni. A hős Günnar melankóliáját, amely végtére is ellene lázítja barátait és főképp az ifjabb nemzedéket, nehéz pusztán a működésképtelen törvények feletti búslakodásnak betudni. Hogy ármányos felesége szexuális rabigában tartja, az látható ugyan, de nincs túl erőteljesen sem megírva, sem eljátszva, továbbá nincs összefüggésben a mű alapkérdésével. Mindennél súlyosabb baj azonban, hogy a második rész sokkal érdektelenebb, mint az első. A gondolati, a szellemi fe-

szültség tulajdonképpen csak addig fokozódik, amíg esélye van a törvényességnek, illetve amíg feltárulnak a gondolati erővonalak. A második részben már csak lavinaszerűen omlik le minden. Bekövetkeznek a kiszámítható következmények. Megkezdődik a leszámolás, amelynek legfeljebb a sorrendjében és a módjában lehetnek változatok. Es hát Njót reménytelen harca a végpusztulás ellen nem is lehet túlságosan változatos. Egyetlen lehetősége az, hogy pénzbeli megváltást ajánljon minden újabb és újabb gyilkosság után. Amit persze már csak dramaturgiai okokból sem fogadhatnak el partnerei. A törvényesség felrúgása, az egyezségek, a megbékélés következetes elutasítása sokszor inkább az elszánt írói szándékból, az eszmei mondanivalóból következik, mintsem a helyzetekből vagy a jellemekből.

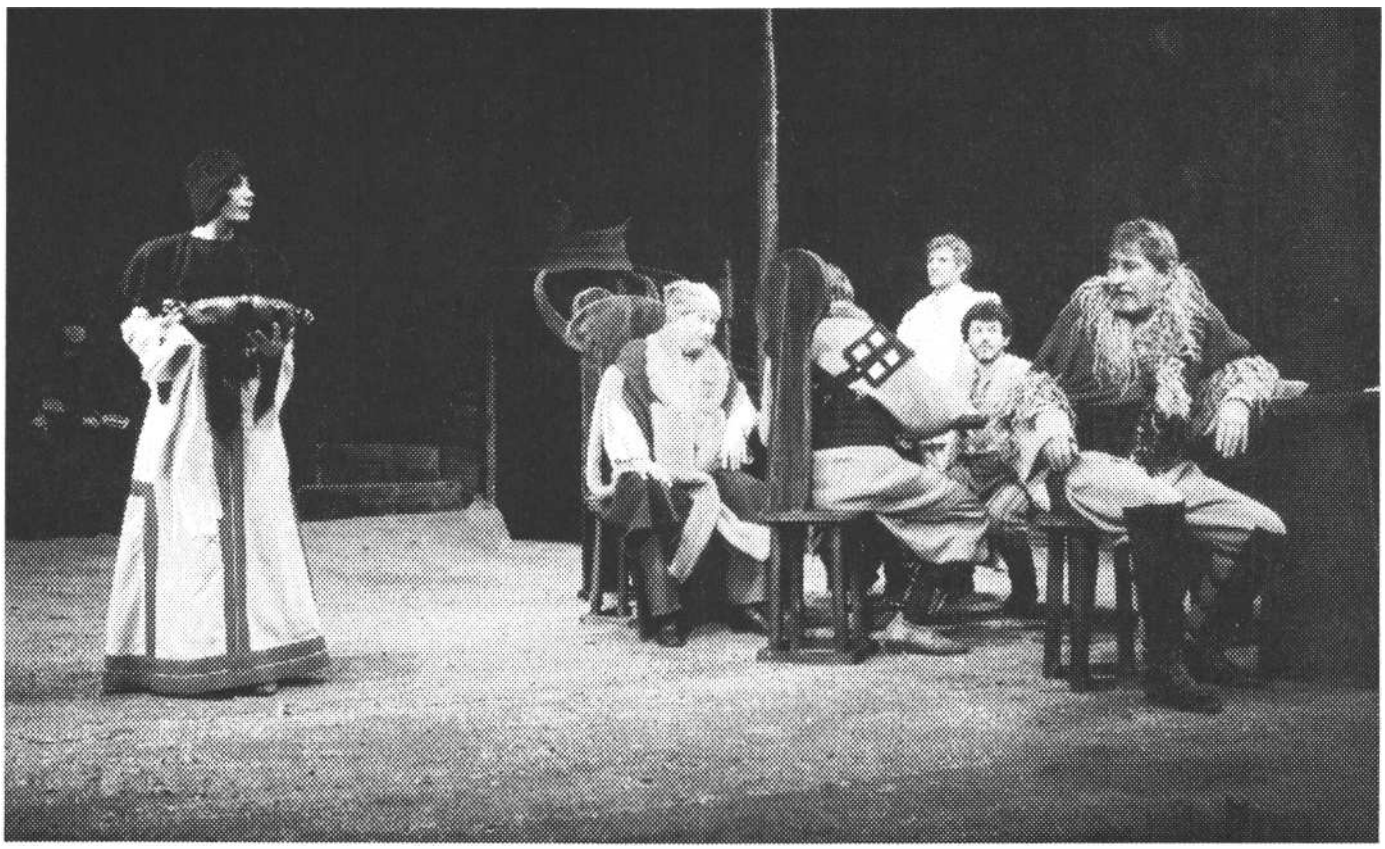
Másfelől Bereményinek van tehetsége ahhoz, hogy a logikailag talán nehezen érthető szituációkat és figurákat is emberi hitellel ruházza fel. Hősei furcsa alakok. Gazdagon árnyalt jellemeknek nem mondhatnánk őket. Sőt szövegük szerint inkább vélhetnénk őket egy-egy jellemvonás, egy-egy magatartás, sőt egy-egy dramaturgiai szükséglet megtestesítőjének. Ugyanakkor Bereményi, a rendező egy-egy gesztussal, egy-egy helyzetben való viselkedésükkel mégis eleven emberekké tudja őket lelkesíteni. Ez egyúttal megszabja a színészi játékstílust is. Az előadás az archaikus stilizálást keveri egyfajta leegyszerűsített pszichologizálással. Nem tudható, menynyire szándékos ez, illeve mennyiben következik abból, hogy színjátszásunkból talán végképp kipusztultak a múlt századi értelemben vett nagy egyéniségek, a régi héroszok, királyok, harcosok, tekintélyes vezetők megtestesítői.

Koltai Róbert és Kátay Endre, a két ellenérdekelt törvénytudó inkább piaci alkuszra emlékeztet, Derzsi János, a legyőzhetetlen hős inkább átszellemült veszteségként hiteles, harcosként egy kocsmai verekedő - egyébként nem lebecsülendő - szenvedélyével bír. Bagó Bertalan nemigen tudhatja, Mörk miért olyan, amilyen, ehhez képest meggyőző kígyói fondorkodást mutat be. Vasvári Csaba eleinte komikus hülyegyereknek kénytelen ábrázolni Skarpjétinnt, aki azután mégis főszereplővé válik, amennyi-ben ő öli meg - nem egészen érthető indoklással - Günnart, ezzel a végpusztulást vonva magára és családjára. Megemlítendő még Czibulás Péter, aki akaratnélküli bábot játszik, és Csuja Imre, aki pontosan formálja meg a jellemtelen szolgát. Az asszonyokkal Bereményi sem íróként, sem rendezőként nem látszik boldogul-ni. Császár Gyöngyi és Györgyi Anna eléggé tanácstalanul lézeng a színen két igen fontos szerepben.

Tóth Tamás ügyesen stilizált díszletet készített, amely olyan benyomást kelt, mintha az izlandiak mind partra vetett és földbe vájt hajókon élnének. Berzsenyi Krisztina jelmezei egyik-másik jellemet túlzottan is hangsúlyozzák, összességükben viszont hiányzik belőlük a stílus, az ízlés egysége.

Bereményi Géza: A jéghegyek lovagja (Szigligeti Színház, Szolnok)
Díszlet Tóth Tamás. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina. *Zene:* Darvas Ferenc. *Dramaturg:* Matuz János. *Mozgás* Gyöngyösi Tamás. *Rendezőasszisztens:* Ignátz Eva. *Rendező:* Bereményi Géza.
Szereplők: Derzsi János, Györgyi Anna, Koltai Róbert, Császár Gyöngyi, Vasvári Csaba, Kátay Endre, Czibulás Péter, Bagó Bertalan, Ujlaky László, Magyar Tivadar, Petridisz Hrisztosz, Csuja Imre, Turza Irén, Tokai Tibor, Gombos Judit, Horváth Gábor, Árva László.

***Jelenet az előadásból** (Sipos Géza felvétele)*



BUDAI KATALIN

A LÁTHATÓ ÖLTÖZŐ

FÁBRI PETER: AZ ÉLŐ ÁLARC

Fábri Péter all-round színházi ember, belekóstolt minden munkafolyamatba, rendez, dalszöveget ír, tervez: nyilvánvaló, hogy íróként is tud ebből a közegből anyagot meríteni. Ezzel nincs is semmi baj, a szín-ház, mint tudjuk, izgalmas, rejtélyes hely, ki sem kell menni belőle, megtörténik benne úgyis minden. A nézőt pedig a zsinórpadlás vagy a kottatár illata éppúgy elvarázsolja, mint az, amit a deszkákon lát. A színházat és az abban játszók bonyolult személyiségét mindenképpen hálás dolog színpadra vinni - garantált az érdeklődés. Csak épp van valami túl könnyű, túlságosan magától értetődő az effajta, kedvelt „back-stage" temati kában, valami, ami egy csapásra el is veszi a frissességét.

Itt azonban van másféle, történelmi izgalom is. A színházak bezárása vissza-visszatérő történelmi tény - nálunk is azzá lesz mostanában, s az volt a XVII. századi Angliában is, ahol Cromwell puritánjai nem szenvedhették a szerintük kicsapongásra gerjesztő drámázást-komédiázást.

Ez az alaphelyzete a romantikusan bombasztikus Fábri-darabnak is - egy kis londoni társulatnak kell szembenéznie a betiltás következményeivel: éhséggel, faggyal, földönfutói léttel. Ekkor érkezik egy nagyúr: John Mortimer gróf, s munkát ajánl. Ot magát kell helyettesíteni e zavaros időkben, addig, míg mint királypárti „alámerül és kibekkeli" a csőcselék vagy legalábbis a nála kisebb emberek parlamentáris uralmát. Színésznek kell tehát a továbbiakban alakítania a grófot, kollégáinak, fiú- és lányszeretőjének pedig a cselédséget.

Frankenstein, a Gólem avagy Eliza Doolittle népes csapatához csatlakozik tehát a színidirektor főhős, William, amikor teremtett lény-ként önállósulni kezd. Természetesen nem tartja be a kissé durván értésére adott játékszabályokat; igenis forog a világban, sőt, beszédeket monda felsőházban, s a megkívánt és általa meg is ígért finom semlegesség helyett jócskán be-nyal Cromwelléknak. (Voltaképp homályos a gróf célja: Cromwellt magát készül megölni, ugyanakkor azzal, hogy látszólag a fővárosban marad, egy esetleg népuralmi jövő számára akarja bizonyítani megbízhatóságát - de hát elég nehéz elhinni, hogy egy neves arisztokratát ennyire ne ismerjenek, s hogy észrevétlen bolyonghasson álruhában az országban hónapokig.)

Énhasadás, „identitásproblémák", ha én vagyok a gróf, akkor ki is William, illetve „ha bitorolják a nevemet, hogyan válhatok ismét azonossá önmagammal": a színésznek is, megbízójának is alaposan fel van adva a lecke. Az önazonosságproblematika, megfejelve a színészi énkettőződés paradoxonával, már elég komoly ügy-ehhez járul még egy kis biszexualitás (színész féltékeny is meg nem is másodszínészre, színésznő kettejük között vergődik, de leginkább józanul azt nézi, hogyan maradjon életben) és vadromantikus vérnőszés,

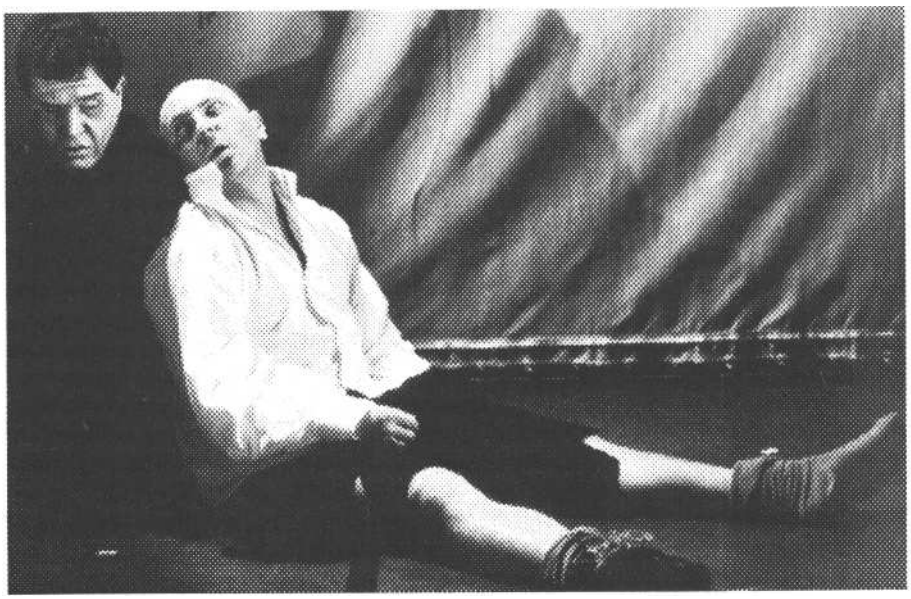
Az öt éve nem látott feleség, Mortimer grófné is hazatér: neki újabb problémája lesz. Ő ugyanis felismeri a helyzetet, látja, hogy a férje nem a férje, de hát jobb, ha nem ugrál - ráadásul bele is szeret a színészbe. Így már ő is vívódik. A gróf és az álgróf pedig nemcsak vívódik, hanem vív is, nem lévén más mód feloldani a túl jól sikerült kettőződést.

Mindez gondolati és színpadi történéssornak is bőségesen elegendő: sőt túlontúl sok. Amikor azonban még a gróf eddig félelmetesen néma szolgája is megszólal, s szélütés utáni, formálódó-alakuló szavaival siratja el gazdáját, majd öngyilkos lesz - nos, ez már komikus. E figurával a Quasimódók és operaházi fantomok sora bővül, totális rémdrámává változtatva a mai vulgaritást költői emelkedettséggel vegyítő pszichokrimit.

Vad eklektika tombol tehát a Shure Stúdió tenyérnyi színpadán, amit a rendező, Valló Péter kerekeken gördülő falakkal, öltözői akasztórudakkal tagol, rengeteg pluszmunkát róva a színészekre, akik maguk tologatják e készségeket jeleneteik előtt, után, alatt, s mind e közben folytonosan öltöznek és vetkőznek, még inkább sulykolva, amit úgyis tudunk: szerepek sorát játssza minden ember. Ezért fölösleges ezt még az ágy-jelenetek előtti és utáni öltözködésekkel külön is megfejelni.

Es még itt sincs vége. Lazító pillanatokat is illesztett a rémdrámába író is, rendező is. Két kiszolgáltatott kisember, Hacsek és Sajó „Holnap bejön?" stílusában kommentálja a történteket, s utal a kinti világ ugyancsak jelmezcserés mivoltára. Mi, magyar kisemberek ezt aztán különösen értjük - kacsintanak reánk fárasztó bizalmaskodással e derék angol kiskereskedők.

Rudolf Teréz (Mary) és Nemcsák Karoly (Freddy)



Polgárok: Kerekes József és Kocsó Gábor (Koncz Zsuzsa felvételei)

Ami viszont meggyőző és sokatmondóbb, mint a néhol elemelkedő, néhol közhelyes szöveg, az az idén amúgy is csúcsformában lévő Dőry Virág jelmezkollekciója és Melis László zenéje. A színészek rokonszenves igyekezettel teszik a dolgukat - Bán János kissé túl idegesen, a szövégeket egyre modorosabban kirezegtetve. Nemcsák Károly élvezi a mackós biszex színész-szolga alakváltozatait, s jó Rudolf Teréz is a realista színésznő szerepében. A grófi párt Rátóti Zoltán és Bacsa Ildikó alakítja. Rátótinak elég nehéz elhitetnie, hogy ilyen képtelen tervekkel hová is akar kilyukadni, s neki kell leginkább megküzdeni a meseszerű közhelyekkel. Bacsa Ildikó finom, bájos, légies - csak neki már nem sok jelenés jut. A nép hangjaként Kerekes József és Kocsó Gábor bohóckodik - nem rajtuk múlik, hogy hamar ráununk a tréfáikra. Csakúgy, mint az egész, félig gyerekkalandregényt, félig Sztanyiszlavszkij-illusztrációt idéző estére.

Fábri Péter: Az élő álarc (Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiója)
Rendezte s a játékteret tervezte: Valló Péter. *Jelmez:* Dőry Virág. *Zene:* Melis László. *Vívás:* Pintér Tamás. *Asszisztens:* Bodori Anna.
Szereplők: Bán János m. *v.,* Nemcsák Károly, Rudolf Teréz, Rátóti Zoltán, Olasz István, Bacsa Ildikó, Kocsó Gábor, Kerekes József.

TARJÁN TAMÁS

PANELPLÁN

SPIRÓ GYÖRGY: AHOGY TESSZÜK

Oly nyilvánvaló az írói szándékból, s annyian elmondták az 1989-es ősbemutató után, hogy közhely leírni: az *Ahogy tesszük a* közhelyek színdarabja. Közhelysorsoké, amelyeknek közös helye, tenyésztalaja a Közép-Európába ágyazott Magyarország. A lehetséges házasságcsődök közül itt az egyik nagyvárosi, értelmiségi alapséma teszi meg a magáét. A harminc körüli, közepesen nyúzott, egygyermekes asszonyka ráébred: kis keresetű, élhetetlen férje az idegeire megy. A Nej tehát *kiforszírozza a* válást: a Hős mehet, amerre lát, hiszen a másfél szobás lakás mint cserealap csupán az anya és fia szűkösen berendezett csonka családi életének záloga.

Az asszonyból az évek teltével teljesen nyúzott, hideg, fásult teremtés lesz, a férfiból cinikus, iszákos rabszolga, akit már az állatias nőhajhászás sem nagyon érdekel. A zene ironikus, idézőjelező keserűségbe burkolja mindezt.

Persze nemcsak az unalomig ismert eseménysablon teszi meg a magáét, hanem a cím szerint is: *mi.* A szerepek néha talán fölcserélhetők, bár Spiró György nem férfielfogultságból ábrázolja erősebbnek a gyengébb nemet a kirúgásban. Szociológiai közhely, hogy javukra billen a kirúgó-kirúgott arány. Az pedig pszichológiai tantétel, hogy ahol az egyik fél olykor nem vonulhat át a másik szobába - mert jószerivel *egyik* szoba sincsen -, ott ágytól, asztaltól is elválnak, s a házasságnak *annyi.*

A közhely úgy jó, ha kiadós. A túldimenzionált banalitás mint abszurdum sodorhat a tragikum és a komikum felé is. Spiró - Másik János zenéje révén - a dalmű keretei közt, hangjegyeket etetve hízlalta föl a közhelyeket. Ez a műforma - a heroikus opera, a stupid operett, az intakt zenés játék, az izgága musical - puszta meséjét tekintve mindig fellengzős, zagyva, elkoptatott vagy lapos. Így kell lennie, ha kétfajta beszédaktus, a prózai (hétköznapi, közlő) és az énekelt (meg-emelt, áttételes) keveredik egymással, részben vagy egészen helyettesítve egymást. A zene az-után átminősíti, fölszorozza a librettót: a muzsika elviszi a szöveg balhéját (s közben hálás is neki, hogy van mit elvinni). Ez az *át-* és *föl-* jobbára a színpadi megnövesztés, nemritkán a grandiozitás által működik. E formanyelvi közhelynek hányt fittyet a minden közhelyet utáló Gaál Erzsébet a Várszínház Refektóriumában (mást nem is tehet a patinás falak között, mivel a terem lakás-nak hatalmas, színháznak parányi). A zene osztandóját elosztotta annyi hangszerrel, hogy osztatként egy szál zongora jöjjön ki. A szöveget megskalpolta, a szereplőket megtizedelte, s kihozott egy *kettő* + *kettő* + sokszereplős, vizionárius kamarajátékot. Ezzel elvette a közhelyek otromba igazságát, el a Spiró-szöveg nyelvi bravúrstiklijeinek, nyers igazságainak egy részét is. Totalitásától, össznépi jellegétől fosztotta meg a közhelyet. Amit vesztett a vámon, visszaszedte a réven. Lett neki egy lírai groteszkje: variáció az *egy férfi és egy nő* örök értelmetlenségére. Az előadást az a refrénszerűen vissza-visszatérő, gépies (óriás)csecsemőgügyögés jellemzi legpontosabban, amelyből egy kisgyermek kopogó hangja hallható ki: *Pap-pa, mam-ma, Pap-pa, mam-ma... Az Ahogy* tesszük Zeitstückből, népdrámából, a házasságcsőd egyszeregyéből ujjgyakorlattá, lélektani krimivé, az egy meg egy papás-mamásává alakult. Persziflálóénekbeszéddé.

Spiró írt sokkal jobb közhelyeket az eredeti, nagyzenekari (a Vígszínházban revüszerűen színre vitt) dalműnél, és írt sokkal rosszabb banalitásokat e megkopasztott *Ahogy* tesszüknél. Gaál Erzsébet rendezése korrekt teljesítmény, a folyamatos kudarcállapot mértanias rajza, ke-

mény nevetésekre ingerlő látlelet. A diagnózis halálos, ám különösebben az sem rendül meg tőle, aki a szünetben nem hagyja ott a brechtizált tantörténetet. Masíroznak fülünkbe a katonás, játékos songok.

A Nej és a Hős megformálóira hárul az átértelmezett, átstrukturált darab minden terhe. A többiek nem körülöttük kavarognak, hanem bennük. El kell tehát játszaniuk azt a legbenső ént, meg kell eleveníteniük azt a virtuális tájat, amely a rémálom különleges, mégis kisszerű fantomjaival viaskodik. Peremartoni Krisztina derekasan állja a sarat. Valami összmíszből, a pórusok undorából képes indítani a kívül kislányos, bévül vénlányos figurát. Ezzel átfuvolázza magát azon, miért is - és miért most -teszi ki (kezdi kitenni) a férje szűrét: végül is nem kérdés, esetleges tényező mindkettő (fúvós hangszeréből természetesen zongorafutam árad: az ilyesfajta paradoxitásoknak Gaál Erzsébet elsőrangú mestere). A férfiaktól (nem csak az urától) öklendező, idegösszés nőalakot Peremartoni a görbedt szájszélekkel, tekintetének önmagát is sújtó villámaival, félhazug ellágyulásaival hiánytalanul megjeleníti. Sajnos a rendező annyira azért nem bízott színészeiben - illetve adaptációjának olyannyira technikai konstrukciója van -, hogy ezzel: a közhely naturalista játékmódú bevételével megelégedett volna. Gaál csak azt a tömény naturalizmust szereti, amely már elvontság; nem a való, hanem a való jele. Peremartoni Krisztinának ezért szaggatott, ismétlő mozdulatokkal kell tennievennie a konyhában, „filmszerű" mozgássorokra kényszerül, és - talán feleúton az ének és a beszéd között-lélektelen, egytónusú szódarálásokkal kell kifejeznie, hogy ő lélektelen, egytónusú figura. E tökéletesen evidens közlések már a séma sémái, melyek nem kegyelmeznek: kiköveteik a maguk idejét. A néző ezenközben magába mélyed, ám nem bizonyos, azon töpreng-e, (a)hogy tesszük.

Peremartoni a türelmetlen anyát sem mutatja jobb embernek a fád Nejnél és az érzéketlen szeretőnél. Végh Péter szélesebb skálán dolgozhatja ki az erkölcsileg egy lyukas kétfilléressel mégiscsak többet érő Hőst. A gyomorbajos küllemű férfi a reménykedésre, halogatásra, érvelésre, magyarázgatásra fecsérli maradék energiáit, noha láthatja, hogy a süket falaknak fohászkodik. A színész jó arányérzékkel vette magára a „magányos farkas"-szerep nevetséges terheit, az ide-oda verődő ..tudós" animális embertelensé gét. Realitásérzéke pedig attól óvta meg -az övé s Gaálé -, hogy a hitvány albérletek helyett a metróállomásig, a kukabúvárságig züllessze a figurát. Bárki tudja, melyik a közhelyesebb sorskoreográfia napjainkban: azé-e, aki éjjeli menedékhelyen végzi, vagy azé, aki iskolában, kutatóintézetben reszket a tizenharmadik havi fizetésért? Értelmiségi haláltánc mindkettő - számos nem értelmiségi helyett is.

A Haver-Barát és az Anyós-Nő, a nagyjából egyidős és a nagyjából szülői korú generáció egy-egy „összevont" képviselője már hálátlan színészi feladat. Gaálnak ők szükségesek a legkevésbé, a darab olajozott forgásához azonban kellenek. Segíteni egyikük sem tud: a férfi kopírozza, a nő távolról követi a középnemzedékbeli pályák alakulását. Kertész Péter sokszor bevált narrátori, kommentáló fogásait érvényesíti némi kaján humorral. Földi Teri már-már olyan illékony, hogy átlebeg az álomi szereplők közé.

Jelenet az előadasból (középen: Végh Péter és Peremartoni Krisztina) (Németh Juli felvétele)

Álomi szereplők... Cuncitól a Csajócáig, a Hős új nőjétől a Takarítónőig, a Hős fiától a Nej új fiújáig, Kibic 1.-től Kibic 2.-ig egy csomó szerepet ministrál a Nemzeti Színház hat fiatalja (köztük négy akadémiai növendék). Az egy-két valóságos személyt enyhe tolakodással, mesterségfitogtatóan - vagy csak vizsgakötelességnek eleget téve? - faragják ki. Sokkal jobbak az éjszakai tudat agresszív ködlényeiként, tömegembereiként. Dőry Virág - aki a két fő-antihős kopott, fehér öltözékeivel és főleg a végén a volt férj és feleség egyformán temetésfekete műszőrme bundájával is célt ér - ezeket a sötét „villiket", *boholyokat: e* holt lelkeket ruházta föl a legötletesebben. A jelenkori falanszterből szalajtott, fenyegető, torz, esetleg robotgépszerű lények a Nej és a Hős énjeinek kivetülései: párhuzampéldák vagy elrettentő sorsok, sematizálódott életek és életszerepek. Kék-piros-sárga szürrealizmus.

Az éjféli panoptikum igazán kedvére való Gaálnak. A sötét tónusban tartott színen az általuk formált diaporámák a leglátványosabbak: illusztrációk a miként tesszük nevű tantárgyhoz. Árvai György szorongatóan szűkös (panel)lakásdíszletét belepi a lakótelepi épületek szürkés sódersömöre. Mindenre ráterül a betonszemcsés hordalék, a falakat, a bútorzatot is fölfalja a penészzöldd sejlő szín. A hasogatott falú „otthon" és az összképében is fölfakadó díszlet: ugyanaz a nyílt seb, minta főszereplők kárhozata. A lakásdarabok apró kontinensekként úsznak el egymástól, hogy mindegyik maga is új „lakás" legyen: még kisebb, még barátságtalanabb. Kísértetiesen funkcionál a színpadra épített rom. A háttér Shakespeare-színpadot is idéző kettős szintjén, e nagyobbacska ketrecekben történelmi nagyjelenetek mozdulatlan figuráivá fagynak a mellékalakok, vagy szánalmas processzust formáznak, melynek nyilván a Hős és a Nej is a foglya.

Az utolsó képkivágat, fénytéglalap a rég szétvált házaspár felcseperedett fiáé. Anyja, apja már keveset tud róla, keveset ért a dolgaiból. Ő se tud sokat a szüleiről. Énekel, a mindenkori ifjúság ellenéneklő stílusában. Mostantól minden esélye megvan neki - a 2. Újszülöttnek -, hogy ő is Hős legyen.

Spiró György: Ahogy tesszük (Nemzeti Színház - Várszínház Refektórium)
Zene: Másik János. *Díszlet:* Árvai György m. v. *Jelmez:* Dőry Virág m. v. *Dramaturg:* Ungár Juli m. v. *Zenei vezető:* Zádori László m. v. *Rendező:* Gaál Erzsébet m. v.
Szereplők: Végh Péter, Peremartoni Krisztina, Kertész Péter, Földi Teri m. v., Kovács Mária Lujza a. n., Bodnár Vivien a. n., Törtei Tünde m. v., Mátthyássy Szabolcs a. n., Bordás János, Presits Tamás a. n.

CSÁKI JUDIT

RŐZSE. TÖVIS NÉLKÜL

SZIRMAI ALBERT: MÁGNÁS MISKA

A Cintányéros, cudar világ-az jó. Ennek az operettslágernek akkora „húzása" van, hogy elég, ha kicsit tempósabbra veszik, máris fékevesztett lesz; ha pedig fékevesztett, akkor máris felvillantja egy jól fésült operettben a *kaposváriságot,* és ha ez felvillan, esetleg meglátunk valamit, amit eddig nem láttunk.

A Vígszínházban bemutatták a *Mágnás Miskát.* Hely, időpont, társulat tekintetében stílusérzékre valló döntés. Rendező: Mohácsi János. Az ő kiválasztásának összetett okai lehetnek, feltéve, hogy olyasvalaki kérte fel erre a rendezésre, aki látta eddigi munkáit. És nemcsak a *Csárdáskirálynőt.* Hanem például a Jókai-mű Nyíregyházán játszott „adaptációját" vagy a kaposvári Goldonit, melyekben, mondhatni, írmagja sem maradt az eredeti anyagnak, csak a szelleme lebegett - hol egyetértőn, hol kétségbeesetten - a megszületett és igencsak életerősnek látszó új verzió fölött.

Aki Mohácsit kérte fel a vígszínházi *Mágnás Miska* megrendezésére, az nyilvánvalóan nem akarta, hogy a színház jubileumi évadát tradicionális és reprezentatív módon meghatározó operettelőadás szülessék. Nem akarta azt sem, hogy a Vígszínház sokoldalú és tehetséges gárdája ismert és rutinos fogásait, skilljeit elővezetve abszolválja az előadást. Nem akarta azt sem, hogy a maga műfajában kanonikus opuszból szimpla paródia kerekedjék-hiszen erre nem Mohácsi a legjobb, mi több, ő egyáltalán nem is jó ilyesmire.

Mohácsit ugyanis az eredeti mű *direkte* nem érdekli. Sem a színéről, sem a visszájáról. Azért persze odateszi a színpadra; a dalokat el kell énekelni, táncolni tudni kell - betéve kell tudni mindent az operettről, hogy aztán ez a tudás észrevétlenül maradva átadhassa a helyét egy vagy több, a műről a mű által kimondható gondolatnak. A *Csárdáskirálynő* sem paródia volt, hanem a megmerevedett klasszikus dekanonizálása; az operett-tradíció - mint olyan - figyelmen kívül hagyása, megkerülése. Tévedés ne essék: a nagyon-nagyon figyelmetlen néző hihet-te, hogy az operettet látja; nem volt minden körülmények között elkerülhetetlen annak észrevétele, hogy az operett itt-ott blőd, másutt csak élet- vagy koridegen szereplői vagy fordulatai helyett realisztikus történések és hús-vér emberek férkőztek be a színpadra, amelyek és akik, mintegy „éppígylétükkel", kissé deformálták és átvilágították a megszokott kliséket. Tombolt is a tévénézők sokmilliós tábora: nem kellettek az emberek a *Csárdáskirálynőben* - vissza a szobrokat!

Mit akart tehát, pontosabban milyen *Mágnás Miskát* láthatott lelki szemei előtt az, aki Mohácsit kérte fel a rendezésre? Sosem fogjuk megtudni.

A színpadon ugyanis lepereg a klasszikus Szirmai-operett; nem egészen úgy, ahogy az ősbemutatón, de nem is annyira másképpen, hogy az egésszel kapcsolatban eredeti látásmódról beszélhetnénk. Mert Gábor Andor dalszövegeit ugyan „felfrissítette" Geszti Péter, de igazán nagyon puha kézzel. Mohácsi tollának nyomát is felfedezhetjük a replikákban, vannak új szófordulatok a munkásemberről, el is mondják őket elégszer azok, akiknek ki lettek szignálva. Vannak alakbéli változások is; csak példának idézem, hogy a Nagymamából eltűnt a kleptománia és a lendkerék, bottal jár és nem lop. A változtatások egyeseket inkább, másokat szinte egyáltalán nem érintenek: Rolla például „marad", Mixi és Pixi párosa sokat ígérő, lényegi metamorfózison megy át - de erről majd alább.

Legtöbbször lényegtelen, s mint ilyen, figyelmen kívül hagyandó az alkotó - még inkább a felkérő - szándéka. Kivéve azt, ha - mint most-beépül az előadásba. Ugyanis a Vígszínházban bemutatott *Mágnás Miska* számos pontján Mohácsi jelenlétét, mi több, rendezői kézjegyét - egyéb pontokon feltűnő távollétét érezhetni; utóbbi esetben nagyobb baj nincsen, mint hogy a felvillantott motívumok, ötletek a semmibe szállván, „igazi" operett mutatkozik a színpadon, közegellenállás nélkül.

Amikor a nyitány alatt felmegy a függöny, a közönségnek nincsen tapsolhatnékja a díszlet láttán - ez jó, mert oka sincs rá. Bejön Tahi Tóth László mint Korláth gróf, első látásra igazi karikatúra, ez ígéretes; leinti a zenekart, amikor meg akar szólalni, ez kicsi poén, de ez is ígéretes. Majd bejön Mixi és Pixi, raccsolnak, ahogy kell, de szemlátomást nem gügyék. Bejön a grófné, ő is karikatúra, Halász Judit feltűnő eper-málnacseresznye ajkat festett a szája helyére.

A reggeli alatt, a Rolla kimaradása okozta izgalom közepette Mixi és Pixi Mohácsi-féle képet fest a vásári forgatagról. Szodomát és Gomorrát, Lótot emlegetnek, később proletárt, kétkezi munkást, a nép egyszerű gyermekét; érezhetni, itt valami készül, újfajta paródia az újfajta rangkórságról, a nem létező arisztokrácia nem létezéséről. Jónak tűnik Méhes László és Oberfrank Pál kiválasztása is: előbbi bármely igazi operettben lehetne táncoskomikus, de eljátszik bármi mást is, utóbbi sehol nem lehetne táncoskomikus, de eljátszik valami mást, ha kell.

Amikor megérkezik a primadonna, nincs mit tenni, operettet kell játszani. Pápai Erika kiválóan énekel, remekül játszik: ahogy félfenékkel a lépcső korlátjának támaszkodva előadja az Egyszer voltot, az első slágert, egy másik előadás kezdődik, egyelőre nem rosszabb és nem jobb az előzőnél, csak másik.

Börcsök Enikő Marcsája és Kaszás Attila Miskája kétfelé húz: Börcsök „szennyes egy goromba emberről", Kaszás „kompromisszumra jutásról" beszél; a Hoppsza Sári eleje „Neszpa Sarlott", a vége Hoppsza Sári, ide is, oda is jó.

Hogy Szervét Tibor mint Baracs mérnök miért a házból jön ki, amikor megérkezik a Korláth-birtokra - rejtély. Hacsak nem azért, hogy a lépcsőn érkezhessen, ahogy egy igazi bonvivánhoz illik. „Úgy szeretnék boldog lenni", énekli, világítás, sejtelem, ahogy kell - majd Baracs mérnök át-vedlik afféle belvárosi értelmiségivé, ismerős vasút-építő mérnökké, rezignált öntudatossá. Kevélyen lerázza magáról a gróf vesztegetési kísérletét, makacsul ki-tart amellett, hogy a vasút bizony a faluban áll meg. Mohácsi verziójában ez a derék demokrata szilárdan elvi alapon áll: grófnőbe szerelmes, de a szegényekért is ver az ő szíve, rendületlenül.

A második felvonás éppen olyan, mint az első: váltakozik benne a két előadásmód. Baracs és Rolla szerelmi civódása a bál idejére háttérbe szorul, de legalábbis háttér-be nyomja Miska-Eleméry és Marcsa-Mary sokkal erőteljesebb konfliktusa és jelenléte. Valamint: ekkor derül ki végleg, hogy semmi nem fog kiderülni a Mixi-Pixi párosról; a két alak hol operett-módra majmolja a lovászból lett arisztokratát, hol - némi cinizmust sejtetve - „jólértesülten" bukik Marcsára, majd a belőle lett grófnőre. Hagyományos ziccerszerepük megszűnvén - nem keletkezett semmi a helyébe.

Amúgy Kaszás Attila eljátssza Miska lovászt és azt, hogy ez a Miska grófként is inkább lovász - ebben ott rejtőzhet éppen Mohácsi szándéka, hiszen ha egy teljesen grófszerű grófot imád a hülye grófok és grófnék gyülekezete, az vicces, de lapos. Ez a lovász-gróf azonban komolyan veszi a leckéztetést - és a lovász leckéztet, nem a gróf -, ezért is tűnik majdnem drámainak Baracs növekvő aggodalma és kettőjük verekedése. Egyáltalán: némi drámaiság azért belelopódzott ebbe a részbe. Amikor a még nem álgrófnő Marcsa összezörren az ő Miskájával, és az ajtóban bánatosan kuporogva szem- és fültanúja lesz a primadonna és a bonviván távolról sem oly súlyos nézeteltérésének, Börcsök nagyszerűen játssza el, hogy figyelme a saját bajáról erre a másik bajra terelődik. Mondhatni: meglátja, hogy az élet gazdagnak, szegénynek, grófnak, értelmiséginek és cselédnek egyaránt nehéz. Nos, a rendezői jelenlét következtében a fenti banalitás hordoz némi drámaiságot. Azt ugyan nem magyarázza - de más sem -, hogy Pápai Erika Rollája miért ölti magára Marcsa jelmezét, amikor a helyzet éppen a fordított: Marcsa öltözik grófnői ruhába.

A harmadik felvonás díszlete Khell Zsolt legjobb munkája ebben az előadásban - és „ipari táj", akárcsak anno a *Csárdáskirálynőben.* Itt nem hajó-, hanem vasútállomás, a grófé persze, az ő saját birtokán, és természetesen nem működik, hiszen Baracs mérnök úr ellenállt a gróf vesztegetési kísérletének - mégis idejön mindenki, aki menni készül a Korláth-birtokról. Miska elmondja, hogy „nem is magyar a magyar a saját hazájában". A Csiribiriben eléneklik, hogy „nincsen rőzsetövis nélkül". A szálak elvarrására hivatott rövidke felvonásban Rolla boldogan omlik a mérnök karjaiba, aki ettől rögtön korrumpálódik és mégis „kitér a vas-út", Miska és Marcsa állást talál, és a minden, réteg- és osztályprobléma körül forgolódó operettekben szokásos alternatíva közül a ritkábbik szerint alakul a happy ending. Nevezetesen: nem Baracs mérnökről derül ki, hogy kékvérű szerelemgyerek, hanem Rolla anyjáról, hogy egy segédjegyző nemzette - alighanem házasságon kívül. Na.

A színészi alakítások többsége az előadás egészén végighúzódó bizonytalanság következtében valamelyik fogalmazásmódban persze jó: Kaszás Mágnás Miskája és Börcsök Enikő Marcsája például mindkettőben az. Pápai Erika kiváló primadonna, Szervét Tibor tehetséges „korunk értel-

Tabori Nóra (Nagymama), Kaszás Attila (Miska) és Börcsök Enikő (Marcsa)

Szervét Tibor (Baracs) és Papai Erika (Rolla) (Koncz Zsuzsa felvételei)

miségi hőse". Tábori Nóra játékát pedig - mint mindig - egyszerűen jó nézni.

A közönség jól szórakozik; kicsit elmereng talán az érthetetlennek látszó fordulatokon és poénokon, de legfeljebb a következő slágerig. Biztosan nem voltunk sokan, akik úgy éreztük: itt két rendezés, két „koncepció", két színházi világ próbált „kompromisszumra jutni" félúton, középen. Akár az egy Mohácsi János két, egymás ellen dolgozó kezétől, akár egyéb szempontok alapján - genius loci, például.

A Vígszínház *Mágnás Miska* című előadásában a Cintányéros, cudar világ fékevesztettnek látszik. De főleg a finálában, taps előtt.

Szirmai Albert-Bakonyi Károly-Gábor Andor-Békeffy István-Kaszó Elek: Mágnás Miska (Vígszínház) A dalszövegeket átdolgozta: Geszti Péter. *Koreográfus:* Imre Zoltán. *Díszlettervező:* Khell Zsolt. *Jelmeztervező:* Szűcs Edit. *A rendező munkatársa:* Putnoki Ilona. *Karmester.* Kerényi Gábor és Zádori László. *A vígszínházi változatot készítette és rendezte:* Mohácsi János. *Szereplők:* Kaszás Attila/Anger Zsolt, Börcsök Enikő, Szervét Tibor, Tahi Tóth László, Tábori Nóra, Halász Judit, Pápai Erika, Méhes László, Oberfrank Pál, Németh László, Viszt Attila, Szatmári Liza, Mics Ildikó, Szél Olivér.

SÁNDOR L. ISTVÁN

COMMEDIA DELL'APROPÓ

GOLDONI: A LEGYEZŐ

Szinte egy időben mutatta be Goldoni komédiáját a Pesti Színház és a győri Padlásszínház. Goldoni inkább csakapropó a két
társulat számára, hogy ürügyén a színházi alkotómunka mai feltételeit, összetevőit firtassa. Hasonló helyzetben érezhetik magukat, mint a XVIII. századi itáliai mester: a közönség szórakoztatásának új lehetőségeit próbálgatva a színház mibenlétére, a színművészet hatásmechanizmusaira kérdeznek rá. A kiürült tradíciók újragondolásának, a stílus megújításának módozatait keresik, Hisz' nem érdekes már, ami bevált, nem elég őszinte, ami hatásos.

A hasonló alapállásból azonban gyökeresen más szemléletű produkciók születtek; a bemutatók inkább egy - folytatást érdemlő - alkotófolyamat kezdeteit, illetve részeredményeit, semmint végső fázisait mutatják. A Pesti Színházban a gesztusokat, mozdulatokat felnagyító stilizáció, az emberi testből „színpadképet" teremtő, „helyszíneket" formázó játékosság segítségével a verbális közléseket kiegészítő, a helyzeteket átértelmező, hangulatilag árnyaló „mozgásszínház" születik. Győrben a szerepváltások, átöltözések, a játékból való kizökkenések és a szituációba való visszalépések révén a színházi helyzet paradoxonjai tárulnak föl: valóság és játék, szerep és szereplő, feltételezett és teremtett valóság distanciái. Mindkét előadás a színházi formára kérdez rá, de nem magáról a színházról beszél. Valami olyasmit hoznak szóba, amit csak a színház segítségével lehet bizonyítani: a látszatvilág erejét, az illúziók hitelességét. Mindkét előadás jelzi azonban, hogy milyen nehéz ma minderről (a színpad nyelvén) érvényesen szólni: Pesten a formai megoldások egyoldalú középpontba állítása mintha kalodába zárta volna a színészi kreativitást, az alkotó fantáziát, Győrben pedig a játékötletek eltérő színvonala érzékelteti a színházi helyzet ellentmondásait.

Mozgásjáték

A pesti előadás ragyogó felütése furcsa, bizarr világot sejtet. A színpad előterében, a rivaldával párhuzamosan székek állnak. Ezeken ülnek - félrebillent testtartással - a játék résztvevői: alszanak, szunyókálnak, hortyognak. A bal szélen ülő szereplő váratlanul zümmögő hangot hallat, gyors kézmozdulattal a levegőbe kap. A többiek sorra utánozzák a hangot, folytatják a mozdulatot: egy láthatatlan légy vagy darázs képzeletbeli útja rajzolódik ki a levegőben, amelyet a jobb szélen ülő szereplő térden csattanó ütése, lábdobbantása zár le. A többiek is dobbantanak, egyszerre mozdulnak valamennyien. Ezek az egybehangzó gesztusok, egymás által meghosszabbított mozdulatok többször is visszatérnek a játékban: a középen ülő szereplő például úgy figyelmezteti később a sor szélén kuporgót, hogy felemelt mutatóujjú kézmozdulatát leutánozzák, mintegy továbbadják a közöttük elhelyezkedő alakok. A bonyodalmakat okozó legyező röpülését is egymástól átvett mozdulatokkal imitálják a szereplők: kék kesztyűs kezek lendülnek a magasba, jelezve azt az ívet, melyet Candida kisasszony legyezőjének földre zuhanása, széttörése előtt megtett.

A színpadi világ megelevenedését is bizarr ötlet vezeti be: az egyik szereplő feláll, s egy madár mozdulatait imitálva csicsergő hangokat hallat - ez a „madárdal" ébreszti az álomszuszékokat. A tétova mozgolódások határozottá erősödnek; ismét balról indul a mozgássor, de most mindenki más mozdulatot végez: ki-ki az általa életre keltett figurára jellemző mozgásba kezd. Candida (Szabó Gabi) kesztyűvel jelzi azokat a kényes-kéjes mozdulatokat, ahogyan ez a szerelmet sóvárgó lány a legyezőjét forgatja. Az önelégült Báró (Gesztesi Károly) a karját lóbálja, mintha a puskáját próbálgatná, a mamlasz Gróf (Reviczky Gábor) a tenyerével imitált könyvben lapozgat. A cserfes Giannina (Igó Eva) ujjaival jelzi azokat a mozdulatokat, ahogy a guzsalyt használja, a bátyja, a dúvad külsejű Moracchio (Kállóy Molnár Péter) a papucsával civódik, mintha a kutyájával incselkedne. A nyughatatlan Crespino (Kálid Artúr) ritmikusan üti a levegőt, mintha a sámfára húzott cipőn dolgozna. (Az ismétlődő mozdulatok többnyire azokat a cselekvéseket stilizálják, torzítják groteszk jelzésekké, melyeket darabindító színleírásában Goldoni ír elő szereplőinek.) Végül közösen elénekelnek egy dalt a városnak aligha nevezhető településről, ahol az események zajlanak. Ezzel kezdetét veszi a valódi történet. És

Igó Éva (Giannina), Sipos András (Coronato) és Kálid Artúr (Crespino) a Pesti Színházban

ekkor válik problematikussá a Pesti Színház előadása.

A felütés ugyanis csak részben teljesíti azt a feladatát, hogy bevezesse a nézőket a produkció sajátos jelrendszerébe. Azt egyértelművé teszi, hogy ez az előadás másképpen fogalmaz, mint ahogy a Goldoni-előadásokban megszoktuk, de nem határozza meg azt a nyelvet, amelyre épít. A felütésből is nyilvánvaló, hogy itt semmi sincs úgy, mint a valóságban. Nem reális a tér, nem illúziót keltő a színpadkép. (Furcsa városi látkép áll össze a háttérfalakra ragasztott csipkékből, az általuk körbeölelt üres színpadon a különböző helyekre állított székek, a különféle pózokba helyezkedő szereplők alakítják ki a változatos játékteret.) Nem valóságos funkciójukban szerepelnek a tárgyak (a legyezőt kesztyű játssza, a papucs kutyát „alakít"). Ugyanakkor nem valóságosak a mozdulatok sem. Eltúlzottak, átstilizáltak, önálló értékűek. Goldoni kisvárosi életképét furcsa mozgásjátékká „fordítja le" Rudolf Péter rendező és Horgas Ádám mozgástervező. Az előadás azonban folytonosan bővíti, újraalkotja, átalakítja az általa teremtett konvenciórendszert. Ezért tűnik benne - a tobzódó játékötletek ellenére is - minden ötletszerűnek, esetlegesnek, némileg meghatározatlannak.

Végeredményben meghatározatlan az előadás színházi formája is, ugyanis nem egyértelmű benne a mozgáselemek funkciója. Kiemelt jelenlétük nem értelmezi újra, csak új közegbe helyezi a verbális réteget. Az előadásban szinte teljes egészében elhangzik a darab szövege, az ebben megjelölt helyszíneket, helyzeteket, szándékokat azonban mozgásötletek is jelzik. Olyan ez, mintha a színpadon párhuzamosan kétféle nyelven beszélnének: az életképet megfogalmazó, elnagyolt jellemrajzokat tartalmazó verbális réteg stilizációból építkező, absztrakciót teremtő mozgásszínházzal egészül ki. A színpadi tautológia eleve csökkenti az előadás hatásfokát. Amit el lehet mondani, azt nem érdemes megmutatni. Ami mozgással kifejezhető, arról fölösleges beszélni. Itt azonban egymást kioltó, egymás logikáját cáfoló, egymás hatását érvénytelenítő elemek ütköznek. A stilizált mozgásformák valójában felismerhetetlenné teszik a szavakkal megfogalmazott reális helyzeteket, a motivált törekvések-kel jellemzett szereplőket. (Goldoni pergő, szimultán párbeszédekkel kezdi művét. A pesti előadásban az egyenes széksorból sorra felállnak a két-három szereplős dialógusok résztvevői, majd visszaülnek a helyükre. Felületes semmiségekről beszélnek, egymást ugratják, évődnek, gonoszkodnak, játszanak. Mindez csak szavaikból s nem a színpadi helyzetből, pózaikból, groteszk taglejtéseikből derül ki. Ez a bizonytalanság a beavatatlan néző számára azonosíthatatlanná teszi a szereplőket, követhetetlenné a történetet. Nagyrészt ennek tudom be, hogy a közönség jelentős része értetlenül fogadta az előadást.)

Ebben az előadásban tehát-a látszat ellenére - valójában a verbális közlések lendítik előre a történetet. A mozgásötletek a nyelvileg jelölt helyzetekhez képest még akkor is másodlagos szerepet töltenek be, amikor önálló értékűvé válnak, holott megnövelt szerepük következtében úgy tetszik, hogy köréjük szerveződik a produkció. A „mozgásszínház" azonban itt rá van utalva a verbális réteg mankójára, amelyre egyáltalán nem lenne szüksége, ha saját logikája, önálló formai szabályai szerint építkezhetne. Ehhez azonban az előadásnak radikálisabban kellett volna szakítania a szöveggel, egyértelműbbé kellett volna tennie a maga mozdulatközpontú színpadi dramaturgiáját. Enélkül olyanok a mozgás ötletek a produkcióban, mint a csipkék a teret határoló falakon: furcsák, érdekesek, díszesek - végső soron azonban fölöslegesek.

Egyébként i sokfajta mozgásötlet, sokféle megoldás keveredik az előadásban. Időnként a valóságos mozdutatok stilizált mozgássá változnak (például a szereplők tevékenységét jelző kezdőképben). Néha felerősödnek, „felnagyítódnak" a szereplők gesztusai, mintha a commedia dell'artéból ismerős, erőteljes stilizált gesztikulációval találkoznánk. (Ilyen a Grófnak és a Bárónak a hátsó fal előtt zajló párbeszéde.) Máskor a mozgás és a nyelvi közlés „összecsengése" válik a humor forrásává. (Crespino azt mondja: valami nincs rendben Evaristo körül - miközben néhányszor megkerüli a középen ülő szereplőt.) Néhány figurához állandó attribútumként kapcsolódnak bizonyos ötletek. (Moracchio mindig felugrik és dühödten vicsorít egyet, amikor Giannina a bátyja durvaságát hozza szóba. Gertruda - Szegedi Erika- mindig döngő léptekkel jelenik meg a színen.) Előfordul, hogy a színpadi helyzetet fordítják az alkotók groteszk mozgásötletté. (A szöveg szerint Evaristo és Giannina beszélgetését többen is kihallgatják. Ez a játékban úgy jelenik meg, hogy a kíváncsiskodók a két szereplő mögé sereglenek, szorosan hozzájuk lépnek, s - hogy felismerhetetlenek legyenek - mindannyian leutánozzák azt a pózt, amelyben Evaristo áll. Idomulnak, hasonulnak hozzá. A főszereplő pedig csak akkor veszi észre a kéretlen tanúkat, amikor véletlenül hátrafordul.) Máskor a mozgásstilizáció lelki, érzelmi tartalmat jelenít meg. (Evaristo és Candida születő szerelmét jelzi az a remek ötlet, ahogy - Ámor nyilának erejére utalva - imitált lövésekkel megsebzik egymás szívét. I Candida sértett haragját jelzi, hogy Evaristo nyíllövése később már nem talál célba.)

A mozgásötletek sokféleségéhez hasonlóan végeredményben meghatározatlan (többször átértelmezett) térben zajlik a játék. A székeket többször is átrendezik a játszók. A rivaldával párhuzamos sorból először a színpad jobb hátsó sarkába kerülnek az ülőalkalmatosságok. Ez a meg-oldás a szövegben jelölttér ötletes stilizációjának tetszik: érzékelteti Candidáék teraszát és a kávé-házat is, ahonnan a többiek kíváncsian lesik az eseményeket; jelzi a szereplők térben is érvényesülő megosztottságát és - a mediterrán köz-terek fórumjellegéből adódóan - lényegi azonosságát, közösségi tudatát is; a szereplők ekkor hangjeleikkel, mozdulataikkal önkéntelen kórus-ként követik, kommentálják a főszereplők történetét. A későbbiekben azonban a székek átrendezése csak kényszerű megoldásnak tűnik. Nem segíti sem a tér meghatározását, sem az események pontosítását. A székeket előbb a határoló falakkal párhuzamos, fordított U alakban helyezik el (üres játékteret nyitva középen), majd hátra-

Gróf. Reviczky Gábor a pesti előadásban (Koncz Zsuzsa felvételei)

fordítják, lefektetik őket. (Ekkor már alig lehet mozdulni a színpadon.) A meghatározatlan térbeli viszonyok pontosítását szolgálja az a megoldás, hogy a szereplők maguk játsszák el a különféle térelemeket, berendezési tárgyakat: az árnyékszéket, a fogadó ajtaját, a falikutat, a fát. Hálás, hatásos játékötletekkel találkozunk. (Reviczky Gábor kiválóan alakítja a falikutat. Bata János megnyerő hordó. Szellemes megoldás, ahogy Selmeczi Roland fali-kútból visszaváltozik Evaristóvá: Giannina az előbb még fürdött a kútban, most meg a férfi segítségéért könyörögve kulcsolja át lábait.) Mindez azonban nem feledteti, hogy hasonló megoldásokat következetesebben, nagyobb invencióval alkalmazva is láttunk már (például Gazdag Gyula emlékezetes *Tőm* Jonesában).

A térhasználat problémái elbizonytalanítják a játékstílust. A kezdőképekben absztrakción alapul a játékmód is. A szereplők előretekintenek, nem néznek egymásra, miközben egymással folytatnak párbeszédet és akcióik közösek. (A Cheek by Jowl *Amalfi hercegnőjének* záróképére emlékeztető megoldás, ahol is a szereplők cselekvései különféle síkokba tördelve jelentek meg: egyikük például tőrével a levegőt kaszálta, mire egy egészen máshol álló szereplő esett holtan össze. Ennek humoros változatait látjuk a pesti A *legyező* első részében: amikor Coronato egy cipőt gyömöszöl, mozdulatai a mellette álló Crespinóra vannak hatással: a fülét fogja, amikor vetélytársa a cipő szárát nyúzza, a száját fájlalja, amikor a másik megtekeri a cipő nyelvét. Később azonban nyoma vész az előadásban az ilyen típusú stilizációnak, reálisabb jelzésekkel, valóságközelibb megoldásokkal találkozunk.)

A színészek talán a stílus meghatározatlansága miatt sem találják igazán fel magukat a játékban. Pontosak, de nem elég szellemesek, nem elég játékosak. Odaadóan „dolgoznak" a színpadon, de megoldásaikkal alig-alig keltenek nevetést. Mintha nem tudnák, hogy saját színészi kreativitásukat milyen irányba is kellene működtetni ahhoz, hogy egyéni ötleteikkel, sajátos színeikkel gazdagítsák a játékot. Ennek hiányában kissé sterilnek, kimódoltnak tűnik az előadás. Ebből is adódik, hogy kevés benne az igazán emlékezetes színészi alakítás; a szokatlan keretek között csak kevesen lepnek meg szokatlanul új színekkel. Jó Igó Eva selypegő, energikus Gianninája, Reviczky Gábor elvarázsolt Grófja, Gesztesi Károly hasmenéses Bárója.

Tükörjáték

A győri *A* legyezőalkotói kevésbé szokatlan eszközökkel közelítettek Goldoni darabjához, mégis érdekesebb, mulatságosabb előadást hoztak létre. Tisztább, pontosabb kérdésfeltevéseikből izgalmasabb válaszok születtek. A rendező, Kiss Csaba látszólag könnyebb feladatra vállalkozott, mint Rudolf Péter és Horgas Ádám: nem akarta hagyományostól eltérő színpadi jelrendszerre átfordítani (vagy annak elemeivel kiegészíteni) a darabot, nem kísérletezett újfajta színészi játékstílussal. A győri előadás kiindulópontja a komédiajátszás hagyománya: kissé elrajzolt jellemrajzokra, nevetséges motivációkkal indokolt mulatságos helyzetek megteremtésére törekszik. A félreértések lehetőségeit azonban újabb síkkal egészíti ki a produkció: a színészek mindegyike két-két szerepet játszik. Komikus helyzetek adódnak abból is, hogy az egyes színjátékosok épp melyik szerepükben lépnek színre (vagy csak lépnének, ha másik figurájukban már nem lennének jelen a színpadon - elvégre mégsem létezhetnek egyszerre két alakban).

A győri előadásban tehát a megjelenített történetben rejlő játékosságot a szerepekkel való színházi játék egészíti ki. A szereplők nemcsak szerepet váltanak, hanem ki is lépnek szerepeikből: lekésnek a jelenésükről, nem hajlandók végszóra megszólalni, kiszólnak a nézőkhöz, megjegyzéseket tesznek egymásra. Ezt a nem túlságosan eredeti ötletet mértéktartó kedvességgel, maníroktól mentes közvetlenséggel alkalmazza az előadás. Miközben a megjelenített történet egyre kiismerhetetlenebbé válik, fokozatosan fény derül a színházi helyzet labilitására is. Éppoly képlékeny ez a közeg is, minta valóság, melyet megjeleníteni hivatott. A komédiakonvenció kívánta kimagyarázkodás végül az előadás zárlatában eszeveszett káoszba torkollik: mindenki mondja a magáét, párhuzamosan beszélnek a szereplők, a fejfedőiket cserélgetve, attól függően, hogy épp melyik szerepükben szólal-nak meg. Ebben a zűrzavarban nemcsak az válik végképp átláthatatlanná, hogy mi is történt valójában, hanem az is, hogy ki kicsoda.

Úgy tűnik tehát, hogy az előadást rendező Kiss Csaba számára is inkább csak kiindulópont Goldoni, hogy (már-már állandónak tűnő) csapatával a színjáték mibenlétével, a valóság és a játék közti átjárókkal, illúzió és tisztánlátás egymásba olvadásával, a szerepek lehetőségeivel, a színészi jelenlét hatásmechanizmusaival foglalkozzon. Kutatásának eredményeit lendületes, mulatságos előadásban tárja a nézőkelé. Minden megnevezhető ebben a világban, de semmi sem azonosítható. Nincsenek viszonyítási pontok, tiszta helyzetek. A színház a színházban önleleplező szituációja (és a benne megjelenő szereplők) éppúgy komikus(ak), mint maga a megjelenített komédia (illetve ennek figurái). Mindez kettős feladatot ró az előadás résztvevőire: egy-szerre kell felszabadultan játékosnak és pontos-nak lenniük. Az előbbi nélkül nem működne az előadás humora, az utóbbi hiányában zavart keltenének a színészi szerepváltások, a színházi helyzetbe való ki- és belépések. (Az általam látott előadáson, kisebb zökkenőket leszámítva, a játszóknak sikerült megtartaniuk a kívánt egyensúlyt.)

Az ábrázolt világ kiismerhetetlenségét, többértelműségét szolgálják a szerepkettőzések is. Kiss Csaba - mint minden eddigi rendezésében - most is a szöveg átdolgozásával kezdte munkáját. Immár ötödik bemutatója után egyértelműen megfogalmazhatók főbb törekvései. A szereplők számának erőteljes redukciójával áttekinthetőbb drámaszerkezetet teremt, s azokra a lényegi folyamatokra koncentrál, amelyeket a különböző korokból származó szövegek különféle dramaturgiai konvenciói többnyire erőtel-

Csudai Csaba Zsolt (Evaristo), Baranyai Ibolya (Gertruda) és Danyi Judit (Candida)

jesen elfednek. A fölösleges szereplők elhagyása után *A* legyezőről az derül ki, hogy valójában két szerelmi háromszög ikertörténete: az egyik szálon Evaristo, a titokzatos úr (Csudai Csaba Zsolt) és Ripafratta báró (Hegedűs Zoltán) vetélkedik Candidáért (Danyi Judit). A másik szálon Crespino suszter (Hegedűs Zoltán) és Coronato vendéglős (Csudai Csaba Zsolt) verseng Giannina (Danyi Judit) kegyei-ért. A rendező ebből a kettős történetből azáltal teremt tükörszerkezetet, hogy megfordítja a szereposztást: az egyik történetben viszont-szeretett szerelmest játszó színész a másikban a kikosarazott udvarlót alakítja. A két női szerep is egymás ellentétének tekinthető: Candida sértődékeny passzivitását Giannina vérbő energiája ellenpontozza. A szerkezet azáltal válik még zártabbá, hogy ugyanaz a színésznő (Baranyai Ibolya) játssza Gertrudát, a Candidát nevelő nagynénit és Susanna pipereárust, akit az előadás Giannina anyjának tesz meg. Az előbbi figura mindent félreért, félrehall, összezavar, az utóbbi mindenbe beleártja magát, ezáltal tetézve a zavarodottságot. A szereplők listáját egy kettős rezonőrfigura (Honti György) egészíti ki. Egyrészt Limonado kávéházast játssza, aki a kívülállók jóindulatával igyekszik kibogozni az összekuszálódott szálakat, másrészt Di Roccamarina grófot, aki épp ellenkezőleg: segítő-készségnek álcázott gonoszkodással ártja ma-gát bele mindenbe. Egyszer csak széttárja kar-ját, s elégedetten tart szemlét „műve" fölött: körülötte zokogó, kétségbeesett, dühöngő alakok. Hiába no, mégiscsak vagyok valaki. Ezt mind én tettem! - mondják bágyatag, önelégült gesztusai.

Ebben a „tükörjátékban" nincs szükség ár-nyalt jellemrajzokra. Már csak azért sem, mert Goldoni mesteri - bár kiindulópontjaiban motiválatlan - cselekménybonyolításához képest a darab figurái igencsak elnagyoltak. A győri előadás színészei határozott színekkel jelzik az általános típusokat, melyek az egyik figurából a másikba való átlépések (illetve a színházi helyzetből való kilépések) miatt válnak igazán érdekessé. Ezek a kettőzések (illetve a színészt mint szereplőt is figyelembe véve: megháromszorozások) némileg pótolják a hiányzó motivációkat is. Az azonos színészek által alakított figurák ugyanis-a színházi helyzetre rámutató „átjárók" következtében - nem függetlenek egymástól. (A Gróf „gonoszságát" például némileg előkészíti, hogy néhány perce a másik szerepében nem hagyták szóhoz jutni.)

A Pesti Színház előadásához képest a győri egyébként is nagyobb gondot fordít a cselekmény fordulatainak indoklására. (Itt a szerelmes Evaristo nem vadászni megy, hanem halasztha-tatlan ügyek szólítják Velencébe. Nem mamlasz-ságból kéri Gianninát a szerelmi zálognak szánt legyező átadására hanem azért, mert sokáig hiába várta Candidát a teraszon, s már nem halogathatja tovább az indulást.) A győri bemutató erőteljesen feldúsítja a szöveg nyelvi humorát is (a pesti előadás csak egy-két kiegészítéssel élt). A győri Gertruda például szorgalmasan jegyzetel, szenvedélyesen gyűjti a népi káromkodásokat, de természetesen mindig alkalmatlan helyzetben igyekszik „hasznosítani" frissen szerzett tudását. Összességében mulatságos, pontosan szerkesztett, lendületes, némileg csak a második felvonás első részében lanyhuló játékot láttunk Győrben.

A két új Goldoni-bemutató eltérő utakon keresi a színjátszás új lehetőségeit. Mások az erénye-ik, mások a hibáik. A Pesti Színház alkotói a formából indulnak, és a tartalom negligálásáig jutnak el: bármi 01 születhetne ez a játék, más szerzőt választva éppúgy önmagáért való lenne, éppúgy önérték volna a legfontosabb. A győri előadása színházi formát evidensnek, ennek tartalmát viszont kérdőjelesnek gondolja. Az ember-bert keresi a játékban. Azt jelzi, hogy a színházi helyzet egymaga végtelenül üres, ha nem tölthető föl megfelelő személyes tartalmakkal.

Goldoni: A legyező (Pesti Színház)
Fordította: Révay József. *Dramaturg:* Hársing Hilda. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Díszlet:* Horgas Péter. *Mozgás:* Horgas Ádám. *Zenei munkatárs:* Zákányi Zsolt. *A rendező munkatársai:* Eichner András, Hajdinák Judit. *Rendező:* Rudolf éter.
Szereplők: Reviczky Gábor, Gesztesi Károly, Selmeczi Roland, Szegedi Erika, Szabó Gabi, Kútvölgyi Erzsébet, Igó Éva, Kállóy Molnár Péter, Fonyó József, Kálid Artúr, Sipos András, Széles Tamás, Bata János, Karácsonyi Zoltán f. h.

(A Győri Nemzeti Színház Padlásszínháza)
Fordította: Révay József. *„Padlásszínházra" alkalmazta és rendezte:* Kiss Csaba. *Játéktér:* Csanádi Judit. *Világítás:* Csornai Levente. Asszisztens: Laborfalvi Mária. *Szereplők:* Baranyi Ibolya, Danyi Judit, Csudai Csaba Zsolt, Hegedűs Zoltán, Honti György m. v.

Hegedűs Zoltán (Crespino) és Honti György (Di Roccamarina) (Benda Iván felvételei)

P. MÜLLER PÉTER

A HAGYOMÁNY BÉKLYÓJÁBAN

OSZTROVSZKIJ: VIHAR

Znamenák István stúdióbemutatókat követő első nagyszínpadi rendezésében Osztrovszkij *Viharját* mai orosz közegbe helyezi. Az először 1859. november 16-án a moszkvai Kis Színházban színre vitt, a Volga-parti Kalinovban játszódó mű társadalmi és családi drámaként egyaránt olvasható. A polifon játékmód eredményeként a kaposvári színpadon a mű összetettsége, személyes és társas vonatkozásai egyaránt kifejezésre jutnak. A komédiákból álló Osztrovszkij-életmű egyetlen tragikus darabja a jelen külsőségeivel felruházva magára ölti a humor, a szatíra és a komikum jegyeit, s így nem a kivételnek, hanem az egész életmű képviselőjének a szerepét tölti be.

A korabeli francia jól megcsinált színdarabok technikáján iskolázott szerző ebben a művében a formálissá vált komédiadramaturgiát társadalomkritikai szemlélettel ötvözi. A gogoli hagyomány folytatója-ként nem a bohózati könnyedség, az üresen csillogó masinéria, hanem a szatirikus ábrázolásmód és a maró gúny eszközeivel él. A korabeli kritikát bőszítette a drámának ez a szatirikus éle és a komikumot a tragikummal vegyítő jellege, s ez olyasféle minősítésekhez vezetett, miszerint „a *Vihar* nem dráma, hanem vásári komédia".

A dramaturgiai sémáktól való eltérés számos ellenvetésre ragadtatta a műbírálókat, például ilyenre: „Kuligin minden deklamációját, Kudrjas és Gyikoj összes gorombáskodását ki lehetne hagyni anélkül, hogy a lényeg bármi kárt szenvedne tőle, nem is szólva az eszelős úriasszonyról és azokról a beszélgetésekről, amelyeket a városiak a zivatar alatt folytatnak." A műnem alakulástörténetének utólagos ismeretében azonban éppen ezek a „felesleges" alakok és replikák azok, akiktől és amelyektől Csehov lírai tragikomédiáihoz vezetett az út. Az egyetlen igazán avulékony - s éppen a csehovi dramaturgiában elhagyott - eszköz a monológok használata; ezek a kaposvári előadásban is a produkció legkevésbé megoldott részei.

A Csehov-drámák - a francia komédiákból, vaudeville-ekből eltanult - szerelmi sokszólamúsága is felbukkan már itt, de ez is a darab műfaji inkonzisztenciájaként került megítélésre. A Viharban „nem egy szerelmet látunk, hanem kettőt: Katyerina szerelmét Borisz és Varvaráét Kudrjas iránt. Ez csak könnyed, francia bohózatokban engedhető meg." Amit viszont nem tűrne el a bohózat, s ami a darab szemléleti és szerkezeti újszerűségét eredményezi, az az, hogy a hős(nő)nek *sorsa* és végzete van.

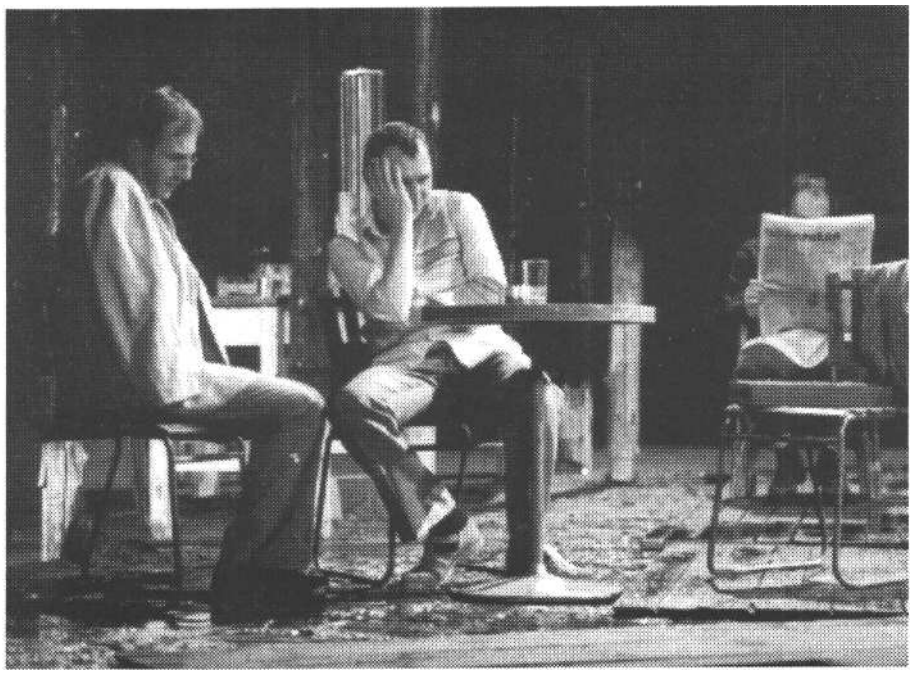
Osztrovszkij olyan alakot állít műve középpontjába, akinek magatartása és személyisége szemben áll a darabban kigúnyolt környezettel, ám aki éppen ennek a társadalmi és családi környezetnek az értékrendjébe fog belepusztulni, akinek érzéseit, vágyait, életét ez a korlátozó hagyomány veri béklyóba. Katyerina alakja csak a környezetével való ellentétben, éles kontrasztban válhat tragikai nagyságúvá. Egyetérthetünk a Dobroljubov adta jellemzéssel: „Katyerina egyáltalán nem tartozik a lázadó jellemek közé, akik mindig elégedetlenek, akik mindenáron rombolni szeretnének. Ellenkezőleg: elsősorban építő, szerető, ideális jellem. Ezért akar mindennek értelmet adni, mindent megnemesíteni képzeletében."

Katyerina törekvése az, hogy érvényesítse személyiségéből fakadó vágyait, de a világ, amelyben él, nem az individualitást, nem a bensőből vezérelt magatartást, hanem a - már elidegenült és korlátozóvá vált - külső szokásokat, a látszattá fosz lott hagyományt helyezi előtérbe. A kisváros és a család értékrendje nem teszi lehetővé és nem is tűri el a személyes élet megvalósítását. Katyerinával ugyanis nemcsak anyósa áll szemben, hanem Gyikoj, Fjoklusa és az eszelős asszony is. Ok valamennyien a megbéklyózó hagyományt képviselik. Az „ingadozók", Kuligin, Borisz és Varvara nem merészkednek Kátya autonómiájáig, valamennyien megkötik a maguk - élést és túlélést biztosító - kompromisszumait.

A kaposvári előadás maisága természetesen viszonylagos. Az öltözékekben megjelenő fazon-, szín- és ízlésvilág, a díszlettárgyak és kellékek sajátosságai egy, a mi jelenünkben már meghaladott, a félmúltba sorolt időszakot idéznek. Ágh Márton díszletében a nyitó- és zárójelenet szabadtéri szórakozóhelyének vasvázas, festett faléces székei és padjai, Szűcs Edit melegítős, műbőr dzsekis, nejlonblúzos öltözékei a szegénység és ízléstelenség ismerősnek tetsző, de túlhaladottnak remélt korszakába visznek, amelyről ma már úgy vélhetjük, hogy stílusa és tárgyai nem rólunk, hanem odaátról szólnak. De mi is ilyenek voltunk tegnap, s személyes és társas viszonyainkban holnap sem leszünk mások, mint Osztrovszkij majd' száznegyven éves hősei.

Ágh könnyen variálható, hangulatfestő díszletében, a szabadtéri jelenetekben, hátul, középütt egy toronyház kétdimenziós sémája áll, balra, elöl a kocsma, jobbra egy beálló, illetve a dráma harmadik felvonásában Kabanováék házának terasza látható. A kocsma itt inkább presszónak látszik, ahova a környékbeliek nemcsak vodkázni, de fagylaltozni is járnak. A kocsma és a szemközti ház faredőnyös,

Kovács Zsolt (Kuligin) és Szula László (Tyihon)



favázas egyemeletes épület. A ruhák a szereplők státusát és karakterét egyaránt jellemzik.

A színpadon nemcsak Katyerina drámája elevenedik meg, hanem az a közeg is, amely a sorsát övezi, s amelynek szerepeltetéséért a korabeli kritika az írót elmarasztalta. Az előadás nyitójelenetéből Znamenák városi életképet komponál; a kocsmánál gyülekeznek a vendégek, a vak tangóharmonikás (Törköly Levente) édesbús dalt játszik, mögötte Kuligin (Kovács Zsolt) átszellemülten dúdolgat. A színpad mélyén, több jelenetben - az előtérben zajló események ellenpontjaként - kerékpárosok és járókelők haladnak át, s a városi háttér az előadásban önálló életre kel. Ebből a háttérből emelkedik ki a Kabanov család története.

A polifon játékmód, a színpadi szituációk összetettsége, az arculattal felruházott mellékalakok összjátéka a kaposvári kisrealizmus legjelesebb hagyományait követi. A mindvégig stílusban tartott és a színpadi részmozzanatokat is az egészbe szervesen integráló kompozíció megőrzi és közvetíti a darab problematikáját, de egyben ki is egészíti azt. A rendezés tudatosságát, a komponálás műgondját számos mozzanat jelzi. Például annak a fóliának mint díszlettárgynak, illetve kelléknek a használata, amely a viharjelenetben kerül elő esővédő ponyvaként-ez feszül a kocsma és a szemközti ház között, ez védi a kerti asztalokat, ez alá is húzódhatnak a vendégek -, majd ezzel takarja le Tyihon, a férj Katyerina Volgából felhozott tetemét.

A hősnő körüli szerepek alakítói közül Kabanova megformálójaként Molnár Piroska robusztus, egy tömbből faragott, rendíthetetlen, szoborszerű figurát hoz, akinek egyetlen szemvillanása, egyetlen ujjrezdülése elegendő a hatalom fenntartásához, bármiféle ellenkezésnek csírájában történő elfojtásához. A rendezés azt is érzékelteti, hogy ez a családi diktatúra kijátszható. Nem csupán a Varvara és Kudrjas közötti szerelmi szál kibontásával, hanem azzal is, hogy Glását, Kabanova szolgálóját ugyancsak egy szerelmi kapcsolatban mutatja be, s jelzi, hogyan csapható be a mindent árgus szemmel figyelő Kabanova.

Minden Vihar-előadásban döntő jelentőségű Katyerina alakjának értelmezése és megformálása. Znamenák a szerepet a felnőtt prózai darabokban ez idáig karakteres epizódalakításokkal fellépő Kovács Zsuzsára osztotta. Az alakítás Katyerinát eleve az áldozat helyzetében mutatja, akinek „félrelépése" nem valamiféle lázadás, hanem olyan elemi erők feltartóztathatatlan hatása, amelyek magukkal sodorják a fiatalasszonyt. Ez a „mágikus motiváció" azonban, akár az ösztönszférából, akár a vihar jelképesnek szánt metafizikájából ered, nem képes azt a színpadi hatást kifejteni, mint az egóból, a személyiségből kiinduló magyarázat. Az alakítás sem eléggé árnyalt és határozott. Kovács a naiva és a mártír szerepsémái között ingadozik, de e két karaktertípus és a hozzájuk tartozó eszköztár nem elegendő Katyerina - Kabanováéval azonos súlyú - figurájának megformálásához. Különösen a tragédiát előkészítő monológjai erőtlenek és megoldatlanok. A dráma hangsúlyai így némileg átrendeződnek, és egyrészt az anya-fiú kapcsolat kerül előtérbe, másrészt a párhuzamos szerelmi szál, s végül a kisvárosi életképek jelenetei,

Szula László Tyihonja gyámoltalan, neje és anyja közt ingadozó, akaratgyenge gyerek, aki mindig annak enged, aki éppen jelen van, s csak a behódolásban következetes. Testtartása, mozgása jelzi az alávetettséget, hangjának állandó tónusa a kérlelését. A Varvarát, Tyihon húgát játszó Fekete Katalin sokszínű, gazdag figurát ábrázol: derűs, ravasz, együttérző, szenvedélyes. Kelemen József Borisza teremti meg az előadás egyik legszebb pillanatát, amikor Kátya kedvező válasza feletti örömében tombolva ünnepelne, de mégis fékezni próbálja magát; a helyzetben ott vibrál a határtalan boldogság eksztázisa és a pillanat törékenysége fölötti szorongás.

Az egy-egy karaktervonással megrajzolt mellékalakok sorában Gyuricza István Gyikoj marconaságát, durvaságát, érzéketlenségét, Kovács Zsolt Kuligin tudományos ábrándokba merülő kis-polgári szellemiségét, Némedi Árpád Kudrjas önelvű, cinizmussal vegyes fölényét jeleníti meg. A többi szereplő egyéni alakításaival a csapatmunka részeseként szolgálja az előadás sikerét.

Osztrovszkij: Vihar (Csiky Gergely Színház, Kaposvár) Fordította: Mészöly Dezső. *Zene:* Dévényi Ádám. *Díszlet:* Ágh Márton. *Jelmez: Szűcs* Edit. *A rendező munkatársai:* Hornung Gábor, Hollósi Katalin. *Rendező:* Znamenák István.

Szereplők: Gyuricza István, Kelemen József, Molnár Piroska, Szula László, Kovács Zsuzsa, Fekete Katalin, Kovács Zsolt, Némedi Árpád, Pál Tibor, Tóth Eleonóra, Urbanovits Krisztina, Törköly Levente, Szvath Tamás, Lecső Péter, Csapó György, Ottlik Ádám, Cseszárik László, Baksa Imre, Csányi Sándor, Fábián Zsolt, Hegedűs Miklós, Kósa Béla, Antal Márta, Ébl Helga, Pálffy Zsuzsanna, Puskás Ibolya.

Kovács Zsuzsa (Katyerina) és Kelemen József (Borisz) (Simarafotók)

GYENGE ZOLTÁN

A KÉPMUTATÁS ISKOLÁJA

MOLIÉRE: TARTUFFE

Moliére több művében állítja pellengérre az emberi gyengeséget, a hipokrita álszentséget. Nem kíméli az orvost, az ügyvédet, a pénzembert és a legnagyobb képmutatót, a vallási szemforgatót. Tudjuk: az orvos, az ügyvéd talán megbocsátott neki, a pap viszont nem. Hiába a király pártfogása: a *Tartuffe* indexre kerül - színházban bemutatni évekig nem lehet. A félelem görcse, a leleplezéstől való rettegés csak lassan oldódik - vagy talán nem is -: a király szava lesz az ultima ratio.

Moliére ezzel a komédiájával évszázadokkal előzte meg korát a szókimondás merészségében. Ráadásul egy olyan évszázadban, amikor még egzisztenciális veszélyt jelentett az önmaga nagyszerűségétől és mindenhatóságának tudatától elkápráztatott, ugyanakkor a reformoktól rettegő egyház kritikája. Hiszen Nietzsche már különösebb kockázat nélkül kimondhatta véleményét: „csordaemberek zöld legelőboldogságának" nevezte a kereszténységet. Még röviddel elméjének elborulása előtt is leírja, hogy mindenfajta természetellenesség bűnös, és a „legbűnösebb emberfajta a pap: ő tanítja a természetellenességet". De az egyébként mélyen hívő Kierkegaard kimondhatta azt is, hogy az álszent „vasárnapi keresztényektől" csak úgy lehetne megszabadulni, ha támogatás helyett betiltanák és üldöznék a kereszténységet, mivel ekkor válna csak el, ki az igazi hívő és ki nem az; mert hívőnek lenni - mondja- nem mennyiségi, hanem minőségi kérdés.

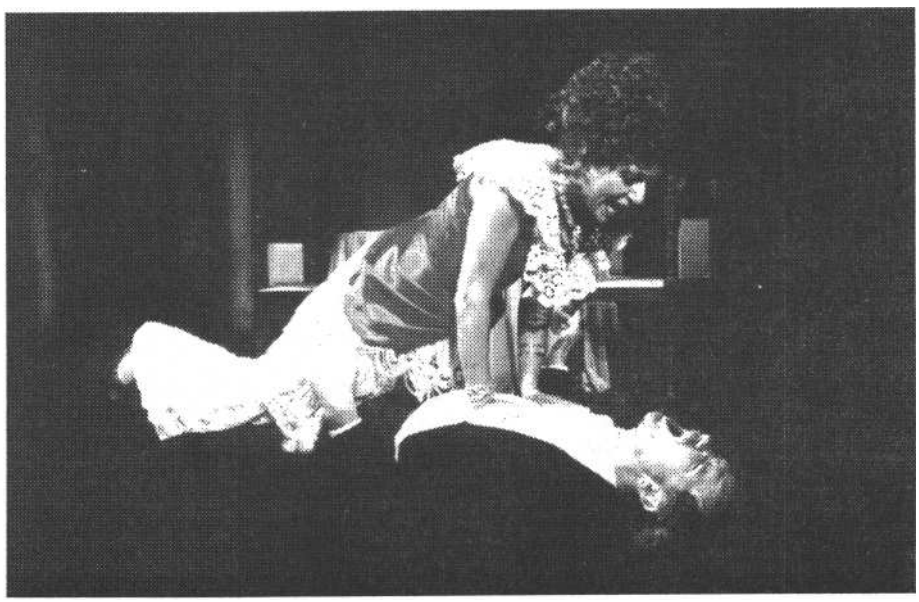
Moliére mondanivalója manapság -modern fogalommal élve - mérhetetlenül „aktuális". Tartuffe ugyanis nem csupán vallási álszent, hanem a bármely eszmében tanúsított vakbuzgalom kreatúrája is. Őt ítélik el, de az igazán szánalmas alak nem ő, hanem Orgon; Tartuffe egy nagyon is konkrét cél érdekében csal, lop, hazudik, tudatosan és komoly szándékkal. Orgon viszont a „példás" családapa, a hétköznapok hős lovagja, nyomorult, kisstílű figura, akiből tizenkettő egy tucat. Rajta keresztül látszik csak igazán, hogy valójában nem a csalók teszik tönkre a világot, hanem azok, akik felülnek nekik. Tartuffe-ön csattan az ostor, pedig az igazi bűnös nem ő, hanem az őt és bennünket tömegével körülvevő „Orgon-had". Róluk írja Nietzsche, hogy a „gyengék persze önmagukat nem gyengéknek nevezik, hanem jóknak".

Nincs könnyű helyzetben az a színház, amely ma Moliére-t kíván színre vinni. Egyrészt meg kell talánia azokat az eszközöket, amelyekkel a műveiben meglevő trivialitást és sematizmust árnyaltabbá teheti, másrészt el kell kerülnie a közhelyesség csapdáját, amelyre több darabjának sematikus olvasata csábít. Ugyanakkor el kell érnie, hogy *nevettessen,* hiszen Moliére komédiáinak célja is elsősorban ez volt. Mindezeket pedig egy olyan költői, nemes szövegkörnyezetbe ágyazva kell megvalósítania, amelyben a rímek manapság már inkább gátolják, mint segítik a gondolat, az érzés kimondhatóságát. A veretes nyelvezet a XVII. század udvari miliőjében egészen mást jelenthetett, mint manapság. Sokan próbálják ezért a szövegeket direkt módon aktualizálni, hátha attól közelibbé válik a megjelenítés. Láttunk már kissé szürrealista próbálkozásokat, melyekben bábuszerű figurák merev, élettelennek ható játékkal igyekeztek „megeleveníteni" a kort. Az ilyen törekvéseknek azonban éppen az a hibájuk, hogy hiányzik belőlük az élet, márpedig Moliére alakjai igazán életteliek.

A Tartuffe Moliére más műveihez hasonlóan rendkívül precízen kidolgozott mű. Az író ugyanis a klasszikus hagyományoknak megfelelően ellenpontokat állít fel, melyeknek fő koordinátái az Orgon-Elmira, valamint a Dorine-Tartuffe vonal közt húzódnak. Mindenki ebben a rendszerben helyezkedik el, amely, ha realitását a rendezésben megtalálja, a többi alak valóságos megformálását is elősegíti, míg ellenkező esetben önmaga ellen dolgozik. A dilemma abban áll, hogy ha az előadás az eredeti szándéknak akar konzekvensen megfelelni, akkor csak több, egészen kiváló színészi alakítás mentheti meg. Ha eltér a moliére-i vonalvezetéstől, akkor könnyen zsákutcába tévedhet, és a hangsúly olyan helyekre kerül, amelyeket talán jobb lenne kihagyni, s az egész mérhetetlenül közhelyessé válik, hisz valljuk be: ha csak a szöveget tekintjük, Moliére elég közhelyes, de tökéletes jellemvígjáték-író. Ezt a trivialitást csakis a jellemkomikum teremtette játéklehetőség oldhatja fel. Tehát vagy - látszólag - hűek leszünk a moliére-i szöveghez és közhelyessé válunk, *vagy a* megformálásra helyezzük a hangsúlyt, de akkor talán eltávolodunk a moliére-i gondolattól. A Moliére írásainak megformálására tett egyes kísérletek során ezért vagy az eredeti gondolat szenvedett csorbát, vagy az életszerűség, a dinamizmus hiányzott.

Szőke István a két véglet között próbált lavírozni. A nyelvezettel szemmel láthatóan nem tudott mit kezdeni, ezért a játék dinamizmusával próbálta a Moliére-előadások gyakori kísérőjét, *az unalmat* kirekeszteni. Gyakorlatilag mindent alárendelt annak a célnak, hogy a játék pezsgő,

Fekete Gizi (Elmira) és Jakab Tamás (Tartuffe) (Katkó Tamás felvétele)



ritmusos legyen. Ennek szolgálatába állította a zenét is. Gyorsította a színváltásokat, színészeinek megengedte a heves gesztusokat, a széles mozdulatokat. Kiemelkedő fontosságot tulajdonított a szereplők egymás szavába vágó riposztjainak. A rendezőnek egy célt sikerült elérnie: a pergő játék alatt a nézőnek nincs ideje unatkozni. Helyenként a színészi játék is élvezetes volt, különösen Janik László (Orgon) és Jakab Tamás (Tartuffe) kettőseinél.

Ugyanakkor ez a törekvés számos problémát nem tudott feloldani. A felfokozott tempójú játék ugyanis sokszor nem volt egyéb, mint permanens üvöltözés és kiabálás. A színészek a gyors, dinamikus megjelenítés helyett rikácsoltak és ideoda futkostak a színpadon. A rendező talán túlzottan is „tisztelte" a szöveget, az erőteljesebb húzások hozzájárulhattak volna, hogy az előadásban ne maradjanak üres moralizálást tartalmazó dialógusnak álcázott „monológok". Ezek érvényességét ugyanis csak a játék igazolhatta volna, ám ahol a játék „elfáradt", a néző sem kapott inspirációt a szöveg befogadására.

A darab ugyanis kifejezetten karteziánus jellegű. Lényege a „common sense", a raisőn dicsérete és *a morális jobbítás* igénye. Ezért törvényszerű, hogy sok trivialitás található benne, amelyet sikeres adaptációval vagy tompítani, vagy éppenséggel erősíteni lehetne. Hiszen látnunk kell, hogy az „orgoni nyárspolgáriság" világa semmivel sem csábítóbb, mint a tartuffe-i álerényességé. Tör-vényszerű tehát, hogy az „árnyékegzisztencia" és a „pap" egymásra találjon. Csakhogy a pap nem valódi - úgy lehet, ez az egyetlen vigaszunk.

Jakab Tamás jó Tartuffe. Janik László ugyancsak jó Orgon. Ha csak ketten volnának, egészen jó lehetne az előadás. Sajnos Dorine (Müller Júlia) nem tud a két figura ellenpontjává válni. Egyes (felszínes) értelmezések szerint igazából róla szól a darab. Ebben az előadásban a színésznő, szándéka szerint, megpróbál erőteljes lenni szerepében, de egyetlen színészi eszköze, a kiabálás ezt nem teszi lehetővé. Ez utóbbi megállapítás azonban nemcsak őrá igaz, hanem általában érvényes az egész előadásra: *a sok kiabálástól nem hallatszik a szó.* Elmira megformálója, Fekete Gizi többször kilép a közhelyekből, élettel próbálja megtölteni a figurát, így ő helyenként méltó ellenfele lesz Orgonnak és Tartuffe-nak. Legfeljebb az ő szerepformálásán keresztül érhető tetten, miként próbálja Moliére lerántani a leplet a két férfiúról.

Pernelle asszony, Orgon anyja (Bor Adrienne) az ostoba bigottság megszemélyesítője. Szélsőségességének ellentételezéseként nem maradhatnak el Moliére darabjainak állandó „kellékei", a szerelmespárok, akik a szabadság és a tiszta érzelmek igazságát hirdetik. A *Tartuffe-ban* persze csak másodlagos jelentőséggel bírnak, de Mariane és Valér halvány figuráját csak még halványabbá teszi Cziffra Krisztina és Bicskey Lukács szerepformálása.

Összességében az előadás helyenként képes „kihozni" a szövegből a komédiát, nevetést fakaszt. Ez persze nem kevés, főként ha a szerző önvallomását tartjuk szem előtt, amely szerint a nevettetés volt a legfőbb célja. Igazi célját: az életszerű, pezsgő és élvezetes megjelenítést az előadás azonban csak részben éri el, s éppen sajátos eszközei - a harsányság és a kapkodás - akadályozzák meg ebben. Világosan megmutatkozik, hogy a közlés, a gondolat megjelenítése - horribile dictu: a metakommunikáció - ricsajjal és kiabálással nem érhető el; ez éppen azt „öli meg", amit kifejezni akar.

Moliére: Tartuffe (Szegedi Nemzeti Színház) Fordította: Vas István. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Fekete Mária. *Zene:* Darvas Ferenc. *Asszisztens:* Álmási Gyöngyi. *Rendezte:* Szőke István.
Szereplők: Bor Adrienne, Janik László, Fekete Gizi, Szeman Béla, Cziffra Krisztina, Bicskey Lukács, Flórián Antal, Jakab Tamás, Müller Júlia, Kiss László, Jachinek Rudolf, Téglás Judit.

MÁROK TAMÁS

AZ ÖRDÖG TUDJA

GOUNOD: FAUST

Fura képpel kezdődik Gounod *Faustja* az Erkel Színházban. A színen az öreg Faust kínos jelenete zajlik, magával vívódik a vén kutató, rájön, hogy hiába szentelte életét a tudománynak, s egy sokperces, zeneileg meglehetősen unalmas monológban eljut odáig, hogy „Jöjj, Sátán, óh, jöjj!".

De nincs, ami jöjjön, mert akinek most kéne jönnie, az ebben az előadásban mára színen van. Mefisztó kezdettől ott tornázik a színpadon, s csak arra vár, hogy megidézzék. Ám nemcsak ő van ott, hanem *ellenkartársa,* egy pap is. Az előadás nyitóképe azt mondja, hogy Faust háborgása kétesélyes! vagy még inkább megerősödik hitében, vagy kipróbálja a másik lehetőséget.

Persze a dolog valójában aggasztóan egyre megy, hisz az egyik pólust Tóth János képviseli, a maga átütő erejű egyéniségével, a másikat egy statiszta, akit még a színlap sem tart említésre méltónak. Meg aztán ne legyünk álszentek, ne játsszuk azt, hogy az operaközönség nagy többsége nem ismeri jól a művet. A publikum pontosan tudja, hogy Mefisztó öt hosszú felvonáson át fog énekelni, a papnak pedig egy hangot sem írtak. Hol itt az esélyegyenlőség?

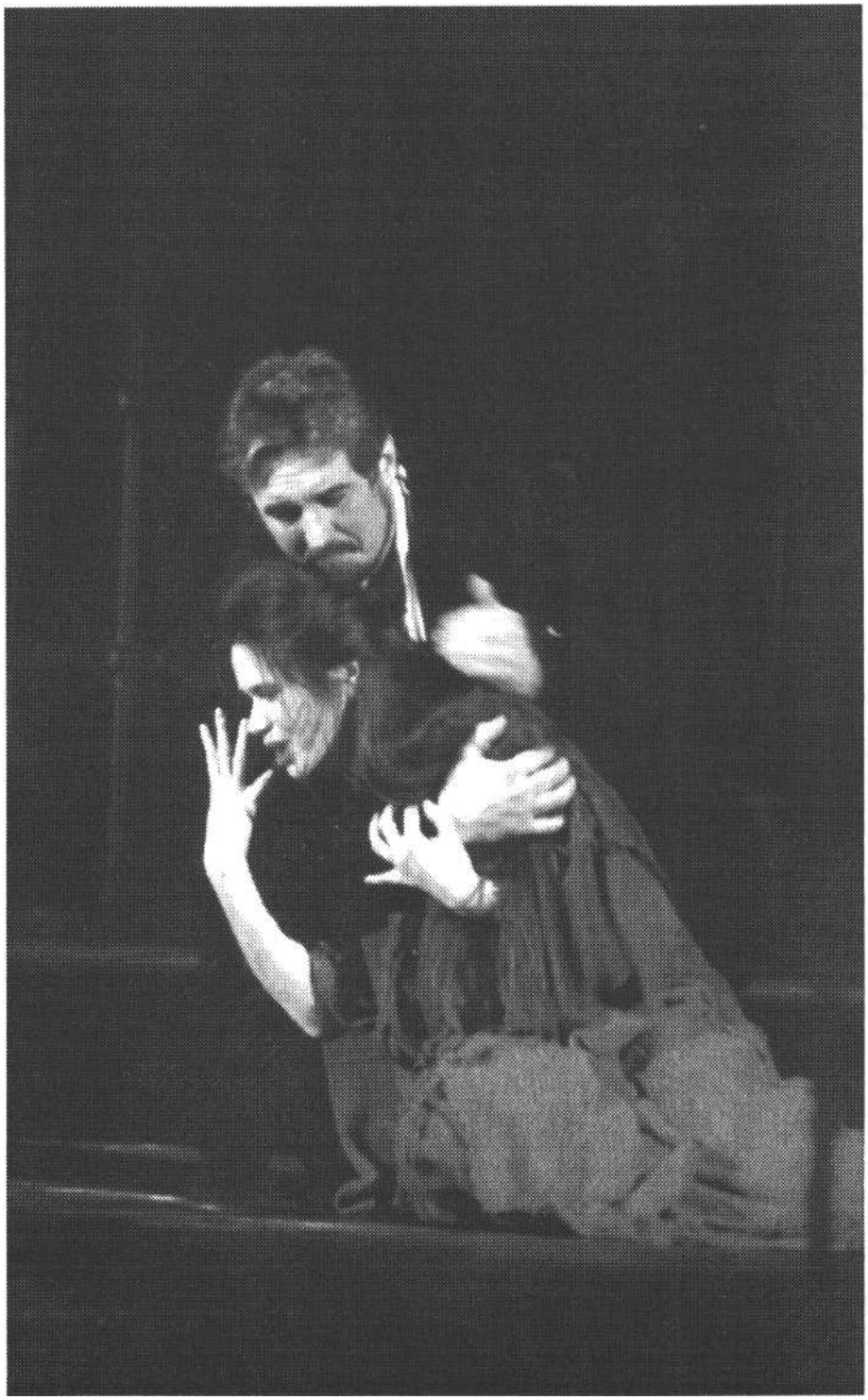
Szóval ennek a csuhásnak semmi értelme, és semmi keresnivalója a darabban. Nem is értem, Kerényi Miklós Gábor miért ragaszkodik annyira hozzá, hogy ilyen szereplőket férceljen az operák amúgy egységes szövetébe. Efféle Nagy Kitalálásokkal azok szoktak élni, akiknek tehetségéből nem futja arra, hogy a darab immanens problémáit jól megoldják. Kerényinek viszont erre semmi szüksége.

Amúgy most is végiggondolt, kidolgozott előadást állított színre. A játékvezetés világos, a tömegjelenetek látványosak. Az embernek minduntalan a *Miss Saigon* forgó, fütyülő, állandóan mozgó, változó világa jut eszébe. Pedig a bangkoki kupleráj és a középkori német kocsma nyüzsgése között azért van némi különbség: elsősorban Schönberg, illetve Gounod urak zenei világában. Egyszerűbben szólva, időnként túl van rendezve a darab.

A rendező fontos eszköze a varázslat, s egy bizonyos szinten Mefisztó is varázsló. Érdekes azonban, hogy melyik *szinten:* a darab civiljeinek szemszögéből. Valentin, a derék fajankó vagy a kocsma népe tekint úgy az ördögre, mint korabeli David Copperfieldre. Kerényi látható kedvvel és nagy leleménnyel szervezi meg a trükköket. Amikor Márta asszony féktelen udvarló kedve elől Mefisztó úgy menekül, hogy az asszonyt elsüllyeszti, az ősi színpadi trükk elementárisan hat. Am amikor negyedszerre tűnik el valaki a színpadnak ugyanezen pontján, nos, akkor nemcsak a szereplő, a színvonal is süllyed.

Mefisztó kapott ajándékba két bűvészinast is. Ők bonyolítják a mágiát. Jelenlétük azonban megzavarja Faust és Mefisztó viszonyát, kiiktatja a kettejük között alakuló feszültséget. Ennek a Mefisrtó-fölfogásnak az a hátránya, hogy elvész az igazi probléma: az, hogy voltaképpen az ördöggel van dolgunk. Különösen fonák a helyzet attól, hogy a szerepet olyan erős színész alakítja, mint Tóth János. Olyan jól varázsol, hogy eszünkbe sem jut félni tőle. Nincs benne semmi félelmetes, semmi érthetetlen, semmi titokzatos. Csak vonz, közben soha nem taszít.

A Kerényi-féle fölfogásnak, mely szerint Faust lelkéért Jó és Rossz, a pap és a Sátán küzdenek, az első párbajjelenetben lenne értelme. Amikor Mefisztó a rátámadó Valentin pengéjét eltöri, Margit bátyja - a librettó szerint - a kard marko-



Daróczi Tamás (Faust) és Frankó Tünde (Margit)

latát tartja felé, s e kereszttől a Sátán elgyengül, hatalma elolvad. Kerényi ezt a jelenetet kínosnak találja, s elmismásolja. A kardmarkolat nem formáz keresztet, Tóth pedig érthetetlen mozdulatokkal kioldalog a színpadról. Márpedig ebben a gondolatmenetben ennek kellene lennie az egyik kulcsjelenetnek, hisz ezen a ponton kerül szemtől szembe egymással isteni és ördögi.

A pap figurája egyébként bizonyos mértékig a szubjektív idealizmus problémáját veti föl: megjelenését sem igazolni, sem cáfolni nem lehet. A zenedráma szintjén csak azok a figurák értelmezhetőek, akik énekelnek. Kerényi fölfogásával az a baj, hogy nincs megkomponálva, nincs ben-ne a zenében. Ugyanezért volt erőtlen a *Szökte*tésben alkalmazott megoldása, amikor Szelim basát, a darab prózai szereplőjét állította közép-pontba. Az opera hősei a zene által vannak ábrázolva, mozgásterüket, jellemüket a hozzájuk kapcsolódó muzsika határozza meg. Akinek nincs muzsikája, az a zenedrámában nem létezik.

Gounod-t egészen más érdekelte ebből az ügyből, mint Goethét. Nem a filozófia, hanem a hatás. Az, hogy egy öregemberből fiatal lesz, hogy katonák vonulnak, érzelmes báty imádkozik, Faust vágyakozik, s végül Margit megdicsőül. Meg az a pompás világfi, aki olyan szép rondót énekel a világról, s olyan meggyőzően gúnyolja az epekedő szerelmet. Nincs ebben semmi filozófia, annál több keserűség az emberi értékeket illetően.

Hogy Faust milyen volt valódi életében, azt nem tudjuk. Hogy megfiatalodva meglehetősen jellegtelen, az világos. Nincs egyetlen ötlete, egyetlen valódi elhatározása. Daróczi Tamás hozta ezt a bizonytalan karaktert. Hangja alkalmas a szerepre, muzikalitása is megfelel, a bemutatón a kavatina magas céje is megszólalt. Érdekes ugyanakkor, hogy ez a jó megjelenésű, tehetséges énekes mennyire nem képes mélyebb értelmet adni alakításainak. Ez Faust esetében különösen súlyos probléma, minthogy az alak olyannyira jellegtelen amorózósablon, oly-annyira nincs benne vidámság, indulat, elkeseredés vagy feléledő remény, szóval az az egyébként sem túl tág érzelmi változatosság, amit a szerzők a tenoroknak általában megengednek. Ezért hiteles megformálásához két út kínálkozik. Ha az énekes-nek olyan varázsos a hangja, mint mondjuk, Jussi Björlingnek vagy Nicolai Geddának volt, akkor az ember megfeledkezik az idétlen színpadi figuráról, s átadja magát a tiszta zenének vagy a tiszta hangnak. A másik lehetőség, hogy nem amorózónak képzeljük el, hanem kimozdítjuk a hagyományból. Valahogy úgy, ahogy a Pozsonyi Opera egyik előadásában, amely néhány éve Pesten is vendégszerepeit. Ott Faustot pipogya, kissé nyálas figurának ábrázolták, akit Mefisztó szinte végigrugdos a történeten. Az első változathoz Daróczinak kevés az orgánuma, a másodikat Kerényi nem vállalta föl. Így a címszerep definiálatlan, sablonos maradt. Ugyanez a helyzet Valentinnel. Sőt még valamivel rosszabb, hisz Anatolij Fokanov ugyanazzal a három gesztussal és két kéztartással ágálja végig, mint bármelyik más szerepét. Katonának nem elég kemény, testvérnek nem elég melegszívű. Nyugodtan ki lehetne emelni, és áttenni *A trubadúrba* vagy a *Carmenbe,* senkinek nem tűnne föl a váltás. Az persze bizonyára nem a rendező bűne, ahogy imája előtt terpeszbe vágja magát, kitámaszt, kezét előrenyújtja, s mintegy az idejétmúlt operai játék mintapozitúrájában fog bele áriájába. Amely áriát egyébként szépen énekli, ha transzponálva is. A halál jelenetben még hatásosabb.

Fokanovval kapcsolatban két dolgot nem értek. Az első a színházi vezetés ügye: miért akarnak minden bariton szerepet vele énekeltetni? Valentin klasszikusan a fiatal baritonok feladata, nem neki való. Ez egy forrófejű ifjonc. Csordultig tele érzelemmel, és nem nézi, kinek megy neki. Másfelől mindig őszinte meglepetéssel hallgatom azt a hatalmas ovációt, amellyel a pesti közönség ezt a jó hangú, fölkészült, ám egyébiránt középszerű énekest fogadja. Értem én, hogy manapság baritonból is ínség van az Opera házatáján, de azért nem szabadna megfeledkezni arról, hogy ezen a színpadon Svéd Sándor, Palló Imre, Radnai György, Melis György vagy Miller Lajos a mérce.

Az előadás két legsikerültebb figurája Gémes Katalin Siebelje és Németh Judit Mártája. Siebeltújszerű megoldással - nagyon szegénynek, egészen fiatalnak és egy kicsit ütődöttnek fogja föl Kerényi. Itt egybevág jelmez, alakítás és koncepció. Így senkiben föl sem merül, hogy a fiú vetélytársa lehet Faustnak, semmilyen dramaturgiai ellensúlyt nem képvisel. Igaz, nem is nagyon van kivel szemben. Németh Judit viszont pontosan az a hatalmas alkat, akit elképzelünk. Jól érvényesül a két mély hangú szerep közötti hangszínkülönbség is, hisz Gémes világosabb mezzo, Németh pedig mély alt.

A legösszefogottabb alakítás Frankó Tünde Margitja. A szép színű szoprán hang épp abból a sötétebb lírai fajtából való, amelyet a szerep megkíván, s az alkat is igazán eszményi. Ugyanakkor az énekesnő nem vérszegény ideált, hanem életteli ifjú lányt alakít. Az előadás csúcspontja az ő *Ékszerária*-ája. Amikor Margit az ékkövek között megtalálja a tükröt is, és fölfedezi saját szépségét, Mefisztó szolgái teremnek a sZínen, s hatalmas tükrökkel állják útját a lánynak, majd körbe is fogják. Erős és hatásos megjelenítése ez annak a pillanatnak, amikor egy fiatal lány először szembesül saját nőiségével. S egyszersmind 'azt is mondja: ez nem annyira lehetőség, mint inkább kényszer számára.

Nem ilyen jó a hasonlóan nagyszabásúnak tervezett templomjelenet, amikor Kerényi Margit szülését idézi elénk. A dolog az ízléstelenség határán mozog, a megjelenítés, a fehér leplek pedig az *István, a* királyból idézik ide Koppány fölnégyelését.

Tóth János virtuózan valósítja meg a Kerényi által elképzelt karaktert. Hanggal viszont nem győzi a szerepet: amit eljátszik, azt nem tudja elénekelni. Pedig lennének magyar basszusok, akik a kettőre együtt is képesek. Hogy a vezetőség nem kérte-e fel őket a szerepre, vagy ők nem vállalták a hosszú próbák fáradalmait, ezt az ördög tudja (de nem mondja). A lényeg, hogy újabb pesti operabemutatót láttunk, ahol nem az optimális szereposztás valósult meg.

Daróczi Tamás, Frankó Tünde és Tóth János (Mefisztó) (Korniss Péter felvételei)

DÖMÖTÖR ADRIENNE

ITT A HELYEM

BESZÉLGETÉS BÁN JÁNOSSAL

Színházadban, a Katona József Színházban ebben az évadban egyetlen új szerepben láthattunk: Jepihodovot játszod a Zsámbéki Gábor rendezte Cseresznyéskertben. A revizor *bemutatója óta eltelt tíz év alatt csak egyszer dolgoztál együtt Zsámbékival, a* Turandotban. *Könnyen felvettétek most az akkor elengedett fonalat?*

- Igen, bár igaz, hogy egyáltalán nem értettünk egyet mindenben, sem az előadás egészét, sem Jepihodovot illetően, de nagy konfliktusaink nem voltak. Zsámbéki szerencsére abszolút mértékben megbízik bennem, így azután Jepihodov nagyjából olyan lett, amilyennek magam is elképzeltem. Azt hiszem, végül is elég jól sikerült az előadás.

- *Jepihodovodon azt láttam, hogy hasonlít az általad gyakran megformált, szeretnivalóan suta alakokhoz, de mégsem éreztem azt, hogy bármelyik korábbi szereped köszönne belőle vissza. Hogyan látod a kérdést, amellyel a* Ma este improvizálunkban *eljátszol: a figurateremtésben az erős, mindig jól fölismerhető egyéniség a meghatározó vagy éppen a képlékeny, sokféle szereplő bőrébe belebújni* képes *alkat?*

- Szívből örülök annak, amit Jepihodovról mondtál, hiszen ennél jobb kritikát nem is kaphatnék. Az egész pályán az a legnagyobb gyönyörűség, amikor sikerül elérni, hogy a néző ne csak engem lásson, hanem rajtam keresztül a szerep személyiségével is találkozzon. Természetesen közben engem is lát-egyáltalán nem vagyok rejtőzködő színész -, nem tudok és nem is akarok kibújni a bőrömből. Elég jellegzetes az alkatom, jellegzetesek a mozdulataim, ez pedig könnyen oda vezethet, hogy beskatulyáznak a „szánandó, de nevetséges kisember" szerepkörébe. Ennek egyáltalán nem örülnék, miközben persze tudom, hogy az életben én is efféle szánandó, de nevetséges kisember vagyok.

- *A groteszk szemlélet tehát - miközben színpadi alapnyelved meghatározó eleme - emberi személyiséged tartozéka is.*

– Az életben is rendszerint együtt látom a tragikumot és a komikumot; ami belülről nézve borzasztóan elkeserítő, kívülről rápillantva legtöbbször röhejesnek tűnik. A színpadi tragédia mélyén is általában meglátom a komikumot.

– *Ha a színészetedre gondolok, mindenekelőtt két roppant groteszk főszereped jut az eszembe:* Az én kis falum *című Menzel-filmbeli alakításod* és A revizor *Hlesztakovja. Miért éppen ez után a két munka után kértél a színházadtól hosszabb szabadságot?*

– Elégedetlen voltam magammal. Elfáradtam, és úgy éreztem, kezdek eltompulni, már csak ismételgetem magam a színpadon. De a döntés hátteréhez az is hozzátartozik, hogy Menzelékkel Los Angelesben jártam, ahol egy hajszálon múlott, hogy nem mi hoztuk el az Oscart. Megláttam azt a számomra addig ismeretlen, másik világot, és baromira elkeseredtem. Hiszen könnyű évi hatszáz filmből egy Oscart produkálni! Mi meg itthon éhbérért gürizünk, és ki tud rólunk? Amikor visszajöttünk, elhatároztam: szabadságot kérek, de nem hagyom ott a Katonát, tűnjek bár árulónak Dörnerrel és Gáspár Sanyival szemben, akikkel közösen akartunk elmenni a színháztól.

Nem akartam eltávolodni a pályától, csak a szerepeimtől és a színházamtól szerettem volna egy kicsit messzebbre kerülni. Fél évig Németországban éltem, ahol sok előadást és próbát megnéztem. A német színház nagyon erős volt abban az időben. Azzal, hogy betekinthettem egy másik kultúrába, kicsit jobban ráláttam a világra meg a mi itthoni provincialitásunkra is. Biztos, hogy nincs semmi, amit közvetlenül átvettem volna a német színházból, viszont rájöttem, mennyire kevés az, amit a szakmából tudok - miközben a Katonának köszönhetően elég fiatalon megtapasztalhattam azt is, milyen érzés világszínvonalon játszani.

– *A világszínvonalú munka ízére ráérezve maradtál - barátaiddal ellentétben - a Katonánál?*

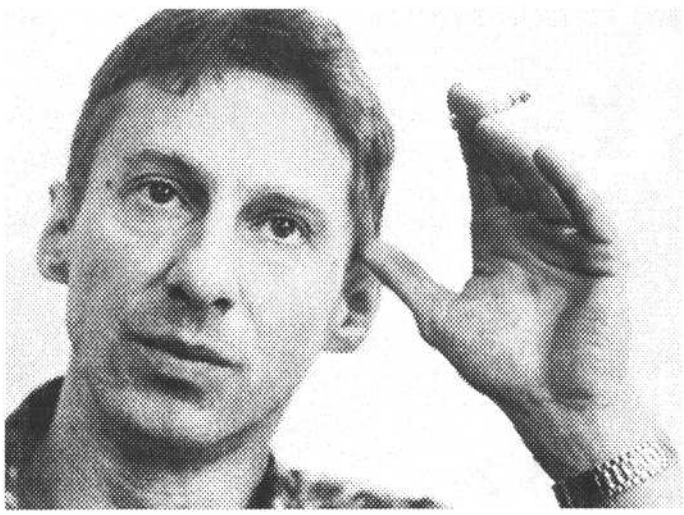
– Amikor hármunk indulatból született közös döntését átgondoltam, arra jutottam: nem szabad elmennem. Hiszen addigra kezdett kamatozni mindaz a rengeteg munka, amelyet az évek során a színházamban befektettem. Fantasztikus élmények értek például Stuttgartban, a Theater der Welt fesztiválon: az első napon a kutya sem tudta, ki ez a rosszul öltözött népség, az előadásunk után pedig már mindenki hozzánk akart odaülni. Úgy gondoltam, őrültség lenne otthagyni az ország legjobb társulatát, amelynek a tagjai ennyire tehetségesek, tisztességesek, és - kivételesen - még kedvelik is egymást. Más kérdés, hogy a szakma szemében azután én lettem a feketebárány, aki cserbenhagyta a barátait.

- *Kevésbé bizonyultál tehát sértődékenynek?*

– Sértődést valóban nem éreztem, de tény: megviselt, hogy kétszáz előadás után, amikor - egyetlen alkalommal - nem tudtam vállalni a másnapi beugrást, a színházvezetés azonnal levette műsorról a mindvégig teltházas *Stílusgyakorlatot.*

De a *Stílusgyakorlatot* ért méltánytalanság csak az egyik jele volt annak, hogy változásnak indultak a dolgok a Katonában. *A Coriolanus* apropóján az igazgatók úgy döntöttek, hogy az addigi gyakorlattól eltérően a nívódíj összegének szétosztásakor a továbbiakban differenciálni kell a szereplők hierarchiája szerint. Ez sehogyan sem illeszkedett ahhoz az elvárásukhoz, hogy szeretetteli nagy család ként éldegéljünk itt a színházban, és számunkra azt jelentette, hogy vezetőink figyelmeztetnek minket: nehogy art hidd, te is érsz annyit, minta másik. Erre mi, színészek-a főszereplő Cserhalmival együtt-art mondtuk: mi ebből a jutalomból nem kérünk. Aztán persze akadtak kollégák, akik mégis felvették a pénzt...

Volt tehát mit megfontolnom... De ugyan-akkor ott voltak a korszak csúcsteljesítményei,



A revizor és mindenekelőtt a *Három nővér, amelyet* a legszebb, legmívesebb előadásnak gondolok a Katona egész történetében.

– Bár kitartottál színházad mellett, az emlegetett nagy előadások után mintha kimaradtál volna a fősodorból.

- Ez részben rövid távollétem következménye volt. Azt kértem, hogy Németország után fél évig még ne kelljen nagy szerepeket játszanom -azután ennyiben maradt a dolog még négy évig. De az is természetes, hogy egy idő után kimerülnek a régi munkakapcsolatok, a rendezők nem akarják újra és újra elsütögetni a jól bevált patronokat. Nem sikerültek szerencsésen a visszatérési-visszatérítési kísérletek sem. *A Roberto Zucco* volt az egyik szerep - ezt egyébként először nem is rám osztották -, de az előadás az élvezetes munka ellenére sem lett túl jó. A másik szerep a *Hamlet* Horatiója lett volna, amire viszont életemben először azt mondtam Zsámbékinak: nem kérem. Ha én Horatióként nem tudok felnézni Hamletre, vagyis az őt játszó színészre, teljesen lehetetlen, hogy meg tudjam mutatni ezt a nagyon tiszta férfibarátságot, amely Hamlet egyetlen igazán pozitív kötődése...

- *...úgy sejtem, a kettő közül az első* Hamletről *beszélsz...*

– Ez nem is lehet kérdéses... De nincs üldözési mániám, tudom, hogy a színházam vezetői elfogadnak. Elkerülhetetlen, hogy időnként valaki ki ne maradjon a szórásból egy társulatban, ahol legalább tizenöt olyan ember van, akire évente több darabot is lehet építeni.

- *Ez igaz, viszont legfontosabb szerepeid egy részét azóta is színházadon* kívül *játszod.*

- Míg a színházamban természetesen az adott rendező adott választásához - vagy nem választásához - kell igazodnom, addig máshol szabadabban megvalósíthatom a saját ötleteimet. Vonz a lehetőség, hogy kiléphetek a kisrealista színház bűvköréből, amely ugyan a Katonában nagyon erős, de engem a színházművészet más útjai is érdekelnek. Jelzi ezt - a *Stílusgyakorlaton* kívül - a performance-szerű *Színészautomata* és *Éhezőművész* vagy a pantomimikus játékon alapuló *Kukacmatyi.* (Ez utóbbi külföldi sikerei egyébként jót tettek a hiúságomnak is: ha a Katonában pillanatnyilag nem is születik világsiker, attól nekem még összejöhet valami - miközben persze az előadás nem azzal a szándékkal készült, hogy akkor én most megmutatom nektek, hogyan kell színházat csinálni.) Feltöltődést, nagyon jófajta munkát jelentettek az Árkosi Árpi barátommal létrehozott előadások éppúgy, mint például legutóbb a *Stílus-gyakorlat* felújítása, amiről kiderült, hogy - ha főiskolai létrejöttének varázsa el is veszett- ugyan-olyan érvényesen szólal meg ma is, mint másfél évtizeddel ezelőtt.

- *Színházadban, úgy vettem észre, az utóbbi években mintha a Máté Gábor rendezte* Rosencrantz és Guildensternben *éreznéd otthon magad leginkább.*

- *A revizor* óta talán tényleg *a Rosencrantz a* legfontosabb itteni munkám. Máté Gáborral ugyanúgy tudtunk együtt gondolkodni, mint amikor színészként vagyunk partnerek, és ez nagy élményt jelentett. Nem kellett például hat tiszteletkört leírni ahhoz, hogy elmondhassam: ez itt most talán mégsem egészen jó - egyszerűen azt tudtam mondani: figyelj, ez itt szar, gyere, találjunk ki helyette valami jót. Próba közben szeretem keresgélni az ötleteket, szeretek válogatni a megoldások között, de ez nehezebben megy olyankor, ha megkapom: te színész vagy, neked csak az a dolgod, hogy eljátszd, amit kell. Gábornál viszont semmiféle rendezői pressziót nem éreztem, mégis el tudtam fogadni, hogy ő kívülről többet lát a készülő előadásból, mint én, aki játszom benne. Sokat csiszoltunk a produkción később, a bemutató után is, ami rá is fért, hiszen a darab, az előadás ritka virtuóz játékot igényel, és hihetetlen szellemi tornát jelent. Villám-gyorsak a helyzetváltásai, és olyan briliáns a dialógustechnikája, hogy akár egyetlen igennel képes háromszázhatvan fokot fordítani az adott szituáción. Azt hiszem, egy ideje most már valóban nagyon jó az előadás.

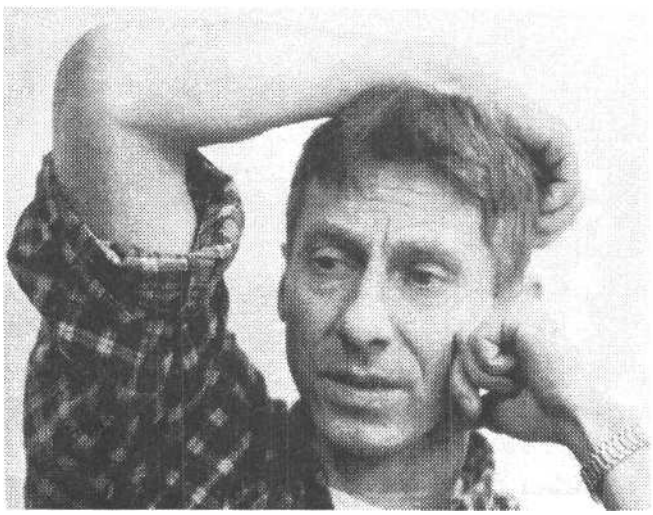
– És mit jelentett számodra a Halász Péterrel való találkozása Kamrában?

– Hihetetlenül inspirált a közös munka. Péter színháza nagyon-nagyon tudatos, pontos, leegyszerűsített, és sokkal kevesebb benne a blöff, mint általában feltételezik. Nehezen tudnám azonban szavakba foglalni a színházszemléletét. Mondhatnám például, hogy a kis ablak tetszett meg *A kínai*ban, amely a színpadot eltakaró kulisszának csak a közepén engedet bepillantást a színi történésekbe - de ez nem lenne egészen igaz, hiszen nem az ablakról van szó, hanem arról, ahogy abban Halász a világot láttatja. Ahogy az apró mozzanatokat kinagyítja enne. A Péterrel való munka az elmozdulás lehetőségét jelentette az utóbbi idők ál-lóvizében.

- *Hogy tapasztalod: megtörtént ez az elmozdulás?*

– Úgy gondolom, igen, és ebben sok minden más mellett Péter jelenlétének is szerepe van. Mostanában jó esélyt látok rá, hogy a Katona újra felívelő szakaszba kerüljön. Nagyon heterogén a társulat, sok a fiatal. akiknek rengeteg mindent meg kell tanulniuk, hogy ebből a sokféleségből ne kisstílű konfliktusok szülessenek. A tanuláshoz pedig dolgozni kell, mert csak a közös munka révén ismerhetjük meg egymást. Azt tapasztalom, hogy ezt többnyire mások is így gondolják, és készek is rá. A Katonában -még gyengébb periódusaiban is - mindig több fantáziát láttam, mint bármelyik másik társulatban; nyitottság, munkaerkölcs, tehetség tekintetében egyaránt. Úgy érzem, továbbra is itt a helyem.

A portrékat* Koncz *Zsuzsa készítette



ALBERT PÁL

CIRKUSZ-SZÍNHÁZ

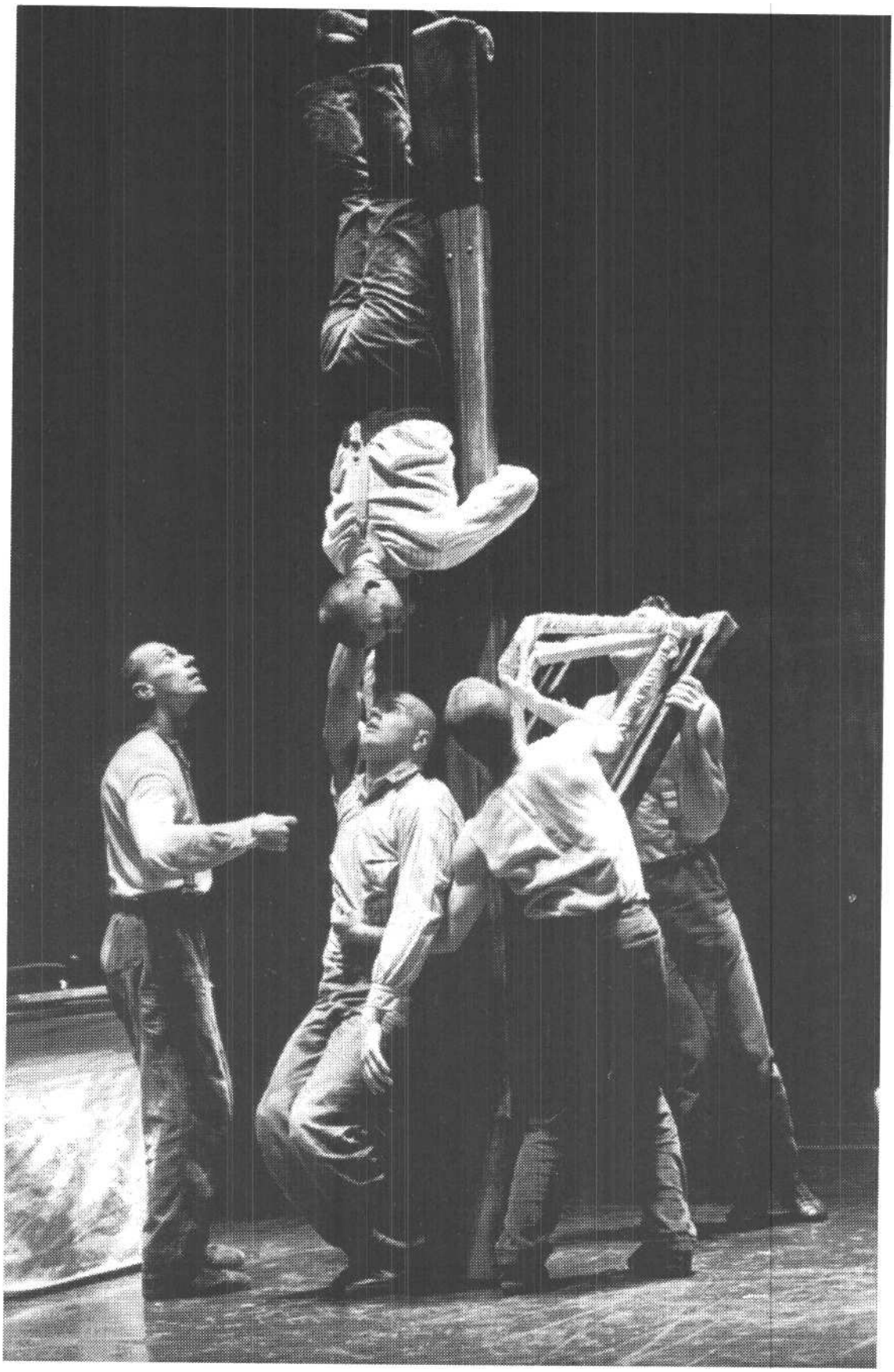
NAGY JÓZSEF-BEMUTATÓ PÁRIZSBAN

Porond lesöprése, kellékektől való újra meg újra megtisztogatása, eszelős üldözés és légi röppenésben való összetalálkozás, rítusos sírba tétel, talányos „síri áldozat", kimerevülésekből föltámadás, mindez jelen van a vajdasági származású és, ahogy mondják, Franciaországban végképp „befutott", sőt (sőt!) újabban a magyari honban is meg-megismert Josef Nadj (Nagy József) kihívó, de nem megfejtendő című produkciójában, a *Cri du Caméléonban,* melynek színhelye a párizsi Villette-parkban (nálunk régebben: afféle „kultúrparkban") fölvert sátorcirkuszban; *Tánc* és *Teátrum* is ráadásként t(avagy mindenkori lényeget meg nem tagadva, itt és most is érvényre juttatva) ebben a nevével és résztvevőivel (a francia artista és cirkuszművész főiskola végzős növendékeivel) hivatalból is „cirkuszinak" hirdetett előadásban, olyan hibátlan elegyítéssel, kölcsönös átminősítéssel, hogy miként a modern táncos Nagy eddigi résztvevői, rendezői, műfajteremtő tevékenységét a tánc és a színház határáról immáron egyezményesen szokás „táncszínháznak" nevezni, most a vendégtanár és alkalmi rendező kezéből kikerülő munkára a helyi sajtó egyöntetű lelkendezéssel eszelte ki az adott közegben nagyon hízelgő, újdonságot, reformot is jelző „cirkusz-színház" minősítést. Gyökeret ereszt-é a kifejezés, lesz-e folytatás, elválik; a „táncszínház" műfaji megkülönböztetőjére viszont nagyvilágszeme már csak Gerolsteini Nagyhercegnőnk kap idegesen szépségflastromjához és rezegteti az ő szép *csocsoszános* legyezőjét, noha „bejapánosodott" napon is túlzás volna előcibálni a *shosagatőt,* mi persze „táncdrámát" jelent a kabukfian...

De elsőként persze hibátlanul, hiánytalanul *cirkuszis A kaméleon kiáltása, s* mivel maroknyi évfolyam afféle vizsgájáról, jutalomjátékáról van szó, „kötelező" és „szabadon választott" gyakorlatokkal, emígy töményen, tetéző gazdagságban. Mert van itt minden: akrobatika, ügyesség-mutatvány; mint fehér madarak röpködnek a buzogányok, labdák gurulnak a karon és tapadnak a homlokra, lámpadrótból lesz selyemhágcsó, azon tekeredik föl a magasba a legénykе, Stan kergeti Pant, faarcú Buster Keaton száll a város fölött, manierista ember-ábécét rak ki a gúla, békaugrásban üget a tornafölmentett, terpesztett lába között visszahajolva kukucskál a leselkedő, keze a lába, azon a cipő, zsákolnak a sihederek, orron pörög a kalap, pici mása nő közben a fejek búbján, kavarog minden, lent a fent és kint a bent, kettős szaltó, hármas ugrás, egyre magasabbra, szabdalja a légteret, ha nem szalagról megy a régi munkatárs, Steven Kovač Tickmayer zenéje, zenebohóc adja a kíséretet, Nagy tervezte sétabot-fuvolán, rézkannában rezonáló trombitán, sőt, vannak még „idomított állatok" is: Magritte-féle palánk mögül kiemelkedő ember-orangután és jegesmedve avagy legvégül, annyi fürge ügyeskedés után, mintegy a vándor-művész öniróniájával, emblémának, elköszönő szignóként egy fehér lepelben lomhán kúszó alakzat, antenna-szarvval a fején, ócska vulkánfiber kofferral a hátán, rajta egy csigabiga házának krétás rajzolatával...

Cirkuszban vagyunk avagy egyszersmind színházban is, amikor például ez a nyolc-tíz artistanövendék, amúgy „antropológiailag", jellegre, külsőre, utcai, enyhén külvárosias „szerelésben", mint flegma clown, a kicsi-a-bors-de-erős, a ruganyos léptű, kecses mozgású, kopaszra beretvált melák, a borostás városi vagány és az afrofrizurás etnikai betársult mintegy „leképzi" Nagy József saját színházi társulatát, hol pedig vajdasági fiúk alkotják a többséget, kiváltképp a tehetségre legmagasabb mutatójú magyar településről, Kanizsáról, mellesleg a sokra inspiráló régi cimbora, a költő Tolnai Ottó és az egyszer majd sokról hivatottan elszámoló esztéta, Sebő Zoltán szülőfalujából (városkájából?). Cirkusz, amit látunk, megítélni kritériumaink is hasonlóak? Itt talán a rejtély, ha mesterin, akartan: az ,,átcsúsztatás". Például: ha nyilván tisztes is az artistaszínvonal, de nézve nem a végrehajtás tökélyén szorongunk, szurkolunk, valaki elejt egy labdát, botot, buzogányt, az még csak nem is a virtuóz (ál)sutaság betervezett incselkedése, csak olyan bocsánatos kis hiba, esendő és megnyugtató ügyetlenség, mely jelzi: fizikailag közepes halandókat látunk, *színházban vagyunk; a* szaltóknál pedig nem ver torkunkban a szívünk, szép nádasi szóval inkább „együtt lélegzünk", kevésbé a nyaktörő ugróval, mint a látszatra szórakozott és közönyös, de erősen koncentráló „dobbantókkal"; csak azonosulni, az se könnyebb. S ami még fontosabb: a külön-külön mutatványok emberi „tipizálásától" eltekintve a cirkusz mindig csak önmagát jelzi, mondja, meséli, mesésíti, míg Nagy József műsora valami ezen túlmutatót, mást is ad: egészet, átfogót, szinte „kvázi-darabot". Nyilván nem összefüggő „történést", mert itt persze még annyi „cselekményre" vonatkozó „enigma", „regényesítő" kihívás sincsen, mint amennyi a modern tánc (vagy akár az ,,esztrádműsoros" pekingi opera) nem hivatottan balettos és elvonatkoztatni képes zenei lelkületű nézőjét tudja foglalkoztatni és gyötörni (ki kicsoda, mit miért tesz, hol vagyunk és mikor?), de Nagy József foszlány-azonosíthatóságaival, takarításokkal, találkozásokkal, előttünk fabrikált szürreális, giacomettis rituális kellékekkel és csipkés, fehér temetésekkel, magritte-os, chiricós támaszfallal, kalapokkal, bakancsokkal, székbörtönökkel, hajlékony, életnagyságú zsakettos bábokkal, emberrel szemtévesztően összenőtt lárvaarcú manökenekkel, a különféle absztrakt ügyességi akciókban erősen jelenlévő hierarchikus viszonyokkal, kényszeres végrehajtásokkal és kibúvó cselezésekkel igenis mond valamit, mit összegezni kikerülhetetlen, tiltva *csak* föltörőbb. „Története" *nincs A kaméleon*nak, de van komor, véresen komoly, groteszk, a test, a vitalitás és a virtuozitás benső atlétikájával, a könnyűség ígéretével csalattató, humorral némi utópiát kecsegtető világa, világ-érzése; Kafka és az őreá sokat emlegetett T. Kantor világa, variáció, mintha a readingi balladát Van Goghból Tolnai Ottó írná át (s onnan ide? inkább fordítva...) kelet-közép-európaivá. Egyszerűbben: világa az övé, Josef Nadjé; táncszínházban, cirkuszszínházban. A produkciót a bemutató napján tüstént meghívták idén nyárra az avignoni fesztiválra; ott majd kiderül, melyik „kategóriába", milyen-micsodaként milyen „műfajba", „műnembe"...

Jelenet az előadásból



EUGENIO BARBA

SZÍNHÁZI ANTROPOLÓGIA

ELSŐ HIPOTÉZIS

Az 1974 és 1979 közötti években az Odin Teatret elsősorban számos „nyitott" kísérlettel foglalkozott: hogyan használható a színház, kivált „színház nélküli" vidékeken. Ezekből a kísérletekből egyfajta „cserekereskedelem" bontakozott ki, amely egyszersmind az Odin Teatret és a Harmadik Színház találkozásából, illetve a maguk saját kultúráját építő „lebegő szigetek" látomásából is táplálkozott.

Az 1979 utáni időszakban Barba ismét pedagógiai problémákra, illetve a tapasztalatok átadásának problémájára összpontosította figyelmét. E problémák vizsgálatának folyományaképpen fejlesztette ki a „színházi antropológia" fogalmát, és alapította meg az ISTA-t, a Színházi Antropológia Nemzetközi Iskoláját. Az ISTA többhetes workshopokat rendez olyan helyszíneken, amelyeket a rendezvényeket finanszírozó nemzeti és nemzetközi intézmények jelölnek ki. Az első, 1980 októberében Bonnban tartott workshopot Bonn város Kulturális Hivatala finanszírozta; e hivatal igazgatójától, dr. Hans-Jürgen Nageltől származott eredetileg a javaslat, amely Barbát a színházi csoportok e pedagógiai célzatú találkozójának létrehozására serkentette.

Az ISTA kutatási tevékenysége kiindulópontjaként azokat az alaptörvényeket tanulmányozta, amelyek a testnek színpadi helyzetben való sajátos használatát vezérlik. Ezek a tanulmányok azonban a hagyományos felfogás megfordításán alapultak: nem a technikai szaktudás elsajátításával foglalkoztak, hanem „a tanulás megtanulásával". A cél az volt, hogy megértsék azokat a törvényeket, amelyek a szervezetünkben lezajló és azt „életre keltő" folyamatokat irányítják.

A „megértés megértésének" e folyamata során Barba kifejtette, hogy a távol-keleti színészek jelenléte két okból is alapvető fontosságú.

a)A távol-keleti szín játszás lényegi aspektusai közé tartozik, hogy kodifikál bizonyos törvényeket, amelyek a színész szervezetének szerves feszültségeit determinálják (a súly és egyensúly viszonyát; a gerincoszlop állandó, kvalitatív szerepét; az introvertáltság és extrovertáltság viszonyát az egyes testrészekben). E törvények tanulmányozása és megértése túllép a színházi formák stílusain és konvencióin, és a nyugati színész számára megkönnyítheti saját energiafolyamatainak tudatosítását; ily módon energiáit a személyes művészi kifejezés megvalósítására irányíthatja.

b)A nyugati színházban a pedagógiai folyamat- azaz a „tudás" nemzedékről nemzedékre való átadása - elsősorban az eredményeken alapul, olyan technikák közvetítésén, amelyeket a jövő színészei reprodukálhatnak és alkalmazhatnak.

A távol-keleti színészek jelenléte teljes eltávolodást jelent ettől az eljárástól. A nyugati színészek igen keveset nyernének a nyugati színházi gyakorlatba közvetlenül át nem ültethető távol-keleti technikák elsajátításából. Technikájukat, testük használatának sajátos módjait szemléltetve a távol-keleti színészek egyszersmind feltárják a színpadi jelenlétüket meghatározó és élettelivé alakító törvényeket is. A résztvevők ekként olyan pedagógiai helyzettel szembesülnek, amely nem utánzáson és reprodukción, hanem személyes megfigyelésen és megértésen alapul, továbbá azon a személynek szóló kihíváson, hogy a maguk „nyugati" testében ők is analóg folyamatokat fedezzenek fel és fejlesszenek ki.

Az antropológia kifejezés eredetileg arra a tudományra utal, amely az emberi magatartást nemcsak szociokulturális, hanem biológiai szinten is vizsgálja. Mit jelent hát a színházi antropológia? Olyan vizsgálódást, amely az emberi magatartást mind biológiai, mind szociokulturális szinten a színpadi szituáció keretében tanulmányozza.

Ez irányú kutatásaimat a távol-keleti színház iránti érdeklődésem indította el. Nem tudtam megérteni, hogyan képesek a távol-keleti színészek még egy hideg technikai bemutató közben is olyan erőteljes és feltűnő személyes jelenlétet megőrizni, amely óhatatlanul lenyűgözi az ember érdeklődését. Az ilyen szituációban a színész semmit sem tolmácsol és semmit sem fejez ki, és mégis, mintha valamilyen megjelenítő erejű,

Jelenet Az apám háza című előadásból (1972-74)

sokat tudó, ám egyszersmind spontán, megtervezetlen energiamag sugározna belőle, amely felkelti figyelmünket, és mágneses hatást gyakorol érzékeinkre. Éveken át azt hittem, valamilyen technikai fogásról van szó, de amikor megkíséreltem túllépni ezen a szokványos meghatározáson, rájöttem, hogy amit mi technikának hívunk, valójában a test sajátos használatát jelenti.

Testünket a hétköznapi életben, illetve a színpadi szituációkban alapvetően más módon használjuk. *A* hétköznapi életben alkalmazott testi technikánkat kultúránk, társadalmi státusunk, foglalkozásunk határozza meg; színpadi szituációban viszont a testet merőben másként használjuk. Ennek alapján hétköznapi és hétköznapon kívüli technikáról beszélhetünk.

Ez a különbség világosan megmutatkozik minden kodifikált színházi formában, kivált a távol-keletiekben; Nyugaton kevésbé nyilvánvaló, minthogy -amint azt Brecht kifejtette - Nyugaton a színész művészete egyáltalán nem is létezik: csak módozatok és konvenciók vannak, és mindenen felülkerekedik a szubjektivitás, az individualizmus, valamint a technikai terminológiának és a pontosan meghatározott megítélési szempontoknak a hiánya. *Az* egyetlen kivétel a klasszikus balett, amelynek szabályai, terminológiája és az elért eredmények rá jellemző kodifikálása segítségével egy nyolcéves gyerek is elsajátíthatja és testi emlékezetébe rögzítheti a megelőző nemzedékek által felhalmozott tudást és tapasztalatot.

A kutatás tudományos módszere art feltételezi, hogy olyan területet válasszunk, ahol bizonyos jelenségek ismétlődéséből bizonyos állandó elemeket avagy „törvényeket" tárhatunk fel. Ha kutatási területünknek a távol-keleti színházat választjuk, és azt elemezzük, hogyan használja testét a távol-keleti színész, hamarosan három „törvényt" fedezhetünk fel.

Az első az egyensúlyváltozás „törvénye".

A japán nó-színház színésze járás közben nem emeli fel a lábát, hanem csúsztatja a talajon. Ha ezt magunk is kipróbáljuk, rájövünk, hogy a súlypontunk, tehát az egyensúlyunk megváltozik. Ha úgy akarunk járni, mint a nó-színész, térdünket kissé meg kell hajlítanunk, miáltal gerincoszlopunk, tehát egész testünk enyhe lefelé irányuló nyomást fejt ki. Ez pontosan megfelel annak a készenléti állapotnak, amely az ugrást megelőzi.

Az ugyancsak japán kabuki-színházban két különböző stílus létezik, az aragotó és a *vagotó. Az* aragotóban, azaz az eltúlzott stílusban, az átlók törvénye uralkodik: az élesen megdöntött átlós vonal egyik vége a színész feje, a másik a lába. Az egész test elváltoztatott, dinamikus, az egyik lábra támaszkodó egyensúlyi állapotban van. Ez a testtartás éppen az ellentéte a nyugati színészének, aki hogy energiát takarítson meg, a lehető legkisebb erőkifejtést igénylő tartást ölti fel, miáltal az egyensúlyi állapot statikussá válik.

A vagotó a kabukin belül az úgynevezett realista stílus. Itt a színész teste mozgás közben a klasszikus indiai tánc úgynevezett *tribhangi* - azaz „három ív" - tartását veszi fel,

Az indiai odissi-táncban a táncos teste - csípője, válla és feje - „s" betűre emlékeztető alakot ölt. *A tribhangi* jellegzetes görbülete tisztán fellelhető minden klasszikus indiai szobron. *A* kabuki vagotó-formájában a színész oldalirányú hullámmozgást végez. Ehhez gerincoszlopának is állandó hullámzásban kell lennie, miáltal a színész egyensúlyi helyzete folytonosan változik, s így megváltozik a testsúly és a talapzat, vagyis a láb közti szokványos viszony is.

A bali színházban a színész-táncos a talpára nehezedik, közben azonban lábujjait felemeli, vagyis a talajjal való érintkezési felülete majdnem a felére csökken. Hogy el ne essen, szét kell terpesztenie lábát, és be kell hajlítania a térdét. *Az* indiai kathakali színésze viszont lábfeje élére nehezedik, de a következmények ugyanazok: teste másként van megtámasztva, miáltal mind egyensúlyi helyzete, mind testtartása alapvetően megváltozik; ezért neki is szétvetett lábbal, behajlított térddel kell állnia.

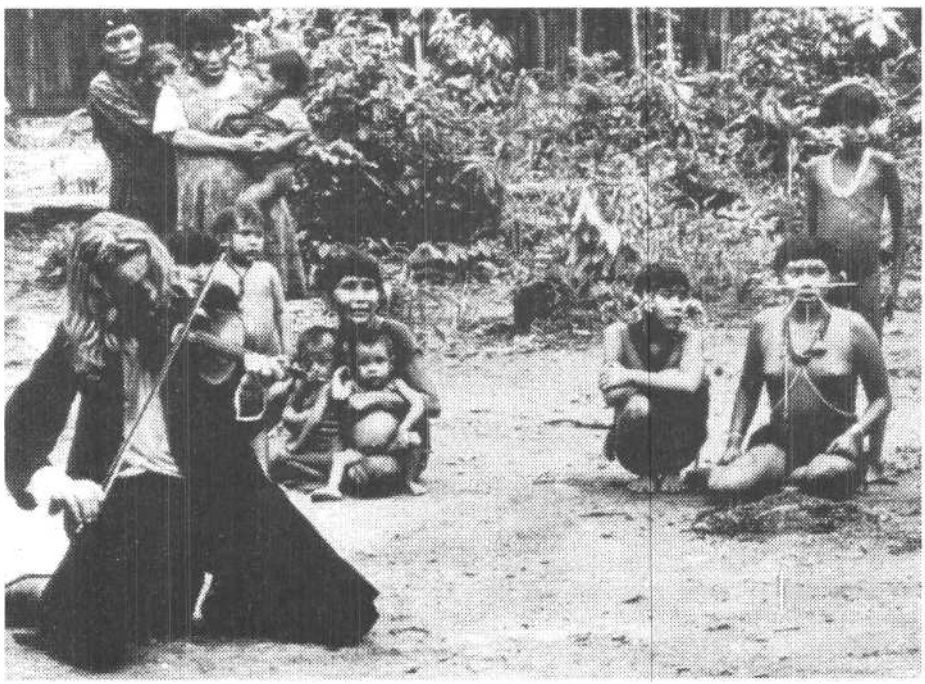
Az egyetlen kodifikált európai színházi forma, a klasszikus balett szabályai mintha tudatosan kényszerítenék a táncost ingatag egyensúlyi helyzetbe. Ez még az alapállásokban is nyilvánvaló, csakúgy, mint az arabeszkek, attitűdök és a többi hasonló mozdulat egész rendszerében, ahol a testsúly az egyik lábra, sőt, alkalmanként csupán az egyik láb ujjaira nehezedik. *Az* egyik legfontosabb pozícióban, *a pliében* meghajlított térddel kell táncolni, ami a legjobb kiinduló-helyzet a piruetthez vagy az ugráshoz.

Vajon miért szerepel háta Távol-Kelet és a Nyugat valamennyi kodifikált színházi formájában konstans elemként, „törvényként" a járás, a térben való mozgás és a mozdulatlanság hétköznapi technikájának deformálása? Nos, a hétköznapi testtechnikának ez a deformálódása, ez a hétköznapon kívüli technika lényegében az egyensúlyváltozáson alapul. *A* távol-keleti színész elveti a „természetes egyensúlyt", s egy haszontalanul komplex, látszólag fölösleges és rengeteg energiát igénylő „luxusegyensúllyal" építi át magát. Azt mondhatnánk: ez a „luxusegyensúly" egyfajta, esztétikai szubjektivizmushoz vezető stilizáció. Am a stilizáció szó, amelyet a klasszikusbalett-táncos ugrásaitól a vudu pap csípőforgatásáig mindenre ráhúznak, tulajdonképpen nem segít bennünket a folyamat megértésé-ben. Olyan testi pozíciók választásáról van szó, amelyek szétrombolják „természetes létezésünket" és testünk hétköznapi használatának „spontán" módozatait.

Miért?

Elmondható: az egyensúly - az embernek az a képessége, hogy egyenesen tartsa magát, és mozogjon a térben - izmok egymáshoz való viszonyának és feszültségének szervezetünkön belül végbemenő sorozatából ered. Minél összetettebbé válik a mozgásunk - ha például a szokásosnál hosszabbakat lépkedünk, vagy fejünket a szokásosnál előbbre vagy hátrább hajtjuk -,

Venezuela, 1976



annál veszélyeztetettebb lesz ez az egyensúly. Egész sereg feszültség lép működésbe, csak hogy el ne essünk. Az európai pantomim egyik hagyománya éppen ez a *déséquilibre* (=egyensúly-hiány), nem mint esztétikai eszköz, hanem mint a testi létezés bizonyos szerves folyamatainak és aspektusai nak intenzitását fokozó módszer. Az egyensúly megváltozásának következtében olyan szerves feszültségek sorozata jön létre, amelyek kiemelik a fizikai jelenlétet, de még kifejezés előtti stádiumban, vagyis azon a szinten, amely megelőzi a kifejezés tudatos egyénítését.

A nó- és a kabuki-színházban arról a színészről, aki sajátos jelenlétet, különleges energiát sugároz, azt mondják: *kosija* van. *A kosi* szó japánul csípőt jelent. Rendes körülmények között járáskor a csípő követi a láb mozgását. Ha azonban csípőnk mozgását csökkenteni akarjuk - azaz testünkön belül biztos tengelyt akarunk kialakítani -, akkor meg kell hajlítanunk a térdünket, törzsünket pedig úgy kell mozgatnunk, mintha egy tömbből volna. Ha meg-gátoljuk, hogy csípőnk kövesse lábunk mozgását, testünkben két feszültségközpont keletkezik: az alsó részén (a lábban, amelynek mozognia kell) és a felső részén (a törzsben és a gerincoszlopban, amelyek részt vesznek a csípő mozgatásában). E két ellentétes feszültségközpont testünkön belüli kialakítása sajátos egyensúlyi állapotot kényszerít ránk, olyat, amelyben egyszerre vesznek részt a fej, a nyakizmok, a törzs, a medence és a láb. A színész teljes izomtónusa megváltozik. Sokkal több energiát használ fel, sokkal nagyobb erőkifejtésre kényszerül, mint amikor mindennapi technikája szerint jár.

Az „energia" szó csapdát rejt magában. Általában felfokozott élete rőt társítunk hozzá, amely mozgásként, a térben kifejtett izomtevékenységként nyilvánul meg. Csakhogy... *(Szünt)...* most például éppen azon gondolkodtam, hogyan fejtsem ki ezt a problémát. Ez is egyfajta energia volt: szellemi energia. Meg sem mozdultam, mégis az egész testem szemmel láthatóan részt vett a folyamatban. Fontos, hogy megértsük: az „energia" szó nem korlátozódik csupán a cselekvésre és a térben való mozgásra. Az energia nem más, mint olyan potenciálbeli különbség, amely szervezetünk minden szintjén, egyetlen sejttől a test egészéig létrejöhet.

A japán színház tökéletesen megértette szervezetünk különböző szintjeinek specifikus energia-minőségét. A nóban „térbeli" és „időbeli energiáról" beszélnek.

Térbeli energiámat például a következőképpen fejthetem ki: megmozdítom a karom, és kezemmel megragadom az asztalon előttem álló üveget. De megtehetem ezt úgyis, hogy térbeli helyett időbeli energiát használok. *(Szémléltétés)* Látják, egész testem részt vesz a folyamatban, felkészültem bizonyos meghatározott cselekvésre: az üveg megragadására. Nem mozgok, de a testhelyzetet szabályozó izmaim aktivizálódtak, és testemben némi elmozdulás jött létre, amely ugyan alig észlelhető, mégis ugyanazokat az energiákat mozgósítja, amelyekre az igazi cselekvéshez is szükség lenne. Cselekvést viszek végbe, csak nem a térben, hanem az időben; azaz a testhelyzetet szabályozó izmaimat aktivizáltam, nem pedig a helyváltoztató izmokat, amelyek a karomat mozgatnák meg, vagy a manipulatív izmokat, amelyek segítségével ujjaim meg-ragadhatnák az üveget.

A nó egyik szabálya szerint minden cselekvés három tizedének a térben, hét tizedének pedig az időben kell végbemennie. Ha rendes körülmények között egy üveget felemelek, csak annyi

Anabasis - Pontadera 1976

energiát mozgósítok, amennyi a cselekvés végrehajtásához szükséges. A nóban viszont hét tizeddel több energiára van szükség, nem a cselekvés térbeli végrehajtásához, hanem a visszatartásához, ahhoz, hogy a cselekvés a színész testén belül maradjon (ez az időbeli energia); azaz a nó-színész nem kétszer, hanem sokkalta többször annyi energiát használ fel, mint amennyi a pusztán térbeli cselekvéshez szükséges. A színész egyfelől bizonyos mennyiségű energiát vetít ki a térbe, másfelől annak több mint kétszeresét tartja vissza önmagában.

Ez már átvezet a második „törvényhez", az ellentét törvényéhez.

Ha a test szintjén meg akarjuk érteni a színházban működő dialektikát, a távol-keleti színészeket kell tanulmányoznunk. Az ellentét princípiuma az alap, amelyen a távol-keleti színész felépíti és kibontakoztatja a maga cselekvéseit.

Tegyük fel ismét, hogy fel akarom emelni az üveget az asztalról. Amikor megmozdítom a karom, és ujjaimmal megragadom az üveget, térbeli energiát fejtek ki. De amikor az időbeli energia princípiuma alapján visszatartom magamban az energiát, ellentétet hozok létre: egyfelől kinyújtom a karom, másfelől visszatartom.

Rendes körülmények között a nyújtóizmok használata közben a hajlítóizmok passzívak maradnak, és megfordítva. Minden izomtevékenység bioelektromos kisüléssel jár. Egy térbeli cselekvés során - például amikor karom és kezem az asztalon álló üveg felé mozdul - a bioelektromos kisülés azonos azzal, amelyet a nyújtóizmok egymaguk hoznak létre. Ha azonban ugyanekkor a hajlítóizmaimat is használom, hogy visszatartsam a mozdulatot, és ezzel időbeli energiát fejtek ki, akkor a bioelektromos kisülés mennyiségét megkettőzöm.

Grotowski a hatvanas évek elején járt Kínában. Visszatérve elmesélte, hogy a kínai színész, mielőtt egy cselekvést végrehajtana, mindig az ellentétével kezdi. Ha például a nyugati színész egy tőle jobbra ülő személyre akar nézni, közvetlen, lineáris nyakmozdulattal él. A kínai - és a legtöbb távol-keleti - színész azonban úgy kezdi, mintha éppen az ellenkező irányba akarna nézni, majd hirtelen irányt vált, és úgy szegezi tekintetét a szóban forgó személyre. A távol-keleti színész a cselekvést mindig az annak végső céljával ellentétes irányban indítja. Ennek az elvnek az értelmében, ha balra akarunk menni, először jobbra indulunk, majd hirtelen fordulattal indulunk el balra; ha pedig le akarunk guggolni, először lábujjhegyre emelkedünk, és aztán guggolunk le.

Amikor Grotowski ezt elmondta, azt hittem, csak színpadi konvencióról van szó, amelynek segítségével a kínai színész a meglepetés hatását kihasználva felnagyítja, kiszélesíti s érzékelhetőbbé teszi cselekvéseit. Ez kétségtelenül így is van. De ma már tudom, hogy ez nemcsak kínai színházi konvenció, hanem az egész Távol-Keleten megtalálható szabály. A távol-keleti színházban az egyenes vagy nem létezik, vagy ha igen, egészen sajátosan használják, mint például a nóban. Ha megfigyelünk egy bali táncost, egy nó-színészt (akár a legegyszerűbb gesztus közben is, például ha legyezőt emel az arca elé), egy kabuki-színészt, akár az *aragotó,* akár a *vagotó* iskolából, egy klasszikus indiai vagy egy thaiföldi khon-táncost, észrevesszük, hogy a mozgások soha nem egyenes vonalúak, hanem kör- vagy kígyóvonalban haladnak. A törzs, a két kar, a két kéz kiemeli ezt a kerekséget. Nyugaton lábbal táncolnak, Keleten karral.

A tánc könyve - Peru 1978

Ismét hivatkozhatnánk a színpadi konvenciókra, az esztétikai szabályokra. De mi rejlik e kifejezések mögött?

Térjünk vissza az ember biológiai felépítésére. Minden izomtevékenység, a vele járó bioelektromos kisüléssel, az izületeken át megy végbe. Ha rá akarok mutatni egy tőlem balra lévő személy-

re, kinyújtom a karom, és rászögezem a mutatóujjam, vagyis olyan mozgást végzek, amelyben izületeim közül csak a könyök mozog. Távol-keleti színész soha így nem mozogna. A keze először meg-hajlított pályát írna le az ellenkező irányban, három izületet is működésbe hozva: a csuklót, a könyököt és a vállat, majd hirtelen fordulattal, amelyhez mindhárom izület pontos és változatos cselekvése szükségeltetik, a mozdulat befejezéseként rámutat-na a tőle balra lévő személyre.

Ha az első „törvény" az egyensúlyváltozásé, a második az ellentété.

A harmadik „törvényt" a „logikus logikátlanság" törvényeként határozhatnánk meg.

A cselekvés, valamint annak célja és ökonómiája szempontjából tökéletesen logikátlan, hogy a távol-keleti színész vagy az európai klasszikustáncos olyan pozíciókat vegyen fel, amelyek szemmel láthatóan gátolják mozgási szabadságát, és a hétköznapi testtechnikától eltávolodva olyan technikához folyamodjon, amelyet fáradságos mesterkéltség és energiapazarlás jellemez. Csakhogy éppen ez a hétköznapon kívüli technika teszi lehetővé, hogy újfajta energiaminőséget fedezzen fel. Ezen túlmenően a színész - gyakorlat, edzés, beidegződési folyamat és új idegi izomreflexek kifejlesztése révén - ezt a logikátlanságot újfajta testkultúrává alakít-hatja; vagyis az ekként létrehozott hétköznapon kívüli technika a lehető leglogikusabbá válik.

A nó-színész egyik legfrappánsabb hatáseszköze, hogy jellegzetes sikló járása közben hirtelen futásnak ered, továbbra is sikló lábmozgással. A hatást hirtelen, megdöbbentő villámláshoz, kígyóhoz, a levegőn ívben átrepülő nyílvesszőhöz hasonlíthatnám. Még ha a színész maga választotta kiindulópontja a hétköznapi testtechnikához képest logikátlannak tetszik is, gyakorlás révén olyan mesteri fokon művelheti ezt a hétköznapon kívüli technikát, hogy már spontánnak érezzük.

E három „törvény" megvilágítja, hogyan jut-hat el a színész biológiai folyamatok felhasználásával különböző energiaszintekre. E folyamatok alkalmazása következtében a fizikai jelenlét a kifejezés előtti stádiumban erősödik meg, mielőtt még érvényesülne a színész szándéka, hogy valamilyen személyes reakciót is kifejezzen.

A biológiai folyamatoknak a különféle energiaminőségek desztillálásában játszott szerepe más módon is megmutatkozhat, például a nézésben. Általában egyenesen előre és mintegy harmincfokos szögben lefelé szoktunk nézni. Ha fejünket ugyanígy tartjuk, szemünket viszont

Anabasis - Peru 1978

harminc fokkal felemeljük, a nyakban és a törzsben olyan izomfeszültség keletkezik, amely a maga részéről megváltoztatja egyensúlyi helyzetünket.

A katákali színésze szemét valamivel a rendes látótere fölé emelve követi keze mudráit. A bali színész felfelé néz. A pekingi opera valamennyi *lian* sanjában (mozdulatlanná dermedt színészi pozíciójában) a tekintet felfelé irányul. A nó-színészek azt mondják, hogy az álarcukba fúrt parányi lyukak miatt elveszítik térérzéküket, és nehezen tudják megőrizni egyensúlyukat. Ez magyarázza különleges sikló járásukat, amelynek során lábuk soha nem válik el a földtől - olyas-formán, ahogy a vakok is tapogatózva csúsztatják lábukat a földön, mindig készen rá, hogy nem várt akadályok előtt megtorpanjanak.

Mindezek a színészek a színpadon más látóteret használnak, mint a mindennapi életben. Egész fizikai magatartásuk megváltozik: a felsőtest izomtónusa, a lábakra nehezedő nyomás, az egyensúly. A szokványos nézés megváltoztatása kvalitatív energiaváltozással jár. A hétköznapi nézés egyetlen, egyszerű módosítása révén ezek a színészek új energiaszintet képesek lendületbe hozni-egy olyan szintet, amelyet biológiai meghatározottságunk következtében valamennyien elérhetnénk. A mi nyugati civilizációnk azonban, úgy látszik, mellőz, sőt, gyakran tudatosan fékez minden, a „normálistól" való eltávolodást, és olyan védekezőn reagál, mintha ezek az új energiák veszélyeztethetnék kényelmesen elrendezett viszonyainkat. Más kultúrák megértették a minden egyes emberben ott rejlő eltérő biológiai lehetőségeket, és sikerült ezeket szocializálniuk.

Ezzel a hétköznapon kívüli testtechnikával nemcsak a színpadon, hanem más meghatározott tevékenységekben is találkozhatunk, például a harci művészetekben.

A harci művészetek nem azonosak a hadi technikákkal, ez félreértés, amelyet számos film és kiadvány táplált. A harci művészetek eredete és fejlődése a buddhizmus spiritualitásához kötődik. A legenda szerint Bódhidarma, amikor az i. e. VI. században a kínai Saolin-templomban működött, felfigyelt rá, hogy meditálni igyekvő szerzeteseit sűrűn elnyomja az álom. Nem tudták megőrizni magukban az energiának azt az állapotát, amelynek révén elérhető egy bizonyos, az alvás és az ébrenlét közötti sajátos tudatossági szint. Visszahanyatlottak hétköznapi tudatállapotukba, és onnan az álomba. Bódhidarma ekkor kialakított egy gyakorlatsorozatot, amelyben a fizikai cselekvések arra irányultak, hogy megtörjék a hétköznapi élet automatizmusait, és bizonyos, a meditációhoz hasonló minőségű energiát gerjesszenek.

Nagyon konkrét fizikai folyamatokról van szó, még akkor is, ha sokszor miszticizmusnak bélyegzik és elutasítják őket. E folyamatok nem csupán mérhetők, nem csupán természettudományosan is megmagyarázhatók; arra is alkalmasak, hogy egy új pedagógiai gyakorlat keretében használni kezdjük őket. Ez a gyakorlat megtanítana szervezetünk folyamatainak megértésére, és a megértés által lehetővé tenné, hogy e folyamatokat elindítsuk, kordában tartsuk és egy adott szituáció felé irányítsuk. Mindez megvalósítható egy színház vagy egy iskola keretében csakúgy, mint bármilyen egyéb társadalmi tevékenységen belül.

Miféle tehát ezek az objektív „törvények", amelyek segítségével az egyes ember szervezetének különböző szintjein mozgósíthatja energiáit? Felhasználhatók-e a természettudományos módszerek és eredmények ahhoz, hogy mélyebben megértsük a színészi munka folyamatait? Többek között e kérdéseket tettem fel magamnak, amikor a színházi antropológiával foglalkozni kezdtem.

Ez az érdeklődés vezetett az ISTA - a Színházi Antropológia Nemzetközi Iskolája - létrehozásához, amely iskola első, 1980 októberében Bonnban rendezendő workshopján különböző diszciplínákat képviselő tudósok és különböző kultúrákat képviselő színészek gyűlnek majd össze. Ugyanakkor az ISTA a szó szoros értelmében iskola is, ahol mintegy ötven, különböző országokból származó színész és rendező találkozik majd egymással és egy, a szokványostól eltérő pedagógiai gyakorlattal. A cél: „tanuljunk megérteni". Es ennek keretében a távol-keleti színészek segítségével jobban megérthetjük, hogy miként alkalmazza a távol-keleti színház a fent említett törvényeket, és hogy e törvények miként határozzák meg a cselekvéseinkben és gondolatainkban megnyilvánuló energia minőségét. A nyugati színházi emberek a továbbiakban azzal a kihívással néznek majd szembe, hogy ki-ki megtanulja: miként alkalmazza e törvényeket saját színházi hagyományainak és alkotói imperatívuszainak összefüggésrendszerében.

Érdeklődésem a színházi antropológia iránt kétarcú. Egyrészt szeretném leleplezni *az esetlegesség* általunk használt fogalmát, ezt a szót, amelyet még fel nem fedezett törvények jellemzésén fáradozva szoktunk alkalmazni. Másrészt összefügg ez az érdeklődés saját múltammal is.

Tanulóéveim Grotowskinál úgy teltek, hogy ültem egy széken és figyeltem. Intellektuális megértésre törekedtem; még könyvet is írtam, hogy „megmagyarázzam" a Laboratórium Színház alkotói folyamatait. Úgy alapítottam meg az Odin Teatretet, hogy még nem volt semmilyen gyakorlati tapasztalatom. Tetejébe kollégáim mind olyan fiatalok közül kerültek ki, akiket nem vettek fel az oslói állami színművészeti főiskolára. Magunknak kellett megteremtenünk saját pedagógiánkat, részben annak alapján, amit Grotowskit figyelve ellestem, részben abból, amit társaim az amatőr pantomim-, balett- vagy modemtánc-tanfolyamokról magukkal hoztak.

Bizonyos mesterekhez igen erős kötelékek fűznek: egyikük, Grotowski él, mások halottak. Az utóbbiak írásaiból az Odin Teatret egész sor asszociációt és ötletet merített, amelyeket igyekeztünk megvalósítani. Hosszú éveken át követtük munkánkban ezeket a mestereket, egyszersmind bizonyos kisebbségi érzéstől is hajtva: mi nem voltunk hivatásosak, nem szereztünk akadémiai képzettséget, és úgy éreztük, nem tudjuk azt, amit muszájtudni. Számunkra a legfontosabb az volt, hogy hivatásosak legyünk.

Legnagyobb meglepetésünkre egy szép napon az emberek mondogatni kezdték, hogy munkásságunknak vannak bizonyos érdemei. Ámulva vettük észre, hogy egyszer csak inspiráló hatással vagyunk más csoportokra. Csakhogy a mi „útvonalunk" nagyon is sajátos volt, egyfelől különleges körülmények és nehézségek, másfelől pontos technikai eszmények és etikai normák határozták meg, és ezért művészi és technikai eredményeink szorosan kötődnek részint csoportunk történetéhez, részint minden egyes tag személyes történetéhez.

Igyekeztünk elejét venni, hogy más színházi csoportok a mi eredményeink tunya bűvöletébe essenek. Ezek a csoportok, amelyeket Harmadik Színházként szoktam emlegetni, százával léteznek világszerte. Színészeik soha nem kaptak hivatásos kiképzést a hivatalos színiiskolákban töltött hagyományos tanulóévek során. Autodidakták, akik maguk próbálják felfedezni és kiépíteni a maguk technikai és művészi útjait.

Hogyan értethetünk meg velük bizonyos alap-vető folyamatokat, anélkül, hogy elvakítanánk őket saját eredményeinkkel, és arra csábítanánk őket: próbálják megismételni azt, aminek véghezvitelére mi rákényszerültünk?

Sok évembe telt, hogy megoldjam ezt a problémát, és a színházi antropológia iránti érdeklődésem részben abban a szükségletben gyökerezik, hogy új módszert találjak és honosítsak meg tapasztalataim átadására. Az ISTA-ban egy újfajta pedagógia álma öltött konkrét formát.

Egyfelől lenyűgöz a lehetőség, hogy a színházi munkában gyümölcsöztessem a természettudományok felismeréseit; másfelől varázslatos kihívás az új pedagógiai gyakorlat alkalmazása is. A jövő majd eldönti, nem volt-e a színházi antropológia csupán álom és csábító hipotézis.

Fordította: Szántó Judit

Á tanulmány - amely először a varsói *Dialog* című folyóirat 1981. áprilisi számában jelent meg - Eugenio Barba *1980* májusában Varsóban tartott előadásán alapul, s a Beyond the Floating Islands című kötetben megjelent szöveg fordítása. Bevezetőjét a kötet szerkesztői írták.

Á SZÍNNÁZ 1995/2. száma terjedelmes anyagot közölt Eugenio Barbáról, illetve tőle magától. Az ott kibontakozó képet talán, nem haszontalan kiegészíteni Barbának a XX. századi színház egy vissza-visszatérő problémájára, a nyugati és a keleti színjátszás viszonyára vonatkozó felfogásával. F G.

SZIGETHY GÁBOR

KÉT PERC SZÍNHÁZTÖRTÉNET

RÁTONYI

Ez is operett, az is *operett...* Rátonyi Róbert mindig mosolygott, és az egész ország Robinak becézte. Élete alkonyán a veszprémi színházban a fiatalok Robi bácsinak. Táncoskomikus volt, színész, rendező, író, a zenés színház, legfőképpen az operett tudós búvárlója, kutatója, relikviagyűjtője, könyvekben, újságcikkekben, televíziós műsorokban megszállott népszerűsítője, krónikása, történetírója.

1992 nyarán két nagyfeladatra készült: szerepre, rendezésre.

Elkészítette a *Csárdáskirálynő* rendezőpéldányát: aprólékos részletességgel oldalról oldalra megrajzolta a színészek mozgását, percről percre a színpadi látvány alakulását, feljegyezte a lehetséges szövegvariánsokat, ha ez játssza ezt a szerepet, akkor így, ha az, akkor úgy... cizellált kelléklista, jelmezvázlatok, poénhangsúlyok, különböző színekkel különböző tervek, ötletek, gondolatok sorakoztak a rendezőpéldány céhmesteri remekké formált oldalain.

Aztán íróasztalához ült, és könyvekkel, feljegyzésekkel, irattartókkal, színes ceruzákkal, tollakkal, fecnikkel és füzetekkel telezsúfolt birodalmában kézzel leírta a *Szerepet.* Megszámlálhatatlan figurát keltett életre színpadon, televízióban, rádióban, filmen, de verses klasszikust nem játszott soha. S most-közel hetvenévesen - a *Tartuffe* Orgon-szerepé re készülődött. Tanulta a textust: kétszer is leírta a darabot, vastag tollal a végszavakat, vékonyabbal a megtanulandó s majdan elmondandó, eljátszandó saját szövegét.

Nyár volt, meleg volt. Időnként be-bejárt a kórházba kezelésre. Úgy mondta: rendetlenkedik a szervezete.

Májusban, a *Nebántsvirág* rendezésekor néha egy asztalnál ebédeltünk a színészház klubjában: mesélt, mosolygott, nagy idők nagy tanújaként sztorizott a régmúlt jeles színészeiről. Kanalazta a borsólevest, eszegette a mákos tésztát, s ízeket, zamatokat idézve mesélt egy sokfogásos, tósztokkal tűzdelt ebédről, amikor Moszkvában vodkától és Csárdáskirálynőtől részegen a vezető szovjet elvtársak Honthy Hanna, Feleki Kamill, Németh Marika, Rátonyi Róbert lába előtt hevertek...

Túl az Óperencián boldogok leszünk...

1992. augusztus 31-én társulati ülésre gyülekeztünk a Veszprémi Petőfi Színház folyosóin. Ötödik hete nyomtam a kórházi ágyat, az orvos csak az utolsó pillanatban engedélyezte, hogy levigyenek a délelőtti évadnyitóra s a délutáni olvasópróbára. Az emeleti színházterembe két díszítő cipelt fel, s ebéd helyett lefeküdtem az igazgatói iroda pamlagára, erőt gyűjteni a délutáni munkához. Az irodában sokan jöttek-mentek, ilyenkor mindenkinek rengeteg dolga, mondanivalója, nézelődhetnékje van.

Csukott szemmel feküdtem a pamlagon, körülöttem zajlott az élet.

[redacted]

És akkor bejött Rátonyi Róbert a szobába. *Jézusom* - nézett rám -, *Istenem, milyen fehér vagy, láttam, nem is tudsz lábra állni.*

Dünnyögtem valamit, igen, hát még egy pár hétig eltart ez a vacak állapot. Magamban azon gondolkodtam, hogyan fogom délután a társulatnak felolvasni Petőfi tragédiáját. Néztem Robi arcát: sárga volt, fonnyadt, beesett. Mosolygott.

Ha én ilyen beteg lennék, mint te, ki sem merném tenni a lábam hazulról- mondta -, *nem ér annyit a színház, hogy kockáztasd az egészségedét, miért nem maradtál otthon?-és* aggódva megigazította fejem alatt a párnát.

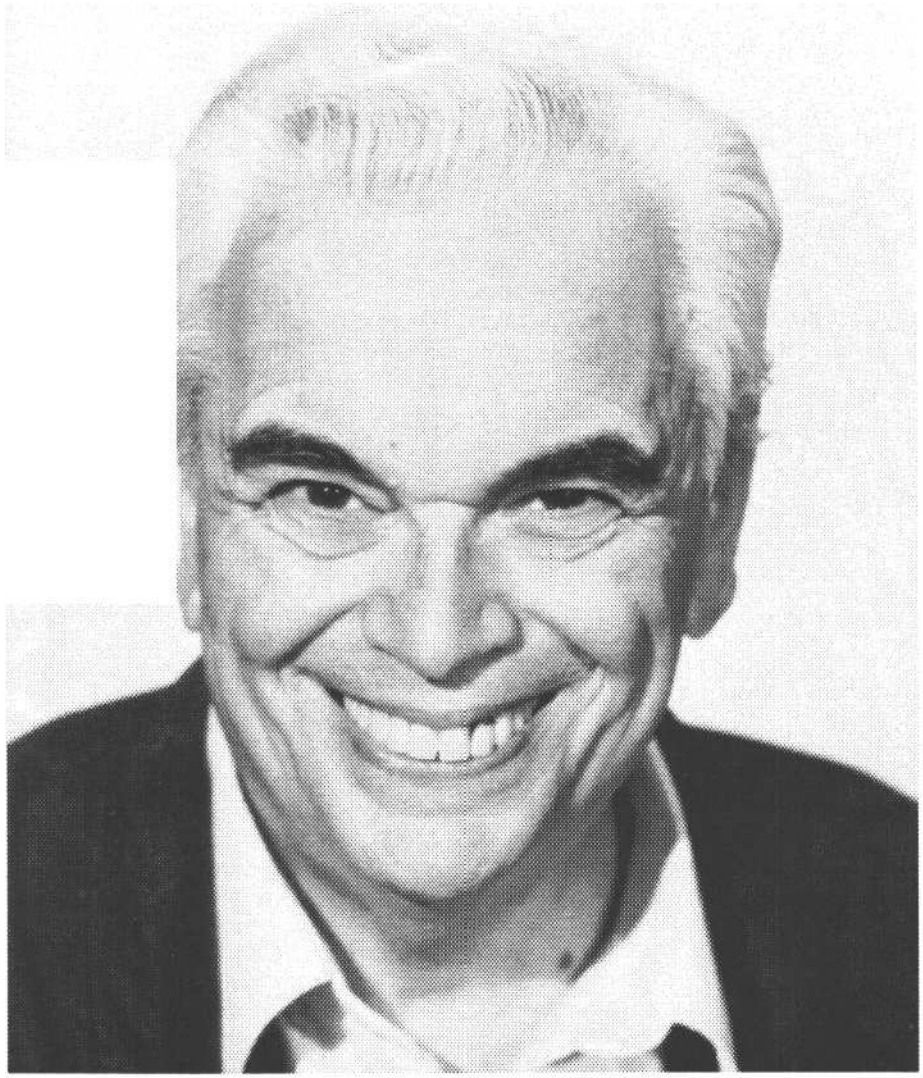
Beteg voltam. Rátonyi Róbert haldoklott.

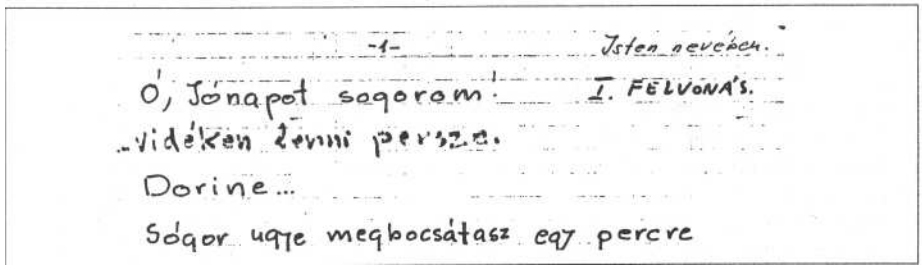
Es mosolygott. És tanácsokat adott. Es elmagyarázta, hogy nem ér annyit a színház, hogy betegen leutazzam Veszprémbe olvasópróbát tartani. Hóna alatt szorongatta a kézzel leírt szerepet. A lelkében ott cipelte Orgont.

Es megigazította fejem alatt a párnát.

Ot hét múlva halott volt.

Ez is operett, az is operett...





-1- Isten nevében.

Ó, Jónapot sógorom! I. FELVONÁS.

..vidéken lenni persze.

Dorine...

Sógor ugye megbocsátasz egy percre

VARSA MÁTYÁS

A SZÍNÉSZ MÁSODIK TERMÉSZETE

A színész munkája utolsó két fejezetében Sztanyiszlavszkij egy pszichofizikai állapotról beszél, amelyet „színpadi állapotnak" nevez; ha ez megvan, a színész spontán módon tud reagálni mindazokra a ki-hívásokra, amelyek a színpadon - a partnerek, a szöveg, a rendező, a közönség részéről - érik. A színész „színpadi állapota" különbözik a „civil" állapotától, és nem azonos a „szerepével" sem, bár a színésznek mindig ebben az általános lelki- és fizikai állapotban kell lennie alkotás közben, akár próbál, akár játszik, akár tanul. „Ennek az állapotnak- úgymond - *második természetünk*ké kell válnia a színpadon."

A hegedűművész Yehudi Menuhin is használja a *második természetünk* kifejezést, úgy tartja, hogy miként a lehulló falevél is hat a földre, ugyanolyan módon hat a test minden tagja egymásra hegedülés közben. „Semmi sem mozdulhat az összes többi testrész teljes támogatása nélkül - írja. - Amikor hegedülünk, agyunknak folyamatosan ellenőriznie kell munkánkat. Legyen ez afféle *második természetünk."*

Nagy színészünk, Egressy Gábor viszont épp a hegedűst hozza fel példának, amikor azzal az igénnyel lép elő, hogy a színész egész izomrendszere oly hajlékonnyá legyen képezve, mint a remeklő zenész keze és ujjai, ,,...a tagok, midőn mozdulnak, egyet érezzenek és akarjanak mindnyájan", s e módon majd ,,...a szép formák *második természetünkké* válnak a test minden ízében".

A második természet formulát Eugenio Barba is használja; azt érti rajta, hogy a színész „elválik a mindennapok tér-idő viszonyaitól és *életre kel".*

Azt mondhatnánk (és miért ne mondjuk?), hogy „második természeten" a színészben lévő fiktív színész jelenlétét értjük, képzeletünk alakját, aki testünkbe költözve képzeletünkben vezeti cselekedeteinket.

Erről a színészi munka során működő „fiktív alakról" több jeles színházi klasszikus említést tesz. Diderot Színészparadoxonában így ír Claironról, a híres színésznőről: „Figyelje jól meg, s meglátja: a hatodik előadástól fogva nemcsak szerepe szavait tudja könyv nélkül, hanem a játék bármely részletét is. Kétségkívül teremtett magának egy eszményt s ahhoz próbál hasonulni." „Meginterjúvolja" a nagy Garrickot is, akitől azt a felvilágosítást kapja, hogy ő előadás közben mindig egy képzelet szülte lény képében mutatkozik, aki a legkevésbé sem azonos vele magával. „Minden mozdulatunknak egy egyedül reá jellemző első tudattal kell együtt járnia" - tanítja a jeles francia rendező és színészpedagógus, Jacques Copeau.

A hétköznapi élet minden pillanatában belső képpel rendelkezünk önmagunkról (de mivel ez a kép nem elég „éles", ennek általában nem vagyunk tudatában). Szellemesen világít rá erre Vekerdy Tamás *A színészi* hatás *eszközei-Zéami mester művei szerint* című könyvében: „Ha reggel felébredünk, rögtön tudjuk, hogy testünk milyen helyzetben van - nem kell előbb visszaemlékeznünk, hogy milyen helyzetben hagytuk este, vagy esetleg megnéznünk, hogy milyen helyzetbe került öntudatlan éjszakai hánykolódásunk során."

Feltűnő, hogy a „második természet" kérdése és a korábban tárgyalt „egyensúly"-probléma igen közel áll egymáshoz. Ennek fiziológiai magyarázata van. Az emberi önérzékelést ugyanis két érzékelőrendszer összehangolt működése eredményezi. Ezek: a mozgásérzékelés (kinesztézis) és az egyensúly-érzékelés (statikus érzék). Egyik nem létezhet a másik nélkül, mégis az „egyensúly"-probléma a statikus érzékeléshez rendelhető, míg a „második természet" a kinesztézisben ragadható meg inkább. A mozgásérzékelésről azt kell tudni, hogy izmaink, izületeink burkában, a csontokhoz tapadó inakban, szalagokban érzőidegsejtek vannak, ezek érzékelik az izmok, izületek helyzetét és feszültségi állapotát; az egyensúlyérzékelés pedig azonnal jelzi a testnek, ha a legkisebb mértékben is kimozdul vagy kimozdítják helyzetéből. Mindezt a központi idegrendszer képpé alakítja bennünk. Amikor változik a lelkiállapotunk, vele változik izmaink feszültségi (összerendezettségi) állapota is, ennek következtében a belső kép is megváltozik, amelyet magunkról alkotunk.

Kanyarodjunk vissza egy gondolat erejéig

Marastoni József-Vízkelety Béla: Egressy Gábor és szerepei

Menuhinhoz és Sztanyiszlavszkijhoz. Menuhin egyensúlyban tartja testét, és az önérzékelésen keresztül a spontaneitáshoz jut el, hogy rögtönzésként szólaljon meg a rögzített muzsika, mintha először csendülne fel, Sztanyiszlavszkij pedig a rögtönzés irányából indul el, és mikor eléri a megfelelő lelki ráhangoltságot, sajátos fizikai állapotba kerül. Ugyanarról a jelenségről beszélnek hát mind a ketten.

Hogyan lehet á második természet képességére szert tenni? Az egyik, az ismertebb mód az improvizáció, a másik a fiktív tárgyakkal végzett gyakorlatok. A nagy színészpedagógusok fiktív tárgyakkal hozzák kapcsolatba növendékeiket. Charles Dullin, aki többek között Jean-Louis Barrault és Antonin Artaud mestere volt, fiktívtárgygyakorlatokat végeztet az öt érzékszerv mindegyikével. Ilyeneket: Nézzen egy tájat! Kövesse a madár röptét a térben! A fűben heverve figyeljen egy bogarat... Hallgassa a távoli harangszót, egy közeledő ember lépteit! Szagoljon kellemes parfümöt és kellemetlen szagot! Próbálja ki kezével a meleg víz hőfokát! Tapintson durva, majd lágy kelmét! Ízleljen friss gyümölcsöt! Kóstoljon különféle borokat! Igyék valami keserű italt!

Dullin azt mondja: „Sok csodált színész nőtt föl ezeken az egyszerű gyakorlatokon, és végzésük során ráébredt művészetünk egyik alaptörvényére, melynek föl nem ismerése az alapja minden ügyetlenkédésnek: hogy mielőtt kifejezni próbálna, érezzen; mielőtt leírná, mit látott, *nézzen és lásson;* mielőtt partnerének válaszolna, *figyeljen és halljon."*

Az ízekkel, illatokkal, képekkel, hangokkal és anyagokkal való kapcsolata *jelenbe* hoz bennünket, bizonyos belső jó érzés és nyugalom keletkezik, amelyben a növendék megtalálja a dolgok ütemét, a saját ritmusát. Dullin úgy gondolja, minden szövegnek megvan a saját lélegzete, ezt kell először megérezni a műben, amikor a szereppel foglalkozunk.

Michel Saint-Denis a fiktív tárgyakkal való gyakorlatok során megkívánja a tárgyak magassági és szélességi koordinátáinak pontos betartását. Lényegesnek ítéli, hogy a gyakorlatok során a színészjelöltek mindig az ellenőrzésük alatt tartsák a mimikájukat. (Ennek az a magyarázata, hogy empatikus viselkedés - szerepünk és partnerünk irányában - csak akkor alakulhat ki bennünk, ha el tudjuk ernyeszteni arcunk izmait. Ezen az elernyedésen át jutunk el a beleéléshez szükséges időleges önfeladáshoz. Figyeljük meg a nagy színészeket, például Kállai Ferencet vagy Dépardieu-t: sohasem merevítik meg az arcizmaikat. A nagy indulatok közben arcuk mozdulatlanná válik, de izmaik puha, laza állapotát akkor is megőrzik.)

Megkövetelhető továbbá, hogy a színésznövendék érezze a képzelt tárgy anyagszerűségét. Fusson végig benne cselekvés közben olyan in-

gerület, mintha valódi papírt lapozna, vashoz, narancshoz, üvegpohárhoz érne. Ha iszik valaki, érzékelje ajkán a nem létező pohár érintését, mielőtt szájába ömlene az ital, előre érezze illatát, aromáját.

Mi az értelme mindennek?

Copeau 1905-ben

Sztanyiszlavszkij azért tartja fontosnak a fiktív tárgyakkal folytatott gyakorlatokat, mert úgy gondolja: „A valódi tárgyak öntudatlanul magukkal vonzanak egy csomó olyan automatizmust, amelyet a színész a köznapi életből ismer, és így szinte lehetetlen figyelemmel kísérnie mozdulatait. Márpedig ha nem tudatosítunk magunkban minden részcselekvést, hiátusok, szakadások jönnek létre a fizikai cselekvések folyamatában. A fiktív tárgyakkal folytatott gyakorlatok során ellenben figyelmet kell fordítania cselekvés teljes folyamatára, különben nem lehetne végrehajtani a gyakorlatot."

Érdekes, hogy a gyakorlást Menuhin is ún. árnyékhegedüléssel kezdi, először hegedű nélkül hegedül. Ezt így magyarázza: „Könnyebb tudatosítani a mozgásunkat, ha nem terhel bennünket az igazi hegedű."

A fiktív gyakorlatok egy másik formája, amikor a tárgyaknak súlyuk van. Egy gyufaskatulya felemelése is elmozdulást okoz testünk helyzetében. A súllyal való kapcsolat észrevétlenül megváltoztatja a test egyensúlyát, súlypontját, a tagok elhelyezkedését, de mivel a színész kénytelen képzeletét működtetni - mert a teher képzeletbeli -, a tagok elhelyezkedésének változása, sőt, a színész egész testéről alkotott képe tudatosul.

Sztanyiszlavszkij ezt mondja: „Minden színpadi mozdulatnak, minden szónak a képzelet valós működéséből kell következnie. (...) A színész a képzelet világában fikciót teremt, amely párhuzamos a valósággal."

A hangi megformálásra természetesen ugyanaz vonatkozik, mint a testire.

Amikor Salvinitől, a századforduló nagy olasz színészétől megkérdezték, hogy hajlott kora ellenére hogyan tud olyan nagyot kiáltani, Salvini így felelt: „En nem kiáltok. Önök kiáltanak saját magukban. En csak kinyitom a számat."

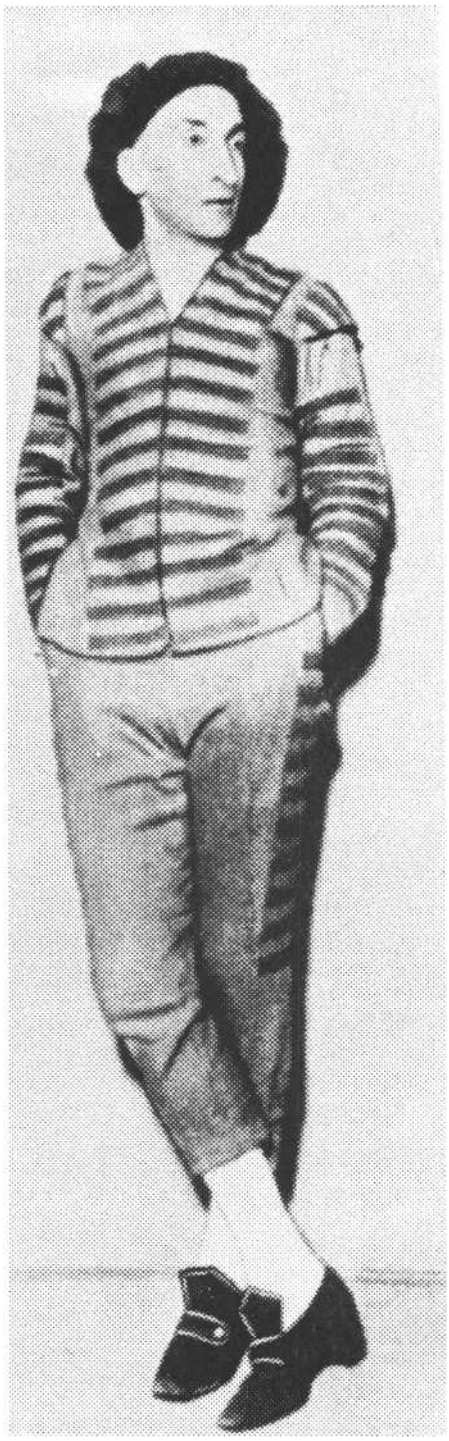
A színész képzeletének hangját szólaltatja meg, ezt erősíti fel számunkra a saját hangjával. Ezért írja Brook: „Bármilyen erőteljes előadást kívánjon is a szöveg, kezdetben a lehető legintimebben kell próbálni. (...) A cél az, hogy végül akkor is eleven kapcsolatban maradjunk a legbenső tartalmakkal, ha már nagyon erősen, nagyon hangosan beszélünk."

Egressy páratlanul érdekesen írja le, hogyan tanuljunk. Módszerének lényege az, hogy szereptanuláskor a színésznek *képzetlátó* - keletkező képzeteit érzékelő - állapotban kell lennie. Ő is azt mondja, halkan tanuljunk, sőt: „Hangot nem ejtünk addig, míg a szók mint érzéki formák is lelkünkbe nem nyomultak".

Cserhalmi mondta úgy húsz évvel ezelőtt, hogy a magyar színészek lefúrt lábú színészek. A lefúrt lábú színész nézetem szerint nem az, aki keveset mozog (a nó-színész is keveset mozog, a nó mégis alapvetően mozgásszínház), lefúrt lábú színész az, akinek a teste nem beszél a hangjával együtt. Ma már ezt nem nagyon tudjuk, de tudta valamikor Egressy Gábor, aki ezt vallotta: „Hangunkkal együtt beszél és cselekszik a test minden íze."

A fentiekhez roppant közel áll egy igen korsze-

Jacques Copeau mint Scapin (1920)



rű felfogás, Eugenio Barbáé: „Nem létezik olyanfajta kettősség, megoszlás, mint hang és test. Egyedül csak akciókés reakciók léteznek, melyek *szervezetünket a maga totalitásában veszik igénybe."*

A színész *második természetének* kérdéskörében a csúcsot egy rejtélyes jelenség, az „önmagától elválasztott látás" jelenti, amelyet Vekerdy Tamás tárgyal *A színészi hatás eszközei*ben. Zeami azt állítja, hogy játék közben látja magát, úgy, mintha a nézőtéren ülne. De nemcsak elölről, hanem más irányokból is, sőt, valamiféle tapintó térlátással egyidejűleg látja magát minden oldalról.

Vekerdy úgy véli, hogy az emberi önérzékelés felfokozott voltával van dolgunk. Így kell lennie, mégsem könnyű elképzelni. Nehezíti a megértést, hogy hasonló jelenségről tudomásom szerint egyetlen európai színész se számol be... kivéve Egressy Gábort! Megdöbbentő, hogy ő - nyilvánvalóan Zeamitól teljesen függetlenül - birtokában van ennek a képességnek. Nemcsak alkalmazza és ismeri, hanem szabatosan és világosan le is írja. Ez a rövid, lényegében ismeretlen írás színháztudományunk legbecsesebb értékei közé tartozik, ezért, ha megengedik, most teljes egészében idézem:

„Egykor egy magas értelmiségű, nemes egyéniség, meghatva bizonyos színpadi műalakok által, melyek kitűnően sikerültek, játék után kérdezi barátjától, az illető színésztől, hogy van-e valóban teljes tudalma ama mozzanatok alakművészeti értékéről?

– Hogyne volna, felelt a színész, kit e kérdés meglepni látszott.

– Az nem lehet, mondja barátja, még mindig a kéjmámor hangján.

– Már hogyne lehetne! - feleli a színész; nem csak tudom, mit mikép tevék, s nem csak látom azon képeket, hanem ha tetszik, le is rajzolom valamennyit.

De nemes barátja még mindig kétkedni látszott, a mi azonban inkább a bámulat kételye volt, s egy neme a lelkes műbarátok finom bókjainak.

Rachel, mint Lecouvreur, Ristori, mint Ria di Tolomei, a halál pillanatában, behunyt szemek-kel bizonnyal tisztábban látják önalakjaikat, mint egy egész ítész-had, tudós szemüvegén át; mert míg ezek, talán *valódi műérzék nélkül egyetlen* pontról nézik a műtárgyat, addig a *művészi szellem a maga egész alakját látja minden oldalról.*

Ilyenkor a magas öntudat a képzelettel egyesülten, az ideges álmúak világos látású színvonalára emelkedik; ekkor tehát a szellem önmagát mintegy megkettőztetni látszik: s egyik fele saját műalakjában van, a másik kívül azon; amaz a cselekvő, - emez a szemlélő erő.

Miről beszélnek nekünk az ily műalakok?

Fiatalon elhunyt tengeri* sellő *szelleme a Macukaze* című *nó-darabban

Arról, hogy itta szépet és nemest a test minden íze érezni látszik. Ez pedig csak akép történhetik meg, ha előbb a test minden tagja, s egész izomrendszere oly hajlékonnyá lőn képezve, mint a remeklő zenész keze és ujjai, melyek a nemtő sugallatára legott átszellemülnek.

Látjuk továbbá, hogy itt a szép formák második természetté váltak a test minden ízében; tehát hogy e tagok mozgása szép és nemes még akkor is, ha rögtönözve van, ha önkénytelen.

Hogy e tagok, midőn mozdulnak, *egyet* éreznek és *egyet* akarnak mindnyájan.

Hogy e mozdulatok önkényteleneknek látszanak és mégis nemesek, mert öntudalmasak.

Hogy itt egy magas értelmiség működik, a nélkül, hogy itt észrevennők.

Hogy itt egy láthatatlan szellem uralkodik, mint a természetben egy Isten, a ki Schiller szavai szerint *» örök törvényei mögé rejtezik szerényen«,*

Hogy itt szellem és anyag, intéző és végrehajtó erő, értelem és természeti ösztön: teljesen egybe vannak olvadva, s a lelki és testi tényezőkben az alaki szépnek érzete és tudata egymást mélyen áthatották.

Azonban a teste szellemi magas képességekre fáradság nélkül el nem jut soha.

Ide még a legszorgalmasabb gyakorlat sem elég, amaz örök éberségű figyelem nélkül, mely a test mozzanatai fölött úton-útfélen, és éjjel-nappal őrködik."

Elmélázhatunk afölött, ki lehetett az a „magas értelmiségű, nemes egyéniség". Alighanem Petőfi, Vörösmarty vagy Szigligeti körül kell keresgélnünk. Főleg a színészmesterség iránt különös fogékonyságot mutató Petőfi keveredhet gyanúba (ő hallgatta fél éjszakákon át Egressyt, amint a színészetről előadást tart). De talán helyesebben tesszük, ha a kegyelet sercegő gyertyáit elkoppintva figyelmünket a „műre" irányítjuk. Ketten állítják immár ugyanazt, Zeami és Egressy, kezet fog egymással a keleti és a nyugati tradíció *a* színművészet legmagasabb ormán (mert erről van szó) - csodálatos és örömteli... de ettől a mai színész számára éppoly homályos és hasznavehetetlen marad.

Azonban van *a* szövegnek egy másik, első

SUMMARY

ránézésre nem szembeötlő sajátossága. A szövegépítmény olyan építőkockákból áll, amelyek a színháztörténet nagyjainak *alapelveivel azono*sak Helyesen tesszük hát, ha figyelmünket a részletek felé fordítjuk. De mielőtt hozzákezdenénk, tisztázzuk, hogy tényleg egyenlőségjel von-ható-e Egressy tudása és Zeami „önmagától elválasztott látása" között. Úgy gondoljuk, igen. Vekerdy, Zeamival kapcsolatban, hallucinációs képről, a központi idegrendszerben az *érzéklet ere*jével jelentkező *képzeletbeli* képről beszél, Egressy pedig, mint mondja: „Ilyenkor... az ideges álmúak világos látású színvonalára emelkedik"; s ennek eredményeként a „műtárgyát" nem „egyetlen pontról", hanem „a maga egész alakját minden oldalról látó" színész szelleme „önmagát mintegy megkettőztetni látszik". (Egressy több lélektani fogalmat használ, mindjárt „a *magas* öntudattal" kezdi, amelyről a mai pszichológus, Vekerdy így ír: „Az öntudat *belerendez a* világba saját törvényeim szerint; ez ideális állapot.")

Es most térjünk a párhuzamokra! Mikor azt írja Egressy a megkettőződött szellem egyik feléről: „amaz a *cselekvő..."* - mintha Sztanyiszlavszkij szólna; mikor ezt: „emez a *szemlélő erő'* - mintha a Copeau idézte Dusét hallanánk, aki, miután szerepéből eltűnt minden fölösleges szál és minden szakadás, őszinteségét a gyönyörű belső csend fényében vizsgálja.

Egressy ezt írja: „Itt a szépet és nemest a test minden íze érezni látszott", Brook pedig ekképp hivatkozik Cunninghamre és balettegyüttesére: „A klasszikustáncost arra tanítják, hogy egy adott mozdulat minden részletét figyelemmel kísérje... s így átadhassa magát a mozdulatnak."

Ezután felel arra, hogy a *minden oldalról való látás az* izületek, izmok helyzetét és feszültségi állapotát érzékelő érzőidegsejtek munkáján alapul-e. Figyeljenek csak! „Ez pedig csak akép történhetik meg, ha előbb a test *minden tagja, s egész* izomrendszere oly hajlékonnyá lőn képezve, mint a remeklő zenész keze és ujjai..." - most jön a kulcsszó, ,,...melyek a nemtő sugallatára *legott* átszellemülnek."

Ha a színész ilyen fokon képes érzékelni testét, akkor a művészi sugallat hatására a nevezett átalakulás *legott* bekövetkezik.

Es most egy „új" színészi irányzat következik.

Egressy: „Hogy e tagok, midőn mozdulnak, egyet éreznek és egyet akarnak mindnyájan." Ez pontos megfelelés Mejerhold alapelvével, amely szerint: „A biomechanika *alaptörvénye* roppant egyszerű: a test egésze részt vesz mozdulataink mindegyikében." (Mejerhold színészi rendszerét nevezte biomechanikának.)

Haladjunk tovább! Egressy ezt írja: ,,...itt egy láthatatlan szellem uralkodik, mint a természetben egy Isten, aki Schiller szavai szerint »öröktörvényei mögé rejtezik szerényen«." Copeau ugyanezt mondja, más szavakkal: „A színész nyugodt szívvel uralkodik anyaga fölött. Minél magasabbra emeli az érzelem, annál tisztább az agya."

A befejező szavak kísértetiesen hasonlítanak Zeami egyik gondolatához. Egressy: „Azonban a teste szellemi magas képességekre fáradság nélkül el nem jut soha. Ide még a legszorgalmasabb gyakorlat sem elég, amaz örök éberségű figyelem nélkül, mely a test mozzanatai fölött úton-útfélen, és éjjel-nappal őrködik."

Zeami: „Nappal és éjjel, bárhol is jár, áll, ül vagy fekszik, mindig és mindenütt, anélkül, hogy csak egy pillanatra is elbénulna, össze kell tartania látó szívében ezt a tízezer eszközt."

Diderot írja, hogy a nagy színész éppoly ritka tünemény, mint a nagy költő. Nehéz el-képzelni, hogy egy múlt századi színész a magyar kultúrának éppolyan kivételes nagysága legyen, mint egykori barátai, a nagy klasszikus költők.

Pedig így van.

The first section of the present issue is devoted to the fiftieth anniversary of the permanent theatre in Marosvásárhely/Tirgu Mure (Rumania), operated by the Hungarian minority at first under the name of Székely (Székler) Theatre, then as Hungarian State Theatre and presently as the Hungarian-speaking division of the Rumanian house. After an introductory article by vice-editor István Nánay, Géza Gergely sums up the whole history of the city's Hungarian theatricals, while Beja Margitházi introduces three great artists, pillars of the company in the person of Irma Erdős, Loránd Lohinszky and László Tarr as well as the „founding father", managing director Miklós Tompa.

Critics of the month are Magdolna Jákfalvi, László Zappe, Katalin Budai, Tamás Tarján, Judit Csáki, István Sándor L., Péter P. Müller, Zoltán Gyenge and Tamás Márok, sharing with the reader their opinion of, respectively, Péter Esterházy's *Fa re well Symphony* (House Stage of the Comedy Theatre), Géza Bereményi's *The Knight of the Icebergs* (Szolnok), Péter Fábri's *The Living Mask* (Budapest Chamber Theatre), *As We Do It,* a musical by György Spiró and János Másik (Castle Theatre), *Miska the Magnate,* the evergreen operetta by Albert Szirmai (Comedy Theatre), Carlo Goldoni's *The Fan* (at the Pesti Theatre and at the Loft Theatre in Győr), Alexander Ostrovsky's *The Storm* (Kaposvár), Moliére's *Tartuffe* (Szeged) and Charles Gounod's *Faust* at the Budapest Opera House.

In a miscellaneous sequel of writings we meet Adrienne Dömötör in conversation with actor János Bán; Paris-based Pál Albert reports on *The Chameleon's Cry,* a recent offering by Hungarian-born Joseph Nadj and his Théátre du Signe company, while Géza Fodor's serien of theatre studies continues with an essay by Eugenio Barba on *Theatre Anthropology - a First Hypothesis.* Another permanent feature, Gábor Szigethy's „two minutes of theatre history" surfaces with reminiscences of Róbert Rátonyi, outstanding and highly popular comic actor recently deceased, and finally actor Mátyás Varsa devotes a theoretical analysis to *The Second Nature oftheActor,* as retraced in foreign and Hungarian writings on theatre.

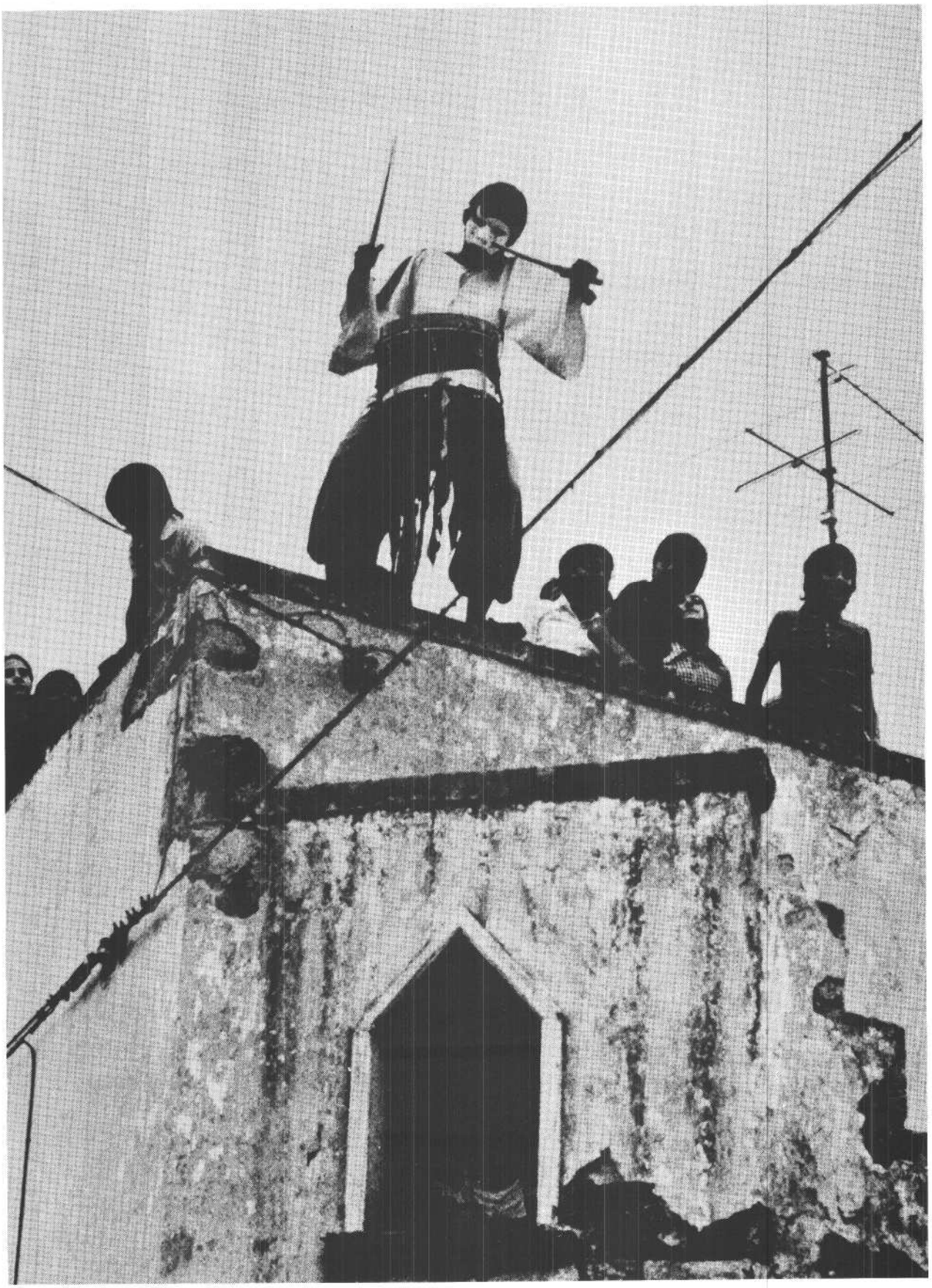
Július 20. és 28. között ismét megrendezik Cividale del Friuliban a Mittelfest Fesztivált, melynek igazgatója Giorgio Pressburger rendező. A három országhatár mentén elterülő Friuli tartományban 1991 óta évenként megtartott találkozó a különböző kultúrák találkozására helyezi a hangsúlyt. Az idei fesztivál központi témája az *azonosság.* „Az azonosság keresése néha erőszakos úton megy végbe - mondja erről Giorgio Pressburger -, máskor viszont a kölcsönös megismerés forrása. Az azonosság és a különbözőség magához az élethez, annak lényegéhez tartozik, része az emberi társadalom visszatérő kríziseinek."

A magyar kultúrát az idei Mittelfesten a Pécsi Egyetemi Kórus, a budapesti Wind Ensemble és egy cigányegyüttes képviseli.

Odin Teatret

Az Eugenio Barba vezette dániai Odin Teatret munkájának meghatározó részét képezik a színházi antropológiai kutatások. Ehhez különböző természeti népek színházi szokásait tanulmanyozzák, és az ott tapasztaltakat ötvözik az európai tradíciókkal. Rendszeresen dolgoznak az olaszországi színházi antropológiai központban is, e felvétel egy 1974-es olaszországi fellépésüket örökíti meg.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



A HOGY TESSZÜK

Ára: 96,– Ft