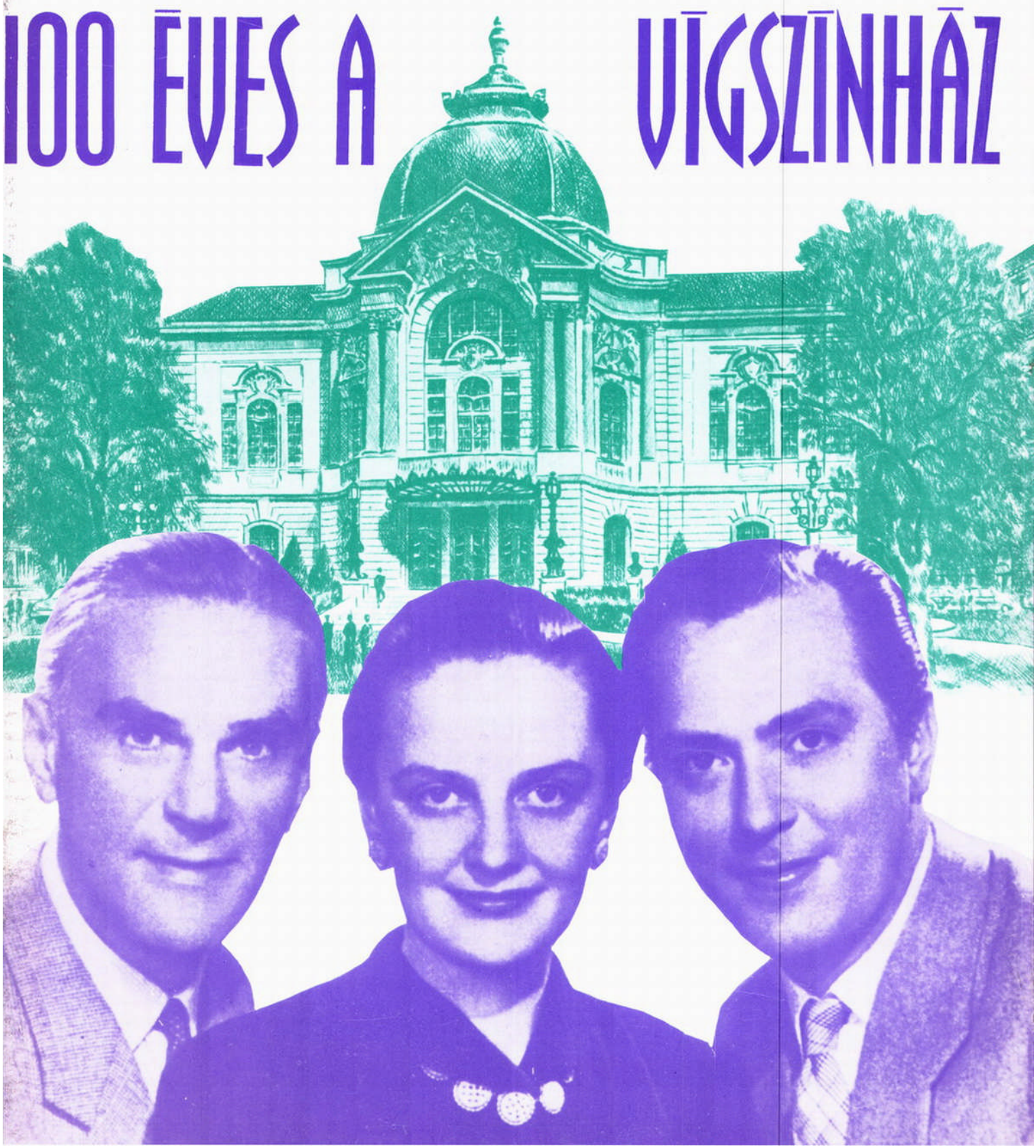
SZÍNHÁZ

XXIX. ÉVF. 5. SZÁM 1996. MÁJUS

100 ÉVES A VÍGSZÍNHÁZ



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Szántó Judit:
A SZÁZÉVES VÍGSZÍNHÁZ 1

Sándor L. István: BOMLÉKONY VILÁG 9
(Shakespeare: *Pericles)*

Zappe László:
KÍNAIAK ÉS MICIMACKÓ 11
(A Vízkereszt Veszprémben és *Szolnokon)*

Tasnádi István:
SZÍNHÁZI PREPARÁTUM 13
(Jean Genet: *Cselédek)*

Kállai Katalin:
VALAMIT ELJÁTSZUNK 14
(Don Quijote átváltozásai)

Szántó Judit:
MARI, ÜLŐBÚTOROKKAL 15
(Eugéne Ionesco: A székek)

Tarján Tamás: NEM LESZ NYULUNK 18
(John Steinbeck: Egerek és emberek)

Magyar Judit Katalin:
EGY MAJOMBAN ŐRLÜNK 19
(Dés-Geszti-Békés: A dzsungel könyve)

Márok Tamás:
FIGARO ÉS TURANDOT 21

Kovács Dezső:
A KEREKASZTAL BOHÓCAI 25
(Tankred Dorst:
Merlin avagy a puszta ország)

Jákfalvi Magdolna:
HA MESÉL A SZÍNHÁZ 27

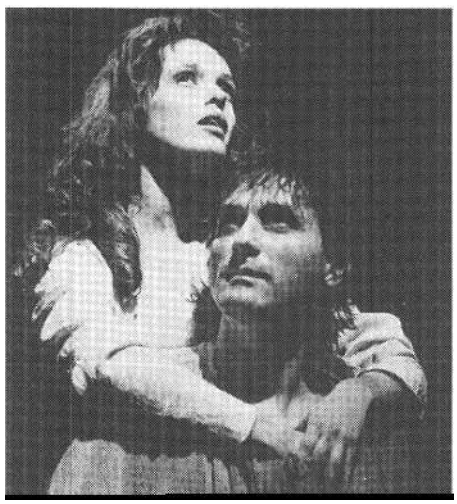
Nánay István:
MÁS AZ ÉRTÉKRENDEM 33
(Beszélgetés *Orosz Lujzával)*

SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 37

SZTANYISZLAVSZKIJ NOTESZEIBŐL 38

Bérczes László: MÁSSZÍNHÁZ
MAGYARORSZÁGON 1945-89 43
(Harmadik rész)

A székek a Tháliában (15. oldal)



Ha mesél a színház (27. oldal)

Beszélgetés Orosz Lujzával (33. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1996. MÁJUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

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

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

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (96 333)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

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

Megjelenik havonta

A címlapon: a Vígszínház háromtagú vezetősége: Somló István, Tolnay Klári, Benkő Gyula (1948-49)

A hátsó borítón: Szalay Mariann és Prókai Annamária az Új Színház Csongor és Tündéjében (Korniss Péter felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

A SZÁZÉVES VÍGSZÍNHÁZ

Gondoljuk csak meg: az egyetlen budapesti prózai színház, amely létrejötte óta (jelentéktelen epizódokat leszámítva) ugyan-abban az épületben és ugyanazon a néven működik, s a változásokat rugalmasan magába asszimilálva őrzi önképét.

Egy csipetnyi állandóság ebben a felfordulásoktól és borzalmaktól hemzsegő száz évben, 1896 és 1996 között -- ez már éppen annyi a halhatatlanságból, amennyit az emberi elme egyáltalán képes befogadni.

Polgárinak indult ez a száz év, s most, úgy látszik, polgáriként szeretne végződni. De volt a százból évezredek kínját sűrítő öt, amikor éppen a Vígszínházat tápláló és körülvevő polgárság egy jelentős hányadát fizikailag megsemmisítették; volt aztán negyven, amikor a polgárságot mint olyat tagadták ki létjogosultságából. A Vígszínház azonban száz év óta polgári színház, amely Lavrenyovot és Stejnt is éppen olyan módon, ápoltan és elegánsan játszott, mint Molnárt, Wildert vagy O'Neillt (alávalóságot pedig soha nem játszott), s száz év távlatából úgy tetszik: e fogalomnak a korlátainál több az erénye.

Polgári és Víg - nyugati nyelvekre nehezen átültethető szavak. Bourgeois vagy citoyen? A Vígszínház mindkettő, ha nem is mindig egyenlő arányban. Jób Dániel inkább bourgeois volt, Várkonyi Zoltán inkább citoyen. Magyar polgár mindkettő, hiába volt az utóbbinak piros könyvecske is a szíve fölött.

És a Víg? Egyes fordítások a Gaité, Gaiety, Lustspiel-kombinációkat erőltetik. De hát víg volt-e már Tömörkény, víg volt-e Bródy s később megannyi házi szerző Csehovig, Örkényig, Sartre-ig, Millerig? Nekem a Vígszínház: Komédia-színház. Théâtre de Comédie. Ahol a komédia csak annyit tesz nem az élet, hanem annak játékos - színjátékos - párlata.

Más színházakba járni sokféle okból lehet. (Vigyázat: mind jogosult.) Hazafias vagy politikai gesztusból, kíváncsiságból, unaloműzőben, könnyű kikapcsolódást vagy katartikus közösségi élményt keresőben. A pesti színházak közül elsősorban a Vígtől várják el nézők egymást váltó nemzedékei, hogy társasági eseményben legyen részük. „Ott voltam a Vígszínház legújabb bemutatóján" - ebben nincs procc felvágás, de van bizonyos nyugodt rátartiság. A hozzá hasonló szellemek társaságát kereső polgár otthonos öntudata. Amihez persze a bevezetőben említett, kivételesen szerencsés adottság is hozzájárul: az épület állandósága. Az egyszer rommá omlott, többször újjáépített színház mindig úgy újult meg, hogy csak szebb, fényűzőbb, tekintélyesebb lett, de arculata nem változott. Itt nem szúrták el nevetséges-fájdalmasan a kupolát, minta budai város. A Vígszínház palotának épült s palota maradt, s ami falai között történik, annak tűzön-vízen át eseménynek kell lennie.

Ez és a bevonzandó nézők nagy száma persze korlátokat szab a művészi nyughatatlanságnak, kísérletező kedvnek. Ismert Várkonyi-anekdota szereplője az az idős hölgy, aki Várkonyi egyik szíve csücske darabjának, a Nyárnak nyilvános főpróbája után szánakozva, cinkos-vigasztalón azt susogta: szegény főrendező úr, hogy magának milyen borzalmakat kell megcsinálnia! Várkonyi néhány keresetlen szóval elküldte a hölgyet konzervatívabb tájakra, de azért bizonyára elgondolkodott szavain. És aztán folytatta. Csehovval, Molnárral, Millerrel, Thurzóval - de Gombrowiczcsal vagy Edward Bonddal is, akikhez személy szerint nem volt affinitása. (El tudom képzelni, hogy meg se nézte darabjaikat. De színpadra küldette, s ha kellett, színpadra verekedte őket.)

Jómagam tízegynéhány évig voltam külsős dramaturg-lektora a társulatnak, és a külföldi szövegek között búvárkodva egyre biztosabb érzékkel tudtam megkülönböztetni az önmagában valót a Vígszínháznak valótól. Mi az, ami *lételeme*, oxigénja ennek az intézménynek, mi az, amit még elbír, mi az, amit, bárha feszegeti falait, még el muszáj viselnie, s mi az, ami egyszerűen *már* nem ide való. Nem minőségi kategóriák voltak ezek elsősorban; amit a vígszínházi dramaturgia elvetett vagy éppen továbbjánlott, másutt lehetett siker, sőt, szenzáció. A Vígszínháznak - s ez is ritkaságszámba megy nálunk - szelleme van. Rokonszenves házi kísértete: csökönyös, válogatós, sértődős, de jókedvében cinkosan baráti.

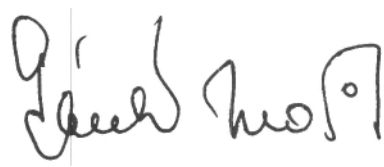
Persze a dramaturgiának, a direkciónak, még az egy bizonyos határig ilyen vagy olyan hangoltságú rendezőknek is viszonylag könnyebb; a vígszínházi színész viszont specifikus species, és nem minden színész, aki pályáját a Vígszínházban élte le, vígszínházi színész. Ebből művészi csalódások, csődök, személyes tragédiák is adódnak. Számomra s valószínűleg egész generációm számára a vígszínházi direktor a próteuszi alkatú Várkonyi volt, a vígszínházi színész a tündökletes, de már sokkal egyoldalúbb Ruttkai Éva. Aki bármennyit s bármit játszott gazdag pályáján, elsősorban Heltai Ziliája, Molnár *Testőr*beli Színésznője és kastély-játékának Annie-ja volt. Talán nem szentségtörés, ha elmondom: Peter Hacks forradalminak igazán nem nevezhető Lottéja egyik próbáján így fakadt ki, őszinteség és megjátszottság hasonlíthatatlan, abban a pillanatban az egész Hacks-drámánál hatásosabb keverékével: „Nekem olyan ez az egész, mintha egy holdbéli tájban bolyonganék!" A berlini vendégjátékon a német szakma udvarias érletlenséggel nézte; Kecskeméten Szakács Eszter jobb Lotte volt. De Ruttkai Goethében Latinovitsot idézte meg, Lottéban önmaga, zsenialitása ellenére is kiszolgáltatott női drámáját, nem befelé hulló könnyekkel, hanem varázslatosan kivetítve, a legkétségbeesettebben megélt mozzanatban is ügyelve, milyen szögben lobogtassa meg emblematikus vörös hajzuhatagát.

Más színészek erre nem alkalmasak, vagy igazából másra volnának alkalmasak. Azt sem tagadom, hogy olykor, s kivált az érdesebb, kegyetlenebb drámákban zavar az „igazi" vígszínházi színészek lakkozottan sima, görcstelen, meg nem kínlódott játéka. De éppen az „igaziaknál" csak annyira, mint bármilyen, vitathatatlan műértékű, csak éppen tőlem idegen műalkotás. Másoknál, nem „igaziaknál" már bosszant a gyatra epigonizmus, és még jobban bosszant - nem is, már fáj a gondolat: X.-nek, Y.-nak váltania kéne. Másutt óriás lehetne, itt előbb-utóbb elnyűvődik. Neveket is mondhatnék, de inkább majd kritikában. Ez itt mégiscsak egy ünnepi beköszöntő.

A Szent István körút újra az Újlipótvárosba került. Lassan olyan polgárok járnak a polgári szín-házba, akiknek már nem kell tagadniok polgár-mivoltukat, sőt, büszkék lehetnek rá. És ebben a légkörben számomra, bevallom, különösen vonzó, hogy a Vígszínház a bourgeois helyett a citoyen fogalomköre felé mozdul. A citoyen néző is öltözhet estélyi toalettbe, rendelhet a büfében scotchot vagy Martinit; a citoyen művészek is játszhatnak fényes kiállítású, látványos, akár a szórakoztatáson túl másra nem törekvő darabokat. Mégis, az önelégültség, a dölyf, a sznobéria helyett az állandó nyitottság kell, hogy jellemezze őket minden irányban. Művészeti és társadalmi dolgokban egyaránt. A mai Vígszínház nyitottnak tűnik, s látszik a szándék: áldásnak-átoknak egyaránt beillő ezerkétszáz (plusz hatszáz plusz száz) férőhelyére nyitott nézőket vár.

Várkonyi Zoltán - éppen ő -- egyszer elkövetett egy több-mint-bűn-hibát: nyugdíjba küldte Sulyok Máriát, aki soha nem bocsátotta meg a gyalázatot. Claire Zachanassianon, Orbán Bélánén, Hekubán nem lehet béralapot megspórolni. A skandalumról a közönség is tudomást szerzett: törzsszínházában többé nem láthatta a század egyik legnagyobb magyar színésznőjét. Az irodákban nyilván ma is - ma különösen - kétségbeesett küzdelem folyik a forintokért, a szponzorokért, támogatásokért, hirdetésekért, a becsábítható rendezvényekért. Van színház, amely mindezt bátran a közönség elé vihetné: hozzátartozhat imázsához. A Vígszínház nem teheti, nem is teszi. A vígszínházi közönségre a színháznak csak az esti arca, a hétköznapokon is ünnepi arca tartozik.

Ünnepeljenek együtt a következő száz évben is. Ettől Vígszínház a Vígszínház.



Jób Dániel: Ditrói

Keglevich István gróf, a Vígszínház első intendánsa hozta a fejlettebb műízlést, a festett kulissza helyett az első „igazi" plafont és a vászonajtón az első „igazi" kilincset. Ez tegnap volt, nincs harminc éve, ma mosolygunk rajta, de a maga idejében nagy dolog volt, majdnem forradalom.

Ditrói többet hozott. Hozta a természetes beszédet, az élethű játékstílust, a remekbe hangolt összjátékot. Addig, több-kevesebb kivétellel, színházat játszottak a magyar színpadokon. Ditrói, valami brutális ihletettséggel, elsőnek kezdte irtani a hamis teatralizmust. Ha kellett, a szó teljes értelmében, lécet ragadott, úgy verekedett érte.

- Megölöm! Megölöm! - kiáltotta a színésznek, aki szavalt és énekelt, és ágált, az összes ócska rekvizitumot fölsorakoztatta, és nem tudta megérteni, mit is akarhat tőle Ditrói.

Delli Emmát, aki nagyszerű színésznő volt, tízszer visszaküldte a próbán, nem jó, nem jó, kezdje el elölről. Mellette állt, kabátját panyókára vetve, borotválatlan, tüskés állal, két oszlopdöntő, erős karját kinyújtva és lihegve a megfeszített erőlködéstől, ahogy próbálta szuggerálni a színésznőt. Nem ment a dolog. Delli Emma tizedszer is újrakezdte, nem jó, nem jó. Aztán nem bírta tovább, ájuláshoz közel, vérig hajszolva, sírva mondta, hogy hát nem megy. - Ez az, lányom - mondta Ditrói -, ez az a sírás, amit keresünk. Ezt ragadja meg, ezt tartsa meg! - azzal sarkon fordult és lement a kis hídon a színpadról a nézőtér-re, Savanyú Józsi-arcán - mert így hívták - boldog, ravasz mosollyal, folytatni a próbát.

Mindig is ez volt az, amit keresett, a legmélyebbről fakadó érzést, a hangot, ami nem csinált, a mosolyt, ami szívből fakad, és a kétségbeesést, amely nem rázza a kulisszát.

A színpadiasság helyébe az igazság lépett, a csináltság helyébe az őszinteség; puritán, benső, igazi lett a színház. Hamis nagyságok egyik napról a másikra lebuktak, ismeretlen, új nevek ragyogtak föl hirtelen fényben. Hegedűs Gyula lett az új színész és Góth Sándor, Fenyvesi, Szerémy és Lánczy Ilka, Delli Emma, Varsányi Irén az új színésznő. Semmiből, a város végén, malmok és gazzal benőtt üres telkek között, úgyszólván percek alatt, teremtett valamit, ami a Vígszínházat jelentette, új gárdát, új játékstílust, új szellemet és végső következésében a magyar drámaírásnak hallatlan föllendülését. Nemcsak új hajléka támadt a magyar színpadi művészetnek, a magyar szónak és a magyar kultúrának. Ez több volt. Itt kezdődött valami - valami, ami történelmi érvényű, a modern magyar színház kezdődött Ditrói Mórral.

Keglevichről hallottam, aki sok tekintetben rokona volt, hogy francia szőlőföldet hozatott vagonokban, azzal termékenyítette kiszikkadt szőlejét. Várt egy évig, kettőig, semmi eredmény, az emberek kinevették, ő maga tönkrement, s a szőlőt végül is el kellett adnia. Tíz év múlva kezdett el kamatozni a francia föld. Dúsan, de már másnak.

Ditróit is kinevették, amikor Erdélyben negyven évvel ezelőtt magyar ciklust rendezett. Ezután sem lehetett eltántorítani attól a rögeszméjétől, hogy a magyar tehetségeket kell támogatni, segíteni, sőt erőltetni, mert a magyar színdaraboké a jövő. A Vígszínház első éveiben ritkán telt meg a nézőtér a magyar darabok premierjeire, akkora volta bizalmatlanság, és hosszú évek kellettek ahhoz, amíg megszületett a *Balatoni rege, az Ocskay brigadéros, Az ördög, a Liliom, A dada, A tanítónő, A Tündérlaki lányok és a Táj-*

Ditrói Mór

Jób Dániel

fun, és hosszú sora azoknak a színdaraboknak, amelyek dicsőséget szereztek a magyar névnek külföldön is. Tévedések, sikertelenségek, kísérletezések nélkül soha meg nem íródtak volna ezek. Csak a zseni tudott évtizedekre előre érezve ilyen makacsul, ilyen fanatikusan, ilyen rendíthetetlenül hinni a hitében.

Hitt. Magyar zseni volt, még abban is magyar, hogy számlálatlanul vetett, ő maga pedig semmit sem aratott.

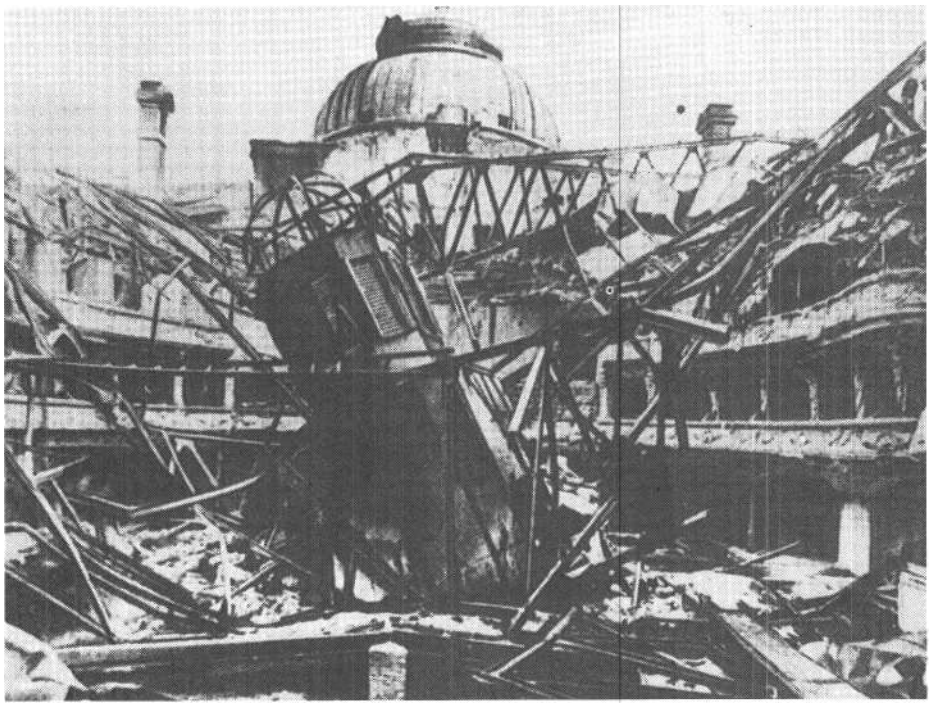
Körülbelül tizenöt esztendeje annak, hogy először találkoztam vele. Már akkor legendás volt alakja, legendás a vállára vetett kabátja és örök borotválatlansága. De azt a mosolyt, amivel fogadott, azt a pár biztató szót, amit rám pazarolt, azt a meleg kézszorítást, amit két monstrum medvemancsával átadott, sose felejtem el. Én akkor kezdő voltam e pályán, de minden kezdőt így fogadott, szeretettel, biztatón, mintegy kézen fogva őt, s átvezetve az út nehezebbik felén. Mi úgy nézünk föl rá, ahogy a tanítvány nézhet Edisonra, vagy az egyszerű polgár a Jókai hősére, és most, amikor alighanem újra fordul világunk, és a véres tébolynak tízéves özönvize után továbbmegyünk fejlődésünk útján a naturalizmustól a mélyebb, költőibb, tisztultabb színház felé, a tanítvány hódolatával és tiszteletével hajtjuk meg zászlónkat az aggastyán előtt, aki nekünk, mindnyájunknak mesterünk, és örök időkre a magyar színpad egyik legjelentékenyebb alakja.

Elhangzott a Vígszínház vasárnapi matinéján. Megjelent: A Reggel [1]924. *május* 26-i *számában*

Cenner Mihály: Az elmulasztott ünneplés

1945 tavasza. Jób Dániel nehéz körülmények között vészelte át a tragikus időket, de amint engedték a körülmények, azonnal megkezdte a társulat újraszervezését. Felhívást tett közzé a sajtóban: „A Vígszínház igazgatóságának irodái átköltöztek a Rádius mozi épületébe (VI., Nagymező u. 22-24.). Felkérjük a színház tagjait, jelentkezzenek sürgősen!" Titkos Ilona Sopronkőhidáról érkezik haza, megelőzve Egyed Zoltánt és Jávor Pált. „A fegyházban még két színésznőnek volt fenntartott cellája, Gobbi Hildának és Karády Katalinnak. A nyilasok ugyanis biztosra vették, hogy elfogják őket" - nyilatkozta Titkos Ilona.

A színház első bemutatója 1945. május 30-án Gorkij *Éjjeli menedékhelye.* A darab stílusában nem tartozott szorosan a színház hagyományai közé, de nem is volt idegen tőle. Rokon a régi Csehov- és Ibsen-előadásokkal. A kritika egy része nem fogadta rokonszenvvel a kitűnő színészgárdával létrehozott bemutatót, ritka a Kárpáti Aurél-féle dicsérő hang.



A lerombolt Vígszínház 1945-ben

Jób a továbbiakban is a színház régi szellemét, magas színvonalát próbálja műsorával visszahozni és felélesztení, „régi, kipróbált isteneihez fohászkodik", játszik Huxleyt, Priestleyt, Csehovot, O'Neillt, felújítja Molnár A hattyúját, Gábor Andor Dollárpapáját, *a Nebántsvirág* című operettet, Zilahy *Fatornyokját.* A színházat azonban egyre gyakrabban érik sajtótámadások. Az ellenséges hangütésben élen jár a kommunista sajtó.

Balázs Béla sorai már figyelmeztetést is tartalmaznak: „És ha Te meg akarod tartani régi nyugati kurzusodat, a haladásnak és a humánumnak a kurzusát, akkor néha fordítanod kell a kormánykeréken Kelet felé is!"

1948. május 9-én szomorú szertartásnak volt tanúja a Rádius mozi színpada: a társulatnak hivatalosan is bejelentették a színház csődjét... A polgári Vígszínház a megszüntetendők listájára került. A vezetést háromtagú bizottság vette át Jób Dánieltől. Tagjai: Somló István, Tolnay Klári, Benkő Gyula. Egy év múlva, 1949-ben működésük befejeződött, mert a budapesti színházakat, köztük a Víget is államosították. A csőd bejelentésekor Jób kint várakozott az utcán, a Nagymező utca szombat déli napsütésében álldogált. „Ő nem vett részt az ülésen. Az arcokat figyelte, a színészek arcát. Némelyik megilletődött volt, né-melyik hirtelen lángra lobbant. De senki nem állt meg mellette, gyorsan üres lett a színház tájéka. Jób egyedül maradt. Könnyű kabátját panyókára vetve a vállán, lassan elindult az Andrássy út felé." (Részlet Bános Tibor riportjából. Megjelent A reggel című lapban.)

Székely György: A Magyar Néphadsereg Színháza

1951 és 1962 között öt igazgató irányította az újjáépített színházat: Horváth Ferenc, Ladányi Ferenc, Magyar Bálint, Goda Gábor, Somló István.

„Senkit nem akarok megbántani sem életében, sem holtában, de valami azt súgja, hogy valamennyiük közül Magyar Bálint a legméltatlanabbul felejtésre ítélt - emlékezik Szatmári István. - Magyar; Bálint 1955 és 1958 között vezette a színházat„ amelyben Egri István, Szendrő József, Kazán István rendezett, Hegedűs Tibor vendégként három darabot, Both Béla és Apáthy Imre egyet-egyet vitt színre. Ajtay Andor rendezői tevékenysége is ekkor kezdődött a *Fiaim* stúdió-előadásával meg az Antigonéval, és ekkor állította színpadra Molnár Ferenc A hattyúját is. Ekkor mutatták be a Szent *Johannát, a Királyt,* Kodolányi *Földindulását, a Teaház az Augusztusi Holdhozt,* az *Erdőt, a Naplemente* előttöt, az *Ilyen nagy* szerelemet. Ma már úgy tűnik, hogy műsorpolitikájával ő készítette elő, hogy a Nép-hadsereg Színházából ismét Vígszínház lehessen, de ez a törekvés az őt követő Goda Gábor után Somló Istvánnal valósult meg.

Mi maradt utána? Egy jól szervezett társulat. Nagy sikerű előadások. Kitűnő műszaki gárda. És a fiókjaiban előadásra kész darabok tömege, amelyek akarva-akaratlan kijelölték a színház további útját. Szép hagyaték."

Gombaszögi Frida, Varsányi Irón és Makai Margit a Három nővér 1922-es előadásában

Mezei Mária, Gombaszögi Frida és Dajka Margit a Három nővérben (1947)

Az 1972-es Három nővér (Pap Éva, Békés Rita és Ruttkai Éva)

Magyar Bálint volt az, aki újra tudatosan fejleszteni kezdte a társulatot. Ő kérvényezte először, hogy a színház újra felvehesse a Vígszínház nevet. Sikeres igazgatása 1958-ban, leváltásával ért véget.

1956-ig Egri István volta főrendező, *a Cyrano, a Teli Vilmos, a Szent Johanna* sikeres, hagyományos, romantikus előadásai kerültek ki a keze alól. Őt 1957-ben Kazán István rendező és a szintén új tagként szerződött, széleskörűen tájékozott Czímer József dramaturg követte. Kazán István első két sikerét a politikailag támadott Tea*ház az Augusztusi Holdhoz és* az *Ilyen* nagy szerelem hozta meg. A színházban új stílus alakult ki: fenntartották az előző évek realista színházeszményét, de egyre határozottabban kezdték érvényesíteni az előadások „formabontó", ,,epikus" jellegét, az akkori idők útkereső törekvéseit.

Gombaszögi Frida és Varsányi Irén az 1920-as Ványa bácsiban

Latinovits Zoltán, Ruttkai Éva és Darvas Iván a Ványa bácsiban (1970)

Gombaszögi Frida és Lukács Pál az Ivanovban (1923)

Murányi Tünde és Lukács Sándor az 1995-ös Ivanovban

Várkonyi Zoltán

Somló István igazgatóként azt az utat folytatta, amelyet Magyar Bálint abbahagyni kényszerült. Leszerződtette a fiatal Kazimir Károlyt, aki a *Pesti* emberek lendületes történelmi tablójával tette le névjegyét, és szívesen vállalkozott régi remekművek - *Lysistrate, A rágalom iskolája,* Poloska- modern megfogalmazására is. Kazán István nevéhez fűződik Az öreg *hölgy* látogatása nálunk akkor még szokatlan groteszk stílusa vagy például Az ezüst *kupa* tragikus expresszionizmusa.

Végül kettőjük együttműködéséből született az epikus hömpölygésű, kiemelkedő színészi alakításokban gazdag *Háború* és béke.

Szántó Judit: Világszínház a Vígszínházban

Azt a vígszínházi fénykort, amelyet Várkonyi Zoltán tizenhét éves működése fémjelez, egyszerre jellemzi *a Romeo* és *Júlia* meg *a Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról, a Furcsa* pár meg a *Pisti a vérzivatarban, az Egy őrült naplója meg* az *Egy hölgy a Maximból,* és az a számtalan további látszólagos ellentétpár, amelyet még felállíthatnánk. De mindezeknek van egy közös paradox vonásuk: mind Várkonyi Zoltánt jellemzik.

Azok a darabok is, amelyeket nem ő rendezett, azok is, melyekben nem játszott, sőt, azok is, amelyeket személy szerint nem kedvelt, de valamelyik munkatársa érveinek engedve színpadra bocsátott. Pályafutása utolsó, legérettebb és szerencsére viszonylag hosszú korszakában megadatott neki, hogy saját képére formáljon egy nagy hagyományú, kitűnő erőket felvonultató vezető fővárosi színházat.

E sorok íróját, aki azzal büszkélkedhet, hogy jó néhány évig, ha csak külsős dramaturg-lektorként is, Várkonyi Zoltán munkatársa lehetett, itt elfogja a kísértés, hogy róla beszéljen: milyen is volt azaz ember, aki nevet adott egy fényes színházi korszaknak. Annyit mondhatok: miatta tanultam meg, hogy egy ötméteres folyosószakaszon, loholás közben összefoglaljam egy-egy általam elolvasott darab lényegét, méghozzá, természetesen, a vígszínházi használhatóság szemszögéből. Több időt nem adott. Irtózott a nehézkességtől, az unalomtól, az élet és a színpad üresjárataitól. Legfőbb eszménye a sikeres színház, a zsúfolt nézőtér volt, de természetesen tudta: a siker ismérvei koronként változóak, a közönség újdonságot akar, s amin tegnap még sírt vagy nevetett, ami tegnap még izgalmasnak számított, az mára nem vonzza be a nézőtérre. Várkonyi európai formátumú színházi ember volt: már életében is nemegyszer némi rezignációval gondoltam rá, hogy ha franciának, angolnak születik, világszínházi tényező lehetett volna. Így, magyar művészként, magyar földön maradva azért tett nagyon sokat, hogy minél több ajtót nyisson - vagy, az ő dinamikáját tekintve, inkább rántson fel - a beáramló világszínházi levegőnek. Ezt tette már az első, általa vezetett színházban, a Művészben is 1945 és 1949 között, amikor a modern külföldi drámától hosszú évekig elzárt publikumnak Steinbecket, Sartre-t, Giraudoux-t, Anouilh-t és - nem véletlenül - Agatha Christie-t is adott. Aztán ismét mesterségesen becsapódtak a kapuk, hogy éppen a hatvanas évektől - pályáján újabb szerencsés adottságként - először résnyire, majd mind tágabbra nyíljanak. Várkonyi Zoltánnak el nem évülő érdemei vannak ezeknek a réseknek a szélesítésében.

Kialakította a céljaihoz legalkalmasabb gárdát: fődramaturgja az 1968-ig ott működő, páratlan műveltségű Czímer József volt, s rendezői gárdáját úgy gyarapította, hogy minden generációnak meglegyen a maga sajátos egyéniségű, de a maradandó értékekre s a mindenkori újdonságra egyaránt fogékony képviselője, Horvai Istvántól, Kapás Dezsőn és Marton Lászlón át Valló Péterig.

Várkonyi főrendezői és igazgatói ténykedése egybeesett a huszadik századi drámaírás utolsó s mára már letűnt fénykorával, amikor egyszerre alkottak a korszellem olyan kifejezői, mint Arthur Miller, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Edward Albee vagy Jean-Paul Sartre - s

ráadásul olyan problémaköröket dolgoztak fel, amelyek a magyar közönséget is megérintették, s olyan formanyelven, amely a magyar közönséghez legközelebb álló realista dramaturgiát frissítette fel.

Aki látta, nem feledheti a Miller-bemutatókat *(Közjáték Vichyben, Alku),* Dürrenmatt-tól A *fizikusokat* vagy Williams Macska a forró *bádogtetőn* című művét. Várkonyi, bár rendezői s még inkább színészi működését alárendelte az igazgatásnak, rendezőként a klasszikusokkal, a Romeo és Júliával, O'Neill *Amerikai* Elektrájával is tündökölt, de több darabot választotta skála „túlsó" végéről, a számára elsőrendűen fontos, széles közönséget vonzó, igényesen szórakoztató műfajból. Szerencsére itt is volt bőven miből válogatni: Neil Simontól a bravúrosra sikerült *Furcsa pár,* s leginkább talán egyik rendezői remeklése, Murray Schisgal Szerelem ó!-ja, vagy a bohózati műfaj klasszikusa, Feydeau: *Egy hölgy a Maximból* és Molnártól A testőr.

Ez idő tájt rendezte Horvai István a már említett nagy drámák mellett O'Neill *Eljő* a jegesét, majd később az Utazás az *éjszakába* című darabját, Kapás Dezső Ann Jellicoe *A trükkjét,* Ödön von Horváth Mesél a Bécsi *Erdő* című művét, David Rabe Bot és gitárját, Dale Wasserman-Ken Kesey *Kakukkfészkét.* Marton László időrendben Feydeau *Bolha* a fülbe, Katajev A kör négyszögesítése, Moliére A *nők iskolája,* Plenzdorf *Az ifjú W. újabb szenvedései,* Goldoni *Mirandolina* című művével gazdagította a Vígszínház világszínházi vonulatait, míg az akkor pályakezdő Valló Péter nevéhez fűződött Edward Bond *Fej vagy írás,* Peter Hacks Lotte, Harold Pinter A *gondnok,* Gombrowicz *Operett* című művének színrevitele. (S ne feledjük: a klasszikusokat leszámítva ezek mind magyarországi bemutatók is voltak!)

Az utóbbi címek már egy merőben új ízlés- és stílusvilágba vezetnek át, amely világ Várkonyitól magától talán távolabb állt, de ez előtt is kaput nyitott. Ő, aki tizenhét év alatt mindössze nyolcszor lépett színpadra - igaz, akkor olyan feledhetetlen alakításokkal, mint például A *fizikusok* Möbiusa, Csehov Szerebrjakov professzora vagy a hattyúdalának tekinthető O'Neill-i James Tyrone -, halála évében leköszönt az igazgatásról, és elsősorban színészként akarta tovább szolgálni a Vígszínházat. Két szerepálma volt: Willy Loman *Az ügynök* halálában és az egyik csavargó Beckett *Godot-ra várva* című remekében. A másik Darvas Iván lett volna.

Később Willy Lomant eljátszotta a Vígszínház színpadán egyik legkedvesebb színésze, Tordy Géza, felfedezettjének, jó barátjának, Darvas Ivánnak pedig Garas Dezső lett a partnere a Mű-vész Színház Godot előadásán. Az élet nem állt meg, a színház haladt tovább.

Marton László: A közelmúlt és a jelen

Amikor 1896. május elsején megnyílt a Vígszínház, ez az épület úgy állt ott, mint a művészet temploma. Szép volt, kívül-belül arányos, nagyvonalú, pontosan fejezte ki azt az élményt, amelyet abban az időben a művészet a polgár életében jelentett.

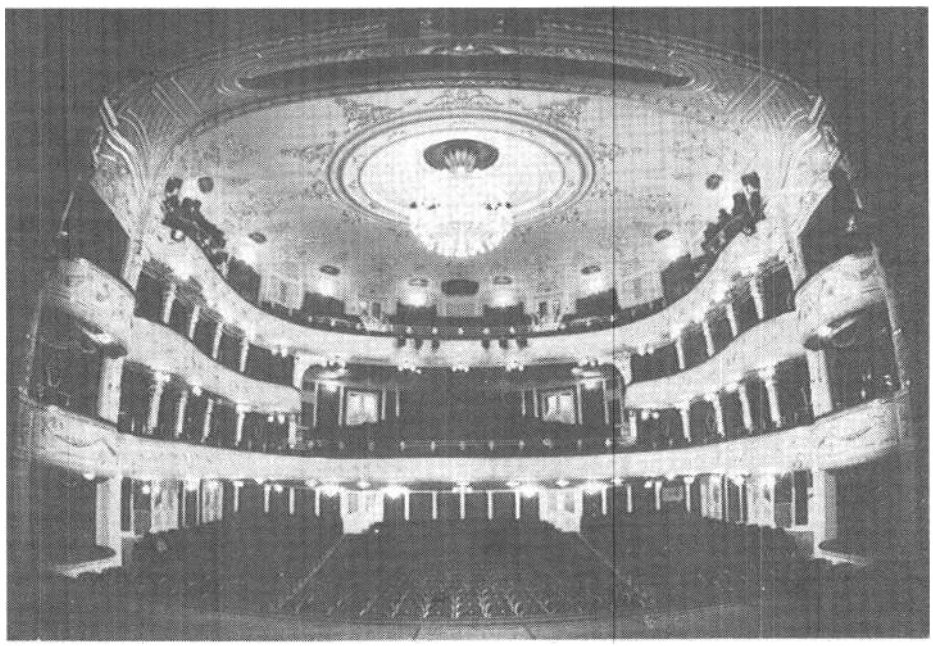
Azóta száz esztendő telt el, két világháború, forradalmak, felsorolhatatlan számú politikai fordulat. De a budapesti polgár színházszeretete nem változott. Változatlan hűséggel látogatja színházát nehéz és nehéznél is szűkösebb esztendőkben. Az ő megváltott jegyei, évtizedeken át megújított bérletei tartották és tartják életben ezt a színházat. Őszinte tisztelet és hála a legjobb közönségnek, a színházszerető budapesti polgárnak.

A Vígszínház indulása pillanatától a modernség szellemét képviselte, játékstílusban és darabválasztásban egyaránt, s minél bátrabban volt hű ehhez a szellemhez, annál jobb és sikeresebb volt a színház. A nagy direktorok tudták, hogy az a színház nem színház, amely üres nézőtérnek játszik. Várkonyi Zoltán nagy korszakában a Vígszínház a szórakoztatásban is a legjobbat nyújtotta, és közben a modern külföldi dráma és a kortárs magyar dráma - mindeddig nem eléggé értékelt - otthona volt. Frissesség, bátorság, újdonság: ősbemutató ősbemutató hátán, nem ritkán százas szériákban. Politikai, stílusbeli merészség a darabválasztásban és az előadásokban.

Várkonyi Zoltán halála után Horvai István elvállalta, hogy a hirtelen veszteség utáni sokkban összetartja a színházat, megőrzi egységét, és elődje szellemében tovább vezeti a társulatot. Az ő kivételes művészi igényessége határozta meg ezt az időszakot. 1985-ben vettem át tőle a vezetést. Várkonyihoz hasonlóan én is három pillérre (klasszikusok, modernek, igényes szórakoztató művek) építkeztem, és egy negyedikre, a zenés produkciókra. :A *Képzelt riport* első előadása óta több értékes irodalmi műből készült nagy sikerű ősbemutatónk volt, és ez azóta hagyománnyá vált. Képzelt *riport, Harmincéves vagyok, Jó* estét nyár, *jó* estét *szerelem,* Kőműves *Kelemen,* A *padlás* és az egyik legértékesebb: Spiró György *Ahogy* tesszük című különös szépségű dalműve, és a legutóbbi szavak nélküli produkciónk, az Össztánc. Ezeknek a magyar ősbemutatóknak a sorát egészítette ki Gothár Péter nagy erejű Koldusopera-rendezése, és egy klasszikus musical, az Óz, melyet Londonban a Royal Shakespeare Company mutatott be, a West Side Story egyéni hangú produkciója, Eszenyi Enikő rendezésében és most, legutoljára ismét egy ősbemutató, *A dzsungel könyve,* Hegedűs D. Géza színrevitelében. Még két magyar operett felújítása tartozik zenés bemutatóink sorába: a Csókos asszonyés a *Fekete* Péter. E két utóbbi előadás fanyar, helyenként távolságtartó stílusban szólalt meg; egyszerre vette komolyan és ironizálta ezt a speciális magyar hagyományt.

Napjainkban egyre nehezebb olyan igényes prózai matériát - akár magyart, akár külföldit -

A Vígszínház nézőtere az 1994-es felújítás után



Benkő Gyula

találni, amely garantálja, hogy esténként több mint ezer néző lesz kíváncsi rá. Mintha se itthon, se külföldön nem születnének olyan mai tematikájú, művészi értékű drámák, amelyek nagy nézőtereket is megtöltenének, miként azt meg tudta tenni évtizedekkel ezelőtt Dürrenmatt, Miller, Williams vagy Örkény István. A válság - úgy tűnik - nem kíméli a szórakoztató műfajt sem; mintha manapság sokkal ritkább vendég lenne a szellemesség, az elegáns humor.

Ezért különösen kedvesek számunkra azok a magyar bemutatók, amelyek telt házakat vonzottak az elmúlt évtizedben a Vígszínházban: Kornis Mihály *Körmagyarja,* Spiró György *Ahogy* tesszükje, Sütő András *Álomkommandója.* Ugyanígy a Pesti Színházban a nagy sikerű *Fekvőtámasz* (Gyurkovics Tibor), a Kozma (Kornis Mihály), a felújított *Caligula helytartója* (Székely János). Nem találkozott a közönség tetszésével, mégis büszkék vagyunk Kárpáti Péter Az *út végén a folyó* című különleges hangú színművére. A fiatal író újabb darabja, az Országalma már sokkal jobb fogadtatásra talált.

Színházi dekonjunktúra, darabínség, a színházak anyagi helyzetének drámai romlása, a jegyárak egyre kényszerűbb emelése sok intézményt arra kényszerített, hogy minél több biztos bevételt ígérő kommersz művet mutasson be. Erre az általános kihívásra mi úgy próbáltunk válaszolni, hogy több remekművet tűztünk műsorra újfajta rendezői megközelítéssel, újraértelmezéssel, és több huszadik századi klasszikust (magyart és külföldit egyaránt) újítottunk fel, stiláris és gondolati újrafogalmazásban. Teátrális értelemben ilyenkor váratlan új értékek, sikerek születhetnek, mint például az *Oidipus király, A heilbronni Katica,* az *Egy hónap falun, az Ivanov,* a *Macska játék, Az ügynök* halála, a Közjáték *Vichyben, az Utazás* az éjszakába, *A gondnok, A Nagy Romulus* és *a Dühöngő ifjúság* vagy legutoljára a *Hermelin,* Szomory Dezső komédiája.

Újdonság és kísérletezés, új utak felfedezése, színésznek, rendezőnek, írónak és nézőnek egyaránt. Ez a színházi stúdiómunka értelme. Régebben is voltak emlékezetes sikereink, rendkívüli előadásokkal (Gálffi László Rimbaud-estje, Kroetz Vadászata, az *In memoriam Ö. I.,* Koestler Sötétség délbenje, T. S. Eliot *Gyilkosság a katedrálisbanja,* Füst Milán A *néma* barátja ősbemutatóként és még jó néhány érdekes kísérlet), de nem volt hozzá állandó helyiségünk. Tavaly átadott gyönyörű, új otthonunkban végre igazi stúdiószínházat kaptunk. Most már lehetőség van a legmerészebb elképzelések megvalósítására is; s társulatunk bírja energiával és tehetséggel. Az új kihívás új szellemi energiákat szabadított fel (Brecht: Baal és a *Trisztán* és *Izo*lda-átirat).

Amikor főiskolásként beléptem a színházba, a magyar színjátszás olyan óriásait láthattam itt, mint Sulyok, Bulla, Páger, Bilicsi, Pethes, Latinovits, Tomanek, Ruttkai és még sorolhatnám. Sajnos ők már nincsenek velünk. De a mai Vígszínház társulata is tele van igazi egyéniségekkel, öreggel, fiatallal, középkorúval. Ez a társulat, amikor a régi, felújításra váró épülettől elbúcsúzott, egy színházi este groteszk lírai vallomásában mondta el, hogy milyen mélyen és igazán ismerte és tisztelte a nagy elődök művészetét. Ez az este egyben ígéret is volt, hogy a Vígszínház társulata az ő szellemükben szeretné művészi útját folytatni s közönségét szolgálni.

Benkő Gyula: Az égi társulat

1939-ben lettem tagja a Vígszínháznak. Balga voltam! Fiatal! Egy kivételesen kényeztetett csikó - „egy álomistállóban" -, ahol vigyáztak, hogy csillag legyek a „nagy versenyeken".

Egyszer próba után Somlay Artúrral léptem ki a színészbejáró kapuján. Előttünk alacsony, kopottas öltözetű úr állt. Somlay hozzálépett, kalaplevéve üdvözölte, és valamit átadott neki. Aztán elköszöntek egymástól, én továbbkísértem Somlayt, ő pedig megszólalt: Ditrói Mór volt, a színház első igazgatója. Elöntött az öröm, hogy láthattam, de milyen szegény lehet - gondoltam, mert Somlay bizonyára pénzt adott neki. Nagyon bánom, hogy nem kerestem a személyes ismeretséget vele, hogy kérdezzek, hogy megismerjem a színház titkát, hogy tiszta képben jelenjék meg a „Vígszínházi csoda".

Ahogy nem kérdeztem Jób Dánielt sem (pedig bizalmába fogadott), hogy hogyan kell megtartani azt a szellemiséget, amellyel naggyá tette ezt a színházat. Ma már látom, érzem azt az erőt, amely legendássá tette ezt az épületet.

És most százéves a Vígszínház. Boldog vagyok, hogy száz esztendejéből ötvenhetet itt élhettem... és talán tettem is valamit... Ha megállok az üres nézőtéren és a színpadra nézek, emlékképeim valóságát érzem, de megjelenik egy álomkép is - egy Társulati Ülés, amelyen ott vannak az „Égi Társulatba" szerződtetett alapítók, vezetők, művészek, akik európai és nemzeti kultúrát, modern színházi stílust teremtettek itt, írókat neveltek a színháznak, írókat, akik megismertették a világgal, hogy van Budapesten, Magyarországon egy Vígszínház... Égiek! Ugye már találkoztatok Örkény Istvánnal, Magyar Bálinttal, Várkonyi Zoltánnal és mind a többiekkel, akik az elmúlt évtizedekben hagytak itt bennünket, és ugye tudjátok már, hogy most is sok-sok tüneményesen tehetséges fiatal tartozik hozzánk... Az álomkép elszakad, de a valóság igazol, így van. Így él halhatatlanul a színház, az égiekkel összekapcsolva, no meg a közönséggel, mely száz év óta egyforma hűséggel tart ki mellettünk.

Ünnepeljük hát együtt az első száz esztendőt, azt kívánva mindnyájunknak, hogy a színház, a színházunk örök életű legyen.

Összeállításunk a centenáriumi ünnepre kiadott, A100 éves Vígszínház című kötet anyagainak felhasználásával készült. Köszönetet mondunk a szerkesztőknek, Radnóti Zsuzsának és Mészöly Tibornak az együttműködésért.

SÁNDOR L. ISTVÁN

BOMLÉKONY VILÁG

SHAKESPEARE: PERICLES

Az epikus mese belső drámává alakult a debreceni színpadon. Szikora János határozott mozdulatokkal igazította ki Shakespeare (vitatott szerzőségű) darabját: feszesebbé tette a cselekményét, izgalmasabbá meseszövését, elhagyta kidolgozatlan, fölösleges fordulatait, pontosította az el-nagyolt motivációkat, drámai feszültséggel telítette a színpadi narrációt. Az így nyert (az eredetinél célratörőbb) anyagból képekben, áttűnésekben, látomásszerű elemekben gazdag elő-adást rendezett. Lehetne akciódús „színházi filmként" is színpadra állítania Periclest, hiszen a sztori: a váratlan fordulatok, a végzetes megpróbáltatások meghatározóak benne. Szikorát azonban nem az esemény, hanem a hatása érdekelte. A külső történet helyett a belső folyamatokra figyelt: nem azt tette láthatóvá, hogy mi történik Periclesszel, hanem azt, *ahogyan* átéli, megszenvedi a kalandokat.

Shakespeare lineáris meseszövését Szikora verziója az in medias res felütéssel, flash back technikával helyettesíti. Az előadás az ötödik fel-vonás első jelenetével kezdődik (majd záróképében is a jelenet folytatásához tér vissza): Lysimachus (Korcsmáros Gábor), Mitylene kormányzója meglátogatja a város előtt horgonyzó tyrusi hajót, ahol Helicanus (Sárközy Zoltán) fogadja. Kérésére beszél neki a királyáról, aki hosszú ideje búskomorságba esett, némaságba vonult vissza. Meg is mutatja a vendégnek urát: a megemelkedő vásznak alatt láthatóvá válik a sátrában lótuszülésben mozdulatlanul várakozó Pericles (Bertók Lajos). Helicanus - mintegy magyarázatként - mesélni kezd róla Lysimachusnak, s amit mond, megelevenedik. A mozgékony, új és új helyszíneket érzékeltető (gyors áttűnéseket produkáló) vásznak között felidéződnek az események, melyek a király mostani állapotához vezettek. A történet így arról szól, hogy miképp került ebbe a helyzetbe Pericles, ki is az az ember, aki némaságba burkolózik. (Akárcsak egy mítoszban, a múltja személyisége lényegére világít rá.)

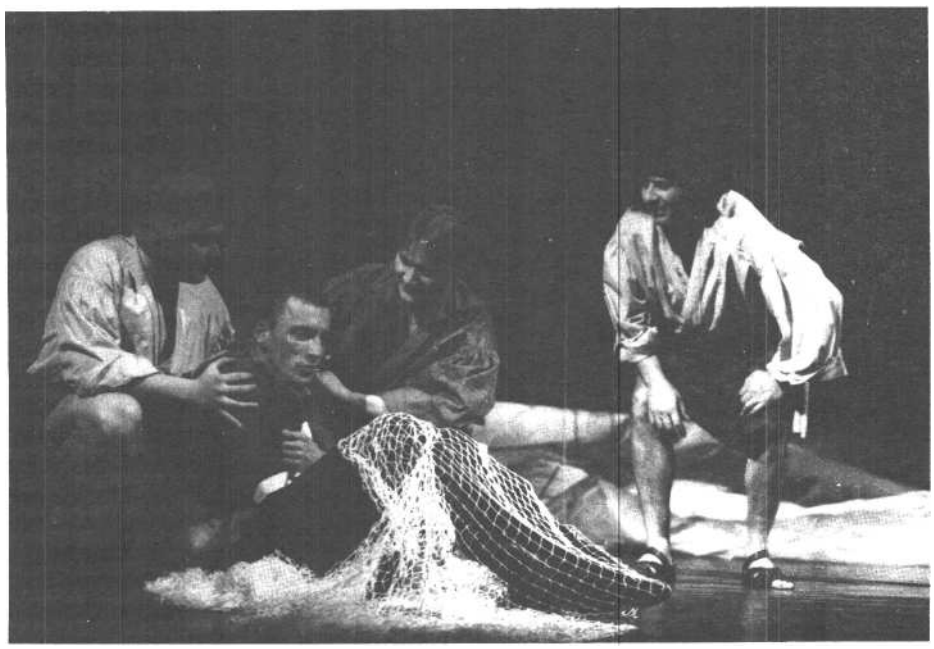
A titokzatos életút titokfejtéssel kezdődött. A hullámzó vásznak közül kilépő Pericles elé a mélyből egy lányalak emelkedik. Szoknyája alól néhány pillanat múlva egy férfi bújik elő. Antiochushoz (Garay Nagy Tamás) azért érkezett Pericles, hogy megkérje lánya kezét. A feladatként kapott rejtvény kettejük vérfertőző nászára döbbenti rá. A megsejtett igazság veszélybe sodorja. Menekülnie kell Antiochiából, de az otthonából is, hisz a lelepleződésétől félő Antiochus rátámadhat a védtelen Tyrusra. Ha önkéntes száműzetésbe vonul, nem hozhat bajt városára. Óvatlan boldogságvágya és a többiekért aggódó felelősségtudata teszi hontalanná Periclest. Mert titkokat lát, és mert maga nem titkol semmit, kiszolgáltatottá válik. Minden reményére újabb és újabb sorscsapás felel. Feleséget talál, de Thaisa (Palásti Gabi) belehal a szülésbe. Gondviselőkre bízza a lányát, de hamarosan Marina (Majzik Edit) halálhírét jelentik neki. Szikora jó érzékkel hagyja el az első részből a feleség és a lány történetét, így a második részben valóban meglepetést kelt, hogy a lány életben van, s valóban kérdésként merülhet fel, hogy életben maradhatott-e a feleség is.

Két tematikai egységre oszlik ezáltal a darab. A második részben is megmaradt a flash back technika, de módosul a történet visszaidézésének szituációja: most nem Periclesről, hanem *neki* mesélnek. Az első részben Tyrus fejedelmének szenvedései elevenedtek meg, a második részben viszont hallgatóként szenvedi meg az eseményeket. (Szikora több visszaidézett képbe belekomponálja a hozzátartozói múltbeli sorsát aggódva figyelő Periclest.)

A fejedelem vigasztalására hívott Marina valóban elvarázsolja Periclest. Szikora látvánnyal igyekszik felkelteni azt a hatást, amelyet Shakespeare a szavakra bízott. Marina bája a szöveg szerint varázsos, megejtő s meggyőző beszédéből adódik. A nyelv devalválódásának korában, az alpári rétorok dühöngései közepette erre valóban nehezen építhető színpadi hatás. Szikora játékötlethez folyamodik tehát: az első rész záróképében Marina valóságos vonóval egy láthatatlan hegedűt szólaltat meg. A második rész nyitánya ezt a képet folytatja. Pericles megbűvölten figyeli a lányt: varázsereje feltöri némaságának páncélját. A megoldás elsősorban azért hatásos, mert Szikora gondosan építi föl „visszamenőlegesen" a motívumot: az előadásban láthatóvá válik az a pillanat, amikor Marina mintegy véletlenül fölfedezi saját különleges képességét. Maga is megdöbben, amikor a vonóval Lysimachus ellen hadakozva megszólal néhány torz akkord. Aztán a felfedezéstől el-ámulva játszani kezd, s a megrontására érkezett mitylenei kormányzó azonnal hívévé szegődik. Később látjuk, amint összetörik Marina hegedűjét, majd - ahogy a történet visszafelé halad az időben - Marima valóságos hegedűvel is megjelenik a színpadon. Amit a darab szövegéből alig-ha lehet hitelesíteni - hogy tudniillik Pericles lánya minden megpróbáltatás ellenére is megőrzi ártatlanságát-, azt a játék újraértelmezi: minden vesztesége ellenére is megtartható valami (legalább a virtuális valóság szintjén) a régi énjéből. (Árnyjáték jelzi, hogy a kalózok meggyalázták Marinát. A kép azt a jelenetet is visszaidézi, amikor a lányával szeretkező Antiochus árnyalakját láttuk.) i

Szikora jó érzékkel cserélte meg a darabbeli ötödik felvonás két jelenetét, s mindez idézőjelbe teszi Thaisa föltámadásának történetét. Álom Diana üzenete, látomás a feleséggel való találkozás. Pericles megismétli a mozdulatot, ahogyan Thaisa koporsóját a tengerbe, a színpad előtti árokba vetette. Ezt folytatja, ellenpontozza az a kép, ahogyan az ephesusiak a színpad másik oldalán kiemelik a koporsót. (Ugyanitt húzták ki az első részben a tengerből a halászok a hálóba gabalyodott Periclest. A kép azt a helyzetet értelmezte, amelybe a fejedelem az antiochiai leánykérés után került.) Amikor Thaisa úgy dönt, hogy szerettei elveszítése után Pericles némaságához hasonló helyzetet választ, Diana szen-

Jelenet az előadásból. *Középen* a címszereplő, Bertók Lajos



Korcsmáros Gábor (Lysimachus) és Majzik Edit (Marina) (Máthé András felvételei)

télyébe vonul, s Cerimon (Simor Ottó), aki visszahozta őt az életbe, felemeli előtte a vásznat. A jelenet folytatásában Pericles vásznak alatt mozgó kísértetalakként öleli magához a királynét, s így köszönti a lánya is. Aztán eltűnik az asszony, mint egy álomkép. Ettől a törékeny reménytől vezérelve indul Pericles Ephesus felé. Előbb azonban - egy, az előadás nyitóképét folytató jelenetben - elbúcsúzik a lányától. Meg-lelte és elveszíti. Boldogan simult egymáshoz apa és lánya, de tudják: itt a határ, amit nem léphetnek át (különben arra az útra tévednének, melyen Antiochus és lánya járt). Két egymásnak teremtett ember csak az elválást választhatja: Marina, leendő férjét, Lysimachust követve, nehéz lélekkel száll le a hajóról, Pericles pedig az ephesusi Diana szentély felé indul. Hátha nem-csak álom, amit látott... Az előadás záróképében szélnek feszített arccal álla dagadó vitorlák előtt.

A nyitó- és záróképben (a történet visszaidézésének alaphelyzetében) megjelenő hajókép az előadás meghatározó metaforája: az útrakelés, a sodródás, a vészeknek, viharoknak való kiszolgáltatottság jelképe. A vitorlavásznak funkcióváltásaiból születik meg az előadás képlé keny tere (tervező: Dávid Attila). Ebben a kiismerhetetlen világban mozognak az előadás sorsfordulatok által űzött szereplői. A világos vásznak nemcsak hajót, hanem tengert, sátrat, palotabelsőket is formáznak. Átgondolt, hogy a díszlet mikor nyitja ki, zárja le, fedi el a teret, fontos, hogy mikor kerülnek a vásznak alá, mellé fölé a szereplők. (Szép ötlet például, ahogy Marina megidézi születésének helyzetét, elmesélve potencionális gyilkosának a legendás napot: a hullámzó vásznak fölött mozogva újrajátssza, ahogy a korábbi jelenetben Pericles a viharral viaskodott. A fejedelem az előtérből figyeli a meg-ismételt helyzetet. Látjuk, apa és lánya ugyanazt a küzdelmet folytatja: két, boldogságnak elkötelezett ember szembesül újra és újra a remény hiábavalóságával. De hitük újra és újra megmenekíti őket a pusztulástól.)

A jelmezhasználatot is átgondolt dramaturgia szervezi (tervező: Libor Katalin). A 17. század elejét (a darab keletkezésének korát) idézi az összes öltözék, de a különféle városok lakói más-más kultúrkör ruháit hordják. Periclesnek délangol öltözéke van. „Ellenfele", Antiochus észak-angol reneszánsz ruhában jelenik meg. Pericles helytartója, Helicanus spanyol jelmezt visel. Pericles apósa, a pentapolisi Simonides (Miske László) mediterrán ruhát hord. A Marina vesztét okozó tarsusi uralkodópár (Jantyik Csaba és Oláh Zsuzsa) előkelő kínai jelmezt visel. A mityleneiek arab ruhákban járnak. Hitelesek a jelmezek, akárcsak Shakespeare városnevei, de funkciójuk éppúgy nem valóságos, mint ahogy a szöveg sem a valóságnak megfelelő jellemzőkkel ruházza föl az egyes helyszíneket. A hiteles történelmi öltözékek ezáltal némileg mesei viseletnek is hatnak. A kalandelemekre is utalnak, de a „sztori" mélyrétegeire is felhívják a figyelmet: a különféle kultúrák, az eltérő civilizációs formák ugyanazt a próbatételt róják az emberre. Berendezkedni mindenhol csak időlegesen lehet. Bomlékony kulisszák alkotják mindegyik színhely kereteit. Az életbe szüntelenül betolakodó természeti elem állandóan veszélyhelyzeteket teremt. A sorsát uraló ember képzete szétfoszló illúzió, a kultúra anakronisztikus kísérlete önmaga igazolására.

Az átgondolt, meggyőző koncepció ellenére sem adott azonban maradéktalan élményt a debreceni előadás. Elsősorban azért, mert a színészi játék nem tölti fel kellő drámai erővel a megelevenedő történetet. A félsikerért legkevésbé a főszerepet játszó Bertók Lajos hibáztatható. Alakításában Periclest kétféle késztetés vezérli. Egyrészt a naiv remény, ahogyan a boldogság minden lehetőségére rácsodálkozik. A lelkét tárja ki minden esélynek. Nincs benne gyanakvás és óvatosság. Állandóan a teljes életet akarja - áhítattal és odaadóan. Lehetne gyönyörűség is élni - ezt sejtetik a gesztusai; ám a csalódások szüntelenül megkeményítik mozdulatait. A másik meghatározó késztetése: szem-beszállni a vésszel, vállalni a küzdelmeket, el-szántan nekifeszülni minden újabb próbatétel-nek.

Bertóknak legfeljebb egy-egy villanásra vannak társai a játékban. Majzik Edit érdes, kiszolgáltatott Marinája nem válik a második rész főszereplőjévé (és nem válik egy megpróbáltatásokra kényszerítő világ gyöngéd ellenpontjává). Garay Nagy Tamás Antiochusa csak a romlottság alaptípusát jelzi, de nem érzékeltet valódi fenyegető erőt. Hasonlóképp nem lép túl a sémákon a tarsusi pár: szintén csak jelzésértékű Jantyik Csaba reszelős hangú Cleonjának és Oláh Zsuzsa álnok tekintetű Dionyzájának gonoszsága. Szélsőséges indulatok között hányódik Miske László Simonidese. Jó Tóth Zoltán és Kakuts Ágnes bordélyházi komikus párosa.

Shakespeare: *Pericles (debreceni* Csokonai *Színház) Fordította:* Áprily Lajos. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Libor Katalin. *Rendezőasszisztens:* Hankó János. Színpadra alkalmazta és *rendezte:* Szikora János. *Szereplők:* Garay Nagy Tamás, Bertók Lajos, Sárközy Zoltán, Miske László, Jantyik Csaba, Korcsmáros Gábor, Simor Ottó, Tóth Zoltán, Oláh Zsuzsa, Palásti Gabi, Majzik Edit, Kakuts Ágnes, Somos Mónika, Damu Roland, Szinovál Gyula, Diószeghy Iván, Krizsik Alfonz, Hajdu Péter, Juhász Árpád, Sóvágó Csaba.

ZAPPE LÁSZLÓ

KÍNAIAK ÉS MICIMACKÓ

A VÍZKERESZT VESZPRÉMBEN ÉS SZOLNOKON

Van olyan nézet, amely szerint egy művet csak akkor szabad színpadra állítani, ha az elkövetőknek, de leginkább a rendezőnek valamilyen közlendője van vele. Más felfogás szerint Shakespeare-t jól vagy rosszul, de mindenképpen játszani kell. Ez utóbbi elvet ki is terjeszthetjük: színházat általában csinálni kell, akkor is, ha senkinek semmi nem jut éppen az eszébe. Az üzemnek működnie kell. Fenn kell tartania magát jobb időkre, ha majd valakiknek valamikor talán megint lesznek gondolataik, lesz véleményük, lesz hozzáfűznivalójuk ahhoz, amit éppen játszanak.

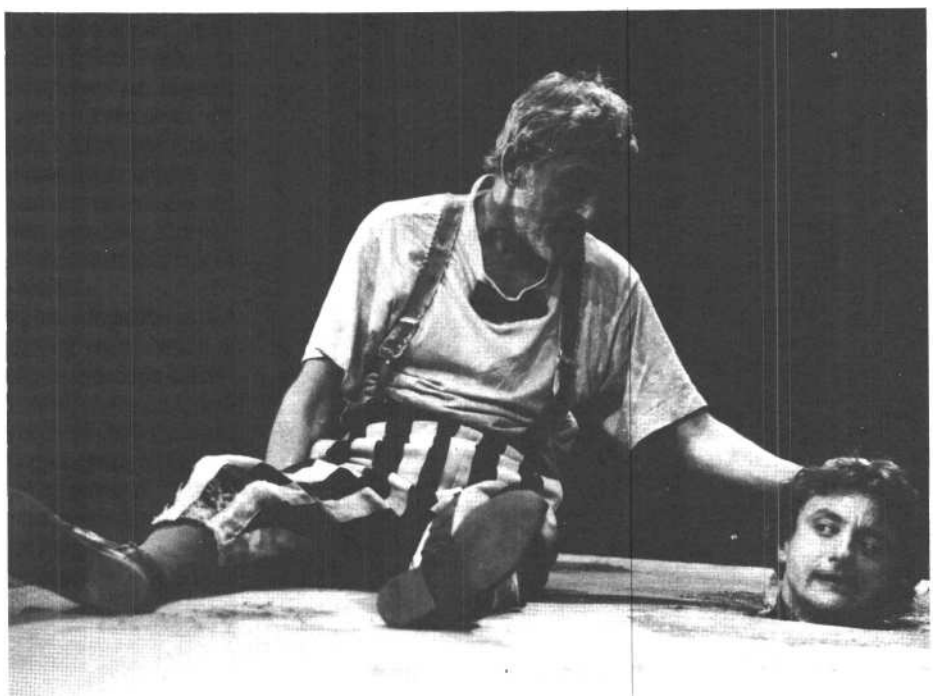
Nem állíthatom persze teljes joggal, hogy Vincze Jánosnak Veszprémben, Schwajda Györgynek pedig Szolnokon semmi sem jutott eszébe a Vízkeresztről. Vincze például Illyriát - illetve csak Orsino udvarát - valahová Kínába helyezte. Az okát csak találgathatjuk. Talán mert mindenképpen föl akartak léptetni két kínait, s ezért kapta Curio ezúttal akár el is hagyható szerepét Ye Jinsen, és találták ki mellé az énekes figuráját Sun Ping számára, s ők ihlették Khell Csörszöt arra, hogy sivár homokkősziklákat idéző díszletén átívelő bambuszhíddal különböztesse meg a herceg palotáját a grófnőétől. Lehet persze, hogy éppen fordítva történt, a hídhoz szerezték be a kínai szereplőket. Felléptetésükből azonban mindenképpen az következne, hogy vagy a grófnő vendég a városban, vagy az uralkodó herceg idegen hódító, netán bitorolja a trónt. Erre azonban nemcsak az eredeti műben, de az előadásban sem utal semmi. Sőt az ötlet olyannyira életképtelen, hogy eléggé hamar meg is feledkeznek róla. A második részre már csak a bambuszhíd marad belőle.

Pedig Illyria történetesen legalább termékeny aktuális ötleteket adhatott volna, hiszen az jórészt éppen a nemrég befejeződött balkáni háború színhelyén van, Felső-Illyriának éppen Dalmácia, Bosznia, Hercegovina területét nevezték egykor. Nem biztos ugyan, hogy az előadás lényegesen jobb lenne, ha mondjuk, Orsino bosnyák, Olivia szerb volna, a viharban odavetődött idegenek pedig valamiféle békefenntartó vagy humanitárius misszió tagjai, de legalább szólna valamiről, megpróbálna mondani valamit, megkísérelné közelíteni hozzánk a történetet. Igaz, ha az előadás jó volna, akkor valószínűleg minden időszerűsítés nélkül is megragadná a képzeletünket.

Ez azonban két okból sem sikerül. A cselekménynek ugyanis két síkja van. S ezek közül az egyiket egyáltalán nem tudják megszólaltatni, a másikból pedig csakis lapos, közhelyes hangok jönnek ki. A nemi identitás problémáival átszőtt szerelmi történet színpadon és nézőtéren egyaránt süket fülekre talál. Kolti Helga riadt zavarral veszi tudomásul a kínos helyzetet, amelybe Viola került. Holott ő lenne mindennek az oka. Benne támad leküzdhetetlen s végül is ellenállhatatlan szerelem a herceg iránt, s ő gyújt olthatatlan lángot a grófnőben. A kitartó női vonzalom és a hajlékony fiús báj találkozása elmarad, azon egyszerű oknál fogva, hogy a színésznő játékából mindkettő hiányzik. Gazdag Tibor Orsinója és Kováts Kriszta Oliviája persze nem feltétlen csak azért színtelen, mert nincs forgatag, amelybe be-leszédüljenek, amely magával ragadja őket. Egyszerűen nincs közük a szerephez, számukra idegen emberek szövegét mondják, reakcióit jelzik. A Malvolio elleni nagy tréfa szükségképpen jobban működik, noha igazi színei, teljes mélysége csakis a másik, az emelkedettebb, a filozofikusabb, a sejtelmesebb történet hátterében bontakozhatnának ki. De a korhelykedés, a szabadszájú elmésségek, a pöffeszkedő középszerűség megbüntetése legalább szórakoztatja a publikumot. Malvolio megalázott emberi méltóságát hiába igyekszik ábrázolni Bakai László, törekvése nem hatol át a rivaldán. Kézdy György Bohócának fanyar bölcsessége is meglehetősen halványan dereng fel olykor, Benczédi Sándor, Bősze György és Oravecz Edit is közhelyesen komédiázik. De legalább hatásosan keverik össze az életbeli ripacskodást a színpadival. Az alantasság még működik valamelyest.

Alighanem ezt látta be Schwajda György, amikor a Pa-dö-dö két derék hölgyére bízta az ikerpárt. Ezzel bizonyára a teljes őrületig kívánta fokozni azt a zavart, ami a darabban a nemek felcserélhetőségéből fakad. Mert hát kit lep meg ma, ha egy gyönyörű hölgy történetesen egy eleven szellemű kisfiú helyett egy szép kislányba szeret bele! Más kérdés viszont. hogy mi élteti, mi hitelesíti a történetet, ha az eltévesztett szenvedély teljesen oktalan, ép ésszel felfoghatatlan, megmagyarázhatatlan. Olyan, mintha Titánia Oberon varázsszere nélkül gyúlna lángra a szamárfejű Zuboly iránt.

Schwajda persze nyilván nem művészként, hanem színigazgatóként hívta meg a *Vízkeresztt*hez a két termetes punknőt. Nem szerepeket eljátszó színészeket, hanem népszerű, de legalább közismert párost léptet fel, akikre sokan kíváncsiak lehetnek, akik vonzzák a közönséget. Hogy a dráma ettől meghal, az ilyenkor aligha



Kézdy György (Bohóc) és Bakai László (Malvolio) a veszprémi előadásban

Császár Gyöngyi (Mária), Czibulás Péter (Keszeg András) és Kátay Endre (Böffen Tóbiás) a szolnoki előadásban (Ilovszky Béla felvételei)

szempont. Pláne, ha egyébként sincs sok remény eleven előadására. A szolnoki direktor számítása bevált. Kicsit hátborzongató, de azért szórakozás, amit nyújt.

Lang Györgyi egyebet nem tehetvén, eljátssza Micimackót. A kedves öreg medvét, aki a maga jámbor, dundi együgyűségében semmit sem fog fel abból, ami körülötte történik, azt sem igazán érti, miért éppen Orsinóért és nem egy kis csupor mézért kell rajongania. A többi játszó legnagyobb teljesítménye, hogy soha semmilyen kapcsolatba nem kerülnek vele. Humor ugyanis roppant ritkán fakad a róla mondottak és az általa nyújtott látvány közötti különbségből. Egyetlen megoldás, hogy nem veszik észre. Ha hozzá szólnak, ha megfogják és lökdösik, akkor is úgy tesznek, mintha valami egészen más lényt látnának maguk előtt, mint mi. A legtökéletesebben, legkövetkezetesebben ezt Oliviaként Szinetár Dóra kénytelen csinálni, elvégre Róbert Gidát mégsem játszhatja, ha már egyszer a rendező nem Milne-t, hanem Shakespeare-t adatja elő. Kedves, szép kislányt alakít, aki némi ártatlan csodálkozással mondja, teszi mindazt a képtelenséget, ami ráméretett.

A darab emelkedettebb rétege természete-sen itt sem működik. Groteszkre, szélsőségesen esztelenre, netán perverzre áthangolni, ami Lang Györgyi felléptetésének egyetlen indoka lehetne, nem sikerül. Végül is csak értelmetlen marad mindaz, ami a herceg, a grófnő és Viola között történik. A másik, az alantasabb sík viszont ezúttal szinte jó. Kátay Endre és Czibulás Péter karakteresen komédiázik, Császár Gyöngyi eredeti humorral ábrázolja Máriát, a komornát, akit nem annyira közönségesnek, inkább elevenen szellemesnek mutat. Ujlaky László szomorú Bohóca nem bohóckodik, Malvolióként pedig Mészáros István talán akkor is maga lenne a megsértett emberiség, pontosabban kamaszság, ha senki sem bántaná. Az azonban, hogy az előadás végén fel kell akasztania magát, s kötélen himbálózó bábuként vetítik a hátsó vászonra, legfeljebb sejteti a rendező komolyabb szándékait, amelyek a legkevésbé sem következnek az előzményekből.

Szendrényi Éva stilizált reneszánsz kertbe helyezi a történetet, a két helyszínt néhány repkénypanel odébb helyezésével, egy kút elfordításával igen praktikusan jelzi. A főiskolás Federits Zsófia néhány szép és néhány abszurd ruhával lep meg, pontosan tükrözve az előadás világát.

Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok (veszprémi Petőfi Színház)
Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Justin Júlia m. *v. Zene:* Rossa László. *A rendező munkatársa:* Muschberger Ágnes *m. v. Rendezte:* Vincze János *m. v.*
Szereplők: Gazdag Tibor, Kováts Kriszta, Kolti Helga, Benczédi Sándor, Bősze György, Kézdy György, Bakai László, Oravecz Edit, Keller János, Soltis Lajos, Ye Jinsen, Sun Ping, Janicsik Péter, Máté P. Gábor, Madár K. Zoltán, Petrik Sándor.

(Szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György. *Dramaturg:* Matuz János. Díszlet: Szendrényi *Éva. Jelmez:* Federits Zsófia. *Asszisztens:* Bencze Zsuzsa. *Rendezte:* Schwajda György.
Szereplők: Vasvári Csaba, Falusi Mariann, Petridisz Hrisztosz, Horváth Gábor, Kátay Endre, Czibulás Péter, Mészáros István, Ujlaky László, Szinetár Dóra, Lang Györgyi, Császár Gyöngyi.

TASNÁDI ISTVÁN

SZÍNHÁZI PREPARÁTUM

JEAN GENET: CSELÉDEK

Émelyítő stílusban berendezett budoár rózsaszín
plafonnal, fehér falakkal, kis kandalló, hátul balkon, turbékoló, kitömött gerlék a korláton, porcelán és művirág mindenhol. A színpad szélén, az alkalmi zenekari árok felett rég elavult színpadtechnikai eszközök: stilizált kagylóhéjjal takart világítótestek (díszlet: Balla Margit). A függöny „láthatatlan", tehát a nézők végignézhetik a kezdésre váró, kellékeiket ellenőrző, szerepeiket mormoló színészek készülődését. A színészek - Bálint András, Görög László és Kulka János - női ruhát viselnek (sokszor játsszák férfiak ezt a darabot, nálunk is volt rá példa: 1985-ben Szolnokon). Még el sem kezdődött az előadás, és máris idézőjeles utalások tömkelegével van dolgunk. A férfiakat nem tekinthetjük cselédlánynak, a szándékoltan ízléstelen díszletről nem szabad elhinnünk, hogy igazi élettér, a régmúlt színjátszását idéző módszerrel megvilágított színpadot nem tekinthetjük egy 1996-os előadás primer közegének. A rendező jó előre jelzi alapvető viszonyát a színházhoz mint közösségi eseményhez. Még mielőtt bármi történne a színpadon, .három markáns vizuális „poén" hivatott a tudtunkra adni, hogy Jeles András - Genet-hez hasonlóan - irtózik a naturalizmustól, vagyis a hitelességre való törekvés önámításától, s ugyanúgy elítéli a ravaszdi illúziókeltés szándékát az alkotók részéről, mint a nézők passzív belefeledkezését e felkínált fiktív valóságba. Itt önmagában semmi nem érvényes, itt minden művészi gesztus csak utal valamire, a nézőt intellektuális partnernek tekintik, ugyanakkor megvonják tőle az átélés lehetőségét.

Ez az elidegenítő szándék egybeesik az író törekvéseivel, hiszen Genet a Cselédekben is kedvenc témáit, a szerepjátékokat és a belső tükröződéseket használja dramaturgiai szervezőelv-ként. A darab szerepcserék sorozata: Solange és Claire eljátsszák egymást, azonosulnak a Madame-mal, míg a végén egy mágikus szertartássá emelt öngyilkossággal beteljesítik legtitkosabb vágyukat minta bosszúban s az áldozathozatalban való megdicsőülés aktusát. Genet bűn-ről és megváltásról alkotott elképzelései, sajátos magánmitológiája önmagukban is problematikussá teszik a megértést, ezért, ha egy előadás nem a szöveg belső logikájának kibontására, hanem annak teátrális továbbgondolására vállalkozik, könnyen értelmezhetetlenné válhat a színpadi történés. Jelest szemlátomást formai problémaként foglalkoztatta a darab, amelynek apropóján a színházi rituálé bonyolult ontológiai helyzetére kérdezhetett rá (megint). A Genet által alkalmazott kettős tükrözést egész tükörrendszerré alakította, melyben megsokszorozódik az arc, s a személyes lét - színház lévén: a szerep - el-veszti egyéni kontúrjait.

A Cselédeket formabontó drámaként szokás emlegetni, pedig klasszikus dramaturgiájú darabnak is tekinthető: adott a hely és az idő egysége, van konfliktus és megoldást is találunk a végén. Még a színpadi feszültségkeltés évezredes trükkjeivel kidolgozott drámai csúcspontok is fel-lelhetők a műben. Az első ilyen téthelyzet, hogy Solange és Claire el tudja-e tüntetni időben a „színházasdi" nyomait. Mivel tudják, hogy mikora várható a Madame érkezése, felhúzzák a konyhai vekkert, hogy az figyelmeztesse őket, ha nagyon belemelegednének a játékba; a nagy kapkodásban azonban ott felejtik az órát a kandalló párkányán, a Madame észreveszi, és kérdőre vonja őket. Ezt a sűrű és hangsúlyos pillanatot tudatosan elkönnyíti a rendező: az órát Madame (Bálint András) hozza be a darabindító párjelenet alatt, amikor még semmi keresnivalója a színen, s ezzel lehetetlenné teszi, hogy később komolyan átérezzük a lebukás veszélyét. Megint egy belső „poén", amely a színházi helyzetet hangsúlyozva a színházi hatás roncsolására törekszik.

A feszültség kiiktatásával kapcsolatban Jeles a továbbiakban is következetes marad: a Madame rossz végszóra, hamarabb vonul be a színre pazar toalettjében, ráül egy hintalóra, aztán felborul vele, mire a játékban megzavart színészek kitessékelik. A játék alakulását jobbára a Madame-tól való félelem motiválhatná, hogy vajon a Monsieur szabadulása után rájön-e arra, hogy a cselédek írták a feljelentő leveleket; a gyilkosság ötletét is az ettől való rettegés sugallja. A Bálint András játszotta úrnőtől azonban nem kell tartani, hisz folyamatosan jelzi, hogy ő valójában színész, kotnyeles kolléga, aki nem tudja kivárni a végszót, aki behozza a kint felejtett kelléket. A színpad előtt Melis László kamarazenekara üldögél, és a nagy érzelmi töltésű jeleneteknél, mint egy korabeli melodrámában, eljátszik valamilyen érzelmes aláfestőzenét. Kulka

Görög László (Claire) és Kulka János (Solange)
(Koncz Zsuzsa felvétele)

kétszer is kiszól nekik, megelégelve a zenebonát: „Vége a dalnak!" Ezzel a gesztussal ő is elkülöníti magában a szerepet és a szerepjátszó színészt. Kulka (akárcsak Görög László) eljátszik egy színészt, aki épp egy olyan nőt játszik, aki egy másik nő szerepét alakítja. Az előadás legnagyobb problémáját az jelenti, hogy legtöbbször eldönthetetlen, hogy éppen ki cselekszik: a szerep vagy a színész (vagy a szerepet játszó szerep és így tovább). Az áttételek sűrűjében lehetetlenné válik a megértés, még azok számára is, akik ismerik a szöveget. (Jeles legutóbbi rendezésében, A nevető emberben szintén nyilvánosan történt a spontán lét és az imitált lét váltogatása, de mivel az világos átmenetekben zajlott, hatékony része tudott lenni a szertartásszínháznak.)

Jeles a darab perverz pátoszú nyelvezetét víziószerű képi világgal igyekezett megfeleltetni. A szépelgést agresszivitással párosította, mintha girlandokkal díszítenék fel egy vadállat ketrecét. A giccs minta társadalmi hazugságok metaforája jelenik meg, a tárgyak nem rendeltetésszerű használata pedig a lázadás szinonimája lesz. Genet másik híres-hírhedt darabjából, *A Balkon*ból átkerül ide a forradalom motívuma: az utcáról géppisztolysortűz hallatszik, a kis balkont megvilágítja a torkolattűz; Solange összeverve tér vissza, miután lement az utcára taxiért. A külvilág lázadása azonban ugyanolyan elvont jelzés, mint ahogy a belső forradalom is csak rituális játék.

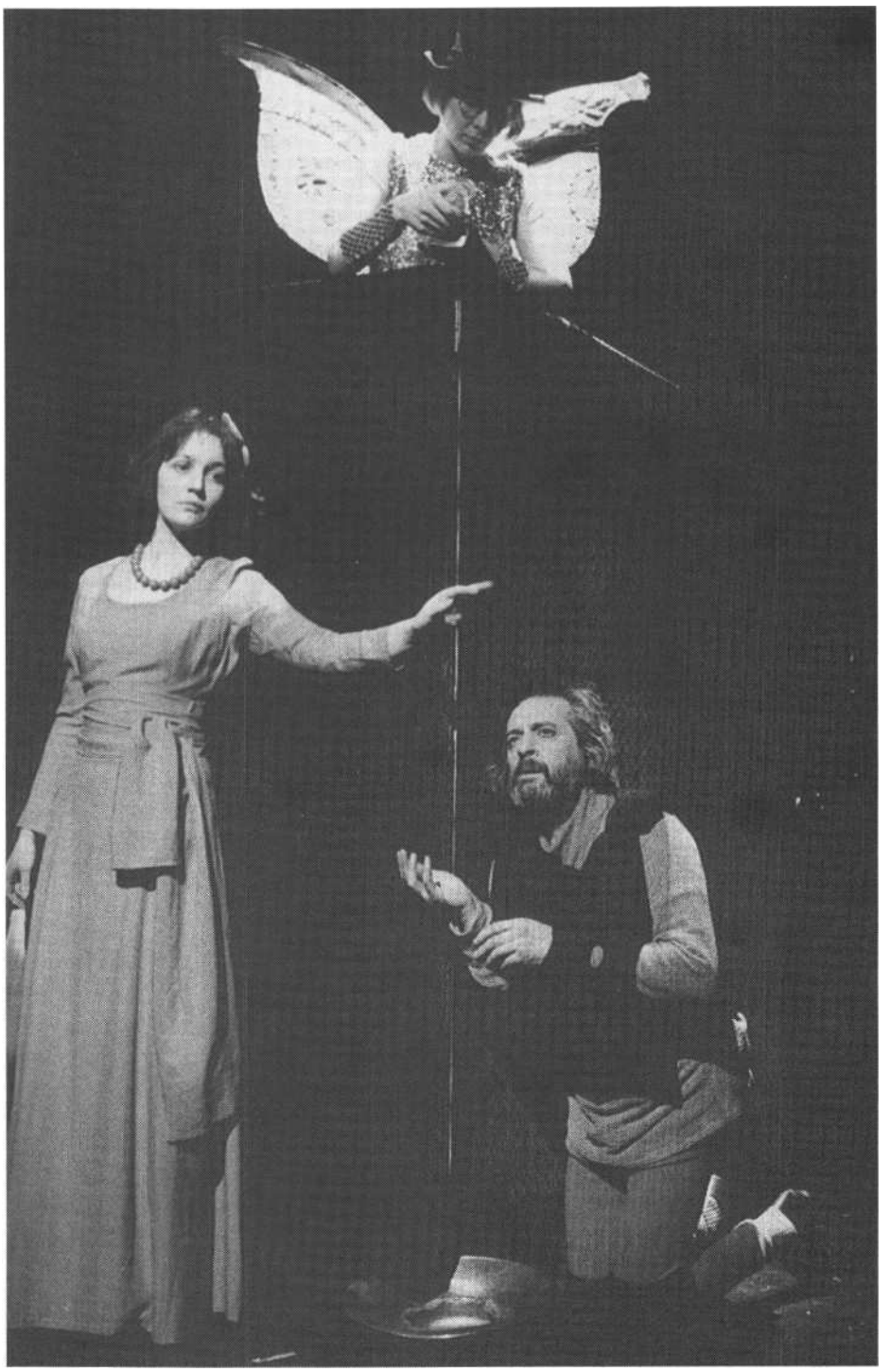
Az előadás nyilván sok mindenről kíván szólni, viszont olyan formát választott mondanivalói közlésére, amely lehetetlenné teszi az élményszerű befogadást. A hiperstilizált közeg erősen elidegenítő hatású, de - a feltételezhető szándékkal ellentétben - nem a játék szakrális jellegét domborítja ki, hanem előidézi a legrosszabbat: a játék tét nélkülivé és ezzel együtt komolytalanná válik. Csupán jópofa lesz, ahogy Bálint András magas sarkú cipőben, tátogva, nyakában fehér boával átvonul a színen, jópofa lesz, ahogy Görög László egy porcelánküblit magasba tartva áriázik, és jópofa lesz az is, hogy a cselédlánynak öltözött Kulka János sántítva és táj-szólásban mondja el szövegét. Az meg végképp érthetetlen, önkényes megoldásnak tűnik, hogy a hintaló magától megmozdul, és a mennyezet-ről lelógatott boszorkányfigura minden erősebb hanghatásra idegesítő vihogásba kezd. Jeles András megint készített egy egzakt tanulmányt „Sors és szerep", „A valóság szintjei" vagy valami hasonló címen, amely ugyan szabatosan fogalmazza meg témája megfoghatatlanságát - színházként azonban működésképtelen.

Jean Genet: Cselédek (Radnóti Színház)
Fordította: Nagy Péter. *Díszlet:* Balla Margit. *Zene:* Melis László. *Jelmez:* Dőry *Virág. Dramaturg:* Morcsányi *Géza. Asszisztens:* Balák *Margit. Rendezte:* Jeles András.
Szereplők: Görög László, Kulka *János,* Bálint András.

KALLAI KATALIN

VALAMIT ELJÁTSZUNK

DON QUIJOTE ÁTVÁLTOZÁSAI



Két magyarázat is adódik. Vagy Jordán Tamás színészi - művészi - habitusa kiált Don Quijote után, vagy: van akkora színész, hogy ezt el tudja hitetni. Ahogy elhittük, hogy Adyként Ady, József Attilaként József Attila. (Szókratész alakját kevésbé őrzi a közös tudatunk.) Ha a két magyarázat között választani kell, úgy mindenképpen az utóbbi kínálkozik. (Vagy legföljebb a kettő együtt.) S ha ez így van, akkor Jordán személyisége - nem csupán a színészi - elvihetné magát az előadást is, amelynek történetesen az a címe, hogy *Don Qui*jote átváltozásai.

A három lazán összefűzött történetből hasonló módon lesz egyetlen színházi este a Merlinben, mint Jefim Koutsher előző rendezése, a P*étervár* meséi esetében. Azzal a különbséggel, hogy ott a szerző személye tartotta össze a megjelenítendő történetrészeket, itt viszont egy irodalmi hős emblematikussá vált karaktere. De azon az általánosságon túlmenően, hogy minden kor megszüli a maga különc lovagját, a szövegek feltétlen összetartozásának indokaira már nehezebben találunk rá. A Don Quijote-történet maga, illetve annak egy részlete, bizonyos vonatkozásaiban mintha csak kényszerű lecke volna; a további kettő értelmezéséhez szükséges előkészület. Ami felfedezésszerű a Cervantes-mű bulgakovi változatában, az a kiindulópont. Don Quijote körülnéz a világban, és *úgy dönt,* hogy őrült lesz. Azaz ha már nem tudja megváltoztatni a valóság tényeit, akkora tudatában hoz létre egy olyan világot, amelynek a működése valamelyest kiismerhető, tehát - a valósággal ellentétben - lakható. E két világ folyamatos konfrontációja a történet maga. Ebből a szempontból a további két mű valóban fölfogható az alaphelyzet variánsának, hisz mindkettőben a főhős kivetített képzelete, illetve - magasabb rendű, de legalábbis a megszokottól eltérő - erkölcsrendszere ütközik össze a valósággal.

A kettő közül is inkább az előadás centrumába helyezett és legnagyobb teret kapó Eduardo de Filippo-mű, *A cilinder az,* amelybe - ha úgy akarom - egy Don Quijote-i karakter bátran átsétálhat, s még érdekessé is válhat, ahogy az idős Attilio figurájába beleköltözik. A megnövekedett tartozásaik kiegyenlítése érdekében bájait áruló fiatalasszony, miután a pénzt már magához vette, kis csalafintasággal elűzi a klienseit anélkül, hogy teljesítené a beígért szolgáltatást. Az öreg Attilio véletlenül leleplezi a csalást, s ragaszkodik az „üzlethez", amelyért az eredeti összeg sokszorosát, egész kis vagyont hajlandó fizetni. Az alku az ifjú férj jelenlétében zajlik. Kínja a kissé habókosnak tűnő Attilio nemes bosszúja, amúgy az üzlet az öreg részéről teljesen tiszta. A történet fintora, hogy a temérdek pénz az ifjakhoz kerül, ám az öregember elalszik, mielőtt beteljesülhetnének a vágyai. Alapjában elfogadható, hogy egy modernebb kiadású Don Quijote-sztorit látunk, amelyben az erkölcsi dilemmák árnyaltabban jelennek meg, mint az alapműben. Ez azonban még nem írja át de Filippo művét, így az bizonyára nem mondana kevesebbet a cervantesi körítés nélkül sem.

Bruno Schulz groteszkje az első osztályosok közé beiratkozó nyugdíjasról az előbbinél is lazábban kötődik az alaptörténethez, bár magyarázatokat ez esetben is találhatunk. Fontosabb, hogy itt igazán élvezhető az a furcsa, játékos, humoros csodákkal teli, chagalli látványvilág, amelyet a Pétervár meséiben már láttunk, s amelyet a rendező állandó munkatársával, Borisz Karafiolovval közösen hoz létre. Ezúttal ugyan a képi szimbólumrendszer kuszább. Bár vannak izgalmas, jól értelmezhető elemei, mint a színpadot egyébként mindvégig uraló - bulgakovi - laboratórium, de egészében véve zavaróan szerte-len a kép, amely megjelenik előttünk. Ezzel együtt megmutatkozik rendező és látványtervező összeszokottsága, mindenekelőtt abban, ahogy a látvány stílusa és a bohókásan ironikus játékstílus összesimul.

A társulati tagokká avanzsált Merlin-növendékeknek ez nagyjából megy is. Ami azonban immár kissé anakronisztikusnak tűnik, az a bizonyos „itt mi eljátszunk valamit" amatőr színházi attitűd. Annak idején, két-három évvel ezelőtt még megvolt a bája, erénnyé változtatta az esetlenségeket, közös mulatsággá a színpadi csetlést-botlást. Mára kissé megkopott ez a fajta játékmód, jó lenne kitalálni helyette valamit. Arról nem beszélve, hogy a történet átélhetősége is csorbul ezáltal. Nem annyira az előttünk zajló eseményeket éljük át, hanem a játszók élethelyzetét, akik bizonyos szempontból ugyanúgy kívülről figyelik a történetet, mint mi. Igaz ugyan, hogy a kiválasztott pillanatokban együtt hatódunk meg, vagy együtt kuncogunk velük. Különösen a Don Quijote-szálhoz csak lazán kötődő Schulz-műben, *A nyugdíjasban* megható a valóságos élethelyzet lírai kompozíciója a színpadon: a lélekben visszafiatalodó mester és tanítványai... Ugyanakkor az is izgalmas, ahogy a játék egy-egy mozzanatában a fölnőtt tanítványok Jordán valódi partnerévé tudnak válni. Ez kiváltképp a Sanchót alakító Kalmár Tamásra vonatkozik.

Teljesen nyilvánvaló immár, hogy a Merlin-társulat fiatal tagjanak színészi képességei különbözőek. Lassan el kéne kezdeni eszerint darabot választani és szerepet osztani.

Don Quijote átváltozásai (Merlin Színház)
Fordította: Győry Vilmos és Kovács Léna (Cervantes-Bulgakov: *Don Quijote);* Nemeskürty István (Eduardo de Filippo: *A cilinder);* Kerényi Grácia (Bruno Schulz: *A nyugdíjas). Díszlet-jelmez:* Borisz Karafiolov. *Zene:* Kallós Sándor. Mozgás: Györgyfalvay Katalin. *Rendezte:* Jefim Koutsher.
Szereplők: Jordán Tamás, Kalmár Tamás, Koleszár Bazil Péter, Orosz Róbert, Horváth Ákos, Kupcsok Zoltán, Pásztor Tibor, Szűcs Lajos, Németh Judit, Pető Fanni, Bozó Andrea, Gyalog Eszter.

Pető Fanni, Gyalog Eszter és Jordán Tamás a Bulgakov-egyfelvonásosban (Koncz Zsuzsa felvétele)

SZÁNTÓ JUDIT

MARI, ÜLŐBÚTOROKKAL

IONESCO: A SZÉKEK

Mekkorát szólhatott volna ez a darab a megírása óta eltelt negyvenöt év első felében! Ámbár - ennél nagyobbat most is szól hatna.

Fura módon az erősen meghúzott szövegnek Fodor Tamás szerény, visszafogott rendezésében csak az első (kétségkívül hozzáférhetőbb és szívhezszólóbb) hányada él, az eredetiben tíz oldal (itt sokkal többnek hat) a negyvenhárom ból: az, amikor két színész, egy nagy és egy megbízható eljátssza nekünk - nem, nem egyszerűen az öregség, hanem az elkerülhetetlenül öregségbe és megsemmisülésbe futó emberi élet, a híres-nevezetes *condition humaine* groteszk, megindító és röhögséges tragikomédiáját. Ugyan elsősorban a szellemes iskolajáték köt le, de azért van alkalmunk önmagunk conditionján is borongani. Ehhez azonban Ionesco úgyszólván csak apropó.

Hanem aztán A *székek,* sőt a székek - az a metafora, amelynek kedvéért a darab megíródott, az a bizonyos kép, amely Szent Márton (Esslin) evangéliuma szerint az abszurd dráma lényege, s amelyről maga az író, műveinek alig-

Öregember: Iglódi István

hanem legjobb kommentátora, így írt első rendezőjének:

„A darab tárgya nem az üzenet, nem az életkudarcok avagy két öregember erkölcsi katasztrófája, hanem a székek maguk, más szóval az emberek hiánya, a császár hiánya, az isten hiánya, az anyag hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A láthatatlan elemeknek egyre világosabban jelenvalókká, egyre valósabbá kell válniok, mígnem eljutunk addig a be nem vallható, a józan ész számára elfogadhatatlan pontig, ahol az irreális elemek megszólalnak és mozog-nak, és a semmi hallhatóvá, tapinthatóvá válik..."

Legyinthetünk minderre, a kérdés akkor is kérdés marad: mit lehet A székekben a székekkel kezdeni? Fodor mindenesetre nem kívánta őket a fenti értelemben főszereplővé avatni, hanem alárendelte őket az első részben kimunkált drámának: az életkudarcnak, a két szereplő drámájának kellékei lettek. Közönséges, szedett-vedett ülőalkalmatosságok, Rajk László célszerű rekeszeiből elővezetve, és rajtuk két csalódott, szenilis vénember vizionálja az iránt uk megnyilvánuló, soha nem létezett érdeklődést. Még csak tele sem zsúfolják a színpadot, elmarad, okafogyottá válván, a szereplők Ionesco által bő utasításokban részletezett, őrjöngésig eszkaláló téblábolása, botladozása, kétségbeesett mindenkinek megfelelni akarása (legföljebb ha zavarodottan, öregecskén kapkodnak). A székek szaporodása - Esslin kedves szavával: proliferációjuk - a józan ész keretei között marad; szűk a lakás, fiacskám, jaj, hová ültessük a kedves vendégeket? És persze elmaradnak a Ionesco megálmodta külső vizuális és akusztikai kísérőjelenségek: tűzijáték, konfettieső, dübörgés, végítélet. A székek a legkevésbé sem démonok; elburjánzásuk udvarias híd csupán az első, még kezelhető példányokkal folytatott társasági locsogás (Ionesco egyik kedves céltáblája, lásd *A kopasz énekesnő)* és a végső kataklizma, a kettős öngyilkosság között. Mivel nyolcvan többé-kevésbé azért válogatott néző intellektuális befogadóképességének kímélése aligha szerepelhet Fodor Tamás prioritásai között (ámbár a Ionesco által értelmetlen betűzagyvaléknak elgondolt végüzenet leegyszerűsítő agyősítése azért gyanús egy kicsit), csak azt feltételezhetem, hogy egyetlen szálat akart kiemelni a gombolyagból - tudniillik a condition humaine-metaforát -, és gombolyag helyett azt dobta oda két játékos macskájának.

Szíve joga, hiszen a darab erről is szól, csakhogy ehhez mi szükség a székekre és a velük kapcsolatos, megmaradó szövegrészek lassan megdermedő unalmára? A sokértelműségétől

Öregasszony: Törőcsik Mari
(Koncz Zsuzsa felvételei)

ekként megfosztott színdarab ugyanis e redukált formában elnyújtott közhelyként hat. Mint ahogy számos, mára gondolkodásunkba beleépült ionescói-becketti igazság valóban közhelynek minősülhet és hathat - amennyiben a művészet nem szervez belőlük újszerű összefüggésrendszert, önálló színpadi totalitást.

Fodor ezt a feladatot átruházta Törőcsik Mari-ra, és ez persze nem kevés. Őérte érdemes megnézni ezt az amúgy feledhető előadást. Játékába belefeledkezve arra gondoltam: bár az úgynevezett önmagukat adó, a szerepeket mindig magukra húzó és az úgynevezett alakváltó, a szerepekbe belebújó színészek közti értékdifferenciálást jobb a trissotinekre és vadiusokra hagyni, annyi bizonyos, hogy az előbbiekhez kegyesebb a múló idő. Az alakváltók pályájuk későbbi szakaszaiban mind kevesebb alakhoz jut-nak, öregembereik, öregasszonyaik monotonná válnak, majd végül elmaradnak mellőlük; az önazonosak - ameddig személyiségükre igény van - paradox módon állandóan megújulhatnak, mert egyszerre építhetik be a mindenkori szerepbe egyre szaporodó korábbi szerep-emblémáikat és saját énjük természetes változásait. Így az alakváltó színész idősebb korában csak idős szerepeket játszhat; az önazonos Törőcsik ad absurdum ma is lehetne Solvejg. Partnerére mosolyogva ott fénylik arcán a halhatatlan Körhinta-mosoly (akár Gábor Miklós mai arcán is a kamaszos-csibészes Mágnás Miska- vagy Hlesztakov-vigyor), férjét dajkálva a Peert visszaváró Solvejg megint, morális mélységekbe futólag bepillantva Sen Te ő, ingerült hisztériájában a Vihar Katyerinája, diadalmas magakelletésében a Régi nyár dívaöntudata tér vissza, a kozmikus csüggedés pillanataiban az újabb „száz év magány" csapódik le, zsémbes elanyátlanodásában a Csirkefej Vénasszonyára ismerünk-szerepantológiát látunk Ionesco Öregasszonya apropóján, múlandóság és maradandóság sajátos és varázslatos egybejátszását.

Ezért írta volna Ionesco A székeket? Aligha. Ezért akarta volna maga Törőcsik állítólag már hosszú évek óta eljátszani ezt a szerepet, amely, bármily jól megoldott, mégiscsak antológia, kompiláció marad, tehát újabb emblematikus hivatkozási alapként tán be sem épül majd a Törőcsik-imázsba? Ez sem hihető, mint ahogy az sem, hogy a szerepről álmodozva ilyen, csupán szorgalmas és precíz untermann-funkciót szánt volna éppen évtizedes jó barátjának és szövetségesének, Iglódi Istvánnak. Így sikerült.

(Itt jegyzem meg, hogy Máté Lajost jó rendezői ötletnek tartom. Felpuffadt arcú, bárgyú tekintetű, hozzáférhetetlenül kontaktusképtelen, lezüllött öreg bohémja az egész előadás legionescóibb mozzanata.)

Marad a kérdés: most akkor szegényebbek lettünk vagy gazdagabbak ezzel az előadással? Ehhez Ionesco egész hagyatékát kellene az utókor, még pontosabban az utókor huszadik század legvégi szakaszának mérlegére tennünk. Vannak erről a vizsgakérdésről bizonyos gondolataim, olyanok, amilyenek, mindegy - ennek a csak érintőlegesen ionescói, leegyszerűsített előadásnak a kapcsán irrelevánsnak érezném megszellőztetésüket.

Eugéne Ionesco: A székek *(Thália Stúdió)*
Fordította: Gera György. *Díszlet:* Rajk László. *Jelmez:* Németh Ilona. *Dramaturg:* Szeredás András. *Rendező:* Fodor Tamás.
Szereplők: Iglódi István, Törőcsik Mari, Máté Lajos.

TARJÁN TAMÁS

NEM LESZ NYULUNK

STEINBECK: EGEREK ES EMBEREK

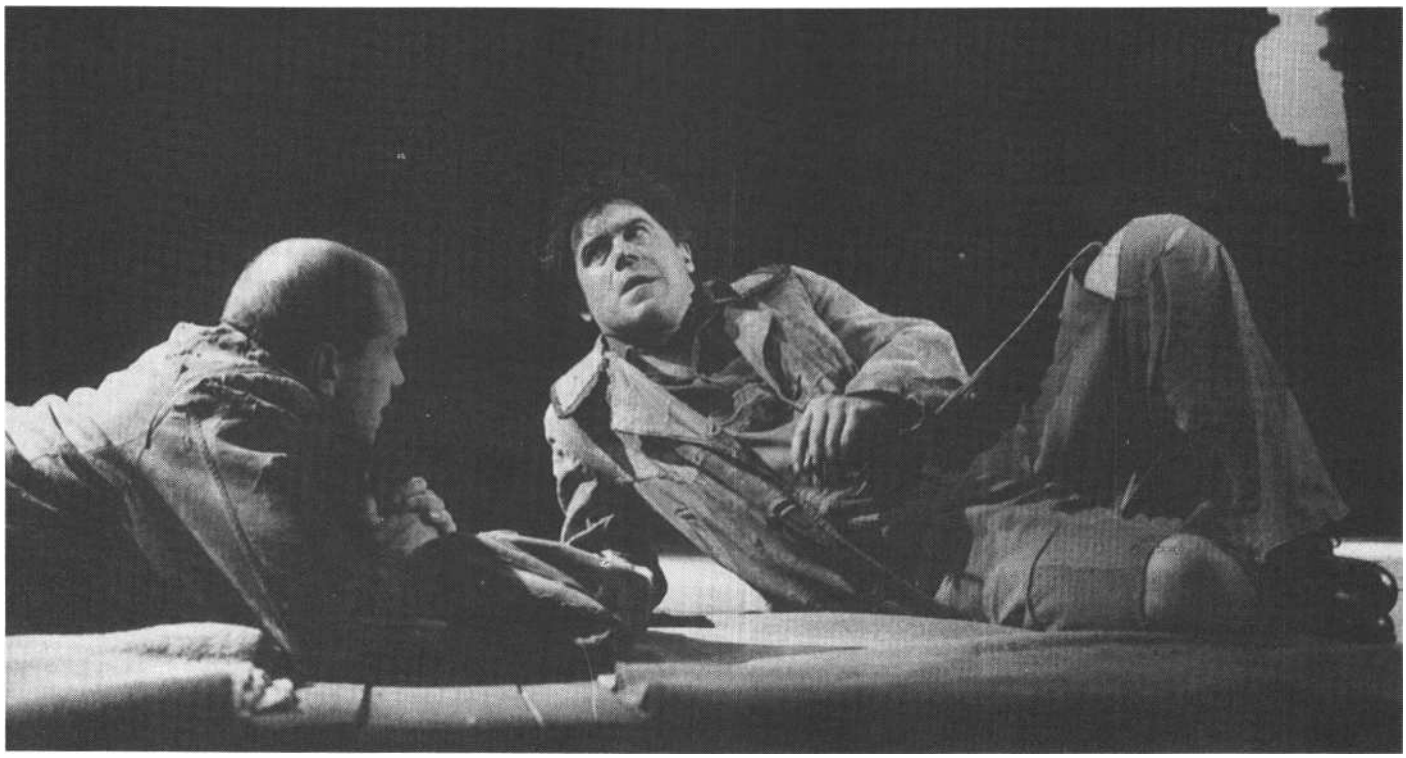
Ma már nincs értelme azon töprengeni, hogy a Thália Színház mint állandó társulat renoméjának (az oly fontos első esztendőben) mennyit ártott a tervezett és érdeklődéssel várt zenés darab, *a Robin* Hoodelmaradása. Az is csupán elvi, etikai utóvita, színre lehet-e és kell-e vinni pár napi próbával egy másik művet (főleg ha méltatlan okból bekövetkezett szerepátvétel árnyékolja a munkát). A színházi üzemmenet, a közönségigény kikényszeríti az új produkciókat. Azt fejtegetni tehát, hogy az Egerek és emberek indokoltan és átgondoltan került-e a Thália repertoárjára: eső után köpönyeg. Annál inkább, mert a publikum boldogan ázik a könnyes regényadaptációban, és repeső szívből tapsol Balikó Tamás rendezésé-nek.

Balikó legfőbb érdeme, hogy az alapműhöz képest szegényes és már-már giccses színdara-bot igyekezett lehetséges és tartalmas csupaszságában megőrizni, minden szentimentális sallangot lehántani róla - s a színészi játék intenzitására, a Thália gárdájának a többszörös „vészhelyzetben" megsűrűsödött tehetségére bízta John Steinbeck gondolatainak tolmácsolását. A vendégrendező ezúttal nem annyira rendezett, inkább *engedett.* Engedett a józan észnek és a praktikumnak, amely egyetlen, penészzöld, lesújtóan koszlott, likacsos téglafallal zárja le középtájt a színpadnyílást. E falazatnak a színlap szerint még tervezője sincsen. Nincsen, mert - a vélhető koncepció szerint - ez a fal mindöröktől fogva és mindörökkétig ott álla világban. Azon túl ott a nagy semmi, a nem sok jóval kecsegtető ismeretlen, a csak idézőjelesen „szabad" világ. Innenfelől pedig ugyanaz a semmi, űr, üres tér, az alkalmi robot és a pénzszerzés, az egzisztencia és a révbe érés illúziójával. Szociologizáló demagógia fölnagyítani azt a tényt, hogy a hősök állást, megélhetést és hajlékot alig, nagy ritkán találó, kizsigerelt (vendég)munkások. Ez az egyébként lesújtó kortársi párhuzam, a ráismerés ugyan nagy hatást gyakorol a közönségre, Balikó azonban, amennyire lehet, lételméleti irányba mozgatja a művet. Munkája e tekintetben kezdetleges, az emberi viszonylatok elnagyoltak, az előadás összehangolása sokszor az egyszerű lebonyolításra korlátozódik. A színészek még ki sem érnek a színről, már civilek, bejönni viszont sokszor nagyon színésziesen akarnak.

Végül is az *Egerek és* emberek rendelkezik elfogadható és többjelentésű értelmezéssel, izzó és intenzív készülődés, éjt nappá tevő próba rejlik mögötte, ám - rendezői szempontból - szükségképp megragadt a tervezés stádiumában. S mert így esett, a közönség a dráma vonzó lehántottsága, tisztább és drasztikusabb erővonalai helyett *visszakéri a* melodrámát. Szinte ügyet sem vet arra a nézők nagy része, hogy a gyilkossá váló, féleszű Lennie-nek nem a zsákolók, hanem a kiszámíthatatlan reakciójú ideggyengék között lenne már rég a helye. Akik esténként a tévéhíradó előtt joggal szörnyülködnek a negyven forintokért gyilkoló kalapácsos, hurkos bűnözőkön (vagy szerencsétleneken), itt mélyen és kritikátlanul együttéreznek az egérkét, kutyuskát és asszonykát ölő Lennie-vel, a természetnek - az író szerint - „félbemaradt" fiával, aki csak a nyugodt nyúltenyésztésre, a selymes háziállatok simogatására vágyik gyermeki lelkével.

Nem a publikum lebecsülése, kritikája e pár sor. A lét kibírhatatlansága, értelmetlensége sokakat taszít abban a formában, ahogyan azt - pedig sokrétűen és ironikusan - például Jeles

***Bubik* István (Lennie) és Gáspár Sándor (George) (Koncz Zsuzsa felvétele)**



András rendezései megfogalmazzák. Az *Élnek, minta* disznók tetszést válthat ki a Katona József Színházban, ám rengetegen elhatárolódnak a „nem ránk jellemző" látottaktól. *Az Egerek* és *emberek* egyszerű, tiszta és szerethető drámája a balsorsnak. S ha a közönség szereti, hosszan megtapsolja e művet, nem csekély részben igaza van, mert helyenként mesteri színészetet kap ajándékba. Helyenként.

Sajnos nem sorolódik a jobbak közé a most nagyobb szerephez jutó Kautzky József, az öreg, locsogó Candy alakítója. Mesterkélten siránkozó hanghordozása és maníros mozdulatai *ellenében* nem kapott instrukciót, öreg ebe lelövésekor nincsenek eszközei a gyászra, noha az állatmotivikának ez az eleme a lehető legszorosabban összefügg Lennie állatszeretével, valamint az *Egerek* és emberek-címben sejlő sötét párhuzamokkal (melyeknek fő tartalma nem az, hogy az emberek csupán aprócska egerek...). A rohangászó és sietős Hirtling Istvánról (Curley) sok mindent el lehet hinni, de azt még fölkészültebb, precízebb játék esetében sem, hogy ifjú felesége hetek alatt ráunt volna. A Gazda (az apa), Gőz István karikaturisztikus, mégis visszafogott alakja esetleg jobban megfelelt volna fölszarvazandó férjnek. Különben ő sem találja a helyét a színen. Ruhája Tresz Zsuzsa erős túlzása, mert az ugyan helyénvaló, hogy a munkásokat vala-mely munkaruházati bolt félárú termékeibe búj-tatja, egy farmon viszont az ellenoldal, a kizsákmányoló sem öltözik piperkőcnek. A kizsákmányoló kizsákmányol - Steinbecknél részint még önmagát is. Erre enged következtetni a munkások és a gazdáék utálkozó, mégis familiáris kapcsolata (mellyel Balikó nem kezdett semmit). Teszáry László (Crooks) túlzott mélabúval húzza el a kétszeresen hátrányos helyzetű figura színpadi jelenlétét.

Seress Zoltán Slimje már pontosan épített, takarékos jellem. Amit mond és tesz, annak súlya van. Érződik, hogy neki még lehet jövője. A rendezés további gyengéje, hogy Hirtling és Seress alkati hasonlóságát nem aknázza ki - vagy nem eléggé, nem elég határozottan - a kicsapongani kész asszonyka részéről. Nagy Gábor Carlsonjáról egyértelmű dicséret a „hűvös északiasság": ahogy ez a férfi még önmagától is távolságot tart, noha kényes a testére is, a lelkére is. Hunyadkürti István soha nem fogja elhibázni a bokszolóorrú, legyintő, ugrásra kész lecsúszottat. Az áldozatot, a lumpent, akinek a szemében értelem csillan.

Tóth Auguszta, a feleség ingerlő mozgáskultúrával, riadt fölénnyel jelzi: maga sem tudja, mit csinál, mit csináljon. Ezzel szökését és filmipari reményeit is előlegezi. Csak azt nem érteni, mitől fojtódik meg. Balikó úgy állította be az akaratlan gyilkosság jelenetét, hogy a nő vétke (a provokálás) nagyobb Lennie-énél. Ezzel, saj

na, a félkegyelmű személyiségképletéből ismét kiiktatódik a veszedelmesség egyik tényezője, és marad a majdhogynem makulátlan gyermeki én, a nagyon-nagyon kedves, nevetős bolondocska.

Bubik István Caliban-szerű Lennie-je heroikus bizonyításvágy, erős lélektani és fiziológiai koncentráció eredménye. A színész parányi gesztusok tömegével nem az emberi félbemaradottságot, a felnőttkorba átérő kisdedlétet láttatja, hanem a természet félbemaradottságát. Egy ember drámája helyett az emberiség drámáját. Mostoha előéletével - miért lett ilyen, amilyen lett -- keveset kezdhet. Annál megkapóbb, végre!, a humora. Nevetései jelenetszervező értékűek, és - talán Balikóval közösen - elérte, hogy ne legyünk biztosak abban, mennyit is tud önmagáról a csöndes, bivalyerejű ütődött. Nagy alakítás lenne - ha Steinbeck Shakespeare lenne, és Lennie Caliban lenne.

Az évadban a sokadik nagy színházi szerepben állja meg a helyét Gáspár Sándor (s hozzá a film meg a televíziós *Toldt).* Pár napi próba után egy beugró színészt lehet sablonokon kapni. Gáspár mégis tőle eddig nem látott módon, lá*gyabb* keménységgel formálja a hamisan elképzelt jövő mesés ideológiáját, a jó báty szigorával és féltésével indokolja, miért van joga Lennie-nek is a teljes életre, és a hóhér kérlelhetetlenségével maga dönt végül arról, hogy miért nincs. Mindehhez Gáspár Sándor úgy „fotografálja" az életből ellesett mozdulatokat, az egyszerű emberek szokásait, hogy nem mímelésen kapjuk, de újrateremtésen, stilizáláson.

Gáspár és Bubik kettősében akár a *Godot-ra várva* is megképződik. Ne folytassuk azonban, mi *nem az Egerek* és *emberek.* Sikeres előadás, annyi szent. Ha lehet - ha még lehet - címere a Tháliának, akkor a magam által is csak félsikernek minősített, ellentmondásos *Rozsdatemetőt* választom, s nem ezt a derék kommerszet.

John Steinbeck (-Steven Kaufmann): Egerek és emberek (Thália Színház)
Fordította: Kőmíves Imre. *Jelmez:* Tresz Zsuzsa.
Rendező: Balikó Tamás m. *v.*
Szereplők: Gáspár Sándor, Bubik István, Kautzky *József,* Hirtling István, Tóth Auguszta, Seress Zoltán, Nagy Gábor, Hunyadkürti István, Teszáry László, Gőz István.

MAGYAR JUDIT KATALIN

EGY MAJOMBAN ŐRLÜNK

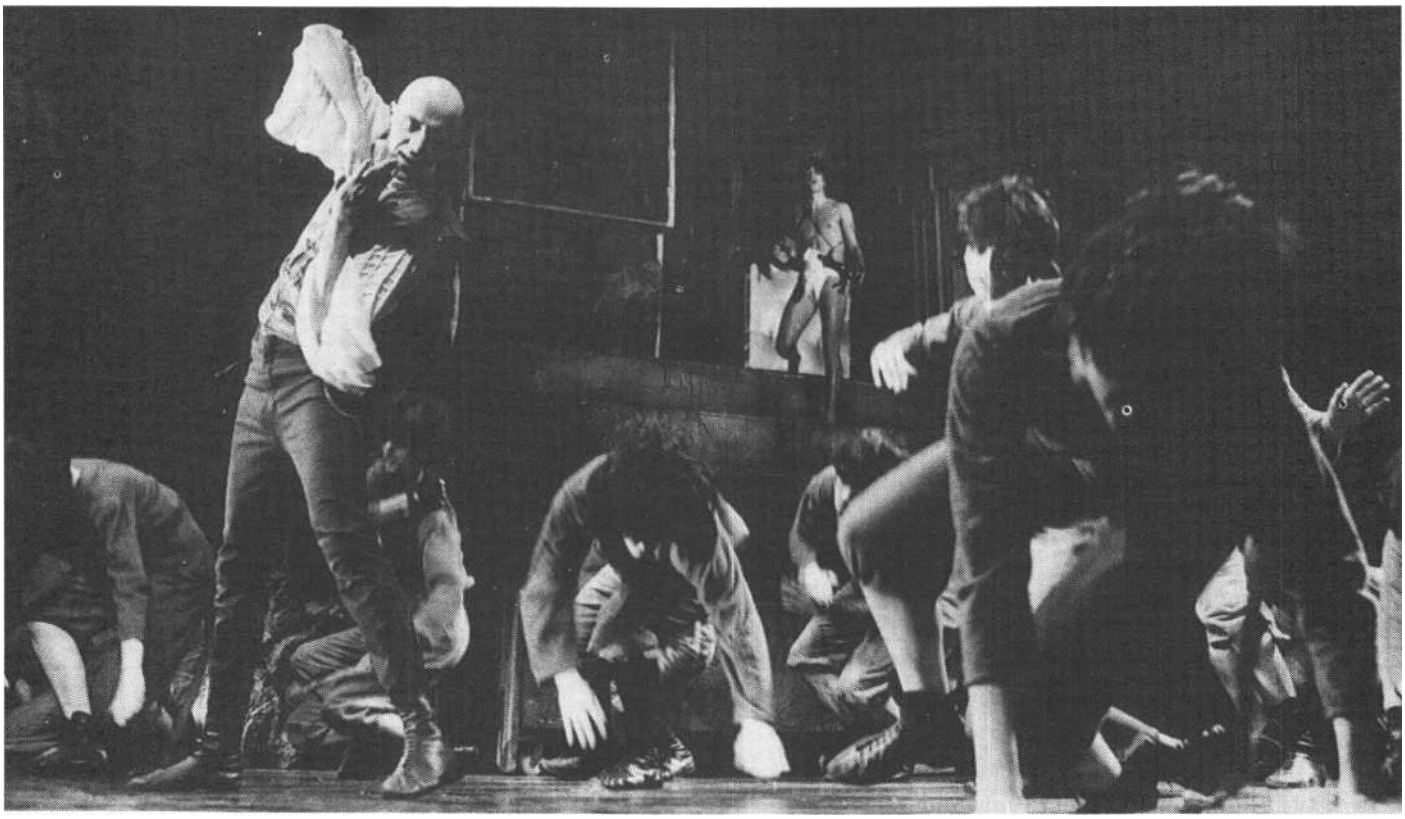
DÉS-GESZTI-BÉKÉS: A DZSUNGEL KÖNYVE

Ilyet is rég láttam: a Pesti Színházban még az erkély lépcsőhelyeit is eladták, a föld-szinten pótsort kell beiktatni, a fal mellett pedig állnak vagy pótszékeken ülnek a nézők- felnőttek és gyerekek vegyesen. Az érdeklődés nagysága önmagában nem lehet a minőség fokmérője, de az biztos, hogy a közönségsiker ráfér erre a színházra (is).

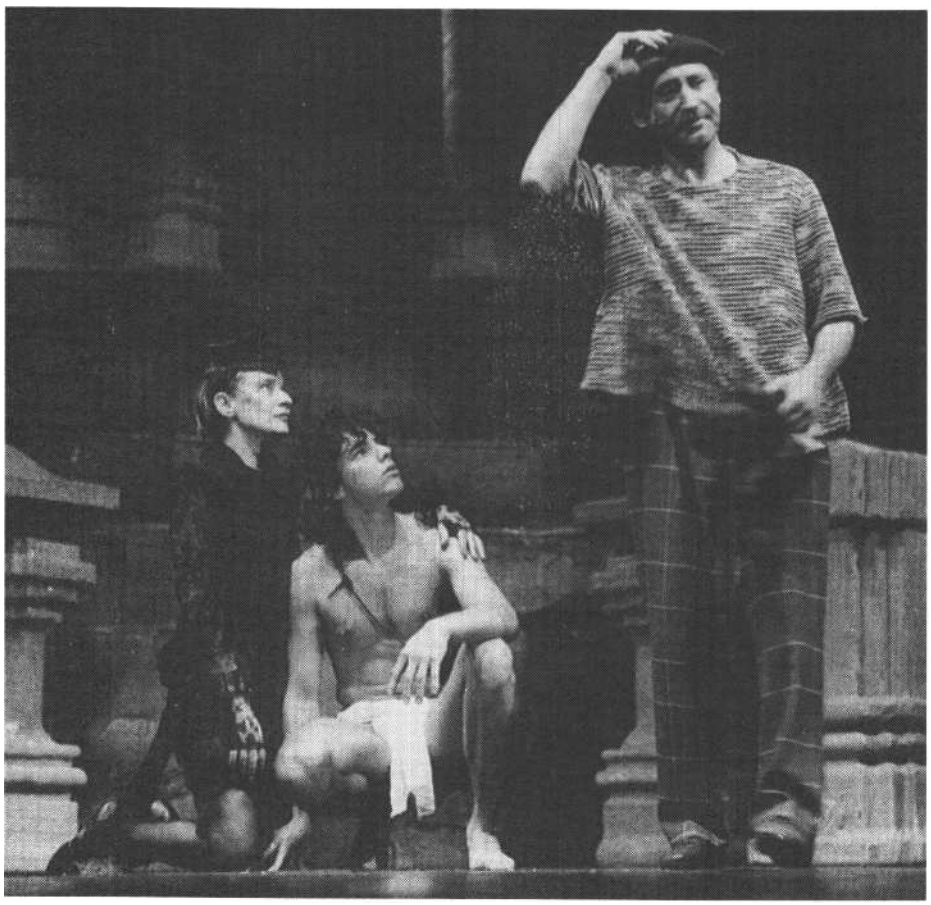
Lássuk azonban a medvét! Hogy Baluval és társaival valóban találkozhatunk a színpadon, abban a hírek szerint a rendező Hegedűs D. Géza gyermekei játszották felbujtóként a főszerepet. A Vígszínház és kamaraszínháza az utóbbi két évtizedben jó néhány zenés siker otthona volt, így rendelkezésre állt minden, ami a „megrendelés" teljesítéséhez szükséges: a hagyomány és a megfelelően edzett színészek - ezek után már „csak" zeneszerzőt, szöveg- és dalszövegírót s koreográfust kellett találni a vállalkozáshoz. HDG pedig jól választotta meg partnereit.

A dzsungel könyve vonzza az adaptációkat. Készült már belőle több rajz- és játékfilm, s az sem egészen újdonság, hogy a vadon fiai táncolni és dalolni se restek, hiszen a Walt Disney-feldolgozásban énekszámok is dúsították a történetet. (Kipling maga is írt dalszövegeket művéhez, de úgy tűnik, ezek a furcsa, misztikus énekek, amelyeket magyarul Weöres Sándor fordításában olvashatunk, eredeti formájukban nem állnak köZel a zeneszerzők szívéhez.) Tudomásom szerint musical még nem készült e mű nyomán, *a* szerzőknek azonban nemcsak az úttörő vállalkozás nehézségeivel kellett megküzdeniük, hanem azzal a körülménnyel is, amelyre a szövegíró Békés Pál utal az előadás műsorfüzetében, hogy a zenés játéknak nem annyira Kipling könyvének mondataival, mint a jóval ismeretebb rajzfilm képeivel kell versenyre kelnie.

A színpadi változat nagy vonalakban megőrzi a regény első kötetének történéseit, s az „eszmei mondanivaló" sem a másság iránti megértés jó szándékú divatjának köszönhető. Mauglinak Kipling művében is szembesülnie kell azzal, hogy hiába tanulta még a Mesterszavakat, miszerint „egy



Ká (Méhes László) és a majmok



vérből valók vagyunk, ti és én", ennek ellenére farkasnak túlságosan ember, embernek viszont farkas, s egyaránt idegen marad az állatok és az emberek között. Az erőszakos tigris nyomására megalkuvó farkascsorda semmiben sem különbözik a nagyszájú vezér irányította tétova, kiközösítő embercsapattól, de mindkét közegben akadnak azért olyanok, akik pártfogásukba veszik az idegent. E támogatók között változatlanul megmaradt Akela, a farkasok vezére, Balu, a medve és Bagira, a fekete párduc, ám az emberek között nem egy másik pótmama gondoskodik Maugli szocializációjáról, hanem egy új szerep-lő: Túna, a szép, szerelmet ébresztő leány. (Ha mára beilleszkedést megkönnyítő tanításnál tartunk: Mauglinak a farkasok és az emberek nyel-vét egyaránt meg kell tanulnia, de ez utóbbit rekordsebességgel sajátítja el. Ez a mutatvány még a valamennyi állatfaj nyelvén tudó fiú nyelvtehetségéhez és a bimbózó érzelmek erőt adó hatalmához képest is hihetetlenül nagy teljesítmény lenne.)

A színház vezetése talán túlzottan is óvatos

Kútvölgyi Erzsébet (Bagira), Dányi Krisztián (Maugli) és Reviczky Gábor (Balu) (Koncz Zsuzsa felvételei)

volt, amikor a kamaraszínházban mutatta be a zenés játékot, miközben az egynapos különbséggel megtartott vígszínházi premier, *a Hermelin* előadása szinte elvész a nagyszínház színpadán. Dávid Attila mesés díszlete ezért a dzsungel benőtte, elpusztult királyvárost ábrázolja minden jelenetben, hiszen színpadtechnikailag nincs mód a helyszínek váltogatására, s emiatt a szokásosnál is nagyobb szerepet kap a szcenika: a telihold fénye, az állatok zölden villogó szeme a tigris éjszakáján, az ezüstös félhomály a kobra üregében, a piros virágként lángoló tűz az emberek táborában.

Dés László muzsikája az indiai helyszín zenei motívumai helyett a fülbemászóbb karibi dallamvilágból táplálkozik, a dalok közé bekúszik a Va*lahol Európában* hangulatából is egy parányi, s hatásos rap- és egyéb tánczenék is színesítik az összképet. E zenei sokféleség egyáltalán nem zavaró, még ha Dés korábbi musicaljének zenei igényességét tematikájánál fogva nem múlja is felül. Békés Pál és Geszti Péter dialógusai s dalszövegei jól összeillenek. Mindketten eljátszanak neves irodalmi művekből vett utalásokkal, szóvicceiken és egyéb nyelvi sziporkáikon jókat derül a publikum. Ilyen poén például a - feltehetőleg - Békéstől származó „DzséTéKá", azaz a Dzsungel Törvénykönyve megnevezés, a „Sír Kán-kán", a kiművelt majomfők emlegetése, a Hamlet-idézetek ironikus keselyűsítése, és Geszti egyik telitalálata a „Mentünk, de megjöttünk, egy majomban őrlünk" refrénű *Monkey-funky.*

Imre Zoltán kitűnő koreográfiája - mint mindig - jól igazodik a világzene áramlatát követő muzsika sokféleségéhez, a Pesti Színház meghitten szűkös színpadához s a zömében főiskolásokból toborzott táncosok tudásához és ifjúi lelkesedéséhez. Az ötletesen és remek arányérzékkel megálmodott táncokban ennek megfelelően megtalálható a magyar pásztorbotoló motívumaitól a hatásos revüszámok jellemző rekvizitumáig minden földi jó. A sokat öltöző csoportos szereplők kedves odaadására szükség is van, hiszen hol a farkasvezér szólítja őket gyűlésbe, hol majomként hablatyolnak, máskor a keselyűk vagy az emberek csapatát alkotják.

A zene, a mozgás, Orosz Claudia jelmezei, valamint a színészek kedvteli játéka segítségével a szó szoros értelmében *állati jól* sikerült a figurák egyéniségét megragadni. Reviczky Gábor versben beszélő, nevelési céljai érdekében mókásan a boxkesztyűjével hadonászó Baluja megrendítő, amikor barna prémgalléros bundáját gondosan begombolgatva a halálba totyog. Kútvölgyi Erzsébet fekete párduca az anyai szeretet minden gyengédségét magában hordozza - kár, hogy a zeneszerző kissé fukar módon bánta remekül éneklő színésznővel. Sipos András fantasztikus revüszámot mutat be társaival a keselyűk temetkezési jelenetében, amely az előadás legötletesebb és leghatásosabb részletei közé tartozik. Méhes László mágikus óriáskígyója nemcsak vadászzsákmányait, de a közönséget is megbűvöli aprólékosan kidolgozott mozgásával, tar koponyáján hátul is szemeket viselő, szeretetre méltóan hiú lényével.

Talán furcsa, hogy így lelkesülök egy zenés játék színészi alakításaiért, de ezekben a rövidke jelenetekben ugyanannyi - ha nem több - munka fekszik, mint egy háromfelvonásos tragédia előadásában, s olyan jó látni a szívvel-lélek-kel játszás örömét és telitalálatait. Hasonló mondható el Borbiczki Ferenc Akelájáról, Harkányi Endre Kobrájáról, Szervét Tibor ruganyosan királyi Sír Kánjárólt; s megállja a helyét a nagyágyúk közt a főiskolás Dányi Krisztián a kajla emberkölyök szerepében, valamint a szintén színinövendék Juhász Réka szépséges Túnaként.

Azt hiszem, nem kell nagy jóstehetség ahhoz, hogy megjövendöljem: több főiskolás osztály fog még felnőni ebben az előadásban...

Dés László-Geszti Péter-Békés *Pál: A dzsungel könyve.* Zenés játék Kipling regénye nyomán *(Pesti Színház)*

A színpadi változat *kialakításában közreműködtek:* Hegedűs D. Géza, Radnóti Zsuzsa. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Orosz Claudia. Koreográfia: Imre Zoltán. *Koreográfusassziszstens:* Bodor Johanna. Mozgás: Pintér Tamás. *Zenei vezető:* Komlósi Zsuzsa. Szcenika: Krisztiáni István. *Világítás:* Mórai Ernő. A rendező *munkatársa:* Eichner András. *Rendezte:* Hegedűs D. Géza.

Szereplők: Dányi Krisztián f. h., Borbiczki Ferenc, Kút-völgyi Erzsébet, Reviczky Gábor, Szervét Tibor, Méhes László, Sipos András, Harkányi Endre, Oberfrank Pál, Juhász Réka f. h., Balázsovits Edit f. h., Bozsó Péter f. h., Csere Katinka f. h., Csöre Gábor f. h., Karácsonyi Zoltán f. h., Lázár Balázs f.h., Liptai Claudia f.h., Németh Borbála f.h., Majsai Nyilas Tünde f.h., Pindroch Csaba f. h., Halász G. Péter, Horgas Ádám, Homyák István, Kelemen Zsolt, Kispál Anita, Kopeczky Katalin, Loósz Krisztina, Meszler Viktória, Salinger Gábor, Szentirmai Zsolt.

MÁROK TAMÁS

FIGARO ÉS TURANDOT

Pragmatikus előadás Debrecenben

Boldogult pesti úrfikoromban, amikor az operaműfajjal színházilag is eljegyezkedék, sokat jártam a főváros két operájába. Mármint a Népköztársaság útjára és a Köztársaság terére. Elkötelezetten, ám kötelezettség nélkül kísértem akkor figyelemmel a műfajt, hisz írnom nem kellett róla.

Történt egyszer, hogy épp *a Figaro* házasságára igyekeztem. Színházjegyre mindig adtak kimenőt a kollégiumban, pedig hét közben egyébként nehéz volt késői eltávozást kicsikarni. S ha már elengedtek, igyekeztem alaposan kihasználni a lehetőséget: megbeszéltem egy szép ifjú lánnyal, hogy együtt hódolunk a művészetnek. A két jegy a zsebpénzemhez viszonyítva sokba került, de azért még virágot is vettem. Készültem nagyon. Ám a hölgy csak nem jött. A kabátomat már leadtam (nagy nehezen a kis csokrot is elfogadták a gardróbban), hét óra lett, majd el is múlt pár perccel, de ő sehol. Belépőjét sóhajtva leadtam hát az egyik jegyszedő néninek, s bent vártam tovább. Nem jött, de én még szünetben is reménykedve nyújtogattam a nyakamat. Elkésett, gondoltam, vagy közbejött valami. Csak dúltam-fúltam, az egész estém el volt rontva, az előadásra egyáltalán nem tudtam figyelni. Csak amint hazafelé ballagtam a sötét utcán, s a virágot már régen egy megrökönyödött idős néninek ajándékoztam, akkor esett le a tantusz: hiszen éppen erről szól *a Figaro,* amit az imént végignéztem: hogyan járatják velünk a bolondját a nők. Hogy minél jobban megérintenek bennünket, annál kiszolgáltatottabbak leszünk nekik.

Azóta sem tudok elfogulatlanul beülni egy *Figaro*-előadásra, csak ezzel a régi bosszúsággal. Ez azonban nemcsak emlék, mérce is. Kissé tán szubjektív, ám nagyon megbízható mérce. Azt kell csak figyelni, mikor felejtkezem el róla, akkor kezd ugyanis jó lenni az előadás.

Nos, legutóbb Debrecenben erre három és fél fölvonást kellett várnom. Először akkor feledkeztem meg róla, amikor Busa Tamás a negyedik felvonásban elénekelte áriáját. Jól énekli, ezt énekli a legjobban, pedig a másik két ária sokkal népszerűbb. Már Szegeden is ebben volta legjobb, pár éve Galgóczy Judit rendezésében. Egészséges, tartalmas baritonja, nyílt tekintete s személyiségének naiv bája teszi Busát igen jó Figaróvá. Éppen ezért olyan hatásos, amikor ez a nagy gyerek hozzávetőleg a darab

Busa Tamás (Figaro), Christu Olympia (Grófné) és Váradi Marianna (Suzanna) a debreceni előadásban (Máthé András felvétele)

négyötödénél hirtelen megelégeli a szerepet, amelyet addig játszott, és egy érett férfi őszinte felháborodásának hangján szólal meg. S nyomban utána következik az ária párja is a másik fő-hőstől. Suzanna Rózsaáriája azért rímel Figaró-éra, mert ez is új, érzelemmel teli hangvétel a lánytól. A darab két főszereplőjének itt van először *ideje* arra, hogy őszintén megnyilatkozzon: ne az eseményekre reagáljon, ne csak azokhoz viszonyuljon, hanem arról énekelhessen, ami igazán fontos a számára. Váradi Marianna pontosan érzi ennek a jelentőségét, a Rózsaáriát elbűvölően szólaltatja meg.

Előtte azonban nincs okunk elérzékenyülésre, átszellemülésre. Különösebb hibát nem tudnék elősorolni: korrekt, mondhatni, pragmatikus az előadás. Zeneileg biztos, bepróbált. Kocsár Balázs kamaraméretű zenekarából csak egy-két fúvósszólam visít ki olykor bántóan. Egyébként stílusosan, ritmusosan muzsikálnak.

Az énekesek hasonlóképpen felkészültek. Busa Tamás mellett szegedi a grófot alakító Andrejcsik István is. Szerényebb hangmatériával rendelkezik ugyan, de technikája biztos, s Mozart-opera esetében sokszor nem a kitűnő voce a legfontosabb. Ugyanúgy vagy tán még jobban célba lehet jutni, ha valaki sokszínűen, kifejezően énekel, mintha hangja ércesen zeng. Ráadásul Andrejcsik - Busával ellentétben - kifejezetten nobilis alkat: termete magas, szikár, vonásai élesen metszettek, tartása büszke. S ugyanez a tartás és nemes hangütés jellemzi éneklését is. Nem véletlen, hogy a két baritonistát Kocsár *együtt* szerződtette. A két alakítás jól kiemeli egymást. Egymás mellett, a másik fényé-ben mindkettő többet mutat, mint önmagában vagy más partner mellett. Az eltérő megjelenés és lelki karakter, a gyökeresen más vokális adottság eleve kijelöli a két ember viszonyát, s elemi erővel közvetíti a darab egyik alapelemét: a nemes-plebejus ellentétet. Nagyjából ennyi az, aminek az előadásban mélyebb értelme van, amit elemezni érdemes. Persze a Figaro-Almaviva, azaz Busa-Andrejcsik viszony már az előző, szegedi produkcióban kialakult.

Keveset lehet elmondani a többi szereplőről. Christu Olympia szép hangon énekli a Grófné szólamát, ám az alak mélyebb értelméből, hervadó fiatalságából, az elhanyagolt feleség magányából semmit sem érzékeltet. Váradi Zita szakszerű Cherubin, ám az alak megfelelő vokális adottság híján elveszíti zenedrámai súlyát. A kotnyeles apród Mozartnál jóval nagyobb jelentőségű, mint Beaumarchais-nál. Két nagyszerű, ellentétes karakterű áriája van. Ezeket azonban csak a magasrendű énekművészet tudná érvényre juttatni. (Megjegyzéseim az első szereposztásra vonatkoznak.)

Líbor Katalin jelmezei ezúttal meglepően fantáziátlanok. Ezért kár volt újakat csináltatni, megtették volna akármelyik olyan régi előadás ruhái, amelyek korban nagyjából stimmelnek. De Dávid Attila se sokat bíbelődött azzal, hogy különbséget tegyen, mondjuk, a szobalány és a szolga leendő szobája, valamint a kastély úrnőjének szalonja között. Terméskövet utánzó árkádokat rakott össze, valami sötét gazzal benövesztve. Az első emeletről belátni a falak mögé, ezért a néző kezdettől fogva látja, mire számíthat. A színváltozásokat ezért bizonyos megkönnyebbüléssel, a sikeres rejtvényfejtő örömével fogadja. Az első pillanattól föltűnő, mennyire forgószínpadra van kitalálva az egész. Ám a forgót

csak színváltozásra használják. Színpadi effektusként csak a végén indul be, de akkor aztán meg sem akar állni. Az ember folyamatosan azon izgul, nem akad-e be egy jelmez, s jó helyen állnak-e meg a falak.

Lengyel György hatvanévesen debütált operarendezőként. Ez akár eseményszámba is mehetne, hisz a rendezők vagy fiatalabb korban szokták eljegyezni magukat a zenés színpaddal, vagy pedig egy életre távol tartják magukat tőle.

A rendezés, mint már utaltam rá, nem megy eseményszámba. Sem nem elég jó, sem nem elég rossz hozzá. Értelmes, jó vonalvezetésű produkció jött létre. Lengyel korrektül megrendezte da Ponte szövegkönyvét. Mozart muzsikája azonban nem érintette meg.

Az első fölvonásban például rutinosan építi föl, hogyan bújik el Cherubin, majd a gróf a karos-szék mögé, s az apród leleplezése is hatásos. Viszont semmit sem kezd a szituáció zenedrámai ábrázolásával, nevezetesen azzal, ahogy a gróf fokozatosan nevetségessé válik, s ahogy ez a nagyúr észrevétlenül átveszi a kisstílű intrikus, Basilio dallamát.

A debreceniek Figaróját végső soron nem önmagában kell szemlélni, hanem az ottani operatagozat többi produkciójának kontextusában. A tavalyi érdekes saját *Trubadúr,* a Pécsről áthozott *Parasztbecsület-Bajazzók,* a győri *Pillangó,* valamint a most következő *Falstaff és* a tervezett *Hoffmann* meséi egységes elképzelést, az egyes darabokon túlmutató gondolkodást, régi szóval, műsorpolitikát tükröz. Korszakok és stílusok sokszínűségét, előadásmódok változatosságát, énekesek fantáziadús alkalmazását. Azaz élő, dinamikus operajátszást.

Olvas-e Kalaf kínaiul Szegeden?

Nyaktörő vállalkozásnak tűnt, hogy Puccini *Turandotjának* rendezését egy huszonéves debütáló fiatalemberre, Kovalik Balázsra bízták Szegeden. Enélkül is épp elég nagy a tét, épp elég heroikus a feladat, kétséges, hogy egy szegedi méretű operatársulat erői egyáltalán elegendőek-e hozzá. Hogy mást ne említsek: a hatalmas és sokrétű kórusfeladat és a két főszerep gigászi mérete sok színházat eleve elriaszt a be-mutatótól. *Kielégítő* en megrendezni sokkal könnyebb: ha a szereplők szép ruhákban ügyesen le- s fölvonulnak a számtalan lépcsőn, az már megjárja. Föltéve, ha közben Turandot meg Kalaf elég nagy hangon fújják, Liu pedig szépen énekel, és erős a kórus - kit érdekel a többi? A hagyományos Turandot-előadás is elég jól szokott működni.

Ami egy Turandot-rendezéstől kötelezően elvárható, azt Kovalik tudja. Olyan jól, hogy szinte beszélni sem érdemes róla. Jól állítja be, sőt jól mozgatja a tömeget, a főszereplők vezetése szabatos, a színpadi látvány artisztikus, a világítási effektusok hatásosak. Sietve leszögezem tehát: mindaz, amit az előadásról el akarok mondani - ezen *túl* értendő. Maga a produkció követeli meg, hogy a legszigorúbb mércével mérjük. Ugyanis mélyebb és végiggondoltabb darabértelmezésre vállalkozik, mint az opera-előadások többsége. Ezért maga teremti meg az igényt, hogy ugyanezen a szinten próbáljuk végiggondolni.

A Turandot története mese, és a mesét nem az okság elve működteti.

„Nem mese ez, gyermek!" - mondja a szegedi előadás, még mielőtt egyetlen hang is megszólalna. A függöny előtt, a rivaldával párhuzamosan földbe szúrt dárdák sorakoznak, rajtuk az elbukott hercegek levágott feje virít. Csak egyet-len dárda üres, az se sokáig: az első fölvonás közepén máris jön a perzsa herceg, a legutolsó, aki nem tudta megfejteni Turandot rejtvényeit; viszik a vesztőhelyre őt is. Kovalik ehhez a hagyományosan statisztaszerephez is hozzáad egy emberi gesztust: Kalaf odalép, és némán megöleli. Különösen annak beszédes ez a szomorú mozdulat, aki ismeri a darabot, és tudja, hogy később az Ismeretlen herceg is kockára teszi az életét.

A szerencsétlen perzsa hercegnek lecsapják a fejét, majd lándzsára tűzik, a többi közé. Betelt a tér, elfogytak a dárdák, nincs hely több fejnek. A nép nyugtalan, szeretné már végét látni a vérontásnak, a császárnak is elege van az állandó próbásdiból, bűntudat gyötri a kivégzések miatt. Ezért a három miniszter, aki szintén békességre és nyugalomra vágyik, megsegíti a szerencsét. Második fölvonás eleji nagy tercettjük laza epizódként kapcsolódik a műhöz; lazításként mintegy a később fokozódó izgalmakhoz.

Kovalik azonban ebben a jelenetben váratlanul színre hozza Kalafot: a három miniszter fölnyitja előtte a három titkos aktát, elárulja a kérdések megfejtését. Hatalmas, finoman rovott kandzsikkal van odapingálva a három szó - Kovalik alaposságát ismerve valóban az a három szó, amely majd később elhangzik. Kalaf riadtan szeme elé kapja a karját, majd dühösen távozik. Mehet is, hisz Puccini nem ezt a mozzanatot írta be-le a jelenetbe, énekelnivalója nincs. S közben az ember azon töri a fejét, vajon a tatár herceg ismeri-e e furcsa jeleket, olvas-e kínaiul? Nehéz volna ostobább kérdést föltenni magunknak a mű kapcsán. Nincs is rá felelet, de következménye sincs a dolognak az Ismeretlen herceg viselkedésé-ben: a próbajelenet nagyjából ugyanúgy zajlik le, ahogy szokott.

S ez baj.

Azok, akik jól ismerik a *Turandotot,* főként azon vitatkoznak, hogy szabad-e ennyire beleavatkozni a műbe. Természetesen szabad. A kifogás éppen az lehet, hogy ez az érdekes ötlet nincs végiggondolva, Kovalik nem számol dön tése következményeivel. S az ember elgondolkozik, miért történt ez így: azért-e, mert a rendezőnek nem volt további ötlete hozzá, vagy azért, mert nem is lehet mit továbbfűzni? (Egy másik példa: Timurt általában vaknak játsszák. Kovalik szerint az elűzött király nem vak, a szövegben semmi sem utal erre. Igaza van, csak ebből megint nem következik nála semmi Timur viselkedésére vonatkozóan. Persze ez részletkérdés. A másik viszont elég fontos.)

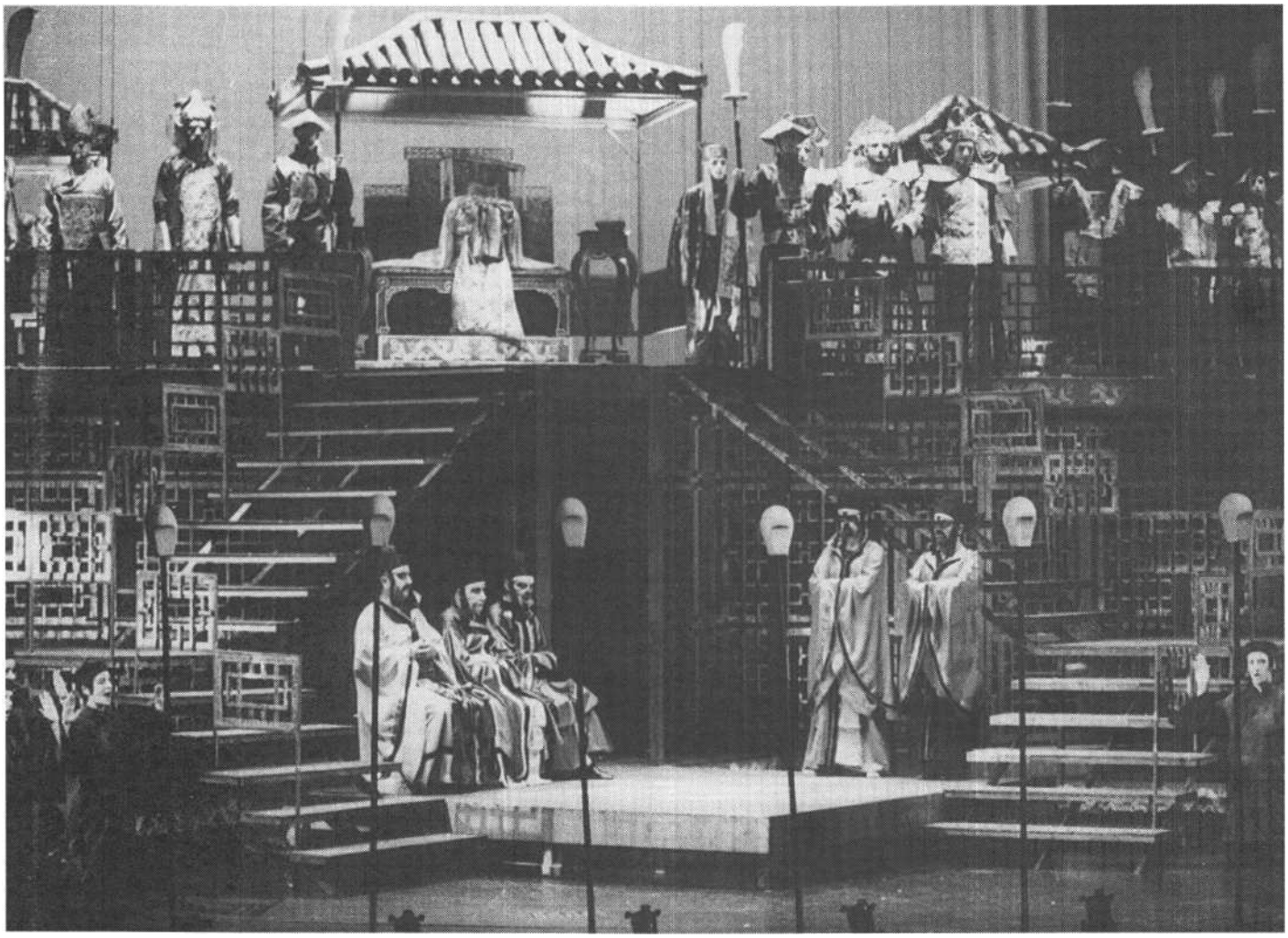
Turandot kérdései megfejthetetlen kérdések, nyilatkozta a rendező, nem lehet kitalálni őket, csak így, egy kis csalással. Kovalik nem hisz abban a nagy szerelemben, amelynek egyik legbiztosabb jele épp az, ha két ember ugyanarra gondol. Az egyik föltesz egy megfejthetetlen kérdést, s a másik megfejti. Mert ugyanarra a srófra jár az agyuk. Turandot hisz ebben az érzésben, ezért választja a férjkeresésnek ezt a szokatlan és meg-lehetősen nagy halandósággal járó formáját. Puccini is hitt benne, ezért akarta megkomponálni a mesét, de sajnos nem sikerült neki. A zárókettőst nem tudta megírni, s ezért nincs rá *zenei* bizonyítékunk, hogy hitével kapcsolatban igaza lett volna. Sőt! Éppen hogy ellenbizonyítékunk van: a szerző kudarca. Ezért Kovalik fölfogása kiábrándít, de egyszersmind a mű lényegére tapint. Az előadás végén az ember csalódást érez, de aztán kénytelen igazat adni a rendezőnek.

Persze könnyű mindezen merengeni így, hogy a filozofálgatás hátterében egy jól fölépített, látványos előadás jött létre. Szendrényi Éva lépcsőrendszere az első felvonásban mélyebb színpadot kívánna. A sokféle emelő, süllyesztő annyira lefoglalja a színpad hasznos részét, hogy a kórus csak összezsúfolva fér be, a főszereplőknek pedig időnként csak a rivalda előtti egyméteres sáv marad. Ennek a szűkösségnek időnként jelentése is támad, például amikor a nép élő falként zárja el Kalafot a palotától a levágott fejek vonalában. Egy kis képzelőerővel azt is mondhatnánk: Kalaf, Timur és Liu nem fér bele ebbe a világba. Szerintem prózaibb a dolog: a zsúfoltság a felvonás nagy részében kényszeredett érzést kelt.

A második és a harmadik felvonásban hátrább kerül az építmény, s levegősebbé válik a tér. A Ping, Pang, Pong tercett alatt lehúzzák a vasfüggönyt, így jön létre annak a szobának a kicsi, intim tere, ahol a három politikus civilbe vált: levetőzik, lemaszkol, boldog öregkorról ábrándozik.

Ám ebben a jelenetben is ott maradnak a lándzsák a fejekkel. Pang az egyikre föl is akasztja a kabátját, majd később, amikor rádöbben, hova tette, szégyenkezve veszi le róla. A tér tehát jelképes. Nem helyet ábrázol, hanem a darab motívumait rakja össze. Feljön a hold: fehér ruhás hölgy képében lebeg át a szín fölött a megfelelő pillanatban.

A magyar operarendezés legfrissebb generá-



Jelenet a Turandot második felvonásából (Miskolczi Róbert felvétele)

ciójának legjobbjait, Galgóczy Juditot és Kerényi Miklós Gábort egyfajta *képszerű realizmus* jellemzi. Ebbe belefér persze az álmok világa, a képzelet vagy a vágyak színpadi megjelenítése is, ám a lényeg mégiscsak a tér konkrétsága és logikus rendszere. Kovalik mintha ebben a tekintetben új irányt képviselne: egyfajta *képtelen szürrealizmust.* Gyakran olyan képeket alkot, amelyek cseppet sem reálisak, szavakkal nehéz lenne leírni a jelentésüket, ám a hatásuk mégis erős és hiteles. Erre legszebb példa a harmadik felvonás nyitóképe. A finoman áttört lépcsők kék ellenfényben látszanak, az egyik korláton Kalaf hanyagul ülő alakja árnyképként rajzolódik ki - a színpad előterében pedig ott fekszik fekete ruhában a teljes női kar, s azt énekli: meg fogunk hal-ni. S ha tetszik, jön hozzá egy poén is, amint Kalaf elkezdi áriáját: „Nessun dorma - Senki sem alhat". Erre a kórus lassan fölemelkedik. Kár, hogy a publikum nem ért olaszul.

Az előadás legerősebb színpadi pillanata az első felvonás vége, amikor az Ismeretlen herceg jelentkezik a próbára. Kalaf három gongütése után a színpad közepén hatalmas blende nyílik ki vakító ellenfényben, ez nyeli el a herceget. Ki-ki ízlése és fantáziája szerint gondolhatja a csodák kapujának vagy hatalmas vaginának, a lényeg, hogy igen erős effektus, s végletes elkülönülést jelez. Mintha Kalaf valamely szörnyeteg barlangjába, vagy egy másik világba lépne át, ahonnan nincs visszaút. Liu kétségbeesetten utána is nyúl, de kezét nem tudja elérni, s a blende visszazárul. Egy reális színpadon ezek után elképzelhetetlen volna, hogy Liu, Timur vagy a nép ismét testközelbe kerüljenek Kalaffal. Ahol ilyen végletes az elkülönülés, ott átjárás sincs; a felvonásvégi effektus lényege épp az, hogy a herceg elszakadt eddigi világától. Márpedig a következő felvonásban, a próbajelenet alatt Kovaliknál ez a találkozás minden aggály nélkül végbemegy. Ekkor érezhető legerősebben az a bizonytalanság, amelyet reális és jelképes keverése okoz.

Ilyen erős effektust a rendező többé már nem tud teremteni. De azért a finálére is tartogat néhány érdekes gesztust. Liu öngyilkossága után Timur például leköpi a fiát, majd elhagyja a színt. Hogy a lányt halála után nem viszik ki, ez ismert patron. S talán nem elég nyilvánvaló és hangsúlyos az sem, hogy Turandot hívására Kalaf - *átlép rajta.* De ahogy a boldog hercegi pára kézfogó pillanatában visszanéz a halott rabszolgalányra, az azért éreztet valamit az úgynevezett megoldás ellentmondásosságából.

A szereplőkről színházi szemszögből kevesebb érdemlegeset lehet mondani. Úgy tűnik, Kovalikot erősen lefoglalta koncepciójának megvalósítása és a tömegek mozgásának betanítása, s így az emberi kapcsolatok kibontására, a pontos jellemrajzokra kevesebb ereje vagy ideje jutott. Azért látunk néhány eredeti gesztust. Ezek közül talán a legszebb az első csók után Turandot és Kalaf megbűvölt „szájőrző" mozdulata.

Fölvillanyozó előadás. Miközben egyetlen pillanatra sem ábrándít ki, folyamatosan gondolkodásra késztet.

A szereposztás mai magyar viszonylatban kitűnőnek mondható. Ha úgy vesszük, a két gárdában három „nem szegedi" van. Viszont mindhárman állandó vendégnek tekinthetők, akikkel ez a társulat folyamatosan számol, s akiknek karrierje számos ponton kötődik a színházhoz. Fölvonultattak két jó Turandotot, egy régit: Misura Zsuzsát, és egy újat: Szilfai Mártát. Ugyancsak Szegeden debütált Kalafként az utóbbi időben hőstenorkodó Bándi János, akinek teljesítménye egyelőre felemás: a maga által megszabott nagy hangerőt és széles éneklést nem minden előadáson bírja végig. De van egy megfelelő „saját" Kalafja is a produkciónak: a délceg Vajk György, akinek tenorja fényesebb, ám iskolázatlanabb. Vámossy Éva és Szilágyi Erzsébet csalódást keltett, pedig a papírforma szerint Liut lényegesen könnyebb találni, mint Turandotot vagy Kalaf ot. A hatás fontos tényezője a nagyszerű együttes munka, mely az összes szereplőt és a kórust jellemzi. Nem sok operai kart találni ma, mely olyan szívesen és tehetségesen hajtana végre színészi (sőt ez esetben időnként táncos, pantomimes) feladatokat, mint a szegedi. Molnár László biztos kézzel tartotta a partitúra arányait. Másoddirigensként föltűnt Gyüdi Sándor, aki sokkal hatásosabban szólaltatta meg a *Turandot* nagyszabású világát, mint az olasz vígoperákét.

A produkció folytatta a szegedi operatársulat zeneileg színvonalas, színpadilag érdekes előadásainak sorát. A színház januártól hivatalba lépett új vezetése remélhetőleg ezt a hagyományt viszi tovább. Az viszont szinte bizonyos, hogy építeni foga most fölavatott nagy tehetségű rendezőre, Kovalik Balázsra.

Mozart: *Figaro* házassága *(debreceni* Csokonai *Szinház)*
Dramaturg: Duró Győző. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Líbor Katalin. Karigazgató: Gulyás Lajos. *Koreográfus:* Nagy György. *Játékmester:* Czeizel Gábor. *Világítás:* Dombrády Csaba. *Vezényel:* Kocsár Balázs - Bartal László. Rendezte: Lengyel György.
Szereplők: Andrejcsik István - Wagner Lajos, Christu Olympia - Papp Vilhelmina, Váradi Marianna - Zalay Lídia, Busa Tamás - Ürmössy Imre, Váradi Zita - Kolonits Klára, Tréfás György, Mohos Nagy Éva - Simon Katalin, Böjte Sándor - Vadász Dániel, Kertész Tamás - Szűcs Ferenc, Gál Erika - Molnár Marica.

Puccini: Turandot (Szegedi Nemzeti Színház) Díszlet: Szendrényi Éva m. v. *Jelmez:* Jánoskuti Márta m. v. Karigazgató: Gyüdl Sándor. Asszisztens: Toronykői Attila. *Vezényel:* Molnár László - Gyüdi Sándor - Koczka Ferenc. Rendezte: Kovalik Balázs m. v.
Szereplők: Misura Zsuzsa m. v. - Szilfai Márta m. v., Bárdi Sándor, Szakály Péter - Altorjay Tamás - Laborfalvy Soós Béla m. v., Bándi János - Vajk György, Vámossy Éva - Szilágyi Erzsébet- Vajda Júlia, Vághegyi Gábor-Andrejcsik István, Piskolti László - Fekete Imre, Réti Csaba - Kovács Hegedűs István, Kővári Csaba.

KOVÁCS DEZSŐ

A KEREKASZTAL BOHÓCAI

TANKRED DORST: MERLIN AVAGY A PUSZTA ORSZÁG

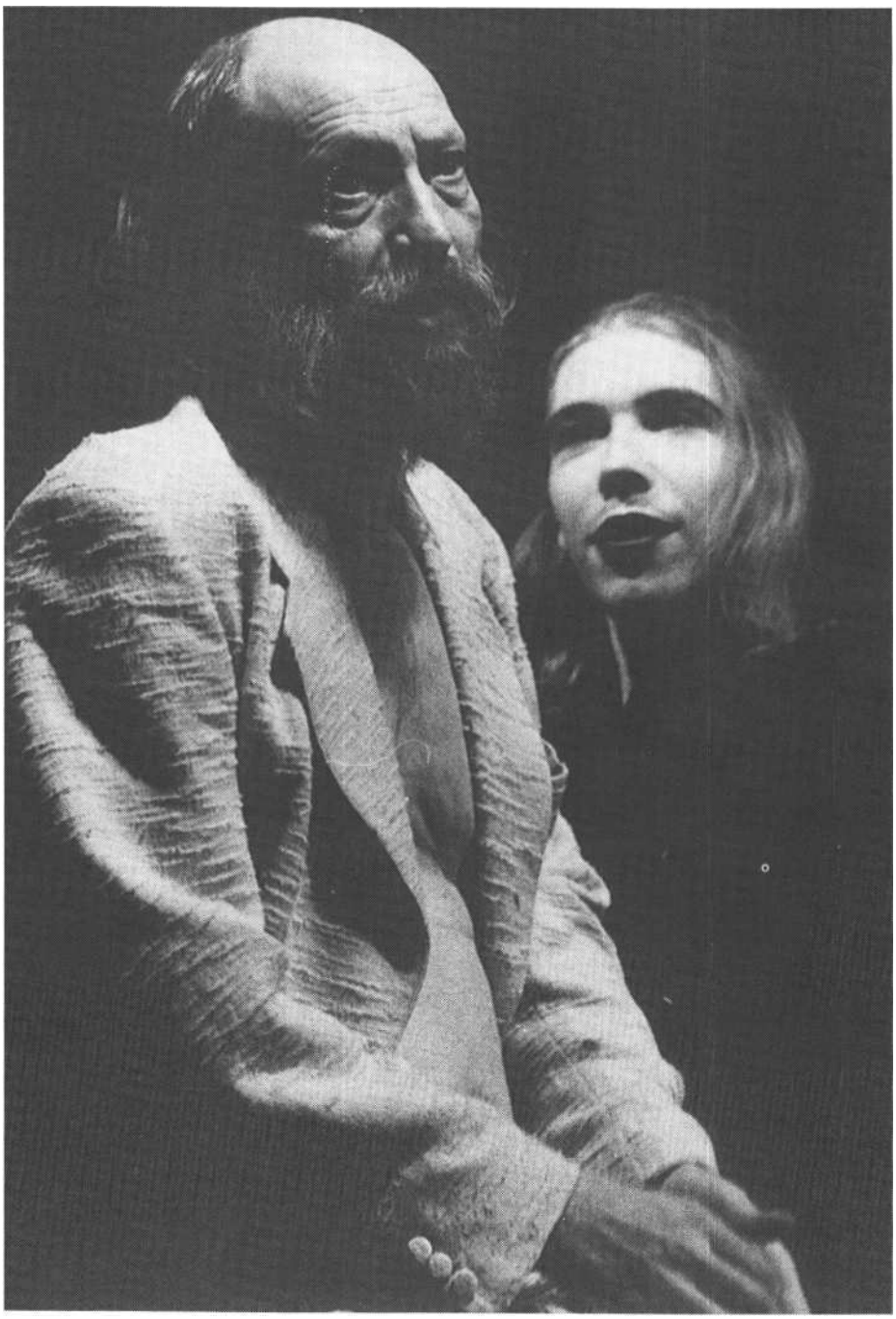
Mitológiai témák es alakok színrevitele velhetően a legkényesebb rendezői feladatok közé tartozik. Nemcsak az egy-egy kultúrkörbe illeszkedő mondavilág és mitológia szövevényessége nehezítheti meg az efféle témát feldolgozó színpadi művek befogadását, hanem a mondabeli hősök jellemének, karakterének drámai meghatározottsága, lényegi állandósága s ebből fakadó dramaturgiai egyértelműsége is. A rendező csak egy-egy mondabeli drámai hős eleve adott karakterén belül mozgathatja s ruházhatja fel hús-vér jellemvonásokkal figuráit, miközben a mindenkori néző drámatörténeti járatosságát bizonyos mértékig adottnak kell tételeznie: a mitologikus nyelv épp ajátszók és a befogadók közös tudása révén válik elevenné.

Az európai kultúrhagyományban gyökerező mondavilág színrevitele azért is kíván a társulatoktól fokozott szellemi koncentrációt és kiemelkedő felkészültséget, mert a mitologikus darabok sajátos szimbolikája, az utalások, motívumok öntörvényű rendszere másfajta színpadi hatásmechanizmus szerint működik, mint a tradicionális színházi konvenciókat követő színdarabok esetében.

Jól tudhatta ezt Hargitai Iván, az Új Színház ifjú rendezője, amikor Duró Győző dramaturggal szövetkezve a jellegzetes kelta mondavilág Tankred Dorst által óriás drámává formált változatának színrevitelére vállalkozott. *A Merlin* avagy a puszta ország című mű annak idején Péter Zadek felkérésére készült, eredeti terjedelmében háromszáznyolcvan oldalra rúgott és a németországi bemutató kilenc órán át tartott.

Az Új Színházban két részre, három és fél órányi időtartamra tömörítve játsszák Dorst világhírű drámáját - s az így is alig elviselhetően hosszadalmasnak, vontatottnak, szétesőnek tűnik, arról nem is beszélve, hogy az általam látott elő-

Lázár Kati (Morgause) és Mihályfi Balázs (Sir Mordred)



Holl István (Merlin) és Horváth Virgil (Az Ördög) (Koncz Zsuzsa felvételei)

adás többségükben diákkorú nézőinek nem feltétlenül lehetett a kisujjában Artus királynak s a Kerekasztal lovagjainak drámai története, Merlin, Lancelot, Ginevra királyné, Parzival és a többiek drámai figurája - így háta történetnek és a hősöknek önmagukban kellene megteremteniük öntörvényűségüket, motivációikat ezen az ironikus elemekkel tűzdelt hatalmas drámán belül.

Hargitai cirkuszi porondnak képzelte el a lovagok Kerekasztalát, ahol is két bohóc játékmesteri közreműködése mellett zajlik le a véres mitológiai történet. A cirkusz mint színházi metafora, mint világmodell önmagában még alkalmas is lehetne egyfajta rendezői elképzelés konzekvens végigvitelére, egy ironikus vízió megrajzolására a szüntelenül zajló gyilkosságoktól, ármányoktól, hódításoktól és szerelmektől tarkálló történelemről. A rendező láthatóan alaposan bele is merült a cirkuszi masinéria precíz működtetésébe.

Kötélhágcsón való fölmászástól kifeszített kötélen való egyensúlyozásig és tányérpörgetésig látványosan akrobatikus mutatványokra készteti színészeit, ám - a második rész egy-két artisztikusabb jelenetsorát leszámítva - szinte mindvégig adós marad a játék logikai ívének megrajzolásával s a színre lépő szereplők drámai arcélének megformálásával. A dramaturgiailag vázlatosan tömörített cselekményből hiányzik az igazi kohézió, a figurák viszonyrendszere szinte teljesen motiválatlan marad, de ugyanígy elmulasztja az előadás e viszonyrendszer érzéki megformálását, a figurák egyénítését is. A szövevényes történelmi játékban színre lépő újabb és újabb alakok jószerével felcserélhetők, behelyettesíthetők, a néző pedig csak kapkodhatja a fejét, hogy megfejtse az újabb és újabb talányokat - amíg el nem unja az egészet... Mert hát hogy is szervesülhetne drámai egésszé Ginevra királyné (Udvaros Dorottya) és Sir Lancelot lovag (Széles László) korfordulókon átívelő történelmi románca a Merlin-legendárium teremtésmítoszával s a bohócok beckettien világvégi csetlésével-botlásával? Hogy válhatna a színpadra s a díszes vértezetbe öltözött lovagokra szüntelen zuhogó vér látványa nagy erejű vízióvá, ha a nézőtér figyelmét leginkább az köti le, mikor eresztenek le egy újabb adag, nejlonzacskónyi piros festéket a zsinórpadlásról, amelyet aztán a soros szereplő fényes kardjával nagy csattanással kettészel? S persze jó lenne, ha kiderülne, hogy az ősz szakállú Merlin (Holl István) s az ifjú Ördög (Horváth Virgil) avagy Artus király (László Zsolt) és, mondjuk, Sir Lancelot (Széles László) figuráját vajon miféle erőtér pólusai vonzzák vagy taszigálják egymáshoz.

Hargitai előadásában ők a legerőteljesebben megformáltak: a két, erőtől duzzadó bohóc (Prókai Annamária és Dengyel Iván) mellett Holl István sokat látott, bölcs szkepszissel szemlélődő Merlinje s László Zsolt karizmatikus Artus királya. Ezenkívül Szakács Györgyi szokás szerint „beszédes" és varázslatosan szép jelmezei éltetik az előadást. Tán még a drámát is eljátszanák, ha viselőik nem botorkálnának színpadról nézőtérre s vissza oly tétován és idegenül ebben a színesen csillogó, üres történelmi panoptikumban.

Tankred Dorst: *Merlin* avagy a *puszta* ország *(Új Színház)*
A szerző munkatársa: Ursula Ehler. *Fordította:* Kertész Imre. *Díszlettervező:* Antal Csaba. *Jelmeztervező*: Szakács Györgyi. Zeneszerző: Mells László. Koreográfus: Mándy Ildikó. *Dramaturg:* Duró Győző. *Rendezőasszisztens:* Szabó Sipos Márta. *Rendező:* Hargitai Iván.
Szereplők: Holl István, Prókai Annamária, Dengyel Iván, Horváth Virgil, László Zsolt, Udvaros Dorottya, Széles László, Mihályfi Balázs, Papp Zoltán, Hajdú István, Schnelder Zoltán, Lázár Kati, Fazekas István, Kisfalussy Bálint, Szalay Mariann, Sztarenki Pál, Kisfalvy Krisztina, Marozsán Erika.

JÁKFALVI MAGDOLNA

HA MESÉL A SZÍNHÁZ

„Az ész öröme a rend,
de a képzelet gyönyörűsége a zűrzavar."
Paul Claudel

Többfélék vagyunk mi, emberek. Némelyikünk szereti a hosszú színházi előadásokat, némelyikünk nem. Hosszú teleken azonban a mese, a mesélés szenvedélye többünket ér el. Ekkor kerül le a polcról a *Háború és béke* vagy a *Tom* Jones, ekkor rohannánk át a színházba. hogy ott töltsük Dorst *Merlin avagy a puszta* országjával az egész éjszakát.

Nehezen talál olvasnivalót, főként néznivalót az, aki a végnélküli mese drámai formáját kedveli: az oldalszázakon vagy tucatnyi órán áthömpölygő dialógust, a kanyargó, elágazó és egymásba gabalyodó történetszálakat, a szerzői utasításokban megálmodott helyszínek tucatjait, a megszámlálhatatlan szereplőt és az időt, mely tudomást sem véve a dramatikus szükségszerűségekről, csak halad előre és néha hátra. Kevés ilyen drámai szöveg íródott, hiszen mind az arisztotelészi, mind a hegeli, mind a brechti dramaturgia a drámai elemek redukálását írja elő. A megfogalmazott drámai szabályok, mint, mondjuk, a hármas egység, a konfliktus, a jelen időben változó viszonyok, az epikus dialektika szükségszerűen meghatározzák az olvasónak felkínált terjedelmet. Erre építve a színházi ipar minden korban kialakította a maga konvencióit, s a technikai lehetőségektől függően (gyertya vagy gázvilágítás, változatlan perspektíva vagy mobil jelenetezés) több-kevesebb szünettel úgy háromnégy órát ajánlott fel a nézőnek, ehhez szoktatta hozzá. A fesztiválok igyekeznek ugyan felidézni a színházban megélt nap(ok) élményét, ezek a kalandok azonban nem érhetnek fel az egységes történet végtelen folyamának ringatásával.

Dorst említett darabja mellett természetesen léteznek más mesélő drámák. A neves drámaírók ilyen hosszúra sikeredett műveit a drámatörténet túlírt változatként kezeli. Egyesek javaslatokat tesznek megkurtításukra, mások élvezettel rágják át magukat a jelenetek százain. Különös dilemma elé kerül az a színházi ember, aki az olvasóként élettársul választott művet megjeleníteni szándékozik. Amennyiben érintetlenül állítja színpadra, a színház hagyományát kell megváltoztatnia, a színházi ipar működését kell átalakítania. Amennyiben jelentős húzásokat végez a szövegen, eltünteti annak különösségét. Mi éri meg? Van-e más módszer?

1961-ben Roger Blin színre állítja Genet A pa*ravánokját.* A következő évtizedekben jó néhány kiemelkedő vagy később híressé vált, öt óránál hosszabb előadás jön létre: Jozef Szajna elkészíti *a Divina* Comoedia-t; Victor Garcia a Gilgames-eposzt rendezi; Antoine Vitez teljes, hét-órás Hamlet-bemutatóját majd egy évtizeddel később Avignonban Paul Claudel *A selyemcipő-jének* bemutatójával igazolja; Chéreau két estére tervezi a Peer Gyntöt; Peter Zadek ekkortájt kéri fel Tankred Dorstot a Grál-mítosz dramatizálására; itthon Zsámbéki a Nemzetiben Shakespeare: IV. Henrik-estéket szervez; Peter Brook Avignonban napnyugtától napkeltéig létrehozza a *Mahábháratát;* a Théâtre du Soleilben a *Sihanouk* kétszer öt órán át megy, majd ugyanitt 1990-ben Ariane Mnouchkine Atreidák címmel indít sorozatot.

A felsorolásból kitűnik, hányféle leleményes dramaturgiai lehetőség adódik a színházi mese létrehozásához. A hosszú drámai szövegek (Genet, Dorst, Claudel és Goethe a teljes Fausttal, Ibsen a Peer Gynttel, Schiller a *Tell* Vilmossal) elfogytával jönnek a trilógiák (Shakespeare, görögök, esetleg Wagner), majd az eposzok, az emberiség mítoszai (Gilgames, Homérosz, a bibliai történeteket feldolgozó középkori passiójátékok, Piscator a stadionban, a *Mahábhárata).* Úgy tűnik föl, szükség van efféle előadásokra. Mintha lenne kereslet a színházban tölthető szombatokra, vasárnapokra. Ha sikerülne megtalálni a fenti, háromféle dramaturgiai merítés színházi megvalósításának közös elemeit, akkor definiálhatnánk ezt a továbbiakban eposzi színháznak (az epikus jelző már sajnos Brechté) nevezett drámai-színházi hibridet, amely folyamatosan jelen van a színházi kultúrákban, anélkül, hogy elfogadott, definiált, kanonikus, szerves részükké válna. Megfogalmazhatnánk esetleg azt az (intellektuális) űrt, amely az Új Színház Merlin-bemutatója után, este fél tizenegykor keletkezik.

Jelenet Claudel A selyemcipőjének avignoni előadásából

A drámai alapanyag feldolgozása

Menjünk vissza az időben, egészen századunk egyik első monumentális opuszáig. 1921-ben írta Paul Claudel *A selyemcipő* című drámáját. Az 1987-es Vitez-rendezés a műnek az első, húzás nélküli előadása. 1943-ban Barrault már próbálkozott színrevitelével, de a kötelező háborús elsötétítés miatt négy órányira össze kellett sűrítenie a szöveget. Antoine Viteznél tizenegy órán keresztül mesél a színház egy asszonyról, Dona Prouhéze-ről és a szerelméről, Don Rodrigueról. A történetet egy emberöltőn át követjük a

Simon Abkaraian és Juliana Carneiro de Cunha az Atreidákban

spanyol konkvisztádorok korában, négy kiválasztott nap eseményei által. A férfi meghódítja Amerikát, fél lábát veszti Japánban, az asszony önként vállalt feladatként egyedül védelmezi a spanyol uralkodó katolicizmusát az arab sivatag közepén, és bár lelkük egymásban él, a darabban csak egyetlenegyszer találkoznak. Ez a jelenet egy hajón, Mogador előtt, a nyílt tengeren játszódik. (Nem a legkönnyebb szcenikai feladat!) Ekkor az éretté vált asszony, aki a tengerről a biztos halálba, a sivatagi várba tér vissza, a legsápasztóbb görög tragédia menetét követve mond le szerelméről, Don Rodrigue-ról, tehát életéről, és válik el egyúttal örökre lánygyermekétől. Ez az igazi arisztotelészi katarzis helye.

Claudel azonban korántsem fejezi még be darabját. Kirobbanó buffó, vízi városra épített vásári komédia a következő jelenet, ismeretlen szereplők tömegével, jó néhány évvel később. (A helyszín ezúttal a Baleári-szigetekkel szembeni tengerpart.) A két egymást követő jelenet szép példája az ikonikus színházi jelek dramaturgiai kapcsolásának. A jelenetek közege, a víz meg-egyezik, a hullámok keltette imbolygó bizonytalanság képe, az óceánok felszínén imbolygó emberi tákolmányok esendősége köti össze a pátoszt és groteszket. A jelenetek sodrásában dramaturgiai szükségszerűségeket, ok-okozati rációt keresve nem lehet eligazodni.

Claudel megjelölése szerint: „A dráma színtere az egész világ". Szcenikai útmutatását követve a gyorsan változó jelenetek átdíszletezését vagy maguk a színészek végzik a nézők szeme láttára, vagy paravánt (!) használnak, de legegyszerűbb, ha „a színpadi utasításokat (...) nagy papírlapokra függesztik ki" és felolvassák. Barokk tematika és avantgárd forma, monumentális stíluskavalkád születik.

Az igazi drámai egység egy adott szituációba került jellemek (nem alakok vagy figurák) egymással kialakított viszonyait tömöríti. Így persze nem jut tér a mesének, az asszociációk kiváltotta eposzi elágazásoknak. A színek, a szagok, a közegek drámai felidézéséhez idő kell. Claudel művében az érzékszervi tobzódás élményén kívül a olvasónak felkínálkozik a kaland. Nem a darab világának egzotikuma révén; az egy utazási prospektusból vagy *az Antonius és* Kleopatrából is megszerezhető. Itt az eltöltött, befektetett idő kalandjáról és áldozatáról van szó. Az erre áldozott éjszakákról és nappalokról. A szöveg mennyisége be kell, hogy szippantsa gyanútlan vagy nagyon is beavatott olvasóját. Ezeket a meséket nem szerencsés abbahagyni három (esetleg öt) felvonás után. Ezeknek a történeteknek nincs markáns eleje, közepe és vége. Ezeket a meséket nem szerencsés meghúzni három (esetleg öt) felvonásra. A befogadásukra fordított aránytalanul sok idő teremti meg elsősorban, akár ott-hon, akár az előadáson, az egységes drámai-színházi aurát. A színházi előadás építhet a befogadás idejének családiassá váló közegére.

A mesefolyamban bárkául Claudel szimbólumokban megformált képi azonosítórendszere használható (tenger, hajó, selyemcipő). Iránytűnek azonban, éppen az olvasás vagy az előadás időbeli linearitása folytán, szükség lenne egy másfajta dramaturgiai elemre, amely végigvezetgeti (csak a szövegegységen, a képsorokon, mert a történet nem fejeződik be!) a mesére vágyót a szereplők százainak rendszerén, a spanyol királytól a japán rabszolgáig, a tényleges és az allegorikus alakok mellett (Elfojthatatlan, őrzőangyal), miközben behajózzák a világ ezer szegletét. Claudelnél a dramaturgiai iránytű egy levél, a Rodrigue-levél, melyet Dona Prouhéze

küld szerelmének, segítségére számítva. A levél tíz évnyi csodás, igazi mesébe illő kaland után érkezik céljához. Természetesen későn.

Monumentális alkotás. Nem véletlen, hogy az irodalmi-líriai színház pedagógus rendezőjét, Antoine Vitezt vonzotta a kihívás. Szöveghűen, húzás és átrendezés nélkül, a claudeli mesélő dramaturgiát használva, a színészi dikcióra építette az előadást.

Drámai trilógiák összevont előadása

Szabadabb színpadi mesélésbe kezdhet az a rendező, aki megírt drámai szövegeket használ kiindulásként, de nem elégszik meg egyetlen történet, egyetlen eseményfonal bemutatásával. Például a Théâtre du Soleilben maga a szín-házi struktúra igényli a hosszú előadásokat. A Cartoucherie, a régi lőszergyár térbeli szerkezete, a színháznak a városi infrastruktúrához képest elfoglalt kívülálló helyzete hangsúlyozza a kulturális esemény zarándoklatjellegét. Ebbe a színházba csak kiköltözni lehet. Itt nincs kocsifelhajtó, sem díszes bejárat, sem kisestélyit igénylő találkahely-előcsarnok. Van viszont istálló lovakkal (szagoktól nem mentesen), több felújított gyárépület, erdő a kirándulásra s hatalmas, a néző- és játéktérrel megegyező nagyságú fogadótér, ahol a kiszolgálóhelyiségek mellett hosszú asztalok sorakoznak, melyeknél bárki együtt ehet bárkivel: a potenciális néző és a perceken belül játszó színész. A színház intézményének fogalmát értelmezi át a rendezőnő, aki valamennyi előadás előtt vendégfogadó háziasszonyként szedi le a piszkos edényeket, miközben beszélget, elemez az erre szomjazókkal. Érdekes, senki sem kér autogramot. A színházi közösség ilyetén megteremtését badarság lenne két-három óra múlva mesterségesen megszakítani, csak azért, mert lejárt a drámaidő. Ezért is kerülhetett egymás mellé 1990-ben Euripidész *Iphigeneia Auliszban* című drámája és Aiszkhülosz Oreszteia-trilógiája, *az Agamemnón,* az *Áldozatvivők* és az *Eumeniszek.*

Az eposzi színháznak e fajtája a kompiláló dramaturgia technikáját követi. A trilógiákat vagy éppen tetralógiákat (főként, ha nem azonos szerzőről van szó) formailag, nyelvileg mindenképpen egységesíteni kell. Át kell értelmezni a karok szerepét, a kifecsegett információk ismét-lését ki kell húzni, s a hősök és istenek Euripidésznél és Aiszkhülosznál igen eltérő bemutatását közelíteni illik egymáshoz. A drámai történet viszont akár az arisztoteleszi fordulat, felismerés és szenvedés fázisa után is folytatódhat. A drámai szerkezetek nem zárulnak le, hiába jósolnak az istenek megnyugvást a földi halandóknak.

Minden kezdődik elölről. Az Atreidák-előadás színpadi ereje mítosz-idő állandóságának kifejezésében rejlik. Itt az idő válik szimbólummá, s képi megfelelői a különböző kultúrák harmonikus keveredéseként jelennek meg. A stilizált görög maszkos színész kathakali mozdulatokkal kíséri franciául elénekelt euripidészi szövegét. A nó színterét imitáló térfelosztás helyet ad az ekkuklémának.

A megszokott színpadi előadások illúziójellegét a színpadi idő és a drámai idő markánsan eltérő volta hozza létre. A néző tudja, hogy az elő-adás két-három órája alatt egy teljes nap (hármas egység) vagy több év (Erzsébet kori dramaturgia), vagy éppen két-három óra (hipernaturalisták, performerek) telik el. Képzeletét támogat-ja a konvenció. Ellenben amikor a néző már órák óta a figyelem hibernált passzivitásába merevedik, s a színre vitt darabok éppen a drámai idő mitikus végtelenségét, esetleg örökös körforgását hangsúlyozzák, a befogadó elveszti időérzéke-lését. Érdekes megfigyelni, mennyiben változik az ilyen előadások illúziót keltő színpadi rend-szere. A kimerevedett, állandóvá varázsolt idő-szerkezet egységesíti a drámai teret. Ha az idő imaginatív, a tér is az. Kijelölésére elégséges koordinátákat nyújt a színész háromdimenziós teste s a színészi testek alkotta háló. Ez a test állandóságot sugalló képi erősítést kaphat díszes jelmezekbe öltöztetve, álarc mögé bújtatva. Ezért talán Mnouchkine-nál a rengeteg bíbor és arany, ezért a bársony, a brokát. Nincs szükség egyéb díszletre, sem kellékek tömegére, csak az üresen hagyott térre.

Eposzok, mítoszok, mondák, mesék

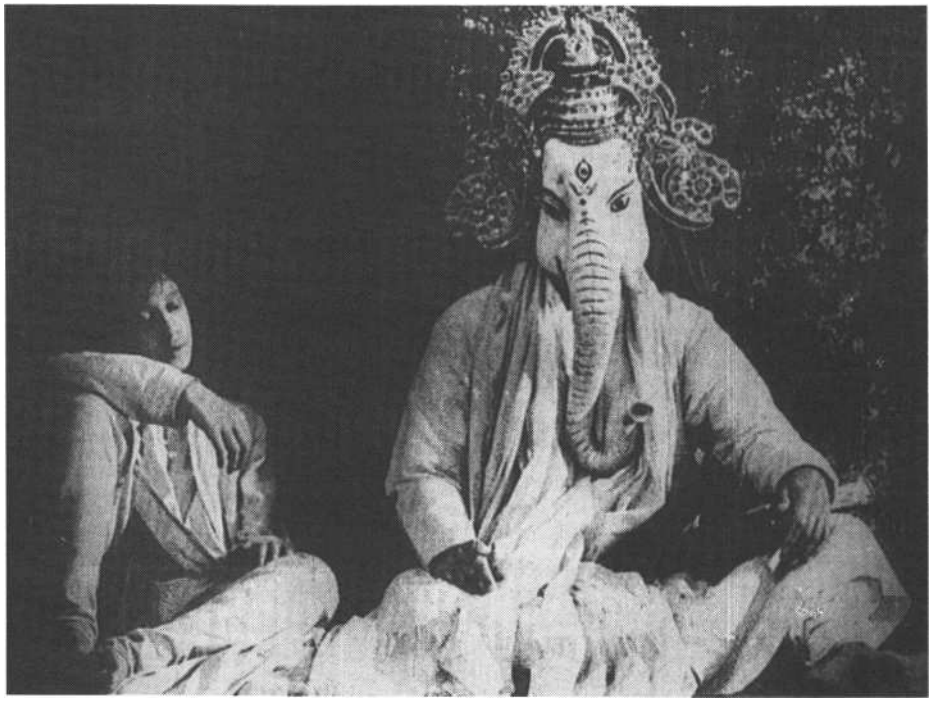
A legjobban dokumentált színpadi eposz Peter Brook Mahábhárata-rendezése. Több könyv készült az előadott és a videováltozatról, a kilenc hónapos próbafolyamat etapjairól, a fordítás problémáiról és a kulturális kalózkodás etikai kérdéseiről. Jean-Claude Carriére adaptációja dramaturgiai lelemény. A Bibliánál tizenötször hosszabb, százezer szanszkrit versszakból álló mesefolyamból kilencórányi előadást zanzásított. A Pandavák és a Kauravák harcáról szól a történet. Nem is a szembenállásról, a harcról, hanem a konfliktusok megoldásának titkáról. Nem az ördögi vagy az isteni igazságról, hanem a jóról és a rosszról, a megértésről a tudatlanság ellenében. Az indiai eposz meseóceánját, a mennyiség kínálta egyetemességet Brook Mnouchkine-hoz hasonlóan formálja képpé; különböző kultúrákat, nációkat szerepeltet. Bhisma herceg, aki később Pandu királyt játssza, fekete, éppúgy, mint Kunti, a felesége. Istenektől fogant öt gyermekük, Arjuna és testvérei fehérek, kivéve a Naptól még a frigy előtt születettet: ő fekete. Pandu bátyja, a vak Dhritarashtra fehér, asszonya ázsiai, száz gyermekük fehér.

Az eposz hatalmas történeti folyam. Az egyéni sorsok, ezernyi izgalmas drámatéma, itt csupán lexikoninformációk. A folyam a lényeg. Jean-Claude Carriére nem törekedhetett minden szál megtartására, sőt az egyszerűsítéskor olyan hiányos történetek is születtek, melyekben ismeretlen hősök meséltek más ismeretlenekről. Az effajta dramaturgia célja a történet maga. Ebben a labirintusban nagy szükség van a mindent tudó mesélő figurájára. Brook megleli Vyasa alakját, aki az eposzt írva vezeti fel a történeteket, s beavatkozása során néha megváltozik a ténylegesen már megtörtént eseménysor. A mesefonalat a szereplők is fűzik: kiszólnak a szövegből, meg-állítják a meseidőt, hogy másik történetbe kezd-jenek. Saját játéksíkjukból kilépve Vyasához rohannak, hogy módosítsa a már lejátszott eseményeket. Egyszerre folyik a játék és a narráció, a történet keletkezése és megélése. Teremtő és teremtett drámai alak együtt szerepel, egyen-rangú színpadi pozícióval rendelkezik. Mindenki, a kvázi szerző is részévé válik az ekként megteremtett színpadi vagy drámai fikciónak. Ezek a dramaturgiai adottságok nyelvészeti jelként is megragadhatóak, s leginkább a rész-egész viszonyt kifejező *pars pro* toto vizualizált alakzatként szerepelhetnek. Brook legtöbbször használt színpadi képe ezen az eleven alapszik. A csatajelenetben például a seregek erejét, a harcosok kavargását, a tömeg félelmes káoszát kell érzékeltetni. Az értelmezést kisegítő tényleges szekerek bevonszolása (esetleg vetítése) helyett a szekérnek csak egy elemét alkalmazza. Szekér helyett a szekér hatalmas méretű kereke jelzi pars pro toto-alakzatként a harci eszközt. A kereket harcosok gördítik, s állandó mozgásuk így kellő színpadi indokot kap.

Ebben a csatajelenetben meg kell állítani az időt. A történet szerint a harc kezdetén Arjuna visszautasítja, hogy saját rokonai ellen küzdjön. A két sereg közötti senki földjén megáll az idő, míg szekérhajtója, Krishna a döntések meghozataláról beszél. Ez a híres *Bhagavad Gita. A* színpadon az Arjunát játszó színész, Vittorio Mezzogiorno megfogja a szekér egyik kerekét. Minden és mindenki megmerevedik. A kereket Khrisnáig, Bruce Myersig gurítja lassan, aki megállítja és könnyedén rákönyököl. Itt Brook a tárgyat szimbolikus jelként használja (a verbális egyezést képi megfeleléssel társítva), hogy ezúttal a mozgáson kívül megállítsa az idő szekerét (kerekét) is.

Az avignoni előadás színtere egy közeli település szikláira települt. A természetes közeg, az elemek, a föld, a víz, a tűz szcenikai szerepeltetése erősíti az eposzi világ homogén egységét.

A felsorolt, színpadra állított szövegek mind-



Jelenet a Mahábháratából

egyike izgalmas műfajkeveredés. A név, a dialógus és a szerzői utasítás összefüggésrendszere konvencionális drámai formát kölcsönöz nekik. Minden másban, a drámai tér, a drámai idő, a drámai hősök, a drámai cselekmény interpretációs hálójában viszont keveredik a narratív és a drámai technika. Hogyan foglalhatnánk össze az ilyen szövegekre épülő színpadi alkotás jellegzetességeit?

Az eposzi színház a cselekménybonyolítás kettős technikáját alkalmazza: vagy teátrális eszközökkel megjelenít egy drámai történetet, vagy *elmesél* egy folyamatot. A drámai változat interperszonális akció, míg az eposzi igényli a mesélő-narrátor szerepkörét. Ez utóbbi lehet a dráma világán kívül álló, mint Vyasa a *Mahábhá*ratában, lehet egy akcióba bevont ismeretlen, például a hírvivő (álnéző *a Merlinben,* Idő a *Téli* regében), és lehet az akcióban részt vevő szereplő maga („mondta Éleine" *a* Merlinben). *A* mesélés aktusa tágítja a dráma terét, végteleníti a dráma idejét, megsokszorozhatja a cselekmények, a jelenetek és ezáltal a szereplők számát.

Az eposzi tér így a színpadon a világ egészét jelképezi, az eposzi idő pedig a mindenséget. A drámai szövegek éppen ezért nem fejeződnek be hagyományos lezárással. A történet jóslás, előrevetítés vagy egyéb ismert történelmi elemek révén tovább folytatódik. Az imago mundi és a calderóni Nagy Világszínház rejlik minden egyes eposzi előadásban. A világ képmásának felépítését a néző képzeletére lehet bízni, amenynyiben háttérként a copeau-i csupasz színpad, a brooki üres tér vagy például Guy-Claude François Mnouchkine-nak tervezett arénája szolgál. Az eposzi dramaturgiák akár végtelen számú helyszínnel is dolgozhatnak. A gyakori, gyors jelenetváltások gyakori virtuális helyszínváltást is eredményeznek. A képzeletet a narratív szerzői instrukciók igazíthatják csak el, felolvasva, mint Claudelnél, paravánra festve, mint Genet-nél. Ezt a fajta cselekményében szerteágazó dramaturgiát a bedíszletezett színpadok gúzsba kötik. A csak díszítésre szolgáló, egyfunkciójú kellék a potenciális értelmezést nehezítené. Ebben a színházban tehát gyakori a változó használati értékű tárgy: bot, amely királyi jogar, kard, sátortartó rúd, hordágy stb. lehet a színen.

A színházi jelelmélet megfogalmazása szerint a színház leginkább ikonikus jeleket használ. (Ez a megnevezett tárggyal hasonlóságon alapuló kapcsolatot jelent. A színésznő királynőnek öltözik, így lehet például Ginevra.) Az eposzi színház gyakrabban alkalmaz indexikus jeleket (valamilyen térbeli, anyagbeli, időbeli összefüggésen alapuló kapcsolat, például füst, ami jelzi a tüzet, vízmoraj a tengert). Ez a képalkotó technika egységes használatot kíván. Az erre épülő különböző szimbolikus értelmezések zavarhatják, esetleg kiolthatják egymás hatását.

A zenedramaturgiának is alkalmazkodnia kell a képi világhoz. Az említett előadásokon aláfestő, kiemelő, figyelemfelkeltő, felvezető szerepe lehetett; az értelmezést vagy ellenpontozást az egységes hatás elérése érdekében mindvégig kerülte.

Az épített térben a színész legtöbbször egyedül veszi magára a jelhordozó szerepét. A jelenetek sokasága és eposzi-drámai kevert volta nem teszi lehetővé a szokásos beleélős-Sztanyiszlavszkij-módszeres technika alkalmazását. Nincs helyzet, nincs mintha-szituáció, nincs szuggesztióval dolgozó mimetikus ábrázolás. Az eposzi előadás társulatot igényel, közös interpretáló játékkal.

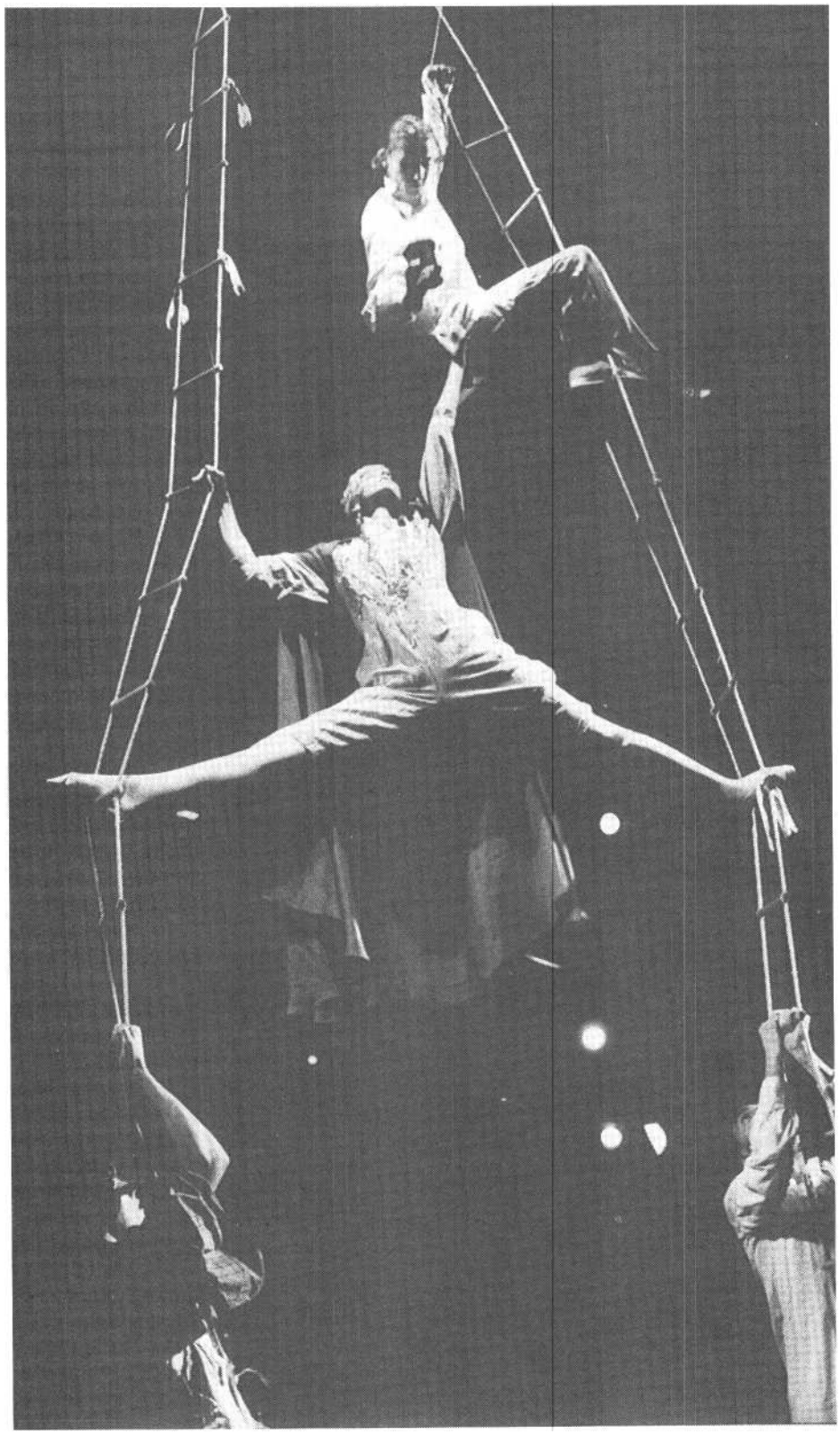
Merlin és az eposzi dramaturgia?

Az elmúlt év végén, az 1984-es Valló-Horvai rendezés után Magyarországon másodszor bemutatták Tankred Dorst *Merlin avagy a* puszta or*ság* című művét. 1995-ben Hargitai Ivánt kísér-tette meg a mesélés szenvedélye. Nézzük meg, vajon a vígszínházbeli fénytelen első kísérlet után az Új Színházban megteremtette-e a dorsti eposzi szövegkönyv a maga eposzi előadását?

A Merlin szövege a fentiekben leírt eposzi dráma jellegzetes példánya. Létrejöttének körülményei csak ilyen szcenáriót eredményezhettek. Amikor 1978-ban Peter Zadek felkéri Tankred Dorstot, hogy készítsen valamiféle dramatizált változatot a Grál- és az Arthur-mondakör egészéből, a tematikán és a rendező személyén kívül csak a színhely, vagyis a szcenikai tér adott: egy hamburgi vásárcsarnok. Üres, hatalmas, tagolatlan tér. Ebben szándékszik Zadek felidézni a világ képmását, a teljes eposzi teret. A városi honatyák visszakozása miatt ez az előadás azonban nem jön létre. A kiválasztott tér elvesztésével Zadek lemond a világteremtés gyötrelméről, s a közben elkészült szöveget a düsseldorfi színházban más mutatja be. Az előadás tizennégytől huszonhárom óráig tart ebéd- és vacsoraszünettel.

Ha Peter Zadek annyira fontosnak tartotta a szcenikai teret, hogy annak megváltozásával magát az eposzi drámát vélte megvalósíthatatlannak, akkor érthető, hogy az Új Színházban, ahol talán a legkeskenyebb, de a legmélyebb honi színpad található, mindenképpen alakítani kellett a rendelkezésre álló játéktéren. Ha a színpad zárt és szűk teret ad, akkora nézőt kell ide ültetni, s a játék az építészetileg a nézőnek szánt részt áraszthatja el. Ez a megoldás az értelmezési lehetőségek tömegét terheli az előadásra. Amennyiben díszlette válik a színház maga, akkor a „színház az egész világ" képi toposza keretezi az előadást - ezt talán legszebben Lluis Pasqual fogalmazta meg, amikor Genet *Balkonjához* ki-fordította az Odéont. Az Új Színház színpadán el-fér a néző és a színész is. Strukturálisan mégsem képeznek egy teret, hiszen meg kellett építeni a szintben emelt kakasülőt, hogy látni lehessen. A teli széksorokból például szemben az üreseket. Az eredeti nézőtér a járást biztosítja, s az időben,

Merlin avagy a puszta ország - az Új Színház előadása (Koncz Zsuzsa felvétele)



cselekményben, esetleg a lovagi hierarchiában egymástól messze eső képeknek nyújt terepet.

A megnyitott tér leginkább vizuális tömege révén uralja az előadást. Uralná, ha egy egységes, tagolatlan felület végtelenjében mint világmindenségben vesznének el a tekintetek. De a páholysor szemet gyönyörködtető díszecskéi, cirádái, girlandjai, sormintái megannyi rossz Brecht-epigonként kizökkentenek a mesefolyamatból. Sir Gaheris (Dorstnál Sir Beauface) története erre a rossz példa. A drámairodalom egyik legszebb jelenetében Merlin varázslatára a lovag másodpercek alatt éli meg hátralevő életét. A többiek végig ott állnak körötte, ő elmeséli sivatagi életét, hogyan vált el szerelmétől, majd meghal. Halála után érkezik egy menet, pontosan a mondottak szerint. Fekete asszonya kettejükről szőtt szőnyeggel, gránátalmafával, apja fehér lepelbe burkolt holttestével, fivérével, ellensége levágott jobb kezével, fején nagy madárral jön, és hozza a sivatag homokját. A menet magasztos, allegorikus voltát ilyen háttér előtt lehetetlen képpé alakítani. Érthetetlen, láthatatlan betét sikeredik.

A háttér-nézőtéri patina látványa ráadásul semlegesíti azt a kellemes Bouffes du Nord-hangulatú allúziót, amelyet a kulisszák fekete festékének repedezett foltjai keltettek: ez árad minden egyes ott megrendezett Brook-előadásból: a megkopottság, a romosság, a lepergő festék, a pusztulás ellenére uralkodó humánum ereje. Az Új Színházban kopottságban ülünk, de nézzük a cirádákat.

Úgy tűnik, az adott színház fizikai lehetőségei erőteljesen meghatározzák a játék és a színházba járás konvencióit. Aki keresztülment az előcsarnok, a ruhatár, a büfé, a jegyszedők, a széksorok beavató rendszerén, már csak egy háromórás előadás végigülésére vagy végigjátszására képes, egy szünettel a félidőben. Főként a színház terében megtelepedett hagyomány miatt jut minden átlagosnál hosszabb darab a csonkítás sorsára. A legendásan hosszú, kiemelkedő, műfajteremtő előadások egyike sem kőszínházba készült, bár sikeres bemutatóik után adaptálhatták őket. Az Új Színház *Merlinjét* is ez a paradoxon nyomasztja. Eposzt, legendát, mítoszt, mesét akar átadni, de nem áll rendelkezésére több három áránál. Heroikus dramaturgiai munkát végeztek, amikor Dorst szövegét a negyedére(!) rövidítették. Az eredeti szövegkönyv a hetvenes évekbeli dokumentarista technikával megírt jelenetfüzér. Szereplők tucatjai élnek meg vagy mesélnek el történeteket Artus királyról és a Grálról. Az embereken kívül, eposzi háttérről lévén szó, teret kell adni Istennek, de főként Az Ördögnek, az ő varázsló fiának, Merlinnek és számos allegorikus figurának, a nézőnek és Mark Twainnek is. Ha valamelyikük szerepe rövidül, esetleg megszűnik, az egész dráma rendszere átalakul. Fölösleges ezért az átalakítás szempontjain tűnődni. Hangsúlyozni inkább a kurtítás okozta felemás helyzetet kellene. Elkészült

a fából vaskarika, az eposzi szöveg dramatizálása.

Dorst a világ kerekségét csak a jelenetek végtelen számával tartotta ábrázolhatónak. Az Új Színházban Krisztus, az angyalok és az égi lelkek köre a nyitóképben meg sem jelenik, csak bukott társuk, Az Ördög. Eddig rendezői értelmezésről lehetne szó, ezért fogadja a belépőket fekete mosollyal Horváth Virgil-Ördög. (Jó ötlet a fiatal Ördögnek idős Merlint - Holl István - nemzenie!) Az összes többi húzáson érződik a kurtítás kényszere. Ha Dorst a Kerekasztal világát százegységnyi jelenetben tarthatta leírhatónak, akkor a meghagyott negyven értelmezhetetlen. Eltűnnek a magyarázó-mesélő betétek, melyek segítették a középkortudományban járatlan nézőket is. Nincs motiválva például Gawain bosszúvágya Lancelot ellen, bár mintha említették volna, hogy ők négyen, Gawain, Agrawain, Gaheris és Gareth Mordred féltestvérei, valamennyien Morgause fiai. A húzással eltűnik a történetfolyam részletessége, mely legitimálná a szereplők jellemnélküliségét, statikusságát. Ami marad, hiányos fényképalbum: Merlin megszületik, Artus kihúzza a kardot, Ginevra szerelmi légyottra várja Lancelotot, elvonul a Grál király, Galahad megszerzi a Grált, Merlin táncol a nimfával...

A Magyarországon használatos színészi technikával szinte teljesíthetetlen ez a feladat. A jelenetek rövidsége, gyors és állandó változása nem hagy időt a helyzet kialakítására, megélésére. Elképzelhetetlen az a színészi munka, amely ilyen közegben is képes lenne kifejezni Artus, az ember bizonytalanságát vagy Ginevra, a nő szerelmét, hiszen szöveg nincs rá, kihúzatott, jelenet sem épül, eltöröltetett, marad tehát a tétova metakommunikáció. Az előadás (nem a szöveg!) mégis kínál néhány klasszikusan is megközelíthető szerepet. Ilyen az értelmezési iránytűnek formált Bohóc (Dengyel Iván). Ő lesz Blasius, a krónikás, de Sir Lamorak is, Morgause szeretője, a kötéltáncos, akit Parzival istennek néz. Többször meghal, mindig túlél. Párja a lány bohóc (Prókai Annamária), Hanne, Merlin anyja. Kommentátorként uralkodnak az arénában, mely a Kerekasztal maga. Ragyogó különszámokkal cirkusszá teszik azt. Ekként halmozód-nak a képi megfelelések: színház a világ (kifordított tér), a világ cirkusz (aréna) s a Kerekasztal (forgószínpad!) ennek mása. Szédítő a szimbolikus szintek e sokasága.

A szimbólum szerkezeti sajátossága, hogy két elemből tevődik össze. Az egyik (mondjuk, a peirce-i megfogalmazásban) szociokulturális feltételrendszerben létezve, és annak alávetve képes kapcsolatot teremteni a másikkal. A liliom így jelenti az ártatlanságot, a trón magát a királyságot, a kerek asztala kerek világot, Artus kardja a hatalmat, a porond a cirkuszt. Értelmezhető lenne a cirkusz képének és a világnak a megfeleltetése. Vagy a színház kifordított képének és a Kerekasztalnak az azonosítása. De mindez együtt zavaró.

Hasonlóan túlterhelt a színpadkép is. Állandó elem, invenciózus lelemény az aréna és az asztal kerekségének összemosása. Közepébe azonban néha leereszkedik egy áttetsző plexi téglalap, amely ágy, asztal, kereszt, tábla, ravatal funkcióját tölti be. A téglalapon rombusz alakú erősítések láthatók. A három eltérő mértani alakzat divergens hatása kiemeli a háttérből a téralkotó elemeket, ahelyett hogy illusztrációként hagyná szolgálni őket.

A kellékhasználat felmutatja az igényt egy vágyott gondolati egységre, de a sokasodó kivételek megakadályozzák létrejöttét. Szép motívum, ahogy a mocsárba menekülő Lancelotot (Széles László) Morgane le Fay varázslónő (Lázár Kati) zöld iszappal keni be - változtatja át. Ugyanebből a színen hagyott zöld iszapos tálból fest majd Mordred a feketemise-jelenetben keresztet homlokára, így jelezve átalakulását. Indexikus jelként az előadás egészének és Hargitai Iván rendezőnek talán legvitatottabb képi toposza a harcra és az erőszakos halálra alkalmazott meg-oldás: a piros folyadékkal töltött nejlonzacskó. Ez bizony leereszkedik a zsinórpadlásról, és ki is lyuggatódik. Vérrel árasztja el a világot. A harc és a gyilkosságok folyamán erre sújtanak le a színészi-emberi test helyett. (Kivétel Mordred halála.) A vérrel áztatott ágyba csak Morgause és Ginevra fekszik: bűnös félrelépésük ábrázoltatik ekként. Véres ravatalra fektetik ide Astolat kisasszonyát, aki öngyilkos lett, mert Lancelot nem szerette viszont. A nézőben esetleg feltámad a sajnálat, amikor látja a szegény fehér ruhás, tiszta színésznőt a mocsokba dőlni, és kizökken az eposzi színház világából: hirtelen Lázár Kati, Marozsán Erika és Udvaros Dorottya van előtte Morgause, Astolat és Ginevra helyett.

Ez nem Dorst és a Grál szimbólumokból és képekből építkező világa. A vörös lucsok nem jelképe, hanem csak képe a vérnek. Talán a bécsi akcionisták (Hermann Nitsch, Otto Mühl és társaik) brutális rituáléiból keveredett ide, egy másik világból, ahol a vér, a hús, az ösztönök igazságával közvetlenül, jelképek és absztrakciók nélkül kell szembesülni. Hogyan illeszkedik ez az iszamos lötty a szimbolikus történések láncolatába? Sehogy. Ráadásul a polietilénzacskók jóvoltából még mesterséges jellege is nyilvánvaló, s így a hatás nem Nitschre, hanem már-már a Rambo-filmekére emlékeztet. A negyedik leeresztett zacskónál a közönség már vihorászik és fölfelé nézeget, mennyi van még odafent. A jóindulatú néző meg reménykedik, akár kínos viszolygás, akár a sorozat keltette hahota rázza belülről, hogy eljön majd egy jelenet, egy ötlet, egy látvány, amely visszamenőleg igazolja ezt a mocskot. De azt a jelenetet, úgy látszik, kihúzták.

A húzások mennyisége és az előadás egész lezavart menete sietségről árulkodik. Rohanna a világ? A hajsza, az idő lefaragásáért folytatott rövidtávfutói küzdelem a dalokat és sajnos a finálét sem hagyja érintetlenül. (Pedig ez az egyetlen, nem Dorsttól származó szöveges jelenet.) A minden alakban, minden korban jelenlevő Ördög századunkba érkezett. Artus halála, a Mordreddel vívott pusztító csata után napszemüveggel rock and rollt énekel a békéről, melyet megteremtett a Grál. Az ördögé vagyunk a Grállal egyetemben. De ennek lecsengetésére sincs idő. Nincs strófaismétlés, nincs nagytotál - ez nem finálé.

Az előadás mindenki részéről heroikus erőfeszítést igényel. A nézőnek a mese helyett szaggatott, staccatós zanzát kell emésztenie, miközben sem a beleélést, sem a tudást nem ajánlják fel neki, a színésznek pedig a helyzetek és a jellemek átélése helyett a társulat együttesében rejlő erőre kellene támaszkodnia. Párhetes próbafolyamattal ez nem alakulhatott ki. Lehet, mindez így akart lenni. Lehet, a ledarált mítosznak üzenete van. Csak akkor stílusosabb a zanzásított teljes Shakespeare, a SÖR. Mit tehet az eposzi színház töretlen hitű szerelmese? Vár, míg lesz-nek üres vásárcsarnokok, lesznek társulatok, melyek ilyen előadásokra szerveződnek, lesz-nek színházi intézményektől nem függő, de szakmailag professzionális rendezők, és lesz-nek nézőtársak. Lesz idő. Addig is nézi, jobb híján, *a Mer/int.* Akár több estén is egymás után. És drukkol.

NEVELŐSZÍNHÁZAK TALÁLKOZÓJA

A Magyar Drámapedagóglal Társaság, a Marczlbányi téri Művelődési Központ és az ASSITEJ magyar tagozata a színházi szaksajtó segítségével 1997 *márciusában* rendezi meg a gyermekeknek, fiataloknak és vegyes korosztályú közönségnek játszó, hivatásos vagy alternatív művészekből álló színházi társulások, illetve egyszemélyes produkciók bemutatósorozatát. A fesztivál *Nevelőszínház* márkajegyét elnyerő produkciókról ajánló ismertetés készül, mely az előadás forgalmazását kívánja segíteni. A rendezőszervek - felkért szakemberek segítségével - szakmai konzultációt biztosítanak az arra igényt tartók számára. (Téma és anyagválasztás, szállíthatóság, tér- és időproblémák, korosztályi specialitások stb.)
Információ kérhető a 212-4885-ös telefonszámon. A részvételi szándékot a produkció rövid ismertetésével írásban lehet jelezni *június 1-jétől október 15-iga* következő címen: *Nevelőszínház* - 1997. *Budapest, Marczibányi tér* 5/a. *1022*

NÁNAY ISTVÁN

MÁS AZ ÉRTÉKRENDEM

BESZÉLGETÉS OROSZ LUJZÁVAL

Először 1986-ban, egy november végi didergető délutánon látogattam meg Orosz Lujzát, a kolozsvári Magyar Színház színésznőjét. Kemény idők jártak: jegyrend-szer, üres üzletek, egész napos sorbanállások, ügyeskedések. Lujzika friss süteménnyel várt, s úgy fogadott bizalmába, mintha évtizedes barátság fűzne össze bennünket. Harag Györgyről faggattam, s ő mesélt - közös ifjúságukról, munkáikról, a színházról, az életről. Sokat megélt, bölcs, minden nehézségen felülemelkedni tudó, harmonikus asszonynak ismertem meg. Azóta többször találkoztunk Kolozsváron, Pesten, Kisvárdán, Pécsett, s bármilyen szerep-ben láttam, mindig elbűvölt nemesen egyszerű s hallatlanul erős színpadi jelenlétével.

Nemrég hallottam: visszavonul, nem akar többé játszani. Hihetetlennek tűnt a hír, ezért fel-kerestem: tudjam meg az igazságot. Lujzika ugyanazzal a sugárzó szeretettel fogadott, mint majd' egy évtizede. Kávét főzött - de az aprósütemény már nem saját készítésű. Kiegyensúlyozottnak mutatkozik, s roppant erő sugárzik belőle. Elfogadja, mert el kell fogadnia, hogy látása vészesen romlik.

– Abbahagyom. Nem csinálom tovább. Elég volt - állapítja meg tárgyilagosan, de zengő, mély hangja megremeg. -- A fenét volt elég. Rettenetes, hogy kész, vége. be kell fejezni. De be kell fejezni. Egyre rosszabbul látok, az állapotom fokozatos romlását gyógyszerekkel ideig-óráig lehet lassítani, talán meg is lehet állítani, de javítani nem. S ehhez jönnek még az egyéb nyavalyák.

– *Eddig is voltak* látáspanaszai, *mégis ját*szott, és ha *kellett, partnerei* segítették.

-- A színház fegyelmet követel, a színészet közösségi munka, a színpadon nem szabad magánügyekkel törődni. Én pedig mostanában nehezen tudok elfelejtkezni a bajaimról. Le kellett tehát vonnom a következtetést. Nem megyek be játszani, ha már a széket is utánam kell hozni s alám kell tolni, ha nem tudok lehajolni, ha nem tudok egyedül bemenni a színpadra, ha azzal vagyok elfoglalva, hogy melyik tagom fáj. A színészet elsősorban fizikai munka. Tévednek, akik azt állítják, hogy a színészethez érzékeny idegek kellenek; nem, kötélidegekre, azokra van szükség. És fizikai erőnlétre.

– *Szerepeiben látva, aligha mondható, hogy romlik az* erőnléte.

– Azért is kell idejében elmenni, hogyne mások vegyék észre a hanyatlást. 1977-től nyugdíjban vagyok, bár azóta is idetartozom, hisz negyvennyolc éve dolgozom ebben a színházban.

– *Negyvennyolc év egyetlen* színházban?!

– Hűséges természetű vagyok. Istenem, hány igazgatóm volt fél évszázad alatt! Hány generációváltást éltem át! De sosem éreztem generációs feszültséget, ma sem érzek. Pedig hál' Istennek, most is tele az együttes fiatalokkal. Értem a nyelvüket, a színészekét is, Tompa Gáborét is. Nem tetszik mindig minden, amit képviselnek, de elfogadom a gondolkodásukat, az elképzelésüket. Lehet, hogy jó, amit csinálnak, lehet, hogy nem, de az biztos: minden előadás mögött gondolat van.

Amit hiányolok, az a szép beszéd. Annak ma nincs becsülete. Pedig a csúnya beszéd bűn. Szeretem a szép szavakat. Apám szilágysági volt, tőle tanultam a szép szó tiszteletét. Aki tisztán beszél, azt a tanulatlan cigány is megérti. Márpedig nekünk mindenkihez kell szólnunk. Mindenben toleráns vagyok, csak a beszéd ügyében nem.

Én még akkor jártam iskolába, amikor a színészet lényege a kifejező, szép beszéd volt; a deklamálást is értékelték. Emlékszem, főiskolás korunkban lemezről hallgattuk Moissit, a nagy olasz színészt, aki Verhaeren A szélcímű versét mondta el. Társaim kitörő nevetéssel fogadták. De ha valaki ötször végighallgatta a hangfelvételt, értékelni kezdte a szövegmondás zeneiségét, erejét. Ma persze mások a kifejezőeszközök, s az akkori beszédmód nevetségesnek hat.

– *Hogy kerül egy szilágysági lánya* színészi *pályára?*

– Minden kislány vágyik a színházba, titkon mind színésznő szeretne lenni. Otthon nagyon sok színházi újságunk volt, állandóan azokat bújtam. Azt hittem, egyszer csak felfedeznek. Ha színházban voltunk, izgatott, hogy mi lehet a vasajtó mögött? Bálványoztam Tolnay Klárit és Dajka Margitot, s a sors ajándéka: később játszhattam velük. Mint akkoriban minden tisztességes polgárlány, kereskedelmit végeztem, de konzervatóriumba is jártam, akárcsak a nővérem. Többnyire rossz jegyeket kaptam, de a magyart nagyon szerettem. Kiváló magyartanárnőm vett rá, hogy szavaljak. Sokat köszönhettem Jancsó Adrienne-nek is, aki fiatal színésznőként foglalkozott velem, tőle tanultam műsort szerkeszteni, verset hatásosan felépíteni. Sok év múltán ismét találkoztam vele, amikor A *busz*megállóval Pesten vendégszerepeltünk; ugyanolyan kedves volt hozzám, mint annak idején.

– A szavalástól egyenes *út vezetett a színészethez?*

– A középiskola elvégzése után a zeneművészeti főiskola énekszakos hallgatója lettem. Beszédtechnikát is kellett tanulnunk, tanárom Poór Lili lett, aki a színészosztályban tanított. Elhatároztam, hogy én is színész leszek, hiszen szép az orgánumom, jó a beszédkészségem. Ott ültem a sok magabiztos színészhallgató között - hogy csak néhányukat említsem: Lohinszky Loránd, Harag Gyuri, László Gerő -, s valami megmagyarázhatatlan görcsben éltem, meg sem tudtam mukkanni. Többször próbáltak szóra bírni, de kudarc kudarcot követett. Már azt fontolgattam, hogy mindent abbahagyok. A fordulatot Adynak köszönhetem. Költői estre készültünk, az órán a Harc a Nagyúrral című verssel kínlódtunk. S ekkor otthon ráakadtam az Este a *Bois-banra.* Elolvastam, éreztem, hogy valami megmozdul bennem. Bementem, odaálltam Poór Lili elé. El sem akarta hinni, hogy a magam jószántából szeretnék verset mondani, látszott rajta: nem sokat vár a felbuzdulásomtól. Aztán az első sor után csönd lett a teremben, felszabadultam a nyomás alól, s győztem. Attól kezdve el-fogadtak színészhallgatónak.

– *Mindez* 1946-ban *történt, amikor nagyon sokan* keresték *a helyüket, sokan jelentkeztek a főiskolára is.*

Bara Margit (Mása), Dorián Ilona (Irina) és Orosz Lujza (Olga) a Három nővérben (1955)

Antigoné: Orosz Lujza (1959)

- Kezdetben közel harminc hallgatóból állt az osztályunk, később persze sokan kimaradtak. Nagyszerű társaság jött össze. Nálunk volt a főhadiszállás. Tizenhaton voltunk együtt állandóan. Szapultuk az igazgatókat, a rendezőket, terveket szőttünk, csodáltuk és megmosolyogtuk, bíráltuk az öregeket. A színházban éltünk. Előadások előtt, a szünetekben, a próbákon hallgattuk az idősebbek anekdotáit, s igyekeztünk ellesni technikai fogásaikat.

– *Hogyan folyt akkoriban a színészoktatás?*

– Tanárainktól, Kovács Györgytől, Delly Ferenctől, Senkálszky Endrétől s mindenekelőtt Kőműves Nagy Lajostól mérhetetlen színházszeretetet tanultunk. Nem tudom, Kőműves mennyire volt jó pedagógus, de azt igen, hogy mindig pontos elképzelése volt arról, mit akar a színpadon látni. Ma talán megmosolyogtató volna, ahogy instruált, hisz a legfőbb utasítás, amelyet adott, így szólt: éld át. Addig gyötört bennünket míg meg nem tanultunk sírni és nevetni, a hangunkkal bánni, állapotokat váltani. Őszinte érzelmeket követelt. Aki nem tudott alkalmazkodni, az elhullott. Sokan eltűntek a pályáról, sokan a szín-ház közelében maradtak, de nem színészként. Kolozsváron például az ügyelő, a súgó, a pénz-táros ugyanabból az évfolyamból került ki, mint én meg Harag.

- *Lujzika* és Harag Gyuri *pályája* búvópatak*szerűen összefonódott. Kapcsolatuk mára* főis*kolán kezdődött.*

- Mindketten már főiskolásként is öregeket játszottunk. Például *a Bánk* bánban ő Peturt, én Gertrudist. Harag nagyon szeretett játszani. Éjszaka próbált. Jó partner volt. Teljes erőbedobással csinált mindent. Mielőtt kiderülhetett volna, hogy milyen színész valójában, már átment rendezőnek. Mindig mondogatta, hogy rendező szeretne lenni. Már a főiskolán is „direktomak" számított, de nem erőszakkal kaparintotta meg ezt a titulust, így alakult. Olyan atmoszférát tudott teremteni, amelyben a többiek is jól érezték magukat, amelyben színészként létezni lehetett. Közösséget akart maga körül érezni. Talán mert ő maga elvesztette a családját. Egy kicsit mindig apafigura maradt, ugyanakkor nagy gyerek is, aki a gyerekségét mindvégig megőrizte. Aztán elváltak útjaink, ő Szatmárra ment, és megcsinálta a maga színházát, én Kolozsváron maradtam.

– *Később ismét találkoztak...*

– Amikor visszajött Kolozsvárra, ő már befutott rendező volt, túl számos sikeren, de kudarcon is, akárcsak én. Azokat az éveket, amikor ismét együtt dolgozhattunk, életem egyik legszebb korszakának tekintem. Boldog színésznő voltam, alig vártam a délelőttöket. Imádta a próbát. Szerette, ha a színészek mindent kipróbál-nak. Bejött reggel, hogy „megálmodtam, kész a jelenet". Aztán elkezdtük csinálni, gondterhelten járt fel-alá, leállított bennünket: „Nem jó, semmi nem jó, kezdjük elölről." Gyakran előjátszott. Bű-bájos öregasszonyokat alakított. Biztos ízléssel válogatott, ismerte a hatást, tudta minek mikor és hol a helye az előadásban. Utolsó közös munkánk Lőrinczy László Szeretője volt. Gonosz anyóst játszottam. Epizódszerepet. Harag kitalálta, hogy ez a vénasszony, aki megkeseríti a fiatalok életét, az egész előadás alatt legyen a színpadon. De hol üljön, hogy ne zavarja a többieket, mégis mindvégig fenyegetően jelen legyen? Kerestük a helyét. Nehezen találtuk meg. Végül egy ócska karosszéket tétetett be egy sarokba, ott ültem, onnan szóltam, s csak nagy ritkán álltam fel, ezért aztán minden gesztusomnak súlya lett.

– *Milyen volt Harag Gyuri mint színészpedagógus?*

– Nagyon tudott bánni az emberekkel. Mindenben rá bízhattuk magunkat. Harag felszabadított bennünket a gátlásaink alól. Tudtam, amit mond, azért mondja, hogy jobb legyek. Jó szeme volt. Nem engedte, hogy elkoptatott eszközeinket használjuk. Ha a produkció érdeke úgy kívánta, szerepcserére is sor került, de ha átosztotta a szerepeket, azt sem éreztük megalázónak. Mivel maga is volt színész, tudott velünk bánni. Ugyanakkor működött bennem a dac is: „Rend-ben van, te jó rendező vagy, de én sem vagyok rossz színész. Majd megmutatom én neked, mit tudok." Persze éppen ezt akarta elérni. Szerény volt, a színházat menedéknek tekintette. Soha nem akart fából vaskarikát, az ő modernsége a szövegből eredt. Friss szemmel tudott darabot olvasni. Ma, ha valaki modern akar lenni, elfelejtkezik a darabról.

– Ez a *mondata némi keserűséget* sejtet.

– Akkoriban élet folyt a színházon belül, ezt hiányolom most. Volt zsíros kenyér, volt más is, volt közösség. Harag például azt kérte: a *Tornyot* választokban jöjjön be mindenki a színpadra, mert fontosnak tartja, hogy a tömegben a kis és nagy színészek egyaránt jelen legyenek. Boldo-

gan vállaltuk. Ma már ilyen helyzetben nem lenne mindenki boldog. És nem lehet az együttes munka hiányát csak a külső körülmények megváltozásával magyarázni. A színházat nem szabad görcsösen csinálni, operett is kell, tragédia is. Nem kell szenvedni. Örömmel kell játszani. Nem dolgozni, játszani.

– *Azt mondta, hogy már a főiskolán is idősebb figurákat formált meg, s magam* is csak karakterszerepeire *em*'ékszem. *Nem vágyott soha* arra, *hogy* fiatal *lányokat játsszon?*

– Hogy szerettem volna Júliát eljátszani! De a Dajkát osztották rám. Egyetlen fiatallányszerepem Barta Lajos Zsuzsija volt. Nagyon szerettem. Különben cselédlányokat, parasztasszonyokat alakítottam. Asztalos István A fekete *macska* című darabjában kiállhatatlan öregasszonyt játszottam, de abban is fel kellett fedez-nem az emberi vonásokat.

A figura hibáit úgy kell megmutatni, hogy ne csak viszolygást váltson ki, hanem okulásul is szolgáljon. Magammal kell ragadnom a nézőt. Ha nem ezzel a szándékkal megyek a színpadra, akkor nincs értelme az egésznek. Mindenkinek kell adnom valamit, elérnem, hogy legalább egy pillanatra boldogabb legyen, vagy csak gondolkodjon el azon, amit látott. De nem erőszakkal. Nem agresszivitással. Az agresszivitás idegen a színháztól, az embertől. Aki agresszív, lenézi a másikat. Soha nem néztem le a nézőket. Nekem kell beléjük plántálnom az érzelmeket. Mert érzelem né'kül nincs színház. A racionalitása színházban csak egy-két embert érint meg, néhányuknak érdekes lehet, sokak számára érdektelen marad.

Tudni kell gyűlölni és megbocsátani; az életben ez nehezebb, a színpadon, például *A trójai* nőkben, sokkal könnyebb. A színésznek a bánata is beépül a szerepeibe. Nagyon szeretem a gyerekeket, de én későn, negyvenen túl szültem. Minden, ami a lányaimmal történt, a szerepeim részévé vált. Ha újra kezdhetném, újra ezt csinálnám. Minden nyomorúságával együtt. Mindent feláldoztam érte. A gyerekem halálát, szerelmeim örömét, gyászaim fájdalmát, mind a színpadon éltem ki. Olyan vagyok, minta kereskedő, aki mindenét kiárusítja. Nem szégyellem, nem sajnálom.

– *Nincs* ebben *a kijelentésében egy kis dac*os *konokság?*

– Az lenne a furcsa, ha nem lenne. Anyám cseh volt, amikor idekerült, egy szót sem tudott se magyarul, se románul. A férjem zsidó. Hiába próbáltam egyszerűen ember lenni, mindig beleütköztem valamilyen másságba, a kisebbségbe, az erdélyiségbe. Ez a sors kikerülhetetlen. Ezt vagy el kell viselni, vagy el kell előle menekülni. Nem tudok senkit sem elítélni, amiért ezt a sorsot nem tudja vállalni. A lányomon látom, mennyire nehezen viseli el, hogy kiszakadt abból a világból, amelyben felnőtt. Sokáig ingázott Pest és Kolozsvár között, a férje és a gyereke itt élt, de a munkája oda szólította. S bármily nehéz, hogy most már az egész család kiköltözött, csak azt tudtam nekik mondani: menjetek, hogy ne szorongásban nőjenek fel az unokáim. A szorongás mindennél rosszabb. Csak ahhoz a kínhoz és szenvedéshez hasonlítható, amelyet akkor érez az ember, ha nem dolgozik.

Persze van a dolognak egy másik oldala is. Nemrég egy nagydarab férfi került mellém a buszon. Beszélgettünk, felismert, s azon kezdett lamentálni, hogy lám, ők, kisemberek kitartanak, de azén kollégáim, a művészek elmennek. Ezért nem jár színházba. Azok közül, akik elmentek, sokuknak volna ismét itt a helye.

Elgondolkodtam ezen. Kint nem érvényesültek, csak keveset vagy egyáltalán semmit nem valósíthattak meg abból, amiről itthon ábrándoztak. Nem találták meg a boldogságukat. Helyi sikereket elértek, de amit itt kaptak, azt ott nem kapják meg. Bács Ferenc talán az egyetlen kivétel. De ott nincs, akinek kalapot emeljenek, s nincsenek, akik nekik emeljenek kalapot.

- *Itt viszont a magyarországi gázsikhoz* képest *nevetségesen* kevés *fizetésért dolgoznak a színháziak.*

Orosz Lujza A trójai nőkben (1967)

Orosz Lujza és Vadász Zoltán A fekete macskában (1976) (Csomafáy Ferenc felvétele)

- Erre szoktam azt mondani, hogy mi aztán tényleg szerelemből játszunk. De élni is kell valamiből. Igen, elfogadtam az Erzsébet-díjat, mert szükségem volta pénzre - voltak, akik ezt rosszallották, akik megszóltak ezért. Pedig itt gyalázatosan fizetnek. Nálunk nincs olyan előadás-pénz, mint Magyarországon. A Csirke fejért például olyan megalázóan kevés gázsit kaptam, hogy még a benzinköltségem sem jött ki belőle.

Igen, szeretem a pénzt, hogy elköltsem, vagy ad-jak belőle.

Cápavilág! S a legnagyobb baj, hogy ebben a cápavilágban már senki sem törődik a másikkal. De akkor hogy tudok vele dolgozni? Egymásra vagyunk utalva. Csak a másikból lehet építkezni.

Hamis értékrend terjed a világban. Neményi Lilinél voltam egyszer. Bisztray Mária, a kolozsvári színház akkori igazgatója megbízott, hogy ha filmezni megyek Pestre, keressem fel Neményi Lilit, akinek le kellett mondani egy vendégszereplését, mert csak önálló estjét engedélyezték. Felhívtam telefonon, kedvesen invitált magához. Tágas lakás, minden ízléses, csupa üveg, porcelán, olyan az egész, mint egy múzeum. Minden drapp árnyalatú, ő maga is drapp kosztümben várt. Nekem mindig más volt fontos, nem a rend, nem a tárgyak. Más az értékrendem. Lehettem volna olyan, mint Neményi, meglett volna rá a módom, de nem lettem.

– *E közel fél évszázad alatt* soha *nem fordult* meg a fejében, *hogy el kellene hagyni* ezt a várost, ezt a *színházat?*

– A stabil társulat az egyedüli lehetőség a jó munkára. S a kolozsvári társulat mindig nagyon jó volt. Ugyanakkor: de jó lett volna, ha tíz-húsz évvel ezelőtt szabadabban lehetett volna átszerződni egyik színháztól a másikhoz! Ez talán továbbvitte volna az életet, megmentette volna a színházat. Bezártság volt, zárt városok voltak, nem lehetett átköltözni. Tehát maradtam. Nem kényszerből, nem megalkuvásból, hanem azért, mert itt jól éreztem magam. S ma is jó itt lenni. Megmondhatom még a véleményemet. Kötődöm a színházhoz, de nem függök már tőle.

– *Akkor ez* az a *helyzet,* amikor átadhatná tudását a *fiataloknak. Tanít-e?*

- A tanár nagy ász; vagy elvont ember, vagy saját személyiségét erőszakolja rá a növendékre. Így aztán sok-sok kis x kerül ki a főiskolákról. Aki erre a pályára jön, mind kisgyerek. Ide tanító néni kell. S én egy kicsit tanítónő-természetű is vagyok. Beszédtechnikát tanítottam a főiskolán. Aztán meg sok-sok fiatal embert készítettem fel a felvételire, akik később kollégáim lettek. Ma már ezt sem csinálhatom, mert nem tudom elolvasni a szövegeket. Az olvasás hiányzik a legjobban, a hiányt az sem pótolja, hogy a férjem szorgalmasan felolvas nekem. A zene maradt meg. A zene a legnagyobb csoda, ez segít átállni. Erre is jó volt a konzervatórium.

– *Miből táplálkozik Lujzika töretlen kedélye* és ereje?

– Talán abból, hogy világéletemben karakterszerepeket játszottam. Ettől maradtam harmonikus. A sokféleségtől. Sokan viszont megkeseredtek, nem találják a helyüket, elfelejtik őket, az aktív színháziak feléjük sem néznek, nem kérdezik meg: hogy vagy, Lujzikám. Pedig csak néha rájuk kellene telefonálni. Így hát inkább be sem teszik a lábukat a színházba, sértődöttek.

Én nem esem kétségbe, és nem akarok megkeseredni. A legkisebb jónak is mindig tudtam örülni. Miért tennék most mást? Csak meg kell találni a jót. Szerencsés adottság? Lehet.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Sztanyiszlavszkijnak életében csak két könyve jelent meg: *az Életem a művészetben* és A színész *munkája* önmagán, *I.* rész: *A munka az* átélés *alkotó* folyamatá*ban.* Mindkettő két évvel előbb jött ki Amerikában angolul, mint odahaza eredeti nyelven *(My Life in Art,* Boston 1924; An Actor Prepares. *Part 1: The Creative Process of Emotion. The Diary of* a *Pupil,* New York 1936). A főműnek tekinthető utóbbit Elisabeth Reynolds Hapgood fordította angolra, igencsak megnyirbálva a szöveget, s gyakran pontatlanul, tévesen tolmácsolva a fogalmakat. Sajnos azonban Sztanyiszlavszkij 1930. április 22-én a Nizza melletti Mentonban aláírt egy angol nyelvű papírt, amelyben Hapgood asszonyra ruházta négy következő - még el nem készült - könyvének jogait az összes világnyelven, a fordítási és kiadási szerződésektől kezdve a jogdíjak bevételezéséig és megőrzéséig. Másnap a nizzai amerikai konzul ezt a szerződést hitelesítette és jogerősnek nyilvánította. Ezért sok Sztanyiszlavszkij-fordítás nem az orosz eredetin, hanem Hapgood asszony hibás angol változatán alapul. Ha egy kiadó mégis visszanyúlt az eredetihez, kénytelen volta hölgy, illetve örökösei beleegyezését kérni, és jogdíjat fizetni nekik egy olyan munkáért, amelyet nem végeztek el. Ennek a helyzetnek esett áldozatul A színész *munkája* hagyatékban maradt folytatása-anyaga is. Az első kísérlet a kéziratok összeszerkesztésére (ami egyszersmind a szövegek és szövegvázlatok átdolgozását is jelentette) a moszkvai Művész Színház 1946-os Évkönyvében került sor, s a „mű" 1948-ban könyv alakban is megjelent; ezt ugyancsak Elisabeth Hapgood fordította angolra *(Building a* Character. *The Creative* Process *of Impersonation,* New York 1949) - a szokott itelességgel. Az életében kiadott két könyvön kívül Sztanyiszlavszkij halálának évében (1938) két további kiadvány jelent meg, melynek előkészítésében a szerző még részt vett, s ezért autentikusnak tekinthető, bár egyik sincsen szoros összefüggésben elméletével: *a Király* rendezőpéldánya, valamint korai, 1877 és 1892 között keletkezett művészeti feljegyzéseinek gyűjteménye. Sztanyiszlavszkij halála után óriási munka kezdődött, hogy a grandiózus kézirathagyatékot felmérjék, rendezzék, a szövegváltozatokat mérlegeljék, az összetartozó, de egymáshoz nem illeszkedő vagy egymást éppenséggel átfedő töredékeket alkotójuk utalásai és hátrahagyott feljegyzései szerint lehetséges könyvekké szerkesszék. E munka első kézzelfogható eredménye az Othellom rendezőpéldányának publikálása volt rögtön a második világháború vége után, már 1945-ben. A különböző szemelvények a hagyatékból főleg a Művész Színház Évkönyveiben jelentek meg, és magukon viselték az első, sietős kísérlet minden bélyegét. Csak az Összegyűjtött *művek* 1954-ben megindult, nyolc kötetre rúgó, 1961-ben befejeződött kiadása kísérelt meg Sztanyiszlavszkij írásos életművében legalább átmenetileg viszonylagos rendet teremteni. A sorozat azonban nemcsak hogy nem ölelte fel a rendezőpéldányokat (ezek szisztematikus kiadása csak 1980-ban kezdődött el), de egészében véve majdnem úgy aránylott az archívumi anyaghoz, mint a jéghegy csúcsa a víz színe alatti tömegéhez.

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij

Magyarországon Sztanyiszlavszkij 1941-ben jelent meg először a Madách-könyvtár második kötetével *(Életem),* majd 1945-ben elkészült a *Szinészetika* magyar fordítása (1949-ben és '64-ben is kiadták), s 1946-ban hozzánk is eljutott A *színész munkája* első része „E.R. Hapgood autorizált fordításából" magyarra átdolgozva, *Egy színész felkészül...* címmel - tudjuk, mit jelent ez. 1950-51-ben ezt a csorbát kiköszörülte az eredeti mű kétkötetes kiadása, amely az akkor standard orosz változaton alapult. (Második, javított kiadása 1988-ban jelent meg, egyelőre a

Sztanyiszlavszkij-honosítás utolsó tetteként.) A későbbiekben már csak egyetlen Sztanyiszlavszkij-mű jelent meg legitim magyar kiadásban, *az Életem a művészetben* 1967-ben. Ez előtt a háttér előtt látszik igazán, hogy milyen sokat tettek a színháztörténet egyik legnagyobb alkotójának autentikus megismertetéséért bizonyos nem vagy csak korlátozottan nyilvános terjesztésű szakmai kiadványok: elsőként a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség jóvoltából stencilről sokszorosított Othello-rendezőpéldány (é. n.), majd a Színháztudományi Intézet kiadásában megjelent Cselekvő elemzés (1960), *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij* (1960), Új *ösvényeken* (1962). A magyar Sztanyiszlavszkij-bibliográfia látványosan példázza, hogy nálunk bizonyos felfogásoknak sem kanonizálása, sem elutasítása nem szokott összefüggni az eredeti nézetek és gondolkodásmódok autentikus megismertetésével és megismerésével.

Még a 70-es években az egykori Szovjetunióban megindult Sztanyiszlavszkij életművének és szellemi hagyatékának dogmatizmustól mentes, elfogulatlan felülvizsgálata, s ennek eredményeként egyrészt kiváló könyvek és tanulmányok születtek, másrészt a rendezőpéldányok már említett, 1980-ban elkezdett rendszeres kiadásával és a jegyzetfüzetekből készült első - kétkötetes - válogatással (1986) megindult az írásos életmű, hagyaték minden korábbinál teljesebb és szövegkritikai szempontból korrektebb publikálása - gerincét az Összegyűjtött *művek* új, 1988 óta folyó, ezúttal kilenc kötetre tervezett kiadása alkotja.

Mindezeknek az új, de immár negyedszázada halmozódó eredményeknek semmiféle következményük sincsen a magyar Sztanyiszlavszkij-ismeretre nézve. Nemhogy a szekunder irodalomból - a feltárt életműből sem szivárgott be hozzánk úgyszólván semmi. Olyannyira nem, hogy a hazai könyvtárakban még az új szövegkiadások sem igen vannak meg - az erre szakmailag hivatottakban sem. A rendezőpéldány-sorozatnak a Színházi Intézetben is csupán a legelső kötete található meg, az OSZK központi katalógusa a jegyzetfüzetekből készült kétkötetes válogatást egyáltalán nem, az új összkiadást pedig csupán egyetlen könyvtárban tartja számon - legalábbis az 1991-ben megjelent negyedik kötetig... A szovjet megszállás alófelszabadulásunk az 1989-es rendszerváltás-kor - jellemző módon - a kulturális kapcsolatok felszámolásával, a kultúrcikkimport megszüntetésével kezdődött. A könyvrendelések, könyvelőjegyzések teljesítetlenek maradtak, az orosz könyvsorozatok megszakadtak. Hogy egy azóta megjelent Sztanyiszlavszkij-kötet fellelhető-e egyáltalán, s ha igen, akkor hol, hogy a sorozatok kiadása Oroszországban hol tart - ezeket az elemi tényeket megtudni nálunk olyan felmérhetetlen nyomozómunkát, idő- és energiaráfordítást igényel, hogy egyszerűbb kimenni Nyugatra Sztanyiszlavszkijt tanulmányozni. Az Európához való felzárkózás jegyében.

Az alábbi válogatást az 1919 és 1938 közti feljegyzésekből K. Melik-Szaharov tette közzé Sztanyiszlavszkij születésének centenáriuma küszöbén a Tyeatr című moszkvai folyóirat 1962/12. számában. Ez legalább magyarországi könyvtárban is megtalálható.

SZTANYISZLAVSZKIJ

Mindenkinek az a szokása, hogy az eredményt akarja eljátszani, az eredményre törekszik. A többség rögtön az eredményt akarja, nem az előzményt, amely az eredményhez vezet.

Tudni kell hallgatni. Hallgatni azt jelenti, hogy fölfogom a kérdést. A kérdéstől függ a válasz, a reagálás (vagy lehet egyszer s mindenkorra beállítani a reagálást).

Az én „rendszeremnek" mintegy az alkotás kapujának kell lennie. De ahhoz külön érteni kell, hogy ezt a kaput ne torlaszoljuk el, hanem tárjuk ki magunk előtt.

A gondolatot tudni kell közvetlenül érezni (eleven látás). Érzés és látás nélkül nem beszélhetünk gondolatról. A gondolat nem fogható föl tisztán gondolatként.

A (vizsgált) tárgyat gondolattal látni. Szemmel elgondolni (a tárgyat).

A „rendszert" belsőleg kell elsajátítani: magunkba fogadni, elveszni benne, úgy a sajátunkká tenni, mintha a tulajdon alkotásunk lenne, átvenni a stílusát, a tartalmát.

A színésznek minden pillanatban rendelkeznie kell valamilyen tárggyal, de ennek *okvetlenül* a színpadon kell lennie, nem pedig a nézőtéren.

Mivel kerül szembe a színész, ha a saját művészetét vizsgálja? A lélekkel, a lelki élet mozgatóival - az aggyal, az akarattal és az emócióval. Valamint: ezen lelki mozgatók ösztönzőjével, azaz a képzelettel.

Hatni nem idegekkel kell az idegekre, hanem lélekkel a lélekre.

A színész egyénisége, egyesítve a költő egyéniségével, létrehozza a szerep magvát.

Az (iparos) színész szereti a saját nevetését, rémületét (rémüldözését), könnyeit.

A főcselekvés - iránytű.

Ha megkeressük a szerző, valamint a színész érzéseinek gyökereit és egyesítjük őket, azzal létrehozzuk a (szerep) magvát.

A színész jobban szereti a saját érzéseit, mint azt, ami életre hívta őket.

Nevetni minden cél nélkül - hisztéria.

A színképben hét alapszín van, a szabad szemmel látható kombinációk száma mintegy százötven. Alapérzés (ösztönös) van tizennégy. És ugyan mennyi kombináció? A zenében hét hang van - és ugyan mennyi kombináció?

Az indulat a gondolat előtt jár (ez rossz), a gondolatot az indulat elé kell helyezni.

Minden művészetet mechanikus gyakorlásnak kell megelőznie.

A reprodukáló színészek nem kommunikálnak.

Megtanulni nézni és látni.

Az opera (a Bolsoj Tyeatr) elbűvöli és felemeli a lelket a hallás (a fül) révén, bántja és lealacsonyítja a látás (a szem) révén.

Ma a *Menedékhelyet* játszottuk, és megértettem, hogy a negyedik felvonás a koncentrálásé (Lukából szerzett benyomás). Korábban a negyedik felvonásba bele volt szőve a mulatozás ábrázolása. Csak ma értettem meg mindent (attól, hogy otthon ellazítottam az izmaimat meg az érzéseimet).

A színész a szerepben nyilvánul meg (az énje). A tudatalattija megnyilvánítása.

Mejerhold, Tajrov - szabók, akik új modelleket varrnak manökenekre (színészekre) vagy formátlan, tapasztalatlan, báli ruhát viselni nem tudó kuncsaftokra (színészekre).

Kis és nagy igazság. Ha a nagy igazság megragadása nem megy, megragadhatjuk a kisebbet, és néhány kisebb igazságtól eljuthatunk a nagyhoz.

A doktorról szóló mese annak példázata, hogy a rendszernek és a technikának van egy keskeny határmezsgyéje, amely után kezdődik a tehetség, az ihlet, az Isten. Egy orvos megtanulta, hogyan kell feltámasztani a holtakat. Kísérlet a két, bánattól sújtott szülő imádott gyermekével. A tu-

domány segít: a halott kislány magához tér, felül - majd holtan zuhan vissza.

- Én mindent megtettem, amit lehetett, és amit tudtam. A többit már csak Isten teheti meg, de ő nem akarta - mondta a doktor.

Miért van az, hogy a költők, festők, művészek oly szórakozottak? Mert túlságosan el vannak foglalva az alkotással.

A színésznek is alkotómunkája tárgyára kell irányítania minden figyelmét, s nem szabad törődnie a nézővel.

A rendező. Miközben átállítják a díszletet, fantasztikus lesz a hangulat, a világítás, a tárgyak (véletlen) elhelyezkedése. Mindez pompás ötleteket ad.

Lükeházi maszkja öntudatlanul, véletlenül lett meg, és aztán tudatosodott. Kosztyenyevvel ugyanez, a karakterrel, a járással, a figura tikkjével. Stockmann meglett, aztán évek múlva tudatosodott.'

Öntudatlanság. Leonyidov[2] a Cseresznyéskert harmadik felvonásában fölveszi, aztán megint ledobja a kulcsokat. De egyszer nem vette föl, csak elkezdett beszélni, és közben dobta föl és kapta el őket. Ez öntudatlanul történt, de olyan hangulatba hozta őt, hogy mindent másképpen - ragyogóan - játszott.

Maruszja A *nagybácsi* álmában úgy játszotta a jelenetet Knyipperrel, hogy képszerűen föl akarta idézni neki a múltat, ezzel földühíteni őt, borsot törni az orra alá.[3] Ebben nem volt elég cselekvés, unalmas volt. Azt tanácsoltam neki, hogyne a múlt, hanem a jövő felől játsszon, azaz azért beszéljen a régi dolgokról, hogy ezzel cselekvésre késztesse Knyippert a jövőben, hogy az majd akarja elhódítani a grófot4 vetélytársnőjétől. Ebben már sokkal több cselekvés volt, sokat segített Maruszjának.

Természet. Mit csinálnak az orvosok, mi az alapja a gyógyításnak. Segítik a természetet, hogy reagáljon vagy megküzdjön a betegséggel. Nekünk is ugyanezt kell csinálnunk... segíteni az alkotó természetnek.

Vágányokat kell építeni, hogy a vonat menni tudjon rajtuk, mi viszont vonatot építünk, és nem törődünk a vágányokkal. (L. M. Leonyidov)

Üssünk rá jó erősen egy bottal a zongorára - reflexként megzendülnek a húrjai. Ha a trombitán megfújunk egy hangot, a zongorában is megszólal ugyanaz a tonalitás. A fizikai feladatok ugyanígy rezonálnak az affektív emlékezetben.

A jelenetbeállításnak színeket kell adnia, kiemelnie a részeket. Jelenetbeállításon a teljes belső tartalmat kell érteni.

A Mirandolina a moszkvai Kis Színház 1924-es előadásában. Ripafratta szerepét Sztanyiszlavszkij játszotta. (A képen középen)

Kellenek múzeumok, utazások, egyebek, hogy állandóan élményekkel tápláljuk affektív emlékezetünket.

Tempó-ritmus. Táncolnia a pránának[5] kell, nem a testnek - karoknak, lábaknak. Pavlovánál6 a karok cselekednek, hatnak, nem csak hadonásznak. Így van, táncolni a prána belső vonala és tempó-ritmusa szerint kell.

A zseni - hosszan tartó türelem (azaz konok kitartás) - mondta Buffon.

Ugyanazt az áriát többféle hangnemben és harmonizációban is el lehet énekelni. Ugyanazt a főcselekvést szintén végre lehet hajtani más-más adott körülmények között is.

Repertoárok és színházak. Vannak, amelyek modernséget tükröznek. Mások az általános emberi értékeket (klasszikus repertoár). Az utóbbiak nélkül az előbbi elsekélyesedik.

Opera. Ritmus-tempó. Együtt táncolni a zenével - ez könnyű. De együtt járni, ülni, futni, sőt haragudni, örülni, büszkének, szerénynek lenni - ez az igazi megvalósítása a zenei plaszticitás-nak és a plasztikus zenének.

Groteszk. A jó karikatúra mögött ott az eleven, találó portré.

Rendező. Megmutatom a jelenetbe-állítást. (Ez az első piszkozat. Le tudom írni.) Soha nem sikerül azonnal. Rögtön kijavítom, amint megnéztem és meg tudom bírálni. Ez az *önkritikából* és *önkügazitásból* álló folyamata rendezői alkotómunka része. Ez kötelező. Az irodalmárnál ugyanígy. Semmit sem lehet egyből megírni. Holnap átolvassa az ember, amit ma megírt, így lesz önmaga kritikusa. Csehov azt mondta: tegye félre, és egy év múlva olvassa el, mintha új, ismeretlen darabot olvasna.

Itt a legvégső határidő. Most kell beszélni a színházról vagy soha. A hagyományok pusztulnak. A film szorít.

Meglepően gyorsan csökkennek a nézők igényei a színházzal szemben. Most akármit játsszon is a Művész Színház - minden színész jó.

Először minden növendék a megjelenítéssel próbálkozik, azaz el *akar távolodni* önmagától. Pedig éppen fordítva, azzal kell kezdeni, hogy el*juttassuk* őket *önmagukhoz.*

Szilárd alapokat teremteni a további fejlődéshez. A művészetet kell megszeretni önmagunkban, nem önmagunkat a művészetben. Nem azt kell figyelni, hogy mennyit, hanem hogy milyen minőséget hozunk létre. Nem a szerep nagysága, hanem a szerepben újonnan meghódított mozzanatok igazolják a művész kínjait, a számtalan áldozatot.

A mimikával kommunikálni. A mimika, a fizikai feladathoz hasonlóan, reflexszerűen kiváltja az átélést.

Ki kell tudni találni, hogy az adott körülményeknek, a gondolatnak, az akarásnak, az érzésnek mely vonala mentén halad a ritmus. A

Beaumarchais: Figaro házassága, 1927 (rendezte: Sztanyiszlavszkij)

Tannhäuserben például (zarándok) a ritmus nem a melódia, hanem a kíséret vonala mentén halad.

Nem az intonációt kell változtatni, hanem a látást. Ha az intonáció fölébe kerekedik a látásnak, abból lesz a szóömléses beszéd.

Vannak, akik a zenei interpretátor feladatát a másoló festőéhez hasonlítják. Ennek is, annak is az a dolga, hogy reprodukáljon egy műalkotást, anélkül hogy egy parányit is változtatna rajta, és apró, eredeti részletekkel egészítené ki.

Egy zenemű fixálása, végső lekottázása más dolog, mint az utolsó ecsetvonás egy festményen. A zenében ez a munka nem tartozik a tulajdonképpeni alkotáshoz, hanem csupán eszköz, melynek révén a jövőbeli interpretátor meg tudja keresni a műben a szerző gondolatát és életre tudja kelteni azt.

A színdarabot, akár a Moszkva-Szentpétervár közötti utat, feloszthatjuk több részre, a legnagyobb állomások szerint: Klin, Tver... Ljub. Ez az expresszvonat. De van postavonat is, amely megáll a kis állomásokon - Kuncevóban... Ha tanulmányozni akarjuk a vidéket Moszkva és Klin, Klin és Tver között, akkor hasznos, ha megállunk ezeken a kis állomásokon és szemügyre vesszük a környéket. Egyhelyütt erdőből van sok, másutt mocsárból, a harmadik sík vidék, a negyedik dimbes-dombos és így tovább. De utazhatunk vegyes személy- és tehervonaton is, és megállhatunk minden megállóhelyen, rendezőpályaudvaron és egyéb állomáson. Így még jobban megismerjük a vidéket Moszkvától Klinig, Klintől Tverig és így tovább.

De bérelhetünk különvonatot is a Moszkva-Szentpétervárvonalra, amely nem áll meg sehol. Ekkor nagy inercia jön létre - főcselekvés, nagy sebesség. A különvonat a gazdagoknak való (a Salvini7-féle géniuszoknak).

A gyors- vagy expresszvonat a tehetségeknek (nekünk).

Ami a postavonatot vagy a vegyes személy- és tehervonatot illeti, az kell a kutatómunkához (elemzés, mélyre ásás).

Untyilovszk.[8] Elemzés. Megtalálnia fő feladatot, a főcselekvést, a részeket (feladatokat, láncszemeket). Lehet, hogy ezek a részek mind emberiek, elevenek, a színész mégis csupa hamis, halott jelzés... Az Untyilovszkban nemcsak megtaláltuk a fő feladatot, hanem a szerző által hagyott helyeken ki is egészítettük, ki is töltöttük.

Szóval megvan a fő feladat, a mag. A színészek azonban nem vigyáztak rá, ők már nyugodtak voltak, a magot nem öntözték, nem nevelgették. El is sorvadt. Szegény rendező kezdhet mindent elöl-ről. Újra művelheti, dúsíthatja a talajt a színész lelkében (adott körülmények). Újabb rendezői alkotás ugyanarra a témára ott, a próbán.

Mire veti rá magát leghevesebben és legkönnyebben a nézősereg? Arra, ami a legszembetűnőbb, ami a legfeltűnőbb a színpadon: először is a pompázatos díszletre és jelmezre (díszlettervező, jelmeztervező), a rendezés formailag különleges részleteire (a rendező a tömegjelenetekben - statiszták), a különleges, váratlan mozgásokra (színész, táncos).

És ami nehéz, ami nem olyan szembeszökő és feltűnő, vagyis a belső színpadi életre, az átélésre (színészek), arra nem is reagál annyira a nézőtér. Ennek nagyon erősnek kell lennie. Csak akkor lesz érzékelhető.

Shaw mondása: aki tudja, csinálja. Aki nem tudja - tanítja.

Ha megtanultam úszni, akkor majd fürdöm. A színész: ha megéreztem, akkor majd eljátszom.

Az *aranykakas.*[9] Első felvonás. Szaltán cár haragra gerjed, fölkapja a jogart, és dühösen hadonászik vele, mint egy seprűvel. Mindenki rémülten elbújik. Van, aki a palánk mögé. Két fia a trón mögött almát eszik, beszélgetnek, viháncol-nak. Legyet fogdosnak. Az erkélyről belép a Csillagász. A kakas élő. Aranytollakba öltöztetni. Anfisza lehúzza a cár csizmáját, miközben az a tró-

non ül. Az ágyon beöltöztetik Dodont. Az összes bolond odamegy, meresztgetik fölfelé a szemüket, bámulják a zsákot a kakassal. Bámulnak, amikor a kakas énekel, a mimika örvendező-bolondos. Ütemesen vezényelnek a kakasnak.

Naturalizmus. Szamarin mondta Sztrepetováról:[10] „Igen, jól haldoklik. De a kórházban még jobban csinálják."

A testkultúra néha árt a színésznek. Egy cirkuszi Herkules vagy egy akrobata szép lehet trikóban. De ha fölvesz egy frakkot - lakáj. Ugyanez Lentovszkij[11] esete a frakkal.

Ugyanez. Hogyan járnak a táncosok.

Mordkin[12] mondja: mivel közvetítik érzéseiket az emberek? A szemükkel és a szívükkel (mimika, szem, arc). A test többi része hallgat. A tánc kifejezővé akarja tenni a testet, beszéltetni akarja.

De... (mondom én) Mordkin nem beszélteti a testét. Hanem játszatja, mutogatja magát, stilizált balettpózokban, amelyek csak jelzik az érzéseket.

Nekem arra van szükségem, hogy a test ne jelzéseket közvetítsen, hanem magukat az érzéseket. Olyan érzékenynek kell lennie, minta barométernek, amely az érzések atmoszferikus nyomásában bekövetkező legkisebb ingadozásra is reagál.

L. M. Leonyidov olvasta egy német újságban, hogy?... tudós lefényképezi az emberek és az állatok gondolatait és azok kialakulását. Sugárkibocsátás és -érzékelés.

A filmnél azt kiabálják: most legyen féltékeny jobb felé!

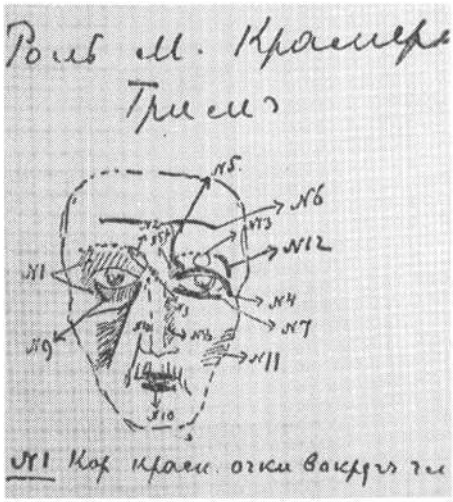
Ahogy az életben is vannak emberek, akiknek csak saját személyük fontos (egoisták), meg akiknek mások (altruisták): a színházban is vannak színészek, akiknek a színpadon csak saját maguk fontosak (magamutogatás), meg akiknek mások (a partnerek).

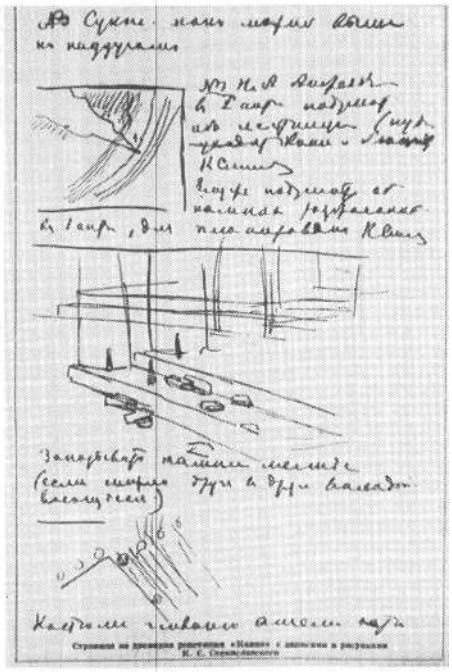
A színésznek nemcsak kifejezőnek, hanem magával ragadónak is kell lennie.

Iparosság. Kiszelevszkij,[13] ha megkapta a szerepét, mindig berakta a példányt a tükör mögé. Egyszer, az egyik előadás végén azt mondja: nahát, most hallom, hogy ez versben van írva?!

Tempó-ritmus. Beállítani a metronómot, ritmusban és tempóban levetkőzni. A) Gyors metronómtempó - belső tempó-ritmus. De a cselekvések egészekben, felekben, negyedekben stb. Fordítva. B) Lassú átéléstempó gyors cselekvéstempó mellett (azaz egynyolcadban, egytizenhatodban, egyharminckettedben). C) Változékony tempó-ritmus (hol így, hol úgy).

A szerep (a figura) lelkének és belső lelki életének megteremtéséhez leginkább az affektív





Rajzok Sztanyiszlavszkij noteszeiből

emlékezetből meríthetünk anyagot. Minél gazdagabb és sokrétűbb ez az anyag, annál jobb a színésznek. Ezért állandóan gondoskodnunk kell arról, hogy érzéseket tároló emlékezetünket mindig újabb benyomásokkal és élményekkel töltsük fel. És ezért kell a színművésznek tágítania a látókörét. Ehhez sokat kell tudnia, sokat kell látnia, sokat kell tapasztalnia, meg kell figyelnie mind a saját, mind a mások életét. A tudományok, az olvasás, a sokrétű képzés, az ismeretek, az utazások, a múzeumok, az emberek élet-körülményei, a lelki életük - a mindig új benyomások, a friss élmények révén -- ezek mind elő-segítik az affektív emlékezet gazdagítását. (Scsepkin[14] még a viccekre is gondosan figyelt.)

Együttérzés és érzés. Az én példám. Megérkezem a barátomhoz, ő mint az őrült. Együttérzek vele. Átvisz a szomszéd szobába, ott a felesége vérbe fagyva. Nő bennem az együttérzés. A barátom ölte meg, mert énrám volt féltékeny. A dráma részese vagyok, kezdek érezni.

Kommunista mondás: a lét határozza meg

(nem a gondolkodást, hanem valami más szó van itt). Az én rendszerem felel erre a mondásra, ugyanis én az élettől, a gyakorlattól jutok el az elméleti szabályokhoz.

Opera. Három művészet van benne - drámai, zenei és vokális (nálunk - egy van). Ha kéz a kézben járnak, az a mennyország. De ha haragban vannak egymással - az baj. Akkor a karmester veszekszik a zeneszerzővel, és ketten együtt az énekessel. A színész és az énekes minduntalan összezavarodik - olykor fölülkerekedik a dráma, nézzük, hogy nem énekel, hanem beszél. Elkezd énekelni, már nem játszik, hanem ezzel meg azzal van elfoglalva - még rosszabb, ugyanis a karmester meg a szerző kiabál vele, hogy az egyik helyen egész helyett negyedet énekelt, másutt a pianónál elkezdett rikoltozni, a harmadiknál, ahol gyors van írva, csak nyújtotta...

Végzetesnek azt nevezzük, amit még nem értünk.

A szokás és a természet alkalmazkodóképessége. Megfájdult és mozogni kezdett a fogam. Milyen bámulatosan gyorsan megszoktam, hogy ügyesen úgy rágjak, hogy a fájós foghoz hozzá se érjen semmi.

Delsarte[15]: „Soha ne adj mindent, amire képes vagy, mindig csak kevesebbet annál, amennyit tudsz." Sok színművész többet akar adni, mint amennyit tud, és ezzel gyengíti a hatást. A kulminációs ponton nem az erőt érzékeljük náluk, hanem azt, hogy már nem bírják erővel.

Természet. Amikor a technika próbálkozik olyasmivel, ami csakis a természet számára elérhető, akkora színész művészete szörnyen neheznek, megerőltetőnek tűnik. Amikor ugyanazt a dolgot mindenféle technika nélkül viszik véghez, akkor az eredmény esetleges: vagy sikerül, vagy nem. De ha megtanulják, hogyan kell a pszichotechnika segítségével fölébreszteni és működésbe hozni bizonyos központokat, amelyek az egész természetet alkotó munkára serkentik, és a természet a színész helyett is dolgozni kezd, akkor a színész művészetét nagyon is könnyűnek látjuk, ugyanis minden magától jön létre, majdhogynem a színész részvétele nélkül.

A balett nagy tanítómestere, Jean Noverre[16] írja: „A jelzésszerű gesztus rossz, nevetséges; az érzés és szenvedély szülte gesztus jó és kifejező. Az én felfogásom szerint a gesztus egy második, természetadta szerve a beszédnek, de a hangját csak akkor lehet hallani, ha a lélek rápárancsol, hogy beszéljen."

Quintilianus[17] mondásaiból. A fül - előszoba. Ha a szavak történetesen összevissza lépnek be oda, akkor aligha jutnak be a belső termekbe, vagyis az észhez és a szívhez.

Nálunk a fiatalság túlságosan szereti a darabhoz adott „garnírungot", és kevéssé értékeli a lényeget, a „húst", azt az étket, amelyet a darab valójában kínál.

Opera. Egy ária elénekléséhez színész-énekesnek kell lenni. Románcok énekléséhez meg kamararepertoárhoz rendező-énekesnek.

Opera. Keresni a cselekvésszerűséget a zenében. Enélkül nem lehet operát játszani.

Opera. Az előadás karmestere egyik lábával a mérleg egyik serpenyőjében áll, a másikkal pedig a másik serpenyőben. Neki kell gondoskodnia az egyensúlyról, hogy a két serpenyő egy szintben legyen. Ha az egyik többet nyom (a zenei), utána kell húznia a drámait (a rendező helyett). Ha a dráma húzza le a sajátját, a zeneibe kell még egy súlyt dobnia (kapellmeisteri minőségében). Vannak esetek, amikor a zene dominál. Ilyenkor vissza kell fogni a drámát (a vihar a Sevillaiban vagy a Rigolettóban). És fordítva, amikor a drámában van a lényeg - azt kell megpiszkálni kissé. Az a legborzalmasabb operai karmester, aki belebújik a partitúrába, a színpadra nem is néz, csak azért bökdös a pálcájával arrafelé, hogy az énekeseknek jelezze a belépést.

James[18] azt mondja: próbálják meg leírni az érzést - a leírás *fizikai cselekvésről* és érzetről fog szólni (félelem - remeg az ember térde).

A művészet abban a pillanatban kezdődik, amikor folyamatos vonal jön létre. A melódiából kiragadott hang, akkord még nem zene; a táncból kiragadott mozdulat nem tánc; a jelenet, a mondat, az epizód vagy ezek egymásutánja csak akkor válik színdarabbá, ha fölfűződnek a főcselekvés fonalára.

James. Először cselekedni - aztán tudatosítani és érezni. Összetalálkozom egy medvével - először elfutok, aztán gondolkodom és lövök.

Ha azt mondják önöknek: szíveskedjenek ezt a szerepet ekkorra és ekkora megtanulni és eljátszani, az annyit tesz: szíveskedjenek ekkorra és ekkora elvetélni. Ez nem organikus vagy természetes munka, hanem erőszak. Nem művészet, hanem iparosság.

Szamojlov azt mondta a fiatal Vera Micsurina-Szamojlovának,[19] amikor az először lépvén nagyszínpadra, attól félve, hogy nem fogják hallani, a kelleténél hangosabban szólalt meg: „Ne a hangot erősítsd (elveszhet az igazság), beszélj élesebben!"

A színészkedés és a színpadi hazugság évszázada nem múlhatott el nyomtalanul, annál is kevésbé, mert a ripacskodó színpadiasság a maga közönségességével és közérthetőségével, mindig nagyon csábító és ragályos. A friss nézőnek elég néhány színházi este, és már meg van fertőzve, attól függetlenül, hogy a teátrális színházi hazugság a színházzal való ismerkedés első pillanatában megtéveszti és összezavarja. Ez az oka annak, amiért én mindenkit, aki ilyen vagy olyan kapcsolatban áll a színházzal, „kificamodottnak" tartok. Különösképpen az összes színészt és színpadi szereplőt és kivétel nélkül minden kritikust és színháztudort. Kivételek, mint mindenütt, vannak. De rendkívül ritkák. Az viszont, aki megérti ennek a hamis színházasdinak a negatívumait, esküdt ellenségévé válik.

Fordította: Morcsányi Géza

JEGYZETEK

Lükeházi Moliére *Dandin* Györgyében a címszereplő apósa, Sztanyiszlavszkij 1888-ban játszotta: Kosztyenyev (helyesen: Rosztanyev) Dosztojevszkij *Sztyepancsikovo falu és lakói* című elbeszéléséből való, melynek színpadi változatában Sztanyiszlavszkij 1891-ben alakította a figurát; Stockmann doktor Ibsen *A nép* ellensége című drámájának főszereplője, Sztanyiszlavszkij 1900-tól játszotta.

2 Leonyid Mironovics Leonyidov (1873-1941) 1904-ben játszotta Csehov Cseresznyéskertjében Lopahint, aki a harmadik felvonás végén azt a megdöbbentő bejelentést teszi, hogy ő vette meg a cseresznyéskertet, mire Várja felháborodottan a földre dobja a birtok kulcsait.

3 Dosztojevszkij *A nagybácsi álma* című elbeszélésének dramatizálását Nyemirovics-Dancsenko rendezte 1929-ben. Maruszja: Marija Petrovna Lilina (1866-1943), Sztanyiszlavszkij felesége; Knyipper: Olga Leonardovna Knyipper-Csehova (1868-1959).

4 Helyesen: herceget.

Prána: lehelet, lélegzet (hindu). Sztanyiszlavszkij a tízes években - 5 színészi pszichotechnika elméleti-pszichológiai megalapozása céljából - behatóan foglalkozott a jógával.

6 Anna Pavlovna Pavlova (1881-1931) táncosnő, a klasszikus orosz balett egyik legnagyobb - nemzetközileg is legismertebb és -elismertebb - képviselője.

7 Tommaso Salvini (1829-1915) olasz színész, oroszországi vendégjátékán látott Othello-alakítása alapján Sztanyiszlavszkij legnagyobb színész példaképe.

8 Leonyid Leonov *Untyilovszk* című darabja Sztanyiszlavszkij művészeti vezetésével, Vaszilij Grigorjevics Szahnovszkij rendezésében került színre 1928-ban a Művész Színházban.

9 Rimszkij-Korszakov operáját, Az *aranykakast* Sztanyiszlavszkij 1932-ben rendezte a Sztanyiszlavszkij Zenei Színházban fivérével, Vlagyimir Szergejevics Alekszejevvel és V. F. Vinogradowal közösen. E feljegyzésében összekeverte Rimszkij-Korszakov *Az aranykakas* és *Mese Szaltán* cárról című operáját. Az aranykakasban a cár neve helyesen: Dodon (mint másodszori említésekor), a kulcsárnőé: Amelfa.

10 Ivan Vasziljevics Szamarin (1817-1885) színész és pedagógus; P. A. Sztrepetova (1850-1903) színésznő.

11 Mihail Valentyinovics Lentovszkij (1843-1906) színész, színházi vállalkozó.

Mihail Mihajlovics Mordkin (1880-1944) táncos, balettmester és pedagógus, 1913-ban *A képzelt beteg* táncait koreografálta a Művész Színházban. 1924-ben az Egyesült Államokba emigrált, s ott 1937-ben saját balettszínházat alapított.

13 van Platonovics Kiszelevszkij (1839-1898) vidéki színész, átmenetileg a pétervári Alekszandrinszkij és a moszkvai Kors Színház is szerződtette.

14 Mihail Szemjonovics Scsepkin (1788-1863), a 19. század legendás színésze, realisztikus irányban forradalmasította az orosz színjátszást.

15 François Delsarte (1811-1871) francia énektanár, Mejerholdra is nagy befolyással volt.

16 Jean-Georges Noverre (1727-1810) francia táncos, koreográfus, balettmester és balett-teoretikus, az európai táncművészet egyik legnagyobb alakja. Filozófusok barátjaként a felvilágosodás esztétikájának jegyében újította meg a balettművészetet.

17 Marcus Fabius Quintilianus (35?-100?) római rétor, tanár. Legjelentősebb műve, melynek halhatatlanságát is köszönheti, az *Institutio oratoria*, szónoklattan tizenkét könyvben.

18 William James (1842-1910) amerikai filozófus és pszichológus. Legfontosabb művei: *A pszichológia elvei* (1890), *A hit akarása* (1897), *Pragmatizmus* (1907).

19 Nyikolaj Vasziljevics Szamojlov (1838-1897) színész, a Szamojlov színészdinasztia tagja; Vera Arkagyijevna Micsurina-Szamojlova (1866-1948) színésznő, ugyanennek a dinasztiának a képviselője.

BÉRCZES LÁSZLÓ

MÁSSZÍNHÁZ MAGYARORSZÁGON 1945-89

HARMADIK RÉSZ

VIII. Közben

Utaltam már rá: a művészet, lényegéből következően, valamiképpen mindig ellenzéki szemléletet közvetít. A bevezetőben kifejtettem, és a későbbi példák - így éppen a Halászéké - bizonyították is: Közép- és Kelet-Európában a rendszer sajátossága volt az, hogy a politikum az élet valamennyi közegébe beszivárgott. Vagyis a *másszínház* témájára korlátozva mondandómat majdnem teljes színháztörténetet írhatnék. De erről a majdnemről nem feledkezhetünk meg. A létrejött előadásokat azért mégsem az minősíti, talált-e bennük kifogásolnivalót a hatalom vagy sem. Legfeljebb csak valószínűsíthető, hogy a színvonal emelkedése magával hozta a kifogásolnivalókat is.

Fontosnak tartom, hogy szó essék azokról is, akik Paál, Fodor, Halász és a többi, meg nem említett, margón alkotó, úgynevezett amatőr művész konfliktusokkal teli munkálkodása közben az intézményesített színházi struktúrán belül vívták meg a maguk harcát. Már csak azért is, mert ugyanarról a nemzedékről van szó, és mint látni fogjuk, e két csapat különböző utakról indulva találkozik majd a hetvenes évek második felében. (E találkozás előhírnökeként már a hetvenes évek első felében jelentkezett egy együttes: a 25. Színház. Másfajta színházat, egyáltalán, másfajta értelmiségi létezést vágyók gyűjtőhelye volt ez a társulat, melyben teljes természetességgel dolgozott együtt profi és amatőr. A 25. Színház megítélése nagyon ellentmondásos, ezért aztán ebben a tanulmányban is nehéz e sajátos formációt „helyre tenni". A Gyurkó László vezette színház minden nehézsége ellenére élvezte az aczéli kultúrpolitika előnyeit, miközben valóban képviselte a változtatni akarók lendületét. Produkcióinak minősége alapján nincs különösebb színháztörténeti jelentősége, ugyanakkor közösségformáló műhelyként legalább akkora szerepet játszott, mint a már említett amatőr társulatok. Tagjai közül Jancsó Miklóstól Cseh Tamásig, Berek Katitól Jordán Tamásig, Iglódi Istvántól Sebő Ferencig oldalakon át sorolható a magyar kultúrában később - vagy már akkor is - meghatározó szerepet játszó személyiségek neve. A 25. Színház hét éven át, 1970-től 1977-ig működött.)

Kulcspillanatnak az tekinthető, amikor a magyar színháztörténet elmúlt két évtizedének két leginkább meghatározó személyisége, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor 1971-ben egy-egy vidéki város főrendezője, nem sokkal később pedig igazgatója lesz. 1971-ben mindketten Csehov Sirályával teszik le a garast egy új, alapvetően másfajta színházcsinálás mellett. A magyar színház állóvizébe tehát kétfelől dobálják a hullámokat fodrozó köveket: egyfelől az amatőrök, másfelől a színművészeti főiskolán tanultakat egyszerre felejteni és alkalmazni akaró, profinak nevezett tehetséges fiatalok. Természetesen ők is a margóra kerülnek: egy-egy, rangos felsőoktatási intézménnyel nem rendelkező, alvó vidéki városba, Szolnokra és Kaposvárra. Vezetésük alatt rövidesen itt alakul ki az ország két legjobb színháza.

Természetesen ebben is benne rejlik a hatalom megengedő gesztusa: vidéken tűrik azt, amit a fővárosban talán tiltanának. De miért is kellene tiltani Csehov *Sirályát?* Mi gondja lehet a hatalomnak *a Három* nővérrel, az *Athéni Timon*nal vagy a sok évvel halála után felfedezett Füst Milán *Boldogtalanok* című drámájával Szolnokon? Ugyanez a kérdés hasonló felsorolással - *Ivanov, Ördögök, Ahogy* tetszik, Mesél *a* Bécsi *Erdő...* - kiegészítve feltehető Kaposvárral kapcsolatban is.

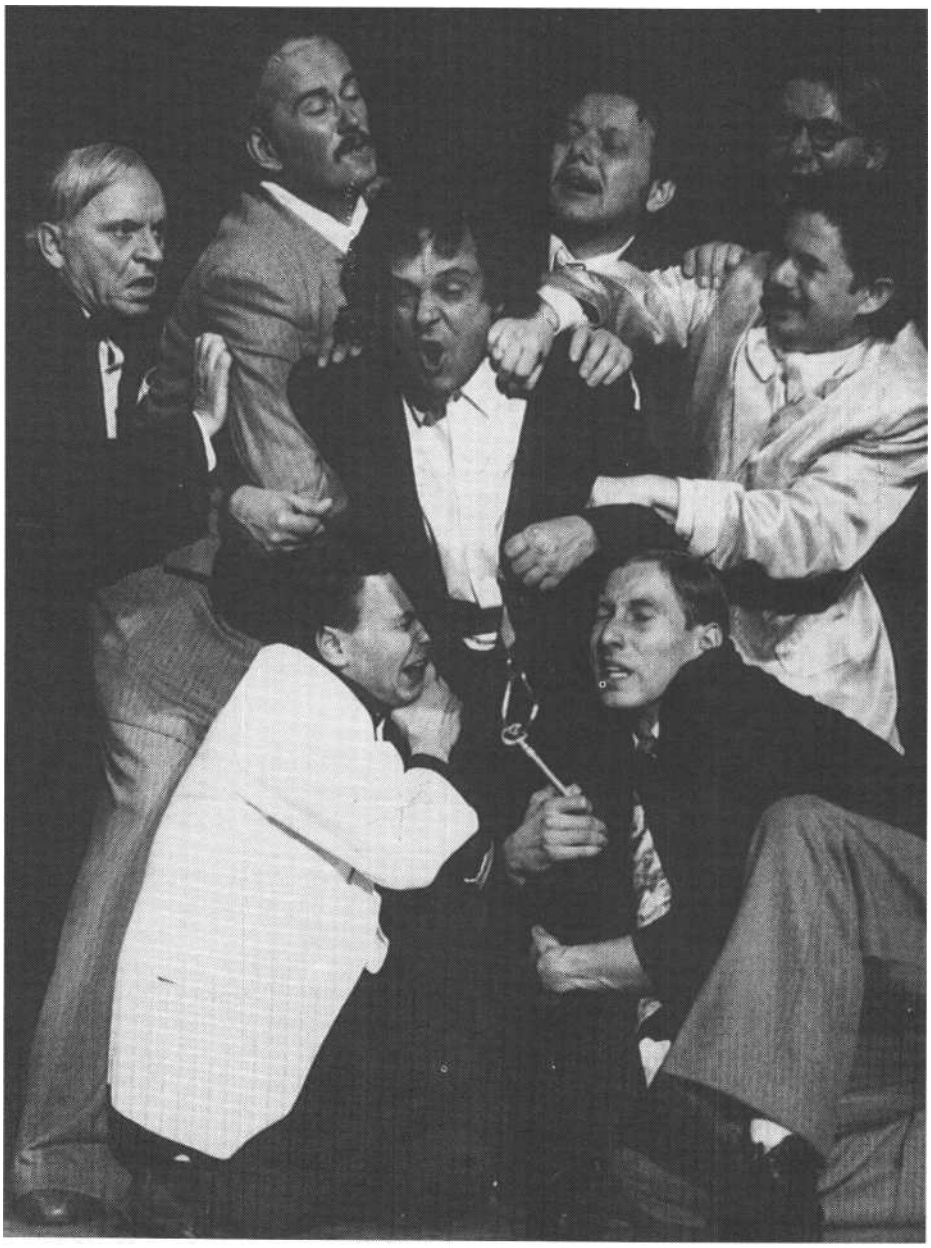
A darabokkal természetesen semmi baj. Ám egyre többen zarándokolnak le a fővárosból egy-egy estére Szolnokra és Kaposvárra. Diákok, mindenféle értelmiségiek, köztük filmesek, avantgárd képzőművészek, a későbbi politikai ellenzék prominens alakjai. *Másfajta színházak* születtek. Ezek is a magyar hagyományokra épültek - mi másra épültek volna? Peter Brookék óriási visszhangot kiváltott 1972-es *Szentiványéji* álomvendégjátékán kívül szinte semmiféle fogódzójuk nem volt. Igényes realista színjátszást műveltek Szolnokon is, Kaposváron is. Az utóbbi társulat 1974-ben kijutott a Nemzetek Színháza varsói fesztiváljára. A Magyarországon jónak ítélt produkció ott csendes érdektelenségbe fulladt. Zsámbéki önkritikusan, de nem elkeseredetten állapította meg: „A kaposvári színház nem tartott ott, hogy bármiféle eséllyel vehesse fel a versenyt a világszínház legjobbjaival - Bergman, Strehler, Peter Stein színházával."

A kudarc nem vetette vissza a színházat. A két városban egyre jobb rendezői és színészcsapatok alakultak ki. Rang volt ott dolgozni, ahol évekkel korábban száműzetésnek tűnt a lét. Ritka budapesti vendégszerepléseik -- ritkák, mert ezt azért nem támogatta igazán a hatalom - kulturális és politikai eseményekké váltak. Az érdeklődők nagy része nem juthatott be a színházépületbe, és ez botrányos jelenetekhez vezetett.

Legendás például az Ascher Tamás által Kaposvárott rendezett *Állami Áruház* budapesti vendégjátéka. Ha pusztán a művet vizsgáljuk, nem érthetjük, miért alakult ki valóságos közelharc a bejutni akaró nézők és a megfékezésükre kirendelt rendőrök között. *Az Állami Áruház című* „kommunista operettet" eredetileg 1952-ben mutatták be a budapesti Operettszínházban, majd film is készült belőle. Kimondhatjuk: a legkeményebb sztálinista időszak, az ötvenes évek magyar klasszikusa volt. Ezt rendezte meg Ascher több mint két évtizeddel később. Némi le-egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, a frenetikus siker három tényezőnek volt köszönhető: *a könnyű műfajnak,* annak a nosztalgiával átitatott szeretetnek, amellyel a rendező saját gyermekkora felé fordult („egyfajta szerelmi vallomás volt ez egy régmúlt színházi világhoz" - mondja Ascher), és nem utolsósorban annak, hogy az előadás nemcsak a történetet állította színre, hanem azt a hazugsággal és félelemmel teli közeget is, amelyben a történet született.

Megint csak a szokásos mechanizmus: szán-

Jelenet a Tou-O igaztalan halála című előadásból (25. Színház) (Korniss Péter felvétele)



Jelenet a Bambini di Praga című Hrabal-előadásból (Jávor István felvétele)

déktól szinte függetlenül a fennálló rendszert veszélyeztető másszinház jön létre - immár intézményen belül.

IX. Profik és „amatőrök"

Az említett három jelentős amatőr csoport eljutott lehetőségei határáig. Egyrészt mert egyre élesebb konfliktusokba kerültek a hatalommal, másrészt mert az éveken át tartó közös munka során kialakult vágyaik és képességeik, mond hatjuk, immár profi felkészültségük nem lelt teret, biztos támaszt és kifutópályát az amatőr közegben. Közegen itt nem a befogadók, hanem az anyagi és technikai lehetőségek értendők. Grotowskiról beszéltek - megalapozottan - és közben lakásba szorultak, illetve a napi nyolcórás munka (pénzkereset) és az alkotómunka malomkerekei között őrlődtek. A Kőműves Kelemen vagy a Woyzeck után továbblépni már csak valódi színházi körülmények között lehetett volna. De hiába állt Magyarország gazdaságilag jobban, mint Lengyelország, vagy akár Csehszlovákia, a hagyományok és a hatalom jól felfogott érdeke nem engedték, hogy a Tizenhárom soros Grotowski-laboratóriumhoz vagy a prágai klubokhoz hasonló színházi műhelyek szülessenek.

Halászék radikális megoldást választottak: emigráltak. A többiek számára egyetlen irány maradt: csatlakozni a meglévő intézményrendszerhez. Ez sem lett volna könnyű, ha nincsen Szolnok és Kaposvár. Ez jelképesen is értendő: a két vidéki színház szemlélete kisebb-nagyobb mértékben elterjedt másutt is. Paál Szolnokra szerződött, Székely Gáborhoz. Fodor új Stúdió K.-val kísérletezett, majd a nyolcvanas évek közepén egész csapatával szintén Szolnokot választotta; a szegedi csoport legtehetségesebb tagja, Ács János elvégezte a főiskolát, és a kaposvári színházhoz csatlakozott... Oldalakon át tarthatna a nevek felsorolása. Ez természetesen azt is jelenti, hogy az amatőr mozgalom lefejeződött, és ennek hatása a mai napig érződik. Mégis jelentősebbnek érzem e folyamat pozitív hozadékát: tehetséges emberek folytathatták a munkát, mégpedig úgy, hogy szemléletük találkozott azokéval, akik egyenrangú nemzedéktársként hívták-fogadták őket. Ebből pedig az következett, hogy erőik összeadódtak, s nem szippantotta be őket az intézmények lusta komfortja. Kompromisszumot kötöttek - amit persze elhagyott társaik árulásnak tekintettek -, de ez nem járt önfeladással.

A hetvenes évek végén tehát megkezdődött az intézményesített magyar színház megújulása. Sikerült áttörni egy olyan falat, amelynek tégláit a változatlanság habarcsa tartotta össze. Ez a habarcs a tudatos önvédelem gesztusaiból jött létre: „Több újság követelte, hogy külföldi példák alapján nálunk is ideje lenne, ha amatőr rendezők rendeznének hivatásos színházakban. A kiemelkedő tehetséget eláruló amatőr rendező jelentkezzék a főiskolára. Úgy gondoljuk, ez a járható út..." A hatalom királyi többesét a főiskola rektora használta 1973-ban. Szerencsére Székely Gábort és Zsámbéki Gábort ez nem érdekel-te. Így aztán Paál István például megrendezhette Szolnokon nagyszerű Mrožek-előadását, a Tan-gót, amelyet látott Ljubimov, és a következő szezonban már ő is rendezett Szolnokon. Paált egyébként annak idején nem vették fel a főiskolára.

1978-ban nagy vérveszteség éri a két kiváló színházat. A „két Gábor" és velük Ascher Tamás Budapestre kerül, és a Nemzeti Színház vezetői lesznek. Sok színészt magukkal visznek, félő, hogy két korábbi színházuk megsínyli ezt a változást. Ám Kaposvárott ideális igazgató, Babarczy László veszi kezébe az irányítást, és így kiheverik a mélyütést. Segíti ezt, hogy Ascher és néhány színész rendszeresen visszajár dolgozni, és a színházhoz szerződik Ács János is. Szolnokon pedig a még jó formában lévő Paál főrendezőként létrehozza a maga csapatát. Így tehát megmaradt két jó színház, és született egy harmadik: a Nemzeti. Ám a Nemzeti mindig ütközőpontja volt a magyar színházi életnek, mert -

sokszor indokoltan - színházon kívüli szempontoknak is meg kellett felelnie (gondoljunk a *Bánk bán* 1848-as „sikerére"). Zsámbékiék „csak" jó előadásokat rendeztek - tehát hamarosan menniük kellett. Ez is szerencsés döntésnek bizonyult: kaptak egy budapesti kisszínházat, és így jött létre a nyolcvanas évek legerősebb társulata, a Katona József Színház.

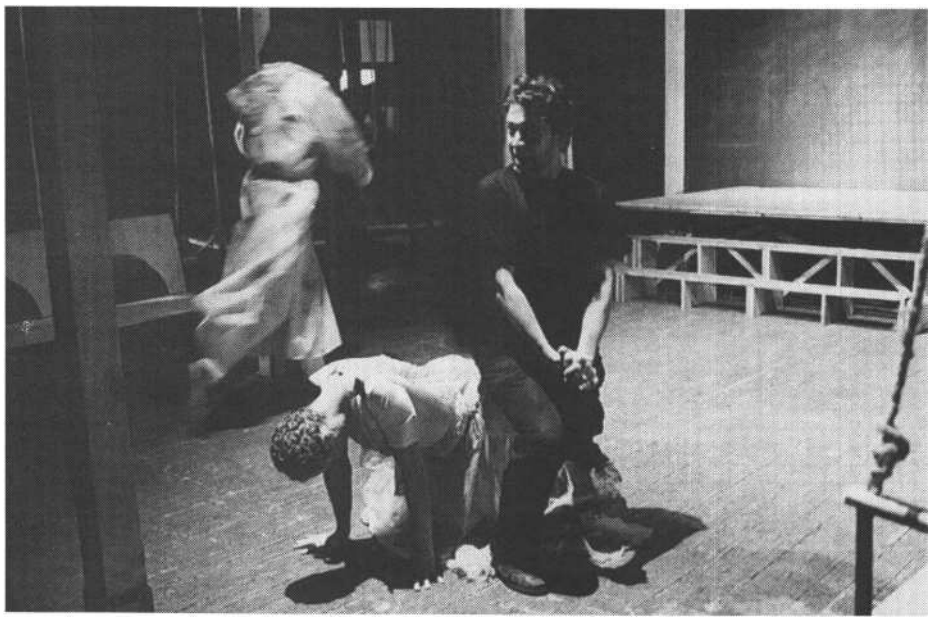
Itt most meg kell állni egy pillanatra. Immár az intézményrendszeren belül vagyunk. De lehet-e e keretek között még másszínházat csinálni?! Ez ennek a tanulmánynak a csapdája, amelybe így is, úgy is bele kell lépnem. Vagy minden jó előadást a *másszínházhoz* sorolok, vagy elfogadom a tény, hogy bizonyos produkciók - néha véletlenül - kitüntetett nézői-kritikusi-politikusi figyelemben részesültek, mások, akár kiválóbb előadások nem kerültek e figyelem középpontjába. Magam az utóbbi verziót választom, és így az írásban aránytalanságok, ebből következően igazságtalanságok állnak elő. Témám szempontjából például nincs mit írni Ascher *Három nő*véréről, noha az elmúlt időszak egyik legfontosabb előadása volt. Nem volt sem tiltás, sem közelharc az előadás kezdésekor - egyszerűen siker volt itthon és szerte a világban. Az előadás természetesen minden porcikájában hordozta a nyolcvanas évek ellenzéki szemléletét, ám e porcikák a hétköznapok durva politizálásával nem ragadhatók meg, tehát nem tekintendők „veszélyesnek".

A nyolcvanas évekhez érve láthatjuk, hogy az egész magyar társadalom polarizálódik, megszűnnek az egyértelműségek. Korábban világosan elkülönült egymástól az ellenzék (ezen belül volt egy szerény létszámú aktív mag, és egy szélesebb passzív, ám adott esetben mozgósítható tömeg) és az ezzel szembenálló hatalom. Most a megosztottság, a polarizálódás az utóbbit is elérte. Egyre többen csatlakoztak az úgynevezett „reformszocialistákhoz". Ez azt eredményezte, hogy a tiltások és egyéb megszorítások immár sokszor csak formálisak voltak vagy nem a lényeget érintették. Megszűntek a a tiszta helyzetek. Ennek legfőbb oka az volt, hogy a fennálló rendszer hibái egyre nyilvánvalóbbak lettek, az ellenzéki tevékenység titokban is, nyíltan is erősödött, a művészet megújítását képviselő alkotók és a politikai ellenzék kezdtek szót érteni egymással. (A hetvenes évekre ez nem volt jellemző. Rajk László, az ötvenes évek elején koncepciós perbe fogott, majd kivégzett kommunista belügyminiszter fia, a szamizdatokat gyártó ellenzék egyik vezetője, máskülönben építész és díszlettervező, jelenleg pedig liberális parlamenti képviselő így emlékezett erre: „A politikailag aktív köröknek nem volt szabad vegyértékük vagy affinitásuk az akkor már nagyon rangos magyar avantgárd felé.") A kultúrára, ezen belül a színházakra természetesen továbbra is rátenyerelt a már többször említett kommunista kultúrpolitikus, Aczél György, ám a legtehetségesebb alkotók olyan produkciókkal álltak elő (vonatkozik ez a filmre, a képzőművészetre, az irodalomra és a színházra is), amelyeket nem lehetett figyelmen kívül hagyni. A pozíciójukat-hatalmukat féltő vezetők próbálták a féket behúzni, miközben a már kemény meccseket átvészelt harmincasok nemzedéke és az őket követő fiatalok teljes sebességre kapcsoltak. Ennek eredménye számos kiváló színházi előadás - és természetesen legalább annyi politikai ügy, kirobbant vagy szőnyeg alá söpört botrány.

X. Ügyek

Kaposvárott viszonylag egyszerűen zajlott le az 1978-as váltás, ugyanis a Zsámbékit követő Babarczy László már jó ideje a színháznál volt, hamarosan odaszerződött Ács János, és Ascher Tamás is visszajárt rendezni. Szolnokon is hasonló váltás ígérkezett. Székely Gábor korábbi dramaturgja, a drámaíró *Schwajda György* lett az igazgató. Tavasszal meg is tervezte a következő évadot. E terv két pillére, egyben a tervezet két „veszélyes" vállalkozása volt: a *Tangó* és A *velencei kalmár* Szánalmas, nevetséges helyzet: a kommunista blokkhoz tartozó Lengyelország világhírű szerzője, Mrožek veszélyesnek számított. Ezt azonban még meg lehet magyarázni: „zavaros nyugati ideológiák", „abszurd dráma" stb. De Shakespeare? Az az igazság, hogy *A velencei* kalmárt 1940-ben betiltották. Ez a tiltás majd' négy évtizeddel később még érvényben volt, sőt érvényesült is. „Elégedjenek meg a Tangóval!" - mondta Aczél az újdonsült igazgatónak. Aztán mégis rábólintott Shakespeare-re. Elkészült a szereposztás. Shylockot nagy, idős színészünk, Major Tamás kapta, az a színész, aki az utolsó, 1940-es bemutatón már

Szirtes Ági (Irina) és Básti Juli (Mása) a Katona József Színház Három nővérében (Ikládi László felvétele)



Gazdag Tibor, Udvaros Dorottya és Tóth József a Szentivánéji álomban (Csányi János és társulata) (Koncz Zsuzsa felvétele)

játszotta a szerepet(!). A rendező Paál István lett volna. Aztán nyáron egy telefonhívás: nem lesz bemutató. Schwajda lemondott, Paálnak meg kellett elégednie a Tangóval.

A Tangó előadása nagyszerűen sikerült, Paál főrendező lett, így aztán, miközben tovább küszködött a helyi és a központi hatalmasságokkal, mégis abban a helyzetben volt, hogy néhány évvel később ő tehetett gesztust fiatalabb pályaés sorstársának, Szikora Jánosnak.

Szikora 1978-ban végzett a főiskolán, előzőleg ő is egy amatőr csoportnál dolgozott. A nagyon tehetséges fiatal rendező szinte berobbant a színházi köztudatba. Pécsett színpadra állította Déry Tibor 1926-ban írt avantgárd darabját, Az óriáscsecsemőt, majd következett Kafkától A per. Ezután a balettjéről híres győri színház prózai tagozatának vezetője lett. Született is néhány izgalmas előadás, de 1982-ben, nyilvánvalóan politikai okokból, neki is, csapatának is távoznia kellett. Kálváriája azóta európai hírűvé vált írónk, Nádas Péter *Takarítás* című darabjának színpadra állításával kezdődött. A darabot jó ideig tiltották - természetesen telefonon -, mivel az író akkor éppen úgynevezett szilenciumon volt. Következett Genet műve, *A paravánok.* A próbák el-kezdődtek, aztán jött a tiltás. A félreértés elkerülése végett, az indoklás természetesen nem szólt politikai okokról. Született azért előadás is: a Ta*karítás* végül színpadra került; Hrabal írása, a *Bambini di Praga* úgyszintén; filmművészetünk fiatalon elhunyt szikrázó tehetsége, Bódy Gábor megrendezte *a Hamletet;* Jeles András pedig (vele még találkozunk) *A varázsfuvolát* állította színre. Szikora munkatársaként megjelent a színházban (írói, dramaturgi, tervezői minőségben) az akkori magyar avantgárd és a mozgolódó politikai ellenzék számos tagja. Szikorának mennie kellett. Ő kihallgatást kért és kapott Aczél Györgytől. Egy interjúban erről be is számolt: „Aczél elmesélte, hogyan dorongolta le őt Kádár János: ‚Mi folyik ott Győrben? Csináljon rendet!' Aczél lement Győrbe, és rendet csinált. Ürügy volt szép számmal: túlköltekezés, a csehszlovák kultúrattasé feljelentése, miszerint a *Bambini di Praga* ‚szocializmusellenes'..." Aczél azt is felrótta, hogy Szikora rosszul válogatja meg a barátait. Ekkor jött Paál ajánlata, hogy Szolnokra szerződteti őt és csapatát. A csapat mehetett, ám ami Szikorát illeti, üzent a megyei pártbizottság: a művész nem teheti be a lábát Szolnok megyébe.

A nyolcvanas évek elején számos hasonló történettel találkozhattunk. Felesleges mindegyiket részletezni, számunkra most a mechanizmus működése lényeges. Erre a mechanizmusra jellemző egy további tény is: a politikailag veszélyes, mindenhonnan eltanácsolt Szikorát 1985-ben az újonnan alakult egri színház igazgatójává nevezték ki. Bizalmatlanság egyfelől, bizalom másfelől. Hogy van ez? A semmitmondónak tűnő válasz egy földrajzi név: Közép- és Kelet-Európa.

Egy „ügyről" feltétlenül szólni kell még, ez pedig Ács János Marat/Sade-rendezése. Itt nemcsak a mechanizmus működése, de a létrejött produkció minősége is figyelemre méltó, mert pontosan leképezi azt a folyamatot, amely 1989-hez vezetett. A bemutató 1981. december 4-én volt Kaposvárott. Történetesen másfél hét múlva Lengyelországban szükségállapotot vezettek be. A tömeg és a hatalom kapcsolatával, a forradalmi folyamat stációival foglalkozó drámáról most a gyakorlatban is kiderült, mekkorát tévedett Ács az első olvasáskor; ekkor ugyanis még így kiáltott fel: „Ez hülyeség! Micsoda elvont dolog! Mit akar ez a német emigráns pali?! Mit tudhat mirólunk onnan Svédországból?!"

A rendező szerencsére nem érte be egyetlen olvasással. Peter Weiss éles logikájához, hideg racionalizmusához, szenvedélyes igazságkereséséhez egy kelet-európai művész keserűsége, dühe, kétségbeesése, romantikája és indulata társult - és létrejött egész színháztörténetünk egyik legfontosabb előadása. Szakmai szempontból az előadásban tetőződött be az a folyamat, amelynek során az amatőr színházi élmények és a profi színházi tapasztalatok közeledtek egymáshoz, és ezúttal ezek az elemek egy kivé-telesen tehetséges alkotó kivételes pillanatában szintézisben ötvöződtek. Érdemes itt hosszabban idézni Ácsot, mert gondolatai közvetítik a nyolcvanas évek legjobb előadásainak lényegét: „Szerencsésen találkoztak az amatőr színjátszás és a professzionista színház elemei. Ritkán tapasztalható egyensúly teremtődött. Egyrészt abból a vérembe ivódott formai világból, amelyet amatőr múltamból hoztam, s a színészek és a statisztéria mozgatásában, a saját koreográfiájú táncokban kamatoztattam. Felszabadítottam embereket, a háttérben vad, érzelemteli, életszerű magatartásokat hozhattak. Másrészt, természetesen, megjelent a profi minőség is..."

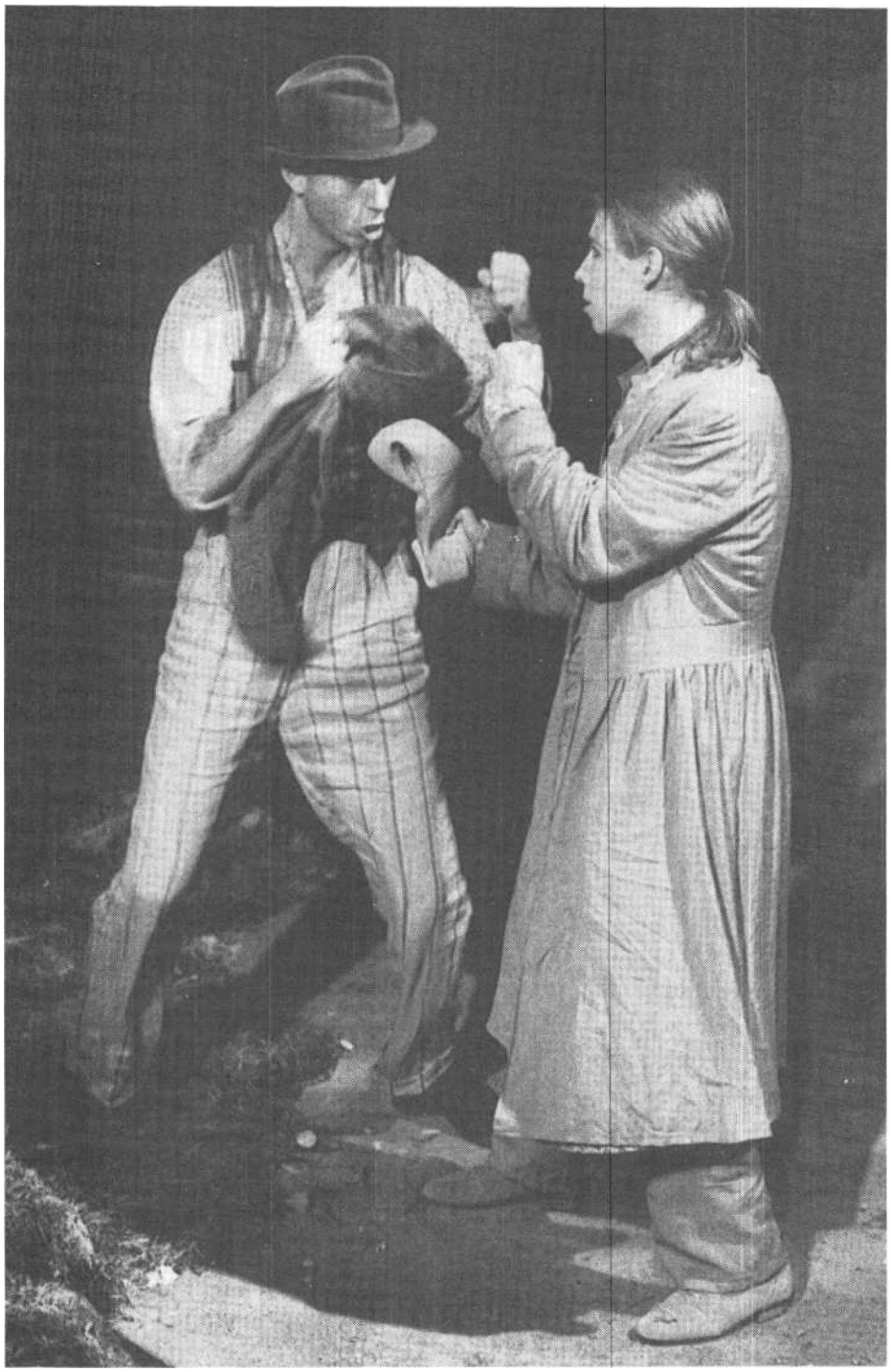
A későbbi bonyodalmak, politikai támadások ellenére azt mondhatjuk, hogy a *Marat* szerencsés csillagzat alatt született. A magyarországi feszültségek és a lengyel események hihetetlen aktualitást adtak minden mozzanatnak. Ugyanakkor - az okát nem tudom - a hatalom nagyon későn ébredt. Kaposvárott viharos sikerrel játszották az előadást, busz- és gépkocsikonvojokkal zarándokoltak az emberek az egyébként érdektelen vidéki kisvárosba, szinte tüntetésbe átcsapó ünnep volt minden előadás. Ám a párt és a minisztérium illetékesei csak egy év múlva kaptak észbe. 1982 őszén jött a budapesti vendégjáték, majd a BITEF, amelyen Ács rendezése nagydíjat kapott (ilyen addig magyar előadással nem fordult - nem fordulhatott - elő, bár később lettek követői, nevezetesen a Katona József Színház több nemzetközi fesztiválon és vendégjátékon is kirobbanó sikerű két produkciója, *A* revizor és *a Három nővér).* Ez a nagydíj védettséget nyújtott: most már késő volt ahhoz, hogy bármilyen ürüggyel is betilthassák a művet. A nyilvánosság persze még a díjról sem igen értesülhetett. A Marat körül hírzárlat volt. Az egyik napilapban megjelent egy rövid hír, de hogyan? „...csak úgy tudtam becsempészni a belgrádi nagydíj hírét, hogy főszerkesztőváltás miatt éppen gazdátlan volt a szerkesztőség" - emlék-

szik vissza Bogácsi Erzsébet. A hatalom azonban tehetetlennek bizonyult, ezt az előadást már nem lehetett meg nem történtté tenni. A kulturális miniszter (!) ugyan írt egy támadó hangú cikket, de ez a tehetetlenség bevallásával ért fel. A siker mértékét két szánalmasan mulatságos kelet-európai történet is bizonyítja: Ács éveken át hiába kérvényezett telefonért, nem kapott. A Marat után azonnal jött az értesítés: beszerelik a telefonját. De miért? Hogy lehallgathassák a vad ellenzékinek képzelt rendező telefonjait. A másik ajándék: Soros György amerikai ösztöndíjat ajánlott Ácsnak, ám a minisztérium nem engedélyezte, hogy átvegye azt. Inkább ők izzadtak ki magukból egy ösztöndíjat. „Megmutatták, ha a fene fenét eszik is, ők rendelkeznek a jutalomutazások felett" - nyilatkozott erről később Ács János.

XI. Monteverdi Birkózó Kör

A nyolcvanas évekre, mint írtam, „lefejeződött" az amatőr színházi mozgalom. A kifejezés közvetíti a lényeget, de mégsem pontos. Valójában a körülmények változtak meg. Véget ért az az időszak, amikor egy-egy csoport beérhette azzal, hogy „szeretjük egymást és kellemesen eltöltjük együtt az időt". A legjobbak magas minőséget produkáló színházat akartak létrehozni (vagy csak meg akartak élni abból a munkából, amelyhez értettek), tehát csatlakoztak valamelyik profi színházhoz. A nyolcvanas évek közepén azonban kezdett kiépülni egy másfajta, Nyugaton jól ismert támogatási hálózat, amelyik új, másfajta színházat létrehozni kívánó csoportok működését segítette elő. Ekkoriban kezdte felváltani az „amatőr" kifejezést az „alternatív" szó. A lényeg persze azonos: a hetvenes évek amatőrjei és a nyolcvanas évek alternatívjai a színházi struktúrán kívül próbáltak minőségi előadásokat létrehozni. Ehhez részben az államtól, részben alapítványoktól kaptak anyagi támogatást.

Ebből az időszakból két együttest kell feltétlenül kiemelni: az Arvisurát és a Monteverdi Birkózó Kört. Az előbbi immár másfél évtizede dolgozik magas szinten, leghíresebb produkciójuk, a *Szentivánéji álom* bejárta Európát, ám e tanulmány témája szempontjából a rövid életű Monteverdi Birkózó Kör működése az izgalmasabb. A csoport alapítója, Jeles András, a mai magyar film- és színházművészet egyik legkiemelkedőbb, egyben legeredetibb, legszélsőségesebb alakja. Filmrendezőként végzett, és már első filmje *(A kis Valentino)* rendkívüli feltűnést keltett, a megújulásra várók megváltóként üdvözölték, a konzervatívabb szemléletűek tiltást követeltek (a tiltás később be is következett: *Álombrigád* című filmje évekig dobozban hevert). Ez az ellentmondásos fogadtatás azóta is kíséri a művészt. A Monteverdi Birkózó Körrel (melynek tagjai az alternatív kultúra legkülönbözőbb területeiről érkeztek) egy haiku-összeállítást és két produkciót hozott létre. Az első *Szélvihar* címen 1985-ben született. Alapanyagként Jeles egy olyan korábbi drámát használt, amely 1956 eseményeit primitív, sematikus módon dolgozta fel. Természetesen nem az önmagában ostoba szöveg érdekelte, hanem az a találkozás, amely ezúttal a darab és a szereplők között létrejött. E szereplők-nek sem '56-hoz, sem a darab képviselte „sztálinista realizmushoz" nem volt semmi közük. Könnyű lett volna ebből a helyzetből kiindulva sikeres paródiát rendezni. Jeles és az együttes azonban ennél mélyebbre ásott. Az émelyítően buta mondatok mögött megjelentek '56 szerencsétlen kiszolgáltatottjai, és közben minden jelen idejűvé



Schlanger András (Balga) és Horváth Virgil (Csongor) az Üdlakban (Korniss Péter felvétele)

vált, mert a színpadon apáik múltjával vergődő fiatalok küzdöttek a hangokkal, a mozdulatokkal. „Iszonyodtam tőle, undorodtam. Az egész társulat gyűlölte a darabot. Ettől lett jó az előadás. Mert ez ott volt, jelen volta színpadon" - emlékszik vissza az egyik szereplő a *Szélviharra.*

Az előadás óriási sikert aratott. A siker egyszerre szólt a teljességgel újszerű színházi eszközöknek, és annak a ténynek, hogy 1956 úgy jelent meg a színpadon, ahogyan arról a legtöbb ember magában gondolkodott. Jeles következő rendezése, *A mosoly birodalma* is a tiltás határáig merészkedett. Az apropó Mrožek *Rendőrség* című darabja volt, de Jeles jellemző módon megint csak néhány motívumot hagyott meg az eredeti darabból. A végeredmény a balett, az opera, a képzőművészet és a prózai színház sajátos ötvözete volt. A két előadás jellege különböző, de a módszer azonos: a beszédhang eltorzításával, a prózai szöveg éneklésével, a mozgás széttörésével, lelassításával, valamint a reális helyzettel, az elhangzó mondatokkal tökéletes kontrasztban lévő jelmezekkel, vetítésekkel a rendező eléri, hogy nem hagyatkozhatunk a figyelem rutinjára, és így észrevesszük, befogadjuk vagy elutasítjuk azt, amit egy hagyományos előadásnál észre sem vennénk. A Monteverdi Birkózó Kör sajnos hamar szétesett, Jeles viszont továbbra is aktív alakítója színházi életünknek.

XII. A kilencvenes évek kérdőjelei

Másszínház 1989 után? Fogas kérdés. Ha a fogalmat a politikai ellenállásra egyszerűsítjük, akkor könnyű a válasz. Ebben az értelemben a más-*színház* lételeme, a diktatúra felszámolódott, vagyis nincs márki és mi ellen színházat csinálni. '89 után Magyarországon kiépült a demokrácia intézményrendszere, és ha többnyire ügyetlenül is, de használjuk azt. Az emberek néha kimennek az utcára tüntetni, de késztetést soha nem egy szín-házi előadástól kapnak. A *Bánk bán* 1848-as „sikere" remélhetőleg soha nem ismétlődik meg. Nincs szükség színpadról elzengett, bújtatott politikai szónoklatokra, szónokolni lehet a parlament-ben is. Mindezek pozitívumok. Ám vannak számosan, akik légüres térbe kerültek azáltal, hogy a rájuk taposni készülő csizmatalp eltűnt a fejük fölül. Az is tény, hogy 1989 előtt a színház kivételezett helyzetben volt, hiszen az előadásoknak igazi tétjük volt, és az egyébként közepes, de bátor szövegek és produkciók e tét által értéket kaptak. Sok, korábban tiltott műről kiderült, hogy amint kihúzták alóluk a politika támasztékait, érdektelen, idejétmúlt darabokká silányultak.

A jelenlegi, 1995-ös helyzetet mégis biztatónak találom. Nem a kötelező bizakodás, a minden jó, ha a vége jó elve, hanem az elmúlt egy-két év néhány fontos története mondatja ezt velem. Színre lépett egy új, jóval 1956 után született nemzedék. Fellépésükben éppen azoknak az elődöknek - Zsámbéki Gábornak, Székely Gábornak, Ruszt Józsefnek, Babarczy Lászlónak... - van döntő szerepük, akik végre olyan pozícióba kerültek, amelyből befolyásolhatják, sőt meghatározhatják, kik, mit és hogyan tanulnak a színművészeti főiskolán. Másodlagos szempont lett, ki „profi", és ki „amatőr". Az említett nagy „öregek" természetesen őrzik trónjukat, és nem nézik jó szemmel, ha tanítványaik olykor szembekerülnek velük. De ez mindig így volt, és így is lesz.

Összegezzük végül, hol vannak a jelenlegi magyar színház központjai. Vidéken még mindig Kaposváré a vezető szerep, köszönhetően Babarczy és Ascher kitartásának, valamint egy nagyon erőteljes tehetség, Mohácsi János felbukkanásának. Budapesten a Zsámbéki vezette Katona József Színház túl van egy nagy vérveszteségen; sok vezető színésze távozott, de legalább annyi fiatal csatlakozott a társulathoz. Az 1994/95-ös évad megújulást ígérő produkciói Halász Péter és Jeles András nevéhez fűződnek. Ebben az évadban született meg Székely Gábor irányítása alatt az Új Színház, amely egy csapásra a Katona vetélytársa lett. Székely és főrendezője, Ács János mellett fiatal rendezők (Novák Eszter és Hargitai Iván) szerződtek a színházhoz, és azon nyomban kiváló előadásokkal mutatkoztak be. A struktúrán kívül is létrejött néhány fontos produkció. Mindenekelőtt Csányi János nagyszerű *Szentiványéji* álom-rendezésére gondolok. A rendező és így az általa jegyzett produkció sem tartozik egyik színházhoz sem, ugyanakkor a színészek a legerősebb magyar társulatok vezető színészei. Van, aki másként került struktúrán kívülre: a képviselő-főrendező Fodor Tamás kivonult a parlamentből és a szolnoki színházból, hogy egyelőre névtelen fiatalokkal újra létrehozta a Stúdió K.-t.

Nyilvánvaló, hogy Magyarország szánalmas gazdasági körülményei között és az amerikai egyenkultúra Európát lesöprő diktatúrájának nyomása alatta kisszínházaké a jövő. Struktúrán belül is, struktúrán kívül is. Az általam felsorolt pozitív példák mind valami ellenében jöttek létre. Ez a „valami" a fogyasztói igényt tápláló és kiszolgáló színházi nagyüzem, ez a többé-kevésbé hibátlanul működő, kommerszet potyogtató automata, ahol minden professzionális, csak éppen a színpadról is, a nézőtérről is hiányzik a résztvevő, találkozásra vágyó ember. Ezzel szemben áll az igazi színház, amelyet nevezhetünk akár hagyományosnak, akár amatőrnek, alternatívnak, ellenzékinek, vagy akár Eugénio Barba szavával harmadik színháznak - lényege egy olyan közeg létrehozása, amelyben kezét nyújthatja egymásnak alkotó és befogadó. Ebben látom én *a magyar (más) színház* feladatát 1989 után.

SUMMARY

Comedy Theatre, second permanent repertory theatre of the Hungarian capital and still one of its most distinguished, celebrates in May 1996 its centenary. We contribute to the occasion with an editorial by Judit Szántó and with several articles by various authors highlighting some important aspects of the theatre's activity.

In our column of reviews István Sándor L., László Zappe, István Tasnádi, Katalin Kállai, Judit Szántó, Tamás Tarján, Judit Katalin Magyar, Tamás Márok and Dezső Kovács share with the reader their opinion on Shakespeare's *Pericles* (Debrecen) and *Twelfth Night* (both in Veszprém and Szolnok), Jean Genet's *The Maids* (Radnóti Theatre), *The* Metamorphoses *of Don Quijote,* a compilation of three one-act plays by Mihail Bulgakov, Eduardo de Filippo and Bruno Schulz (Merlin Theatre), Eugéne Ionesco's *The* Chairs and John Steinbeck's *Of Mice and Men* (both at the Thália Theatre), a musical from Rudyard Kipling's *The Jungle Book, co-*authored by László Dés, Péter Geszti and Pál Békés (Pest Theatre), Mozart's *Le Nozze di Figaro* and Puccini's *Turandot* (Debrecen, resp. Szeged) and Tankred Dorst's *Merlin or The* Waste *Land* (New Theatre), the problems of this last production being elaborated on a more theoretical level in an essay by Magdolna Jákfalvi.

Ön the occasion of her much regretted retirement, István Nánaytalked to Lujza Orosz, brilliant leading lady of long standing of the Hungarian-speaking theatre in Transylvania.

In his series on theatre research Géza Fodor introduces and publishes a selection of *Constantin Stanislavski's Notebooks* and the issue closes with the third part of László Bérczes's study on Hungarian "third theatre" movements and tendencies between 1945 and 1989.

Csomafáy Ferenc: Orosz Lujza (1962)

Orosz Lujza közel fél évszázadot töltött a Kolozsvári Magyar Színházban. Csomafáy Ferenc számos szerepében örökítette meg az erdélyi magyar színjátszás kiemelkedő színésznőjét. Ezen a képén a Boldogság, merre vagy? című előadásban látható.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

ÜDLAK

Ára: 96,– Ft