

ugyanakkor rávette színészeit az elmélyültebb, gondosabb, a sablonokat elvető játéokra. Emellett még arra is volt gondja, hogy a darab szócsó jellegét tompítsa, s bár semmi lényegeset nem húzott ki a szövegből (érintetlenül hagyta a nagymonológot is), mégis úgy helyezte el a hangsúlyokat, hogy az előadásból nem „osztályharc” sugárzik, hanem az egészséges komédia, a szellemesség, a jókedv uralkodik. Színpada technikai fogyatékosságai miatt gyakran kényszerült az előadás tempóját és ritmusát fékező megoldásokra, de ezek nem befolyásolták alapvetően a produkciót, amely egységességében, kimunkáltságában az utóbbi idők legjobbjaihoz a József Attila Színházban.

Annál is megnyugtatóbb ez, mert a *Figaro házassága* az első olyan előadás, amelyben a színház új tagjai és a régi gárda komoly feladat megoldásában találkoznak össze. Örömmel láttuk, hogy Fülöp Zsigmond milyen jól érzi magát Almaviva gróf szerepében, oly sok, egyéniségéhez kevésbé illő alakítás után szinte felszabadultan komédiázva; hogy Gyöngyössy Katalin személyében milyen dekoratív, szépen beszélő színésznővel gyarapodott a színház; hogy Márton András milyen kitűnően állt helyt első nagy főszerepében (amelynek ráosztása a színház eddigénél merészebb szerep-osztásbeli elképzeléseit is jelzi); hogy Voith Ágiban mennyi eddig nem ismert jellemkomikai véna van; hogy Örkényi Éva a nem ráillő figurából is milyen kerek egészet formált; hogy a két Horváth, Sándor és Gyula, milyen új színekkel gazdagította a darab talán legsablonosabb figuráinak, a kertésznek és Bartolo dokornak alakját, s mennyire sikerült jellemeket formálni belőlük; s hogy a két, eddig is tehetségesnek ismert fiatal, Pálos Zsuzsa és Benkő Péter (Fanchette és Cherubin) milyen pompás kis miniatúrát formál a szerepeiből (főleg szembe-tűnő a fejlődés, az elmélyültség Benkő Péternél).

*Baumarchais: Figaro házassága (József Attila Színház)*

*Fordította:* Illyés Gyula, *rendezte:* Berényi Gábor, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Vágó Nelli, *zene:* Viktor Máté, *koreográfia:* Hegedüs Györgyi.

*Szereplők:* Fülöp Zsigmond, Gyöngyössy Katalin, Márton András, Voith Ági, Örkényi Éva, Horváth Sándor, Pálos Zsuzsa, Benkő Péter, Horváth Gyula, Téry Árpád, Paudits Béla, Sugár László, Turgonyi Pál, Simon Péter fh., Bánsági Ildikó fh., Máriáss Melinda fh., Miklóssy Judit fh., Ujréti László.

**BARTA ANDRÁS**

## A Tüzes kandúr és Peer útja

**Két díszletről**

Abban a művészi ötvözetben, amelyet közönségesen csak színházi előadásnak nevezünk, az esetek túlnyomó többségében a képzőművészeti komponensé, vagyis a díszleté (olykor a jelmezé is) az első szó. A közönség a függöny felmenetelekor - nyitott színpad esetén már a nézőterre érkezésekor - az eléje táruló látványtól kapja az első útbaigazítást az előadás stílusára, koncepciójára vonatkozóan. Feltéve persze, hogy az adott előadásnak egyáltalán van egységes stílusa, átgondolt koncepciója.

Mert ahogy a legkiválóbb szabó sem szabhat jó ruhát rossz alakra, úgy igazán jó díszlet is csak egészséges szerzői és rendezői elgondolás alapján jöhet létre. Ezt azért is hangsúlyozzuk, mert a színházi előadásnak van olyan komponense is (például egy-egy színészi alakítás), amely függetlenedhet az egész produkció minőségétől. De a folyamatosan jelen levő színpadkép teljesen alá van vetve a szerzői és főként a rendezői munkának. Sokat emlegetett szubordinációja azonban nem holmi művészi alacsonyabbrendűséget jelent, hanem inkább egyfajta kiszolgáltatottságot, amely szerencsés esetben megtermékenyítő, bal-szerencsés esetben sterilizáló hatású.

A díszlet igazi próbája természetesen maga az előadás. A legszebb díszletrajz (-terv) önmagában csupán egy sajátos, holt képzőművészeti alkotás; színpadon megvalósított formájában is csak a színész megjelenésével kel életre. Mégpedig akkor, ha vizualitása (környezetdokumentáló szerepe), teátrális gépezet volta, összeforr a drámai cselekvéssel, sőt maga is *drámai cselekvéssé válik*.

Mindennek a részletes taglalása azonban nagyon messzire vezetne. Csak azért bocsátottunk előre néhány megjegyzést a tervezői munka rendezői determináltságáról, mert úgy gondoljuk, hogy ha *János Lajos* a SZÍNHÁZ 1971. októberi számában az 1971. évi prágai Quadriennálé magyar anyagával kapcsolatban a tisztességes középmezőnyhöz való tartozásról beszél, akkor a relatív elmaradást nem-csak a tervezők, hanem a rendezők szám-

lájára is fel kell írni. Annál is inkább, mert itt nem csupán koncepcionális problémákról van szó, hanem - mint ezt a tervezők nemegyszer szóvá is teszik - egyes rendezők képzőművészeti kultúrájának, vizuális fantáziájának hiányáról is. Hogyha nem is túl nagy számban, de vannak tehetséges tervezőink, ám ők is a már említett okok miatt, valamint a színházak technikai, anyagi ellátottsága és a kivitelezést akadályozó szerzési nehézségek következtében meglehetősen rossz körülmények között dolgoznak.

Éppen ezért nyomatékosan kell felhívni a figyelmet egy-egy invenciózus rendezői-tervezői együttműködés révén létrejött díszletre. Az évad eleji bemutatók közül két olyan sikeres díszletet választottunk ki, amely a darab jellege és a tervezői felfogás különbözősége ellenére a szerző eredeti elgondolásából kiindulva az előadás szerves egységgé formálódásának biztos pillére.

\*

A vaudeville-t nálunk emberemlékezet óta úgy játszották, hogy eleve nem törekedtek „embernek ember által való ábrázolására”, hanem csupán a helyzet-komikumok minél hatásosabb kiaknázására, a közönség minél harsányabb esz-közökkel történő megnevetetésére. Ami-kor *Marton László* szakítva ezzel a rossz hagyománnyal, ízléses komédiázásra és a darab groteszk elemeinek kiemelésére a polgárság társadalmi gépezete tragikomikus defektjének bemutatására tette a hangsúlyt Feydeau *Bolha a fülbejének* vígszínházi rendezésében, olyan díszletre volt szüksége, amely mindezt képileg és konstrukciójában is kifejezi. Fábri Zoltán nemcsak ezt a feladatot oldotta meg igen kitűnően, hanem ellenállva a csábító lehetőségeknek, nem a helyszín színes külsőségeit emelte ki.

Fábri ezúttal is, mint szinte valamennyi díszletében, inkább az építészeti oldalról közelíti meg a színpadot. Kompozícióiban (*Eljő a jeges, Szerelem, ó*) a díszlet környezetében lejátszódó cselekvést tartja determinálóknak, ezért mindenekelőtt a mozgásterek összességéből szerkesztett praktikus tér megteremtésére törekszik, és a látvánnyal (úgy is mondhatnánk, a festészeti komponenssel) csak másodlagosan foglalkozik.

A *Bolha a fülbe* két színhelyen játszódik: az első és harmadik felvonás Chandebise-ék fogadószobájában, a második felvonás a Tüzes Kandúr-szálló

halljában, illetve egyik szobájában. A darab - mint minden vaudeville - rend-kívül mozgalmas: a szereplők állandóan ki-be járkálnak, fel s alá futkosnak, egy-mást kergetik, illetve egymás elől bujkálnak, olykor az ablakon át menekülnek, vagy Chandebise és Poche esetében szinte hasonmásuk sarkába hágnak. Nyilvánvaló, hogy az időnként ijesztő arányokat öltő fogócskában (az építészetből vett csúnya kifejezéssel) a „nyílászáré szerkezetek” és a lépcsők rendkívül fontos szerepet játszanak. Ahol ennyi a járkálás, természetesen rengeteg járásnak kell lenni, ennek megoldása közismerten nehéz feladat. Fábri ezt remekül komponálja meg: a tisztas polgárok és polgár-asszonyok találkahelyének használtjobb-fajta garniszállóhoz hasonlóan képezi ki Chandebise-ék lakásának szalonját is. A közepén elhelyezett és néhány lépcsőfokkal megközelíthető nagy ajtó mellett kétoldalt számos kis ajtó nyílik, baloldalt pedig egy kétszárnyú ablak kínál lehetőséget, ha kell, akác menekülésszerű távozásra is. Ez utóbbi szellemesen az alá állított íróasztal és ülőke Lépcsőként történő felhasználásával közelíthető meg. Az egész díszlet a nagy ajtó mögötti, szintén „játszó térrel együtt a vurstli szellemvasútjának indóházára emlékeztet; különösen a harmadik felvonásban, amikor a szereplők a színpadon szinte éppen csak egy-egy pillanatra megpihenve menekülnek az egyik ajtótól a másikig, és közben valóban úgy is viselkednek, mint akik szellemalakok ijesztgetése elől futnak.

Ez a nagyjából szimmetrikus színpadkép, ahol nagyon kevés a bútor, semmiben sem hasonlít a megszokott, polgári kényelemmel berendezett szalonokhoz, illetve azoknak színpadról közismert másához. A szecesszióra is úgyszólván csak a falfelületek felső részének játékosan stilizált megbontása és a felfüggeszkedésre alkalmas csillár kiképzése emlékeztet. Minden a színészek minél korlátlanabb mozgási lehetőségét szolgálja, mégpedig olyan kitűnően, hogy a Vígszínház közönsége, amely a „szépen” berendezett polgári otthonok, a meleg családi fészkek híve, és javarészt ezt szereti látni a színpadon is, alighanem észre sem veszi, hogy illúzióinak voltaképpen csak a karikaturisztikusan elrajzolt vázát látja itt.

Ha Chandebise-ék szalonja szellemvasúti indóházhoz hasonlít, akkor a Tüzes Kandúr-szálló második felvonásbeli díszlete olyan, mint egy tükörlabirintus.

A két színhely jellege között az a lényegbevágó különbség, hogy míg az elsőben a szereplők többé-kevésbé kiismerik magukat, addig a másodikban szinte belépésük pillanatától kezdve rémülten tévelyegnek fel és alá, az egyik szobából ki, a másikba be, folyosóról folyosóra, lépcsőfordulóból a földszintre, onnan az alagsorba, vagy egy ördögös szerkezet segítségével átfordulnak a szomszédos szobába. Ennek a képnek a megtervezése különösen csábíthat az ügyeskedésre, de Fábri itt is hű maradt önmagához: elsősorban a vertikálisan négy szintre osztott, a sok mozgásos játékot minél jobban szolgáló tér megszerkesztésére törekedett. A sok járással, lépcsőfordulókkal, ajtókkal és forgóággal valóságos akadályverseny-pályára emlékeztető színpadot úgy alkotta meg, hogy minden a cselekvéssel van állandó és szerves kapcsolatban, és ugyanakkor a képi kifejezésnél mindig fontosabb a *jelkéi* megfogalmazás. Ami itt azt jelenti, hogy a tervező nem egy szállodabelső megtévesztésig hasonló utánzására törekedett, hanem arra, hogy az effajta garniknak a polgári életben játszott szerepét érzékeltesse. A Tüzes Kandúr eredeti rendeltetéséből teljességgel kifordulva kényelmes búvóhelyből számunkra mulatságos, a szereplők számára ijesztő labirintus válik, ahol minden és mindenki valóságosan (vagy látszólag) lelepleződik.

Az, hogy Fábriál a képi. megformálás másodlagos, nem jelenti, hogy semmi gondot sem fordít a látványra. Éppen a Tüzes Kandúr triviális pirosának és lányszoba-fehérjének keveredése pompás látványt is nyújt, amely meg is tévesztette a Vígszínház premierközönségét: tapssal fogadták ezt a szándékosan közönséges szín- és térkompozíciót. Az első illetve harmadik felvonás szalonjának szürkészöld falai az évek alatt meg-kopott tapétafalakra emlékeztetnek, és jól érzékeltetik „barátságos” fogadósobák fantáziátlan sivárságát.

Mint ahogy az egész vígszínházi Feydeau-előadásnak az a legfőbb érdeme, hogy a maga módján segít legyőzni a közönség nagy részében még mindig meg-levő illúziókat a polgári élet kényelmes, kellemes és rendíthetetlenül magabiztos voltát illetően, úgy a Fábri tervezte díszletnek is az az igazi értéke, hogy ennek a koncepciónak alárendelve magát, mind az általa nyújtott látvánnyal, mind pedig az egész s olajozottan működő színházi masinériával hozzájárul az

erről a világról alkotott sztereotip elképzelések rombolásához.

\*

Ibsen a *Peer Gynt* szereplőinek felsorolása után a következőképpen határozza meg darabjának színhelyeit: „a Gudbrand völgye és hegyvilága, a marokkói tengerpart, a Szahara sivatag, a kairói bolondokháza, a tenger stb.”. A szerző tehát maga is reménytelennek tartotta valamennyi színhely bevezetőben szokásos megjelölését, és egy általánosító satöbbivel zárta a felsorolást. Mivel azonban az egyes jelenetek elején többnyire nagyon is konkrétan és a kor színházi szokásaihoz híven naturalista részletezéssel leírja az általa megkívánt valamennyi, szám szerint mintegy harminckét helyszínt, a tervezőnek, ha a részletező képi ábrázolást ma már természetesen el is veti, feltétlenül szembe kell néznie a különböző karakterű színhelyek felidézésének, a változások érzékeltetésének problémájával. Mindez azonban természetesen csak a rendezői koncepcióhoz alkalmazkodva, vagyis a darab lényegi mondandóját kiemelve történhet meg.

Lengyel György, a Madách színházi előadás rendezője, már 1965-ös debreceni rendezésében megkezdte a *Peer Gynt* deromantizálását, és most a SZÍNHÁZ 1971. évi novemberi számában kifejtett koncepciója szerint tovább kívánt haladni ezen az úton. Ironikus műként fogván fel a darabot, Ibsent az „élethazugságok” leleplezőjének tartja, aki legfőbb célját abban látta, hogy ítélőszéket tartson a világ és önmaga felett. Peerjének minden önmegvalósítási kísérlete kudarcba fullad, és a hős végül beéri ön-magával. A középszerűekre váró gomb-öntő kanáltól csak Solveig menti meg, aki egy életen át őrizte magában az igazi Peert, a fiatal Peer tehetségét. Lengyel szerint ebben Ibsen korai költői optimizmusa nyilvánul meg, hite a szeretet és a hűség erejében. Az „eltékozolt élet-lehetőségek drámájában” a rendező a mai, különösen a kalandvágyó nyugati fiatalok életszemléletével való rokonságot tartja időszerűnek, és az előadásban ennek bírálatát is érvényesíteni kívánta.

Fehér Miklós erre a rendezői elgondolásra építve kitűnően talált rá a peeri életút szcenikai ábrázolásának rendkívül kifejező, jelképi megoldására. A felnagyított gyümölcsgeresztre emlékeztető, tömör faanyagból készült színpadi építmény felfelé törő, kicsinyített, alakváltoztató, horizontba futó alakjával, vágya-

kozó vonalával, lendületes indításával, majd a magasban való megakadásával, lezáratlanságával valóban Peer drámájának jelképe. És ugyanakkor a forgószínpadon való forgatásával, nemcsak a gyors nyíltszíni változásokat, a különböző helyszínek karakterének kialakítását teszi lehetővé, hanem - ami, ha lehet, még fontosabb - a peeri életút fordulatait is kifejezi.

Fehér már számos korábbi munkájában (szolnoki *Lear király*, vígszínházi *Mesél a bécsi erdő*, veszprémi *Királycsel*, a Pesti Színházban *Hol van a testvéred, Ábel?* stb.) is művészi érzékkel fogalmazta meg díszletében a darab és az előadás központi gondolatát. Erősen jel-képes fogantatású színpadképei allegorikus sűrítésre törekedve, a lényegre irányítják a néző figyelmét. A *Peer* mind-eddig legjobban sikerült munkája, mert ezúttal teljesen elszakadva a *leíró* jellegtől, nemcsak az alapkonstrukcióban (az életút ábrázolása), hanem a helyszín-jelzésre használt stilizált fákkal, a szűkíthető és tágítható, színváltó horizonttal és valamennyi kisebb kellekkel is át tudott térni a *felidézé* formákra. Ami egyszermind azt is jelenti, hogy soha-sem akarja leplezni: színházban vagyunk, és amit látunk, az csupán játék. Ellenkezőleg: hangsúlyozza a jó értelemben vett *teatralitást*, amely nem a néző elkényelmesedett, hétköznapi reflexeire, hanem sokszor méltatlanul lebecsült fantáziájára épít.

A dinamikus, mozdulatlanságában is a cselekvés elidegeníthetetlen részét alkotó díszlet valamennyi alakváltozását ügyszólván lehetetlen nyomon követni. Annyi bizonyos, hogy kisebb zökkenőktől eltekintve nemcsak a játék technikai folyamatosságát, hanem - amennyire ez a különböző karakterű jelenetek mellett egyáltalán lehetséges - annak stílusegységét is biztosítja. Teljességre természetesen nem törekedve, megpróbáljuk ezt néhány motívum felidézésével illusztrálni.

Fehér díszlete szinte végtelenül variálható, akár egy mondat a színész száján. Elsősorban nem a helyszínt jelöli meg, arra csak jelzések utalnak, hanem ugyanennek a motívumnak (az életútnak) a különböző beállításával (szemben, félprofilban, profilban, hátulról) az adott jelenet atmoszféráját teremti meg. Kétségtelen, hogy a romantikus ihletésű első részben (az eredetiben: I., II., III. felvonás) a díszlet jobban funkcionál, mint az ironikusan hangszerelt kalandsorozat-

okban (ebben az előadásban a második rész, az eredeti felosztás szerint a IV. felvonás), de egyik-másik képből itt is felidézé erejű. A harmadik részben (V. felvonás) megint hiánytalan élményt ad, annál is inkább, mert javarészt visszautal az első részre.

Az életút és a félkör alakú, kör hatását keltő horizont, valamint a hol függőlegesen, hol vízszintesen elhelyezett (függesztett) stilizált fák motívumhármának variációival az egymásra következő képek egységét és különbözőségét egyaránt érzékeltetni tudja. Ehhez hozzásegít a színpadnyílás teljes szélességében kiképzett előszínpad, az életút két oldalán kialakított két mellékszíntér, valamint az, hogy az életút vertikálisan is tagolt, vagyis mintegy harmadrészig föl lehet szaladni rá. Így például a malomjelenetben Peer ide ültetheti Ásét, de többször ő maga is megpróbálhat felkapaszkodni rá, hogy aztán mindig újra visszahulljon a kiindulási ponthoz.

Peer monológjai mindig az előszínpadon hangzanak el, és minden mozgás innen, ebből a *valóságos* előtérből indul el. Így válik lehetővé a kitarulkozó első képből a másodikban az „életút” félfordulatos mozgatásával a falusi nép vonulásának érzékeltetése, a harmadikban a vízszintesen elhelyezett fákkal a zártabb lakodalmas udvar kiképzése, a negyedikben a horizont beszűkítésével és az „életút” egész profilba fordításával a sziklaorom-magányosság atmoszferikus megteremtése, és ehhez hasonlóan a továbbiakban is a megfelelő hangulat és stilizált helyszín megkomponálása. A Dovre-képben és az ehhez hasonló irreális jelenetekben a mesehangulat, a bütykös, görcsös fák és néhány jól megválasztott apróbb jelzés utal a földtől, a valóságtól való elszakadásra. Áse háza viszont metszi az „életutat”, ami a visszatérés kényszerét jelképezi. Amikor Solveig felmegy Peerhez, a hegyekben az „életút” lágy hajlata, a készülő konyha felfelé törő fáí lírai összhatást nyújtanak. A vonalak és a terek kifejező alakzatai csak a IV. felvonás kalandsorozatában veszítenek szuggesztivitásukból, mert itt az alapkonceptiótól idegen elemek megbontják a darab, a játék és következőképpen a díszlet stílusegységét is. A hajóutazás képében az „életút” hajóorra emlékeztető beállítása viszont megint megfelel az eredeti koncepciónak, és visszaadja a szimbolikus vonalaknak a valódi helyszínnel „összekacsintó” képességét.

A *Peer Gynt* gazdag tervezői fantáziával megalkotott színpadának ez a kényszerűen vázlatos felidézése elsősorban a központi gondolatból, a darab lényegéből születő, a rendezői koncepcióval harmonikus, a maga allegorikus formájában a közönséget aktivizálni képes. *dinamikus* díszletre kívánta felhívni a figyelmet.

„A díszletnek - mondja E. R. Jones, a modern amerikai díszletművészet megteremtője - a belső szemekhez kell szólnia. Ugyanis van egy külső szemünk, amely néz és egy belső szemünk, amely iát.” Két olyan díszletről próbáltunk meg a leírás nehézkes módján itt beszámolni, amely az igen különböző fogantatású színdarabok, az erősen eltérő technikai igények, a természetszerűen egy-mástól igen távol álló rendezői felfogások és az alapvetően más beállítottságú tervezői egyéniségek ellenére a maguk módján igen jól megfelelnek annak a követelménynek, hogy a belső szemekhez szólnak. Vagyis a közönséget felnőttek, aktívnak, fantáziáját, gondolkodását megmozgathatónak tartják. Erre pedig a nézőtérben ülők ízlését, befogadó képességét lebecsülő előadások nem ritka előfordulásának időszakában érdemes a figyelmet felhívni.

---

## ÚJ SZÍNHÁZ NYÍLT A BROADWAY-N,

az American Place Theatre, mely az első új színházépület 1928 óta. A színház egy új, 42 emeletes felhőkarcolóban kapott helyet.

Évek óta rendszeresen érkeznek a hírek is-mert New York-i színházak bezárásáról, társulatok anyagi csődjéről. Most először történik, hogy a városi tanács jelentős anyagi segítséget nyújtott egy színház felépítéséhez. A változtatható formájú színpadot és a 347 személyes nézőteret próbaszínpad, műhely, tanácsterem és kávéház egészíti ki.

Az American Place igazgatója, Wynn Handman olyan kollektív színházat akar, amelyben az írók a rendezővel és a színészekkel szoros együttműködésben a színházban, közös munkában csiszolják műveiket.

A megnyitó előadás két egyfelvonásos volt: Roland Ribman *Virágkék körmök* (Fingernails Blue as Flowers), Steve Tesich *Erdei tó* (Lake of the Woods).

A színház a fiatal amerikai drámaíró-generáció otthona kíván lenni.

(Newsweek 1972. január 3.)

---