

SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván: 1793 vagy a néző a padlón • Köröspataki Kiss Sándor: Szamurájok a pavilonban • Molnár Gál Péter: Túlhabzó Tulipán • Moldován Domokos: A népi bábjáték utolsó mohikánja • Saád Katalin: A Veszprémi Petőfi Színház és a közönség • Breuer János: Régmúlt és jelen a zenés színpadon • Koltai Tamás: Három színház Berlinben

**1972
Október**



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1972. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem
vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, A évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



72.1726 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon Monori Lili (Konami) a Kőrszínház
Csúsingura-előadásában (Iklády László felv.)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN:
1793 vagy a néző a padlón (1)

játékszín

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Szamurájok a pavilonban (5)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Túlhabzó Tulipán (10)

négyszemközt

MOLDOVÁN DOMOKOS
A népi bábjáték utolsó mohikánja (13)

SAÁD KATALIN
A Veszprémi Petőfi Színház és a közönség (16)

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR
„Bill” (19)

műhely

MEZEI MÁRIA
Bujdosó lány (22)
KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Festett
arcok ikonográfiája (27)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Három színház Berlinben (29)

BREUER JÁNOS
Régmúlt és jelen a zenés színpadon (34)

M. ROGACSEVSZKIJ Az
embert keresve (39)

DOBÁK LAJOS
Mezítláb a színpadon (43)

fórum

PÁLYI ANDRÁS
Érzelem, aktivitás, gondolat (46)

1793 vagy a néző a padlón

Közönség és siker

Színházba járó és SZÍNHÁZ-olvasó közönségnek nem kell hosszasan magyarázni az 1793-at. Kézenfekvő, hogy az 1789 folytatása, ezt pedig, hála Major Tamás vagdalkozó és hittérítő cikkei nek a Népszabadságban és a SZÍNHÁZ-ban, Magyarországon majdnem olyan jól ismerik, ha nem jobban, mint Párizsban. A „ha nem jobbad' nem is igazi túlzás: az 1789 a francia színi világban egy kísérlet volt a nagyon sok közül. Ott nem kísérletjellegével, nem újszerűségével, nem merészségével, nem a szín-padi hagyományok félrelökésével, újjáteremtésével, újra megtalálásával, nem új hagyományok elindításával tűnt fel, nem is azzal, hogy a rendező új szerepét hangsúlyozta. A rendező és a színész másfajta viszonyának gyümölcse, a rögtönzés elismertetése vagy az új játéktér felhasználása sem hatott teljesen újszerűnek. Amivel Franciaországban az 1789 legjobban feltűnt és kitűnt, az *sikere* volt. A sokfajta kísérlet után, amelyekkel igazán Szajnáat lehetne rekeszteni, végre kritikussiker és közönségsiker.

A közönségsiker nálunk kétes dicsőség. Mindenesetre főképpen mennyiségi fogalom. Akkor szoktuk használni, ha a darab valódi értékeit a kritika legalábbis kétségbe vonta, de a nézők ennek ellenére (olykor éppen ezért) tódulnak a színházba. Az 1789, majd később az 1793 párizsi közönségsikere minőségi változást is jelentett. A közönség minden este megtöltötte a hódály-színházat - nem mondhatom : a nézőteret, mert ilyen a Nap Színházában nincs -, de ez a közönség összetételében is, befogadóképességében is, részvevő kedvében is másfajta volt, mint amelyik általában az első értelmű közönség-sikert jelenteni szokta.

Ez az újfajta, másfajta közönség legalább olyan izgalmas színházi élmény volt, mint maga az előadás. Maga az előadás? Lám, ráfutott a tollam a régi sínre: a közönség a vincennes-i töltény-gyári színházban szerves része az előadásnak. Minden színházban természetesen, hiszen üres nézőtér előtt nem le

het játszani. De a vincennes-i színházban a közönség nemcsak nézője, de részvevője a játéknak.

Akár a hagyományos formából indulunk ki, akár ebből az újból, mely nem is olyan új, azt látjuk, hogy a színház maga az élő kapcsolat. Korunk, amely annyira keresi a kommunikációt, legtermészetesebben, de sokak számára váratlanul, a színházban találja meg. Ebből mindjárt két következtetést vontam le, ott a tölténygyári csarnokban, a padlón ülve, beleolvadva a közönség-be és összeötvöződve a szereplőkkel.

Az egyik az, hogy a tömegkommunikáció karöltve jár az inkommunikabilitással, a közlési nehézséggel, a kapcsolatok hiányával, az érintkezés elszemélytelenedésével. Éppen ezért a tömegkommunikáció korában sem kell féltünk sőt éppen most nem kell - a színházat a film, a rádió és a televízió versenyétől, elszívó hatásától. Először azért, mert több ember lát előadást, színházi előadást is egy este egy országban, mint századunk elején, az egész világon egy év alatt. Másodszor azért, mert a televízió nemcsak Balzacot vásárolt a könyvesboltokban és kölcsönöztet a könyvtárakból, ha (immár régi lemez) az *Elvesett illúziókat* játsszák, tehát nemcsak az olvasási igényt ébreszti fel, hanem a színházit is.

Igény és tudatosság

A kulcsszó az *igény*. A televízió nem ad, mert nem is adhat reggeltől éjfélig csak értékes műveket. (Elviselhetetlen volna, ha folyamatosan fontos, értékes és magaslatos dolgokat sugározná). De ahhoz, hogy a nézők milliói a kultúra valódi értékeit megismerjék, fel kell bennük ébrednie az igénynek. Az igény azonban olyasfajta tudatosságot kíván meg, amely a milliókból hiányzik. (Erőszakot kellene vennem önmagamon, ha nem tenném hozzá: még hiányzik.) A rádió és főképpen a televízió egyik lehetősége éppen az, hogy a tudatosságot és az igényt egyszerre, egymást erősítve kelti fel és növeli.

A két következtetés közül még mindig csak az elsőnél tartok, és ennek sem a végénél. Különös, hogy amíg a francia forradalom képeit néztem, diadalkiáltásait és halálhörgéseit hallgattam, és amíg a színészek megállíthatatlan mozgásában a padlón kuporogva is, részt vettem, nyugodtan, szinte a magány vagy az ihlet csendjében gondolkodni is tudtam. (Igaz, hogy a cselekménynek nem

minden szavára és mozdulatára kellett figyelnem, hanem az *egészre*, és ebben az egészben bennfoglaltatott az agy szabad, felerkentett működése is.)

A színházi igény, az eleven színház vágya úgy ébredt fel, mint minden más igény. A régi latin mondás igazsága bizonyosodik be újra: *ignoti nulla cupido*, csak arra vágyódik az ember, amit már megismert. A színház azoknak a legszélesebb tömegeknek, amelyekre oly szívesen hivatkozunk, még mindig távoli, kissé idegen jelenség. még mindig túlságosan ünnepélyes, „n árok dolga”, még ha a Faluszínház falun és Pesten, a vidéki színházak városukban és tájelőadásaiokon sokat javítottak is a múlt-hoz képest. Hiszen itt megint az igényről van szó. Ifjú korunkban még egy-mást is kinevettük volna, ha álmodni merünk annyi közönségről, mint amennyi ma már megvalósult. De még ez a több sem sok és főképpen nem elég.

A részvétel vágya

A színház iránti érdeklődést nemcsak és nem is közvetlenül a televízióbeli színházi közvetítések keltik; fel. A folyamat bonyolultabb és összefügg a tele-vízió és az új közönség viszonyának egyik fontos, de kevésbé tárgyalt össze-tevőjével: a téltettséggel. A televízió mindenekelőtt I a legszélesebben értelmezett információ olyan tömegét zúdítja a nézőre, hogy az, egyénenként váltakozva, hosszabb-rövidebb idő alatt telítődik az egyszerű információval: a hírtájékoztatással, az eseményekkel, a dokumentumokkal, a Ki mit tudokkal, a vetélkedőkkel és egyéb fesztiválokkal, és egyre válogatosabb lesz, más szóval, felébred benne az igény a mennyiség után a minőség iránt. Ennek a folyamatnak egy része a fokozódó érdeklődés a tele-vízióban jelentkező különféle drámai műfajok iránt, (amelyekbe, egyelőre válogatás nélkül, beleesnek a színházi köz-vetítések is. A színházba nem járó néző lassan hozzászokik ahhoz, hogy szín-házba jár - egyelőre. otthon, vagy másképpen: a színház jár el hozzá.

Ugyanakkor éppen az információs telítettség következtében, egy másikigény is fellép benne, és ez már tevékenyebb, támadóbb kedvű' egyenesen erőszakosabb igény : a részvétel vágya. Ez a titka a vetélkedők, a Ki mit tud és a Fórum sikerének. Ezért tartozom azok közé az - egyelőre - kevesek közé, akik a televízióban nem a kultúra veszedelmét látják, hanem az emberi művelődés egy új

reneszánszának legalábbis a lehetőségét. A részvételi vágy fokozódik a közlési óhajjal, a kommunikációs ingerrel, a kétoldali kapcsolat kívánásával. Csak egy ideig volt igaz az, amit az imént említett, helyesen agresszív népi igény így fejez ki: „a televíziónak nem lehet visszapofázni.” Ha közvetlenül nem is lehet - vagy még nem lehet -, annyi haszon van már belőle magának a kultúrának, hogy a televízió nézők egy része eleven kommunikációs vágyát máshol keresi és próbálja kiélni, átélni.

A telítettség, a minőség igénye, a részvételi vágy, a közlési óhaj, a kétoldali kapcsolat keresése viszi el a közönséget a színház felé, ha még mindig nem is a színházba. Nem akarok most belemenni abba, hogy ez a közönség miben és mennyiben más, újfajta közönség; hogy mennyi benne az, amit a társadalom kutatói nem-közönségnek, sőt ellenközönségnek neveznek; mostani gondolatmenetünkben elég annyi, hogy ez tágabb, összetettebb és művészi élményeiben szűzibb közönség, mint a színházi bérletesek. De ez a közönség végül is olyan tág, hogy belefér és bele kell hogy férjen a régi is, mert azt is újfajta kapcsolatok vágya mozgatja. Idáig tart első következtetésem.

Újfajta színház, újfajta kapcsolat

A második a kultúra általános fejlődése szempontjából bizonyára kisebb jelentőségű, de a színházi világban, attól tartok, nagyobb érdeklődést és nem csekély ellenkezést vált ki. Nem is ugom bele mindjárt ebbe az örvényes, mély vízbe, hanem kicsit hátrább húzódok, hogy a terepet jobban felmérhessem és biztosabban neki is szaladhassak. Arra szeretnék rámutatni, hogy milyen meglepő kört ír le az emberek érdeklődése az elektronikus kifejezőeszközöktől a legősibb és legemberibb művészetig, a színházig. Ezt ma szinte természetesnek vesszük, pedig néhány évvel ezelőtt nem is gondoltunk rá, nem gondolhattunk rá. Ellenkezőleg, attól féltünk, hogy a televízió elszippantja a színházak elől egyébként is gyérülő közönségét. Elfeledkeztünk arról, hogy a kultúra minden korban ember és ember viszonya, és végső soron épp oly kevésbé lehet a művészetet géppel helyettesíteni, mint magát a közönséget. De ez a közönség, miközben igény ébred föl benne és tudatossá válik, nem elégszik meg a hagyományos formákkal, de a hagyományos tartalommal sem. Ezért keresi,

kiváltképpen az új közönség legújabb része, a fiatalok, a színházat, de olyan színházat, amelyben részvételi vágyát és kölcsönös kapcsolati szenvedélyét is kielégítheti. Így jön létre, így kezd létrejönni, így szeretne létrejönni sok kísérletezés után, sokféle formában az az újfajta színház, amelyben a közönség más-képpen szerves része az előadásnak, mint eddig. Ennek egyik példája a francia Nap Színháza, a vincennes-i töltény-gyári porond, amely egyszerre színpad és nézőtér, *szín-tér* és *néző-pad*, és hogy ez nemcsak szójáték, azt azzal tudom bizonyítani, hogy mi nézők részben a padlón ültünk, ugyanott, ahol a színészek játszottak, részben magas padokra kapaszkodtunk fel és ezen is játszottak a színészek.

A Nap Színházának előadása egy kísérlet a sok közül, amelyet Európának mind keleti, mind nyugati részén láttam, de amelynek tanúja voltam már majdnem egy évtizeddel ezelőtt Dél-Amerikában, a braziliai, az uruguayi és a chilei színházakban, ahol a színház a politikai ellenállás és szókimondás műfaja, és az utóbbi években Észak-Amerikában, főképpen a New York-i Broadway-n túli színházakban. Ezekkel az országnevekkel nem azt akarom jelezni, hogy mennyit utazgattam a nagyvilágban, hanem azt, hogy a színház és a közönség közti újfajta kapcsolat keresése milyen általános jelenség a kultúra minden égtáján. Londonban Joan Littlewood színháza kiment a legkülsőbb külvárosba, a London melletti Stratfordba, amely egyáltalán nem azonos az Avon-partival, és itt a proletárnegyedben úgy játszottak színházat, hogy közben le-leszóltak a közönséghez és fel-felhívtak a színpadra egy-egy nézőt. A kísérlet izgalmas volt, de csak a színház oldaláról, mert a kis stratfordi színházba alig jutott el a környékbeli közönség: a londoni legvájtabb fülű hölgyek és urak vették meg elővételben a jegyeket és rándultak ki újfajta izgalmat remélve, és egyébként, ami a művészi szintet illeti, találva is. Számos észak-amerikai egyetemen a közönség beleszól, olykor beletünt az előadásokba, de ez a színháznak és a közönségnek nem igazán újfajta kapcsolata, mert a kommunikáció diákszínházak és diáknézők között történik és ezek színházon kívül is érintkeznek.

A leggyakoribb kísérlet két fajtája számos helyen jelentkezett: a rögtönzés és az előadás utáni beszélgetés, vita. Mihályi Gábor átfogó tanulmánya a

Valóság júliusi számában (A szegény színház gazdagsága) számos kitűnő példát említ. Legemlékezetesebb élményem tavaly júniusban volt New Yorkban, a Catonville-i Kilencek előadása után. Ezek a „Kilencek” Berrigan atya és munkatársai. Ez az a háborúellenes csoport, amely egy amerikai sorozóhely udvarán nyilvánosan elégetett néhány marékra való vietnami behívólapot és ezért valamennyiüket öt-hat évi börtönre ítélték. A darabot maga Daniel Berrigan írta letartóztatása előtt és hosszú hónapokon át játszották New Yorkban. Az előadás végén a színészek leültek a rivalda szélére és megkérdezték a közönséget, mit szól hozzá, mi a véleménye, volt-e joguk elégetni a behívócédulákat? Volt-e joga a törvényszéknek elítélni őket? A darabot, részben a vita kedvéért, kétszer is megnéztem. Mind a két alkalommal egyórai beszélgetés után a színészek hagyták abba: fáradtak, köszönik szépen. Nyilvánvaló, hogy ehhez olyan színészek kellettek, akik nemcsak mű-vészileg élték át szerepüket, hanem politikailag is teljesen azonosították magukat a vietnami háború elleni küzdelemmel és ráadásul tudnak és szeretnek vitatkozni. Amíg összecsapásaikat hallgattam, arra gondoltam, hogy ha a televízió nem is lehet válaszolni, de ez a televízió felnőtt, televíziótól telítődött fiatal amerikai közönség azért is megy színházba, hogy feleljen; hogy a kommunikáció kétoldalúvá váljék.

Egy nagy élmény közös látomása

Mégsem hiszem, hogy a színháznak az ilyen közvetlen kétoldalú kapcsolat megteremtése a célja. A színház nem vita-fórum, inkább más vitafórumok, gondolkozási porondok, nézetstáztási terek művészi előkészítője. Az 1789, majd most az 1793 más módon tett eleget annak az igénynek, hogy az újfajta közönség újfajta színházat akar látni. Ariane Mnouchkine a kezdeményező, a lelkesítő, a szervező, a megvalósító, egyszóval a rendező és huszonhárom munkatársa, tanítványai, együttlelkesezői, bírálói, katonái, színészei és együttrendezői, egyszóval a társulata, a közönséggel való kapcsolat kibővítését és elevenné tételét elsősorban térben képzeltek el és valósították meg. Min-den egyéb kísérlet is igyekezett valódi deszkákkal áthidalni a zenekari árkot, vagy eszmei módon megszüntetni a lát-ható vagy láthatatlan válaszfalat a szín-pad és a nézőtér között. Kazimir Károly

Körszínháza is ennek az igénynek a helyes szolgálatában áll.

A térbeli kapcsolat létrehozása egyenesen következik abból a céljúból, hogy a színpadon „egy nagy élmény közös látomását” akarták nyújtani, ahogyan Mnouchkine mondta egy interjújában, és azzal is, hogy gondolatilag a rendezőt és a színészeket elsősorban a közvetlen demokrácia problémája foglalkoztatta. Már ezt akarták kifejezni az 1789-ben is, de csakhamar rájöttek, hogy az anyag túlságosan nagy - nagyszerű is -, nem fér bele a forradalom kivívása, győzelme és a forradalom után a hatalom megtartása, illetve elvesztése egy estébe. Ezért osztották ketté a mondanivalót, ahogyan a nagy francia forradalom is kettéválasztható: a második rész 1793-mal kezdődik. 1793-ban próbálta meg a nép a közben elvesztett hatalmat kezébe venni, ennek az ára a Mars-mezői vérengzés volt, ekkor alakultak meg a közvetlen demokrácia alkotmányos fórumaiként a párizsi „szekciók”, és ekkor fejezték le a királyt is.

Az 1789-et, sajnos, nem láttam, és az elmaradt színházi élményt végül is semmiféle kép, leírás, emlékeztető nem pótolja, még az olyan erős és eleven írás sem, mint Major Tamás cikkei, amelyekből valósággal újra lehetne rendezni az előadást, ha Magyarországon egyáltalán volna létjogosultsága az 1789-nek. Párizsi barátaim nagyon élesen két csoportra osztottak a két darab megítélésében. Kortársaim és általában a buszon-ötön, harmincon felüliek azt mondták, hogy az 1789 ragyogó volt, csodálatos, izgalmas, újszerű, feledhetetlen, az 1793 már csak afféle második föleresztés, ugyanannak az ismételése. Fiatal barátaim, köztük francia feleségem nagy-számú ifjú rokonsága egyértelműen az 1793-ért lelkesedett. Ok is azt mondták, hogy az 1789 izgalmas, ragyogó, gyönyörű volt, elragadta és föllelkesítette őket, de az 1793 arról szólt, ami legjobban foglalkoztatja tudatukat is, szívüket is, a demokrácia kérdése, a nép uralma, a nép hatalmának megszerzése és meg-tartása.

Ez a térbeli, testi kapcsolat a közönséggel már a színházi épületen kívül kezdődött. Lacikonyhák, palacsinta-sütők, kolbászárusok, poharazók sátrai és pultjai állnak a vincennes-i parkban. A nézők, többségükben fiatalok, korábban érkeznek, mint mi, igazi színházba járó felnőttek, egy kicsit sétálnak a parkban, azután a fűben, vagy a pado-

kon és a kertszékeken a szabadban megvacsoráznak. Mire az előadás kezdődik, már kis csoportok alakultak, régi ismerősök és újak, és a korosztályi mozgás, taszítás és vonzás törvényei alapján mi is akaratlanul összeverődünk egy csapat idősebb úrral és hölggyel.

A színházépület valóban gyár volt, mégpedig abból az időből, amikor nem takarékoskodtak a hellyel. Az előcsarnok akkora, hogy egy ezred találhatna benne éjszakai szállást. A várakozók között színészek tűnnek fel, fiatalok azok is, beszélgetnek, vitatkoznak, egyelőre még nem a darabról, hanem a fa-lakra, oszlopokra feltűzőtt forradalmi szövegekről. A francia forradalmat előkészítő filozófusok, az enciklopédisták műveiből vett idézetek, Robespierre, Marat és Saint-Just beszédei között Marx-, Engels-, Lenin- és Lunacsarszkij-idézetek. Párizsban lévén, fiatalok között, feltűnik, hogy Mao-mondás egy sincs. Elvegyülök a vitatkozók között és azt hallom, hogy legtöbbször ezen a hiányon kapnak hajba.

A közönség újfajta kapcsolata a színházzal már létrejött az előadás megkezdése előtt. Az előadás maga tulajdonképpen kétszer kezdődik. Először kinyitják a gyár csarnokot száztíz méteres hosszában kettészélő deszkafal szárnyas ajtóit, és a fiatalok forradalmi gúnydalokat énekelve vonulnak be. Bennünket, öregeket, hamar megtalál egy rendező, egy oldalajtón át előreterel, be egy sötét térbe, majd ott a lelkünkre köti, hogy ne tárgysunk. A terem egész hosszában olyasféle keskeny színpad emelkedik függönyháttérrel, mint a bábszínházak színpada. Megjelenik a két Mnouchkine-produkció állandó főszereplője, a vásári kikiáltó. Pontosabban, a vásári kikiáltó hangján, jelmezében megjelenő alak, akit inkább történelmi kikiáltónak lehetne nevezni. A vásári jelleg az előadások egy közös vonását jellemzi: a rögtönzés, a történéssel egy-időben felrakott elidegenítő idézőjelet és ugyanakkor ennek az elidegenülésnek a feloldását is, amikor a kikiáltó elvegyül a tömegben és azzá a névtelenné lesz, akinek tetteit éppen világgá dobolta és rikoltotta.

A kikiáltó először valóban történelmet rikolt, a színpad szándékosan emlékeztet a bábszínházra, mert ott a sötétből, alulról sorra felbukkannak az előző darabnak, az 1789-nek hősei és figurái. A társulat egy negyed óra alatt lejátssza a háromórás 1789 lényegét, és ezzel em-

lékezteti a nézőket, összekapcsolja őket a történelmi folyamattal, és előkészíti a második részt.

Amíg élveztem a gazdagon jelmezes felvonulást és még jobban a főúri díszruhák s a póri rongyok gyors váltását ugyanazon a színészen, kissé elszontyolodva gondoltam arra, hogy a három-órás előadást végig kell állnom. Pedig ez csak most kezdődött: kiderült, hogy a bábszínházféle színpad még mindig nem az igazi színhely előtere. Újabb ajtók nyíltak és beözönlöttünk arra a helyre, amely egyszerre színpad és néző-tér. Az előbbi ifjú rendező tisztelte ősz Fejünket és mindenáron a terem közepe felé tessékelt bennünket, ahol néhány szék állt az öregek, párizsi diáknnyelven az „összerogyók”, croulants számára. A vendéglátó baráti házaspárral együtt sikerült kicseleznünk ezt az udvariasságot és felkapaszkodni a diákokkal és más fiatalokkal együtt az egyik hatalmas asztalra vagy padra, amelyen még három, egymás fölé emelkedő deszka is szolgált ülőalkalmatossággul. Az előadás már elkezdődött, miközben mi e hevenyészett tribünökre felkapaszkodtunk, de úgy, hogy a színészek is felugráltak a hat nagy asztal közül kettőre-háromra, és elkezdték játszani a történelmet. A nézők többsége a padlóra ült. Ez furán hangzik, de mindjárt komolyabbá válik, ha megpróbálom leírni a színhelyet.

A téglalap alakú csarnok közepét üresen hagyták, keskenyebbik végén egy-egy, két hosszabb oldalán két-két asztalt állítottak fel. Ezeket nemcsak azért nevezem inkább padnak, mert e szóban benne van a színpad is - bevallo, eddig nemigen gondoltam rá. (A francia társulat meg biztosan nem, hiszen ez a szó-játék és elemzés franciául nem érvényes.) A hat pad közül hol csak az egyiken, hol kettőn, hol háromon játszanak, a többen a nézők ülnek, de időnként a színészek csapatának rohamszerű közeledtére a nézők boldogan játszva leugrálnak a padról. A térség üresen maradt közepére ült le az a kétezernégyszáz főnyi közönség, amelyet a Cartoucherie esténként befogad.

Azonosulás

Most kanyarodom vissza oda, ahonnan elindultam: legalább annyira érdekelt és lenyűgözött a közönség, mint az előadás. Az előadásról keveset fogok írni: olyan gazdag, változatos, dúsan burjánzó, olykor túlbujánzó, hogy egyszeri látás után még akkor sem tudnék képet

írni róla, ha közben folyton jegyezgettem volna. De még ha kétszer vagy háromszor látnám, akkor is kemény dió volna a magyar közönségnek láthatóvá tenni azt, ami ennek a színpadi műnek a lényege, a francia történelem megelevenítése és a megelevenített történelemmel való azonosulás. Még az azonosulás szónál sem tudnék megállni: nemcsak a szereplők azonosulására, hanem a közönségére is gondolok. A francia forradalmat úgyszólván napról napra, de biztosan hónapról hónapra ismerik Párizsban és ezért minden kimondott szónak kettős mélysége van. Ugyanolyan nehéz itthon erről írni, mint a franciák számára kemény dió volna megérteni a „Feltámadott a tenger” motívumát egy magyar színpadon.

De a nézők a padlón megértették, és én, a nem-francia, az egyik pad tetején, a nézőkön keresztül újraéltem a francia forradalmat és beleéltem magam a mai francia fiataloknak 1968 májusa óta hasadt vagy legalábbis hasadozó lelkébe. Forradalomra vágnak, de nem tudják, mire; lelkesednek a forradalomért, de nincs elég világnézeti műveltségük, hogy végiggondolják: gyűlölik a hatalmat, minden hatalmat, és azáltal eleve elszikkasztják forradalmi lendületüket. Ariane Mnouchkine és színészei ismerik ezeket a fiatalokat és tudatvilágukat, és ennek ismeretében görcseik feloldására, továbbgondolkodásra készítette állították össze, írták, játsszák és rögtönzik az 1789-et és az 1793-at. A nézők a padlón, térdük előtt összekulcsolt kézzel, hátukat-vállukat összetámasztva, valóságos fizikai közelségben egymással és a darabbal csakhamar átvették annak harsány ritmusát. Ülve maradtak a földön, de felsőtestük hajladozásával, olykor kilencven vagy száznolcven fokos fordulattal követték a cselekmény menetét és a színészeket egyik szín-padról a másikra.

A sok jó jelenet között van a darabban két csodálatos. Az egyik: a Mars-mezei csata előtt a nép vezetői a puska

kezelésére tanítják a „nadrágtalanokat”. Ehhez a jelenethez minden újonc lidércnyomásszerű kiképzését, a puska fogást és annak vezényszavait vették alapul, de mert itt értelme van a szögletes, kemény mozdulatoknak, a puskaagy csatogásának, az ütemes célzásnak, a kakas felhúzásának, a ravasz elsütésének, a padokon a szereplők és a padlón a nézők lassanként átveszik ennek a gyakorlatnak a ritmusát. Ez egyre gyorsul, egyre szilajabbá válik, egyre jobban elragadja a vezénylőt, egyre pontosabban céloznak az újdonsült katonák, és egyre önfeledtebben skandálják, kiáltják, éneklük a nézők is velük a vezényszavakat.

A másik jelenetben a Párizsban maradt asszonyok tépést készítenek a ha-táron harcoló férjüknek, fiuknak. Ha az előbbi jelenet hanggal és mozgással nyugózott le, akkor ez nyolc szereplő némajátékával, majd a mozdulatoknak, a lassan kezdődő pletykálkodásoknak és dalrafakadásoknak szinte bohóci komikumával. Időt és alkalmat ad a közönségnek arra, hogy lazítson, kissé el is ernyedjen és egy-két szót váltson egymással, hogy tetszését vagy ellenkezését közölje; és a nézők ezt meg is teszik.

E két jelenet kétfajta kapcsolaton át ugyanazt fejezi ki: a közönség részvételét. Annak az igénynek tesz eleget, amely éppen a műszaki, az elektronikus érintkezés korában az eleven kapcsolatra, a személyes művészi élményre áhítozik. Ezt a kapcsolatot sokféle módon létre lehet hozni, e sok közül az egyik az 1793.

Kinek a színháza?

Amíg a darabot néztem, amíg a szünetben valósággal visszafiatalodva kimentem nézőtársaimmal lacipecsenyét enni és rá *vin ordinaire-t*, közönséges bort - de milyen jót! - inni, amíg lelkesen, de kissé fáradtan már nem utasítottam vissza a fölajánlott öreg-széket, majd végül a hosszú autósorban lassan Párizs felé baktatva, két kérdés bujkált bennem. Az egyik az, hogy ad-e az 1789 és az 1793 kísérletének sikere, sőt eredménye

választ napjaink magyar színházi világának olykor ádázul felvetett kérdésére az írói vagy a rendezői színház meg-megújuló vitájában. Ariane Mnouchkine műveinek ugyanis nincsen írója, teljes egészében a rendezőnek és a társulatnak az alkotása, történelmi dokumentumok, emlékek, időszerű célzások, karikatúrák és mélyütések felhasználásával. Az 1793 számomra nem azt bizonyítja, hogy a színpadi műhöz fölösleges vagy elhanyagolható személy az író, és azt sem, hogy a rendezői mindenhatóság csodára képes. A Nap Színházának működése azt a tapasztalatot és meggyőződésemet erősítette meg, amelyet más színházakban is szereztem: *az újfajta közönség újfajta színházat kíván*. Ez az új-fajta színház egyaránt létrejöhet akár egy író teremtő erejéből, akár egy rendező fáradhatatlan alkotó kedvéből, akár egy társulat erőfeszítéséből és összjátékából.

A kérdés veleje: újfajta kapcsolat felkutatása, megteremtése a közönséggel. Ehhez az út sem az író lebecsülésén, és a rendező túlbecsülésén, sem az író túlértékelésén és a rendező, a rendezői munka kisebbitésén át nem vezet. Írói mű és rendezői mű jól megfér egymás mellett; nemcsak a politikában, de a művészetben is korunk a békés egy-más mellett élés elvét követeli meg.

A második kérdés gyakorlati: elő lehetne-e adni Magyarországon az 1789-et vagy az 1793-at? Így semmi esetre sem. Ez francia művészek darabja, francia közönség számára. De lehetne-e 1848-ról vagy 1919-ről ilyesfajta szín-padi művet írni, rendezni, játszani, teremteni? Lehetne, de azt hiszem, nem kellene. Nálunk más a közönség igénye, más a rendezők szemköre, más a színészek játsszási kedve.

Ám, amit lehetne és kellene is, a magyar igényeknek, a hazai lehetőségeknek, a mi színpadi alkotóinknak és nekünk, közönségnek, hasonló értékű és érvényű színpadi és nézőtéri művet létrehozni.

játékszín

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Szamurájok a pavilonban

A Körszínház Csúsingura-előadása

Egyre inkább hatalmas falu lesz a világ. És ez nemcsak abban az értelemben igaz, hogy még aznap értesülünk az „alvégen” arról, hogy mi történt a „felvégen”. (Le-lőtték Kinget, Hailé Szelasszié megünnepelte 80. születésnapját, gátakat bombáztak Hanoi közelében stb.) Az információk cseréje után a termékek cseréje is mindinkább egyetemessé válik. Nemcsak híreink, de használati tárgyaink sem kizárólag európai eredetűek. Ma már nincs abban semmi rendkívüli, ha valaki Buda-pesten reggel *indiai* szappannal mosakszik, közben *japán* zsebrádióját hallgatja, majd *singapore-i* alsóneműt öltve kimegy a konyhába, az *egyiptomi* hűtőszekrényből kiemeli a reggelijét és *kolumbiai* kávét tesz föl az Unipressbe.

Csupán az a különös és rendkívüli, hogy miközben természetes egyszerűséggel fogyasztjuk egymás híreit és termékeit, megmaradt egyoldalú Európa-központúságunk a kultúrában. Kétségtelen ugyan, hogy egy ideje divat a keleties hangzás a pop-zenében (gondoljunk a Beatles-együttes indiai ihletésű számaira, vagy a *Jézus Krisztus Szupersztár* közel-keleti dallamvilágára), sőt bizonyos szűkebb körökben még a zenbuddhizmus, filozófiája is, a legtöbb esetben azonban ezek a divatok nem jutnak túl az újdonság felszínes keresésén.

A Körszínház és személy szerint Kazimir Károly érdeme, hogy immár második éve elmélyült tanulmányt végez a keleti színház világában, és tapasztalatait nyaranként átnyújtja a budapesti közönségnek.

A népművelésnek valóban páratlan értékű vállalkozása ez, hiszen az élménynek olyan hőfokán gazdagítja ismereteinket, amelyet sem olvasmányok, sem szakelőadások nem tudnak kiváltani.

Az idei Csúsingura-előadás a tavalyi Ramajánától mindenekelőtt abban különbözik, hogy nem egy prózai mű szuverén rendezői adaptációja, hanem dráma, amelyet egy távoli országban nagyon is kialakult hagyományok szerint szoktak

előadni. A rendező tehát nem járhat-kelhet olyan szabadon az előadás világában, mint korábban, kezét erősen kötik a tradíciók.

Ahhoz, hogy Kazimir munkáját érdeme szerint legalább megközelítő alapos-sággal szemügyre vehessük, rövid kirándulást kell tennünk abba a korabeli Japánba, melyben a kabuki és egyik kiemelkedő alkotása, a *Csúsingura* megszületett.

A xenofóbia birodalma

Nagyjából a kabuki színház születésével egyidőben Japán történelmének egy különös szakasza kezdődött el. 163 5-től kezdve az ország csaknem kétszázötven éven át a világtól teljesen elzártan élt. Megszakított minden külső kapcsolatot, mondhatnánk embargót alkalmazott a földgolyó minden más részével szemben. Ettől az esztendőől Parry amerikai tengerész 1853-as erőszakos behatolásáig külföldi ember nem tehetett a lábát Japán földjére.

Az ország történelmében ez a korszak a teljes, háborítatlan feudalizmus időszaka. A japán császár, a mikádó a sogunok foglyaként Kiotóban élt. Istenként tisztelték, de hatalma nem volt. A kor tipikus figurája, a férfiu érényeket megtestesítő lovag, a szamuráj a hatalmas földesurak szolgálatában, harcban töltötte életét. A legtöbb kabuki-dráma ezeknek az érényeknek a dicsérete.

A modern, mai tudatunkban élő Japán születése jó néhány világtörténelmi véletlen összecsúszásának az eredménye. Amikor a nyugati hatalmak erőszakos behatolása következtében az országra kereskedelmi szerződések kényszerítettek, rendkívül meggyorsult a gazdasági és társadalmi fejlődés. A múlt század második felében Japánt elöntötték a nyugati árucikkek, néhány év alatt tönkrement a helyi kisipar. A kiéleződött osztályellentétek megteremtették az alapot a társadalom kapitalista átalakulásához. A Meidzi reformok néven ismert intézkedések alakították ki azokat a kereteket, melyekben az ország a második világháború végéig élt. A császár abszolút uralkodóvá vált, véget vetettek a sogunok hatalmának. Az ország fővárosa Tokió lett, európai jellegű kormány alakult. De a polgári átalakulás legjellemzőbb vonása az volt, hogy hatalmon maradt a szamurájok rétege. A feudális uralkodóosztály megtanulta, miként maradhat továbbra is az ország vezetője. Azok a földesurak és

arisztokraták pedig, akik nem találták meg helyüket a fejlődő iparban, kereskedelembe és államigazgatásban, garantált állami nyugdíjat kaptak. A vezető réteg - miközben külsejében, életmódjában modernizálódott, változatlanul ragaszkodott a szamuráj eszményekhez, gondolkodását meghatározta a fegyelem, a hősiesség és az élet megvetésének kultusza.

Ez a magyarázata a kabuki-dráma Japánban ma is tartó népszerűségének.

Az istennő táncos sztriptíze

Miért éppen kabuki-drámát mutatott be a Thália Színház? Miért nem bugakutnó vagy bunrakut?

Japánban a színház - mint annyi más dolog - külföldi eredmények átvételével kezdődött. A legelső ismert színjáték-típus, az Ozume istennő tiszteletére tartott táncos pantomim előadás indiai eredetű és a korai feudalizmus idején (a VIII. században) honosodott meg. Az erotikus és vallásos előadásokat csak válogatott közönség, a papság, illetve az udvar láthatta.

A legismertebb és „legtisztábbnak” tekintett japán színházi forma a nó. Ennek irodalmi és előadási formáit a XV. században jelölte ki a japán Arisztotelész, Zeami. Zeami abban különbözött görög elődjétől, hogy nemcsak normákat állapított meg, hanem maga is nagyszámú drámát írt. Az évszázadok során a nó vallásos jellege mind arisztokratikusabbá vált. A templomudvarról - ahol viszonylag sokan láthatták - a színházat átvitték a sogun palotájába. Mikor az előadásokat a templom területén tartották, a nézők a szabad ég alatt ültek, csupán a négy oszlopra állított kis színpadot fedte be tető. A színpad teteje akkor is megmaradt, amikor már zárt térben, a palotában folyt az előadás.

A nó az európai dramaturgia léptékében számolva hosszú egyfelvonásos. Archaikus nyelven és kántálva adják elő, a japán néző sem érti meg, ha nincs a szövegkönyv a kezében. Nyugati szemmel nézve egyszerűen élvezhetetlen. A színészek mozgásában nincs semmi életszerűség. Minden megnyilvánulásuk szép, modoros és idegen. A tánc lassú és méltóságteljes beállások sorozata, a mozdulatok és gesztusok éppúgy jelképes csiszolódtak, mint az indiai színházban. (Például: néhány egyforma lépés = „hosszú útról jövök”, kopogás a térden = „izgagott vagyok.”) A főszereplő álarcot visel,

a többiek nem. A színészek - kínai módra - bizonyos helyzetben elmondják nevüket és múltjukat. A jelmezek szépek, régiesek. Ez a szegényebb szereplőkre is érvényes. A színpadon megjelenő kertész vagy koldus ruhája csak szabásában különbözik a nemesekétől. A jelzett díszletet fekete ruhás szolga hordja föl a színpadra.

Összesen mintegy kétszázötven nő-dráma maradt az utókorra. Egy színházi előadás nyolc órán át tart, de ezalatt öt-hat nő-drámát és közöttük három-négy kiogén közjátékot mutatnak be. A kiogén mindig komikus feloldást hoz a nő komoly, bölcséleti, erkölcsi problémái után. Két-három szereplős rövid jelenetekben csúfolják ki a babonás parasztot, a föl-vágós földesurat, esetleg komikus pantomimot láthat a közönség a szűnyoggal birkózó férfiről.

A nő-ma már nem élő drámatípus, új nő-játékok már nem születnek. Ugyanúgy mint régen, a nő ma is a kevesek művészete. Csupán néhány társulat tartja életben ezt a japán színháztörténetben korszakot jelentő relikviát.

A bunrakuról, a japán bábszínházról azért kell említést tennünk, mert fejlődése sajátágosan kapcsolódott a kabukihoz. Bábszínház már több száz évvel a kabuki előtt is létezett Japánban, mégis, csak a XVIII. században vált népszerű és ugyanakkor magas irodalmi értékű színházi formává. Ennek oka az volt, hogy a legjobb írók megelégtették a színházcentrikus kabukiban játszott alárendelt szerepüket. Nem akartak többé a vezető színészek megrendelésére, a színház kíváncsiainak kielégítésére írni. A bunraku teljes szabadságot biztosított számukra. Így aztán még Csikamacu, a japán Shakespeare is bábszínarabokat írt. Még-hozzá forradalmi újításként nem csupán történelmi eseményekről, hanem a korabeli életről, parasztokról, harcosokról, kurtizánokról és munkásokról. Ő volt a szerelem leghatásosabb tragikus ábrázolója is. Az önmagukat elpusztító reménytelen szerelmesekről szóló drámái olyan öngyilkossági hullámot váltottak ki, hogy a kormány kénytelen volt betiltani előadásukat.

A bunraku színház bábjai métereseek, sőt emberméretűek lehetnek. Három feketebe öltözött bábos mozgat egy-egy, számtalan kifinomult mozdulatra képes figurát. (A Csúsingurában nyilvánvaló gúnyolódás a bunrakuval az a teaházi jelenet, melyben az örömlányok bábun gyakorolják a szerelem művészetét.)

A kiszáradt folyó koldusai

Japánul a színház neve: „sibai”. Szó szerint annyit tesz, hogy „a fűvön”. A színészeket mindmáig „a kiszáradt folyó koldusai”-nak hívják. Mindkét elnevezés a kabuki születésével kapcsolatos. Okuni papnő a XVII. század elején egy Kiotó melletti kiszáradt folyómeder fűvén kezdett el játszani a lejtős folyóparton elhelyezkedő kíváncsiaknak. Koldusszegény társulatát eleinte csak egyetlen elv köttötte össze az ország gazdag színházi hagyományával. A valóságot ők is stilizálták, valami mással fejezték ki. (A nőben az érzékeny, mozgékony emberi arcot elfödte a maszk, a bunrakuban emberek helyett bábok mozogtak, a korai kabukiban férfiakat nők, nőket férfiak alakítottak.)

Valamennyi japán színházi forma közül a kabuki futotta be a legnagyobb karriert. Ez részben annak tulajdonítható, hogy a kabuki művelői kezdettől fogva demokratikusabb elveket követtek. A nép minél szélesebb rétegeinek akartak játszani, nem riadtak vissza a „tisztátalan” szórakoztatástól. Gátlás nélkül vetették át a többi színházi forma valamennyi hatáselemét, bonyolult, de fordultatos és érdekesítő történeteket adtak elő közérthetően, kevesebb gondolattal és valásfilozófiával terhelve az előadást, mint a nő-dráma. Valamennyi átvétel hozzájárult a kabuki változatosabbá tételéhez. Az erőszakos jelenetek, a vad, akrobatikus mozgás a kínai színház öröksége. A szimbolikus gesztusok, a hirtelen lelassuló, majd kimerévített mozdulatok a nőből származnak.

A kabuki kettős szerepet tölt be a színháztörténetben. Egyrészt összefoglalása mindannak, amit a japán és a távol-keleti színház adott évszázadok során a világnak, másrészt új minőség is, ez a *színház-forma a japán hagyományban a valóság legteljesebb kifejezője*. Mégsem realista színház a szó európai értelmében, mert nem kívánja a valóság illúzióját kelteni. (Gondoljunk a *Csúsingura* leghevesebb, legerőszakosabb jelenetére, Moronao kivégzésére. Juranoszke a japán előadásban egy pamutgombolyagot mutat fel a bosszúszomjas samurájoknak, mely csak nem is hasonlíthat Moronao fejére. Ugyanakkor az európai színház például Julius Caesar megöléséhez több liter piros festéket használ fel alkalmanként.)

Összművészeti jellegéből következik, hogy a kabuki találta meg legkönnyebben az utat Európába és Amerikába. Színpadtechnikai megoldásai közül a

forgószínpadot Európa maga is föltaálta (ez a találmány nem juthatott ki a hermetikusan elzárt Japánból), a hanamicsit, azaz virágösvényt a keleti színházat alaposan ismerő Reinhardt alkalmazta először a húszas években, s azóta gyakorta találkozunk vele revükben és burleszk játékokban. Magyar színpadon az első kísérlet a kabuki világának megelevenítésére a harmincas évek Nemzeti Színházában történt, amikor előadták Kállay Miklós japán tárgyú drámáját, a *Roninok kincsét*.

A kabuki összefoglaló és ugyanakkor a valóságot a leggazdagabb színházi eszközökkel kifejező jellege következtében alkalmas műforma arra, hogy Kazimir Károly bemutassa az egyetemes színházi fejlődéstörténet egy olyan színjátéktípusát, melyben már jelen van mindaz, amit a színház évezredek folyamán feltalált, ki-termelt magából: az arcfestéstől a díszletekig, a mozdulat művészetétől a változatos jelmezekig, a zene alkalmazásától a narrátoron, stilizáláson, elidegenítésen át a rafinált fényhatásokig.

Lássuk a megvalósítást.

Juranoszke küldetése

A három japán szerző, Takeda Izumo, Mijosi Sóraku és Namiki Szenrju kétszáz éves kabuki játéka pár mondatban összefogható. Juranoszke samuráj gazdája, a hatalmas Enja Hangan provokáció áldozata lesz. A sogan palotájában megsebzti a feleségét molesztáló, öt gúnyos szavakkal illető Moronao-t. Enja Hangan büntetése: harakiri, vagy ahogy a darabban nevezik az öngyilkosságnak ezt a formáját: szeppuku. Hangan úgy búcsúzik hűséges hívétől, Juranoszkétól, hogy lelke csak akkor nyugszik meg a másvilágon, ha már bosszút álltak haláláért. Juranoszke, ez a japán Hamlet percig sem tétozódik. Megszervezi társait a feladat végrehajtására. A rajtaütés csupán azért késik, mert Moronao résen van, figyelmét el kell terelni, éberségét el kell altatni. Mihelyt ez sikerült, támad. A végkifejlet is emlékeztet a dán királyfi sorsára, Juranoszke társaival együtt holtan marad bosszú színhelyén.

A párhuzam ezzel véget is ér. A különbségek súlyosabban esnek latba, mint a hasonlóságok. A magyar közönség állásfoglalása a történet moráljával kapcsolatban meglehetősen ingatag. Ez érthető. Mert nem elég az, hogy az urak meggondolatlan kardrántása miatt földönfutóvá lett samurájok bosszúmotívumát sem érzi európai szemmel nézve



Csúsingura (Körszínház). Horváth Teri (Okaru anyja) Rátónyi Róbert (A nyilvánosház tulajdonosnője) és Esztergályos Cecília (Okaru)

elég megalapozottnak, a drámát még egy hozzáírt keretjáték is terheli. A napilapok hasábjairól a Körszínház színpadára ugró, Guam szigetén talált japán katona példája fölöttébb visszatetsző. „Miért nem tért haza Japánba?” - kérdezi a narrátor. „Nem kaptam parancsot” - válaszolja a katona huszonhét évvel a háború után, és ezzel a vak, fanatikus kötelelességteljesítés jelképe lesz. A néző nem tudja, mit gondoljon. Talán a rendező úgy véli, hogy Juranoszke és samurájai ugyanúgy uruk önkényének áldozatai, mint a Guam szigeti katona? Lehetséges, csakhogy az előadás azt sugallja, hogy juranoszke hős, aki a biztos halált is vállalja urának lelki békéjéért. Akár így, akár úgy tekintjük, a keretjáték mindenképpen kolonc, teher a *Csúsingura* cselekményén, egyszerűen azért, mert az igazság szolgálata helyett a fanatizmust teszi a dráma indító gondolatává.

Mozgás és játéktípus

A rendezés nehézségeit ebben az esetben még előszámlálni is hosszadalmas volna. A kabuki másfajta dramaturgiát jelent, melyben a hosszú és távoli epizódok kényelmes kitérői is elférnek. Másfajta játékritmust, hiszen a százhatvan oldal-

nyi szöveget egésznapos előadásban mutatják be.

Kazimir rendezése igen sok, a kabukihoz hűséges és jó néhány „hütlenn” megoldást mutat. Ezek zömmel elkerülhetetlenek, és szerencsés kompromisszumok eredményei.

A színpadi járás teljesen japán megoldás. A díszes jelmezbe bújtatott nagyurak, lassú, hatalmas oldalazó lépésekkel közlekednek hosszú bugyogóikban. A nők szépen, vízszintesen tipegnek, a samurájok határozott, döngő méltósággal járnak, a szolgák futólépésben kocognak.

Ami a játéktípust illeti, ebben már meg kellett alkudni az adottságokkal. Minden kritikus megírta, hogy a kabuki színészeket gyerekkoruktól képezik hivatásukra. Így tudják elérni, hogy „all round” művészek legyenek, azaz egyformán jó színészek, táncosok és akrobaták. Ez nálunk nem megy. Így aztán az erdei epizódban a vaddisznótól kergetett rabló akrobatikus pantomimot művel, né-mán fosztja ki és öli meg a hozzá hiába könyörgő öregembert. Szövegét az egyik narrátor mondja. Nincs más megoldás. Nem beszélhet, mert nem színész, hanem akrobata. Egyetlen helyen sikerül megteremteni az igazi kabuki illúzióját, ami-

kor a teaházi mulatság után a hazatérő Juranoszke (Bitskey Tibor) néhány percig fejen állva beszélget a körülötte vidáman szaltózkodó bohócokkal.

Az ének és a tánc már kisebb gondot okoz a rendezőnek. A nehéz és gazdagon redőzött kimonók már eleve lehetetlenné teszik a merészebb tánclehetőségeket. Nem lehet tudni, hogy a meglevő egy-két táncszám, a teaházi örömlányok igen-csak szelíd és szolid legyezőbillegetése és Okaru (Esztergályos Cecília) csengettyűszáma kimeríti-e azt, amit a kabukiban a tánc jelent? Mindenesetre ebben az előadásban a tánc csupán járulékos, dekoratív elem. Az énekről még ez sem mondható el. A magnetofonról közvetített eredeti japán énekből kiderült, hogy a néhány dalbetét még illusztrációnak sem, legfeljebb jelzésnek tekinthető, annyira sajátos éneklési stílust követel meg a kabuki.

A mimika és a gesztusok két címszóval jellemezhetők: eszköztelenség és stilizáltság. A kéztartások jelbeszédével csak kevesen kísérleteznek. Közülük a legfinomabban és a legsikeresebben Drahotá Andrea (Kaojo), különösen akkor, amikor Moronao (Nagy Attila) sértő közeledését kell elszenvednie. Nagy Attila

darab eleji kimerevített pillantása és vi-csorítása azért is dicséretet érdemel, mert a kabukiban edzetlen közönség könnyen a humoros oldaláról foghatta volna föl a látványt. A színész érdeme, hogy érzékeltetni tudta arcjátéka egész előadásra szóló szimbolikus értelmét.

Érdekes és következetes megoldás, hogy éppen a legfontosabb mozdulatokat lassította le a rendező. Kozák András (Enja Hangan) például egy lassított film-vágás „gyorsaságával” helyezte el a sebet Moronao homlokán. Nem hallgat-hatjuk el, hogy a ritmusváltások általá-

ban és külön-külön is bizonyították Kazimir nem mindennapi tempóérzékét. Olyan ütemben folyt az előadás, hogy már japánnak hatott, de még magyar szemmel nézve is élvezhető volt. (Legfeljebb a mellékcelekményt, az olyan bonyodalmass epizódokat, mint a Kampei apósának halála körüli félreértés, lehetett volna jobban felpörgetni.)

Mozgásban és gesztusban említettünk már néhány kiemelkedő színészi teljesítményt. De kettő még ide kívánczok. Benkő Péteré (Rikija), aki Juranoszke fiaként hiteles ifjú samuráj volt, határo-

zott, rezzenéstelen arcú, félelmet nem ismerő, érzelmeinek kifejezést nem adó. Kár, hogy beszédtechnikája nem állt ugyanilyen magaslaton. Harkányi Endrének különösen a haláljelenete emlékezetes. Kudajut, az árulót alakította, megtestesítve mindazon tulajdonságokat, amelyek utálatosak lehetnek a samurájok világában. Alattomos kémkedése során fölfedezik. Kivégzése előtt úgy visít, úgy próbál menekülni, mint egy sarokba szorított patkány. Harkányi játéka azt bizonyítja, hogy naturalista elemekkel is lehet stilizálni.

A beszéd és a fordítás

Átéltő és ábrázoló : ez a két fő beszédstílus a *Csúsingura* színpadán. Persze sokkal több változat van. Az ábrázoló stílus két legszélső formáját Sáfár Anikó (Tadajosi herceg) és Rátonyi Róbert (A nyilvános ház tulajdonosnője) mutatta be. Sáfár Anikó magas, egyforma fejhangon mondta fel szövegét, jelezve, hogy a herceg gyermek, még nincs kialakult egyénisége, sugallatra cselekszik, s nem tudja tettei jelentőségét. Mindazonáltal máris kérlelhetetlen, és kedvét leli a kegyetlenségben. Rátonyinak jutott talán a legnehezebb feladat. Onnagataként női szerepben lépett föl, s ezt a magyar szemmel már önmagában is mulatságos helyzetet saját több évtizedes komikus múltjával együtt kellett a nézővel elfeledtetnie. Személytelen komolysággal játszik. Színtelen mondatai ridegen azonos lejtésűek, mintha egy hosszú árulást olvasna fel. Ismert színészeink többsége nem tud elszakadni egészen az átélt beszédétől, de mindegyikük belelop beszédébe valami távolító árnyalatot. Horváth Teri magyarosan ízes szövegmondása például a gyász perceiben olyanná válik, mint a hivatásos siratóasszonyok kántálása. Már is eléri, hogy azt higgyük: a fájdalom igazi, de nem az övé.

Az előadásra beszédben, mozgásban egyaránt érvényes, hogy az eleje lassabb, kitartottabb, japánosabb, később egyre több ponton közelít a magyar színpadi hangvételhez, abban az ütemben, ahogyan a rendező föltételezi a nézőtéri figyelem fáradását.

Ami a fordítást illeti: Jánosy István megérezte és eltalálta azt a magyar stílust, a XIX. századi magyar irodalmi nyelvnek azt a rétegét, amely elég régies és szép, anélkül, hogy mulatságosan archaikus lenne. „Kérlek, figyelmezz arra, amit mondok” - szól az egyik szereplő - „van egy kis foglalatosságom ve-

Csúsingura (Körszínház). Nagy Attila (Moronao)



led". Kaojo nagyasszony „illendőségsértésről” beszél. Kiválóan érthető, veretes, régi szavak. Mint a jeges zuhany, úgy lehűti az ember örömét egy váratlanul elhangzó „le vagy ejtve”. Jánosy a költő és stílusművész még olyan durva hibát is vét, hogy egy öregembernek azt mondják: „Elég a dumából, vén szatyor.” Elégedjünk meg egy harmadik stílustörés idézésével. Mit mond egy japán teaház tulajdonosnője alkalmazottja édesanyjának? „Nincs helye sírásnak-rívásnak” és fogak csikorgatásának.

Képek, hangok, fények

A díszletek, a világítási és hanghatások nem csekély szerepet kaptak az előadás japán hangulatának kialakításában. Nem is egyszerűen hangulati elemek ezek az előadásban. Kiegészítik, fokozzák a színészi játék jellemző erejét.

Amikor a szende és naiv Konami (Monori Lili) kilibben a virágösvényen, csengettyűszó hallatszik. Amikor az álnok Kudaju (Harkányi Endre) beszél, változó, fals hangon egy síp szól. A dob-pergés idegességet, haragot jelez. A vihart az emelvényen ülő kis zenekar tündéri természetességgel állítja elő kereplővel, csörgővel, dobszóval. Juranoszke (Bitskey) szent bosszúfogadalma alatt harangmotívum zendül.

Ugyanez a bátor és találó stilizálás folyik vizuális téren is. A helyszínváltozás jó pár lehetőségét láthatjuk. Vagy a szín-pad mélyén egy vászonra pingált tusrajz jelzi, hol vagyunk, vagy a narrátor egy-szerűen bemondja s közben a világítás más színre váltva jelzi, hogy most a másik palotába kerültünk. Néhány ízléses virágcserep - valóságos ikebana remek-művek -- elhelyezésével adják tudtunkra, hogy itt és most következik az ünnepélyességével még szörnyűbbnek, idegenebbnek ható szertartás, a szeppekuk, azaz a harakiri végrehajtása.

A díszletek mindvégig jelzettek. Az erdei bolyongás néhány műkarácsonyfa között folyik. Konami (Monori Lili) hegyen-völgyön utazása emberhátakon vezet. A tengert lebegtetett kék szalag jelzi.

A stilizálás mindvégig olyan magától értetődő egyszerűséggel történik, hogy eszünkbe sem jut a valóságot számon kérni.

Kérdőjelek

Alaposan kidolgozott, művészi részletekben gazdag előadást láttunk. Megcsodáltuk Márk Tivadar tobzódóan gazdag jel-

mezeit, a végső leszámolás négy fényezőróval megoldott vibráló fénytrükkjét és a többi remek telitalálatot. Mégis, mindennek ellenére megmaradt bennünk az a kényelmetlen érzés, hogy mindaz, ami a darab világában „szent és felemelő”, érzelmileg fényévnyi távolságra van tőlünk.

Ennek okai részben filozófiaiak, részben morálisak. A mai magyar közönség nagyon távol került már az álpatriarchális feudalizmus erkölcsi világrendjétől. Szemében enyhén szólva túlzó képtelenségnek látszik a szolgahűség ennyire vég-

letes megnyilvánulása. A halállal szembeni felelőtlenséget, amely az egész darabon végigvonul, csak akkor tudnánk elfogadni, ha a buddhizmus és a karma-tan, tehát a lélekvándorlás hívői lennénk. A drámában megismert társadalmi viszonyok bizonyos etikai elidegenedést is ébresztenek a nézőben. Nem csoda, hiszen olyan dolgokat kellene elfogadnia, hogy egy férfinak szava nem lehet, ha a feleségét apósa örömlánynak adja el egy teaházba. Olyan embereknek kell szurkolnia, akik próbatételként majdnem egy kisfiú halálát okozzák stb.

Csúsingura (Körszínház). Drahot Andrea (Kaojo) (Iklády László felv.)



Noha a rendező egy merőben idegen és számunkra új színházi konvenció-rendszer bemutatására vállalkozott, úgy gondoljuk, meg lehetett volna kockáztatni a *Csúsingura* eszmevilágának kritikusabb értelmezését. Erre a japán feudalizmus filozófiájának idegensége feljogosította volna Kazimir Károlyt. A szamuráj eszmények reakciós jellegére éppen a merészen leleplező japán filmművészet példája nyomán lehetett volna rámutatni. Elég, ha Kobajasi 1963-as filmjére, a *Harakirire* utalunk, melyből kiderül, hogy a *Csúsingura* keletkezésével egyidőben, tehát a társadalmi válságot kiváltó hosszú béke idején a földesurak milyen szadista kegyetlenséggel kergették a halálba feleslegessé vált harcosaikat. A film hősként mert bemutatni egy lázadó kisnemes, aki nem hajlandó urai kénye kedvére odavetni az életét, és halála előtt megsemmisítő erővel leplezi le az „eszmenyi szamurájok” önzését és gyávaságát. Persze nem a darab erkölcsi rendjének teljes felforgatását akarjuk javasolni, hiszen a *Hamlet* rendezőjének is el kell fogadnia a szellemjeleneteket és bizonyos babonás mozzanatokot. Csupán a mi mai szemléletünk távollétét hiányoljuk az előadásból.

A fenntartások megemlézése után benyomásainkat összegezve nyomatékosan alá kell húznunk, hogy az előadás mint egy távoli színházi világ bemutatására tett kísérlet: színeken rendkívül gazdag, megnyerő munka. Kimagasló sokoldalúságról tanúskodik a részletek kidolgozása, a kabuki színház változatos eszközeinek átgondolt és látványos felhasználása. A látottak alapján őszintén reméljük, hogy nem ez volt Kazimir és társulata utolsó kirándulása a keleti színház világába, és hogy a következő időszakban mindezek a most sikerrel kipróbált új „munkaeszközök” hatásosan fozozzák majd a rendezői gondolat erejét, a mondanivaló sugárzását.



MOLNÁR GÁL PÉTER

Túlhabzó Tulipán

1.

A cím: képzavar. Tudom: vállalom. Szükséges mégis, érzékeltetendő ennek a nyári produkciónak képzavaros zagyvaságát, habarék hőbörödöttségét, értetlenségét.

Rejtő Jenő lazaszövési paródiarevüjét múlt évben mutatta be a Bartók Park-színpad, és idén nyáron új szereplőkkel, új betétszámokkal, szövegmodosítással felújították. Összehasonlítani a tavalyit az ideivel nem tudom: most láttam először.

A kritikák vadul elcsépték a *Tulipán* szírmait. Megvetéssel nyilatkoztak a padlásról előkotort librettó logikátlanságáról, a rendezés hevenyészetségéről, az alkalmi társulat felkészületlenségéről.

Lassan az az érzésem, hogy Rejtő Jenő Összes Művei megjelennek: a jogutód már készíti a kritikai kiadást; lassan már mosodaszámlái is kiadatnak, és ha egy kávéházi papírszalvétára írt néhány jegyzete előbukkan, menten kibővítik, jegyzetekkel látják el és kinyomtatják, az életmű teljességének érdekében. Így került elő egy homályos eredetű kanavász, állítólagosan a *Liliom* felújításával perlekedő paródia, a *Tulipán* is. A szöveg tökéletesen logikátlan, az alakok elnagyoltak és egyéniség nélküliek, a mese zavaros és badar. Aldobolyi Nagy György színpadi zenéje híg és eredetietlen, Szenes Iván dalszövegei gyakorlott szellemességek, Horváth Tivadar rendezése rutinos iparosmunka, Szinte Gábor díszleteinek minden találékonysága kimerül abban, hogy néhány lépcsősorral tagolja a lapos emelvényt, valamint, hogy a szél fel ne borítsa a díszletelemeket; a jelmezek többsége kölcsönzöbelien naftalinszagú, Tóth Sándor táncai jellegtelenek, a táncosok tagjai vagy tudnak táncolni vagy nem; a statisztéria színpadképtelen vállalkozókból, önkéntesekből toborzódott, a mellékszereplők bágyadt álrutinnal hangoskodnak.

2.

Mégis, mulatságosabb badarságot hosszú évek óta nem láttam színpadon. A librettó összefüggései homályosak, mint egy kabuki-dráma kapcsolatai. Következetesség nincsen a cselekményben,

mert csak alkalmat ad egy mindegyre gyorsuló kergetőzéshez, egymás hajkurászásához, a mindenkit mindenkivel összecserélés lehetőségéhez. A színészek azonban úgy viselkednek ebben a keverékben, mint egy sóoldatba mártott cérnaszál: kikristályosodik a fonálon a só, rájuk rakódik fűrtökben a tréfa és a jellemző pillanat. Ötlet ér ötletet. Nem hagy végiggondolni semmit az iram, mert minden mondat tréfás bemozdítás és minden mozdulat groteszk ötlet. Ilyen tömegű tréfát természetesen nem lehet egyenletes színvonalon fölrakni: akad silányabb és akad mélytűzűbb él. A lényeg azonban nem az egyes tréfák mélysége vagy felszínessége, hanem az a száguldóan sebes iramodás, a tempó-ritmus, amely egy világnak a szívlüktetése. Torzképvilág ez, vicclapfigurákkal.

Fogalmazásra ernyedett kedvű kollégáim szokták leírni egy-egy, nekik nagyon tetsző vígjáték előadásáról, hogy tíz vígjátékra elegendő ötletet zsúfolt bele szerző vagy rendező. Berzenkedem ez ellen az újságkritikai közhely ellen, és magamban mindig azt válaszolom, hogy nem tíz, de egy előadásra való ötlettel találkozott, legfeljebb: máskor szokhattak olyan vígjátékokhoz, ahol csak egytizednyi a szellemesség. Van ugyanis egy olyanfajta vígjátéki világ, ahol nem a cselekmény a fontos, hanem a vígjátéki atmoszféra, nem a cselekmény végigkísérhető logikája a lényeg, hanem hogy a mese ürügyén tréfák szikrázzanak föl, a színészek alkotó kedve kihasználja a lehetőségeket és a lehetetlenségeket, és átlenyúljenek egy másik léptékmértékű bohózat világba, ahol már az álom tartományában lebeg a játék, ahol a tréfák a tudat mélyrétegeinek elszólásai. Olyan bohózat badarvilág ez, amelyet a lélekidomár tapintatosabban tudna előelemezni, mint az esztétikus, sokkal inkább pszichológiai közelítéssel lehet megérteni, mint dramaturgiai sublerekkel.

3.

Nádasdy Kálmántól kaptam ajándékba a következő gondolatot - a szép gondolat mindig ajándék vagy talált tárgy -, arról, hogy a művészetben sincs a magasabb szerveződésnek több joga, mint az alacsonyabbnak. Egy zsiráf tehát nem mondhatja csodálkozva nézve egy amőbát: - Hát maga meg mit akar?

Van zsiráf és van amőba.

Van jellemkomédia és van bohózat. Aki tagadja az amőbát: nem hisz a zsiráfban sem.

Aki tagadja a bohózatot, nem érti a tragédiát sem.

Nekem ugyanolyan esztétikai örömet okoz Gábor Andornak ez a játékos két sora a *.Sztambul* rózsájából:

Hol a nemtő,

Merre ment ő?

vagy Kosztolányi Ilonájából:

Lankatag angyalok, aléló sikolya .. .

Mennyei lanolin,

Ilona, Ilona.

Egyformán nincs „értelmük”, vagyis a szöveg mélyén, a ritmusban, az összehangzásban kell keresni az értelmet, a vers zenéjében és ritmusában, a szavak és hangzók játékában.

Nem lehet dönteni zsiráf és amőba között! Nem erőszakolhatom a zsiráf körülményeit az amőbára, és nem kényszeríthetem az amőbát, hogy váljon zsiráffá, amikor neki az a dolga, hogy Brown-féle mozgással végezze egészségügyi sétáját.

4.

A *Tulipánban* nincs semmi logika. Átöltöztési és álöltöztéki sablonok, szerelmi és cselszövényi panelek hányattak benne összevissza. Ha logikusabb volna - nem is érdekelne. Akkor inkább irodalmi igényű drámát néznék. De így, ilyen hevenyészett kanavázszerűséggel csak *commedia dell'arte*-alkalom bolondos kedvű színészeknek, hogy szikrázó szellemességgel telehímezzék a játékot, felelevenítsenek egy ősi színpadi hagyományt és egyben újat teremtsenek. Néhány, a *commedia dell'arte* múltjába visszanyúló ragyogó bohóctréfa van az előadásban. Ugyanazt a friss, népi hangvételt hozzák a színpadra, amely később kissé elirodalmiasodott, elfeledkezett a közönségről, anyagszerűségről és játékoságról - amiket nem pótolhat színházban a legműveltebb és filozófiailag legpallérozottabb absztrakció sem.

5.

Aki lenézi ezeket a bolondságokat - mert még emlékezik tanulmányaira, ahol sekély esnek és alantasabbnak bélyegzik -, az vagy elfeledkezett Morgenstern akasztófahumoráról vagy nem is ismeri. Alábecsüli a pesti viccet és elfelejti, hogy ennek a nagyvárosi folklórnak, szótekerési, filológiai blödliműfajnak olyan magyar klasszikusa és megteremtője van, mint Gábor Andor, akinek kabarészó-játékai, értelmetlennek érződő szókép-halmazai csiszolták ki a *Bécsi levelek* ötletmiriádú publicisztikai pamfletnyel-

vét; megfelelnek arról, hogy Karinthy is dúskált az értelmetlenben, egy szorítóan és aggasztóan értelmes értelmetlenségű világban a homályos szólamok között is kereste az emberi szabadságot és az emberi értelmet; francia követője pedig - Ionesco - túl a bölcséleti bohóc-tréfán, ugyancsak tobzódik a képtelen tréfákban, értelmetlen szófordulatokban.

Miért okoz valósággal érzelmi örömet a „Pő, ha engemély kimár, de mindegegy ha vildagár?” Miért, hogy újból és újból hallva-olvasva, az az érzésünk, valami mély és veretes költői szakasszal van dolgunk, hogy titokzatos tartalmakat hordoz a vers, hogy az értelmetlenségnek legköltőibb kifejezése ez a sületlen és artikulátlan két sor?!

P. Howard-Rejtőnek ebben a nem legcsillogóbb és nem leghitelesebb munkájában is érezzük igazi humorát, azt a jellegzetes pesti humort, amely a mindennapi viccekben, emberszólásokban, gonoszkodásokban tér vissza meg vissza, nap mint nap, és amelyek egy emberi agy leállni és megpihenni képtelen üresjáratát jellemzik; még akkor is mozog és örül, földolgoz, ha már nem kellene rohannia és működnie: de száguld tovább, mert fölzaklatta és mozgásra serkentette az egész napi sebesség és veszélyeztetettség. Ilyenkor a fogaskerek közé akadt szavakat dolgozza föl ideges kényszere-dettséggel; az odatapadt igekötőkkel játszodozik olyan energiakifejtéssel, mintha nagyon fontos és nagyon szenvedélyes dolgokat fogalmazna meg.

És nagyon fontos és nagyon szenvedélyes dolgokat fogalmaz meg valóban ez a humor, csak fül kell a meghallására.

6.

Nem valószínű, hogy keserves agytornamutatványba kerülne bebizonyítani Gábor Andor kabaré- és operettblödlíjei meg a *Bécsi levelek* gyilkos politikai pamfletjei között a rokonságot, az egymásból származást. (Pekár Gyula *Magyar* című tragédiájáról és Szabó Dezsőhöz való viszonyáról így ír Gábor Andor: „Pekár megírta a *Magyart* és Szabó győzött. Pekár leírta magát a sárga földig. Szabónak csak jönnie kellett, hogy a lábával rálépjen a Pekár tetemére. Pekár a saját tollával agyonszúrta magát, mielőtt az irodalmi csata elkezdődött volna. Pekár fel-zuhant a színpadra, és ott a *Magyar* maga alá temette, Pekár sorsa tényleg a *Magyar* tragédiája. Pekárnak meg kell kapnia a Nobel-díjat; ő az a hímnemű, aki szült egy *Magyart*, s a Magyaroknak is meg kell

kapnia a Nobel-díjat, ő az a magyar, aki agyonverte a Pekárt.”) És nem rendkívül nehéz filológiai kötelmutatvány volna a pesti vicc gonoszkodó, néha értelmetlennek látszó, hideg sziporkáiból levezetni Moldova György szatirikus prózáját vagy Örkényét.

De fölösleges és kisebbségi érzésből fakadó bizonykodni. Elég a gondolkodás abbahagyhatatlan gépiességére utalni, erre a kényszeredett agytornára, amely néha mellékutakat keres magának, mivel szatirikus elemeket nem sodorhat magával társadalmi haragja, megszelídülve, de még mindig mérgesen: elméskedésben merül ki. Olyan ez, mint egy vízimalom, alóla kiszáradt már a patak, de még forog a kereke. Értelme nincs : de mulatságos, Nem örül semmit, de forog.

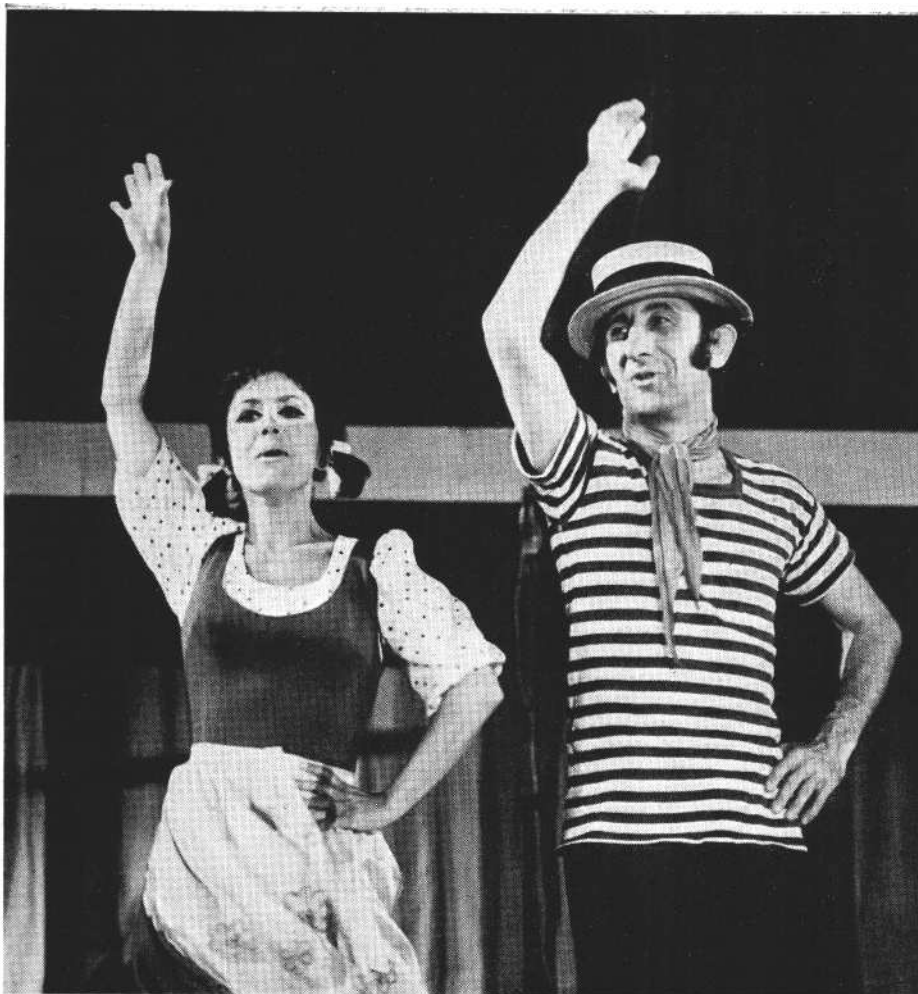
7.

Hülyéskedni a színpadon, elmarhulni a legszentebb, legfelkentebb, legfennköltebb eszményeket - haza, nemzet, nép, erkölcs, szerelem, szeretet, hősiesség, család, szülők iránti hála, gyermeki szeretet - nem fonákjára fordítja a jelenségeket, mint Molière, Shaw, Wilde vagy Brecht, akik az eszmények fonákját mutatták föl és nevelték-nevették ki, abból az elvből kiindulva, hogy *minden másként van*. A, színházi hülyéskedés vonulata nem intellektuális trapézszámot mutat be, amikor a nagyérdemű szeme láttára a feldobott tételről bebizonyítatik az ellenkezője. A hülyéskedő színház nem használ pengeéles logikát. Elutasítja a jól megvetett lábú vívóállásokat, a hajlékony dialógus-asszókat. Itt husággal agyabugyálnak - nem elmeéllel. Az ellenfél érveit nem éles nyelvvel döfik át, hanem iszonytatóan fenébe rúgják.

A hülyéskedő színháznak kevesebb köze van az irodalomhoz, mint a színházhoz, a játékos szellemhez. A képzelet kötetlen szárnyalása ez, és a kötöttségeket még az irodalmi kötöttségektől sem tűri el.

A teátrális hülyéskedésnek olyan ősei vannak, mint Dorsicus a római Atellánában. Mint Arisztophanész, az ókori Athénnek ez az avantgarde szerzője, akit évszázadokra szemérmesen kifejeztettek a dráma- és színháztörténet élő vonalából (miközben agyontisztelték); s csak századunkban bukkan föl néha-néha átdolgozottan, megcsontkítottan, szalonképesítve, legfőként Beardsley finoman erotikus rajzainak modorában.

De ha tekintélyekre kell hivatkozni,



Rejtő Jenő: Tulipán (Budai Parkszínpad). Lehoczky Zsuzsa (Márka) és Garas Dezső (Tulipán) (Iklády László felvétele)

tessék: sorolhatók még az ősök - Hanswurst, Csokonai, Nestroy, Majakovszkij, Witkacy...

8.

Félreértések elkerülése végett: a *Tulipán* nem szándékosan ilyen, nem céltudatosan kapcsolódik e nemes ősök nemesítette kertészethez. Egyszerűen kivirágzott a Parkszínpadon. Vadul. Véletlenül. Szeszélyesen.

Vadul? És véletlenül?

Magától? No nem, ilyen egyszerűen nem megy. A színészek kedvéből, zabolátlanságából, kötelmeket lerúgni sóvárgásából, iskolakerülő rumlivágyából fakadt inkább. És szorongó igyekezetükből, hogy ne adják olcsón magukat, nyújtsanak valamit az értük tóduló közönségnek a kíváncsiságért, a pénzért, a szeretetért. Ha nincs szerep és nincs darab: majd teremünk magunk! Belőlük sarjadzott ez a ritka-szenvedélyű színházi virág.

9.

Ilyenkor tehetetlenül szoktak legyinteni a színbírálok, majd közhelyhez fordulnak, és azt állítják, hogy ezek a színészek olyan nagyszerűek, hogy a telekkönyvet is élvezetesen és színesen tudják fölolvas-

ni. Vagy egyszerűen szégyenkeznek a komoly műítészek, hogy könnyesre röhögték magukat, és eszük ágában sincs magyarázatot lelteni arra, mitől mulattak ilyen jól. Annál kevésbé, mert iskoláikban megtanulták, hogy ez sekélyes műfaj. Ha sekélyes: nem az ő előkelő tolukra kívánczozik. Nem kell vele foglalkozni. Kifejezetten: illetlen elemezni.

Ezt a szalonképtelen illetlenséget követem most el, tudom; egy hátsó ajtón besurranó, nemkíváncsú műfajt, egy elfajzott-tékozló-fiút, egy szegény-rokonműformát kísérlek megfejteni. Illetlen az, amit teszek. Szalonképtelen. S tudom, vihart hozok vele fejemre. Kockáztatom a komolytalanság vádját azoktól, akik azt szokták magyarázni és elemezni, amit már minden dramaturgiai kézikönyv megmagyaráz, amit a Színházi Kalauz is tartalmaz, és amit a Pesti Műsor is kivonaton, vagy amit a rendező lenyilatkoz. Minálunk veszedelmes divattá lett meg nem magyarázni azt, amit nem értünk. A fejlettebb széplelkek ilyenkor a színház „csodájáról” sípegnek. Filoszahajlandóságúak inkább átmennek az utca másik oldalára, csakhogy be ne piszkítsák olyan jelenségek elemzésével fehér kesztyűjüket, amelyekben ezrek és százezrek örömet találnak.

10.

A *Tulipán* második része tengerjáró luxushajón játszódik. Potyautasai között van a címszereplő, aki ajándékba (!) kap egy Jean Gibeau névre szóló jegyet. Erről a Jean Gibeau-ról azonban elterjed, hogy férfiruhába öltözött milliomosnő, Képzelték el Garas Dezsőt, aki Tulipánt játssza, és képzelték el, hogy sorra elébe járulnak ősz tengerésztisztek, méltóságteljes arisztokraták, ugribugri titkárok, hogy virággal tiszteljenek neki, hogy kezet csókoljanak és udvaroljanak. Régi komédiafogás férfit nőnek öltöztetni a színpadon. Tulipán azonban férfiruhában van, mindvégig kardoskodik férfi volta mellett, és mégis mindenki nőnek nézi. A helyzet gyilkosan leleplező: senki nem hisz a szemének, sem a tényeknek, sem empirikus tapasztalatainak, ha elterjedt egy álhír. A vak hiszékenység szerint viselkedik.

Mensáros László fehér garden-party-ruhában, öszülő halántékkal, nemes méltósággal, megnyerő finomsággal és tartózkodóan - ahányszor egy kényszerrel csikart Rejtő-tréfát kell kimondania, mindig felnéz az égre vagy elszégyelli magát, hogy ilyen sületlen élccel traktálja környezetét -, bármennyire is irtózik a szépkisasszonynak nem mondható Garastól, Lodoméria elnyerendő trónja érdekében udvariasan viselkedik a milliomoslánynak hitt ligeti kikiáltóval. Ami-kor a képtelenségekbe beletörődő, a sorsnak magát megadó Garassal szelíden, kéz a kézben sétálnak a hajó fedélzetén, ez egyszerre rekeszizomcsiklandóan mulat-ságos és egyszerre megszegényítően emberalatti. Egyikük sem pillant ki a figurából, nem játszanak „félre” egyetlen gesztust sem, nem tréfálkoznak, akkor sem, ha mesterségbelileg kifogástalanul építik operettszabályú revűszerepeiket, mindketten halálos komolyan lépnek bele a laza helyzet csapdájába, és annak valamennyi reális elemét előbányásszák a helyzetből, hogy a librettó-tréfa véresen nevetséges dráma lehessen.

Márkus László egy török illuzionistát játszik. Márkus is a helyzetek és a betétszámok komoly építkezésével szilárdítja meg commedia dell'arte-jelenlétét, ezen kívül azonban színészi elemei közé beemeli a harmincas-negyvenes évek amerikai filmgyártásának egész antológiáját. Nem csak egy Marlene Dietrich-paródiát énekel el, hanem a La Konga című Mickey Rooney-filmből beidézi a színpadra a feketeköponyeges, basszusban

négyszemközt

kajánul kárörvendezve kacagó műkedvelő-gonoszt, aki teátrálisan siklik keresztül a színpadon minduntalan. De átvedlik jólfésült szeladonná, titokzatosan orientális (Keleti pályaudvar környékien keleti) cirkuszi számmá. S percről percre változtatva alakját, legfőbb összetartó-elemként, jellemegységként azt használja fel, hogy *ő játssza a szerepet*.

Dramaturgiai értelemben nincs logikája annak, amit akár Garas, akár Márkus eljátszik a színpadon: voltaképpen komikus etüdöket látunk, ahol a szövegkönyv halvány jelzéseit kibontják, kiterjesztik és kibővítik mimikus betétekben.

Csupán érzelmi vagy zenei logikát kereshetünk alakításukban. Minduntalan elhagyják a konvencionális értelemben vett jellemegységet egy újabb tréfacsokor kedvéért, és a szikrázó ötletek csak egy erőteljes emberi jellem ellentmondásaihoz kapcsolódnak.

Természetesen örület az, ami a színpadon látható, kerge komédiavilág, a némafilmek szertelen kergetőzése, lámpaerővé vagy panoptikum figurává merevedése szerint, de ezek a badar kergeségek, így sorozatban, némi szürrealista lebegést adnak a játéknak és egy másik törvényű álomvilág könnyedségével mondják el a csapdába került embernek keserves komikumát.

Garas-Márkus-Mensáros triójához társul még Suka Sándor néma-betétekkel dolgozó ligeti linkje és Felföldi Anikó emberszabású szubrettje.

Ennek az öt színésznek összjátékából és szólózásából, rögtönzésszerűen laza könnyedségű játékból szerveződik össze a második rész lebegtetett tündér-játéka, ez a gyorsan iramló eszeveszettség. Az első részben csupán névsorolvasást látunk: bejön Fónay Márta, hogy piknikus kedélyét fölmutassa, bejön szín-játszásunk kegyelmes asszonya, Tolnay Klári, hogy a Lágymányosra legyalogolt Szabadság-szoborként megnyissa a spektakulumot, megjelenik Lehoczky Zsuzsa, aki azt játssza, nagyon kedvesen, hogy egy nyári haknihoz szerződtek, és ő rendkívüli módon mulat színpadi partnereinek mókáin.

11.

Mélységet és értéket a játék azonban az öt színészről kap, akik bölcséletűk, emberismeretűk teljes összpontosításával vesznek részt a játékban. Nekik mindegy, hogy milyen értékű az irodalmi alapanyag. Nekik mondanivalójuk van.

„Örülök, hogy újra láthattam a Vitéz Lászlót, hiszen ha nem láthatnánk néhanapján egy-egy ilyen eredeti népi játékot, hovatovább elfelejtenénk, mi is az igazi bábszínház.” Szergej Obrazcov, 1965. szeptember

MOLDOVÁN DOMOKOS

A népi bábjáték utolsó mohikánja

Beszélgetés Kemény Henrikkel

Az általános iskola utolsó évét jártam, amikor két cipődoboznyi magam készítette bábuval beállítottam az Állami Bábszínház akkori igazgatóságára: mondván, ha létezik képzőművészeti, zenei gimnázium és a Balett Intézetnek is van gimnáziuma, miért nincsen a Bábszínháznak? Ha bábgimnáziumot nem alapítottak is számomra, de egy bábszínész-képző stúdió rövidesen elkezdte - színházon belüli - működését. Ez neveli a mai napig is az utánpótlást. Mint „alapító” tag ide jártam én is, ebben az időben ismerkedtem meg Kemény Henrikkel, aki bábszínházi szereplései mellett számtalan színpadával a „hátán” járta az országot. Ő keltette fel érdeklődésemet a magyar népi „bábtáncoltatás” hagyományos és mai formái iránt. Sokat mesélt a Kemény-dinasztia életéről, és kérésre készségesen megmutogatta színpadjait, bábuait.

Így tudtam meg, mi a különbség táskaszínpad, mobilszínpad, hátizsákszínpad, kicsi és nagy marionett-színpad között.

Évek múlva Szekszárdon találkoztunk. A II. Szekszárdi Nemzetközi Néprajzi Filmszemle és Tudományos Tanácskozás zárófogadásán egyszer csak ismerős hangok ütötték meg fületem. Verkliszóra begördült Kemény Henrik színpada s a rettenthetlen Vitéz László, örök kellekével, a palacsintasütővel, s folytatta kalandjait a Babits Mihály Művelődési Ház márványtermében. A játékot kísérő, vurstli hangjait idéző csinnadratta azonban már - sajnos - magnetofonról szólt.

Tavaly az olaszországi Orvietóban, egy nemzetközi néprajzi filmfesztiválon a népi mesterségek nagyfilm-kategóriájában díjat nyert *Bohócokat*, Fellini remekét látva ismét Vitéz Lászlóra gondoltam, akinek kalandjai már régen filmre kíváncsoznak - s a Kemény család három nemzedékére, akiknek kezén a népi mesetárság művészetté vált.

A magyar népi bábművészet, a kaland

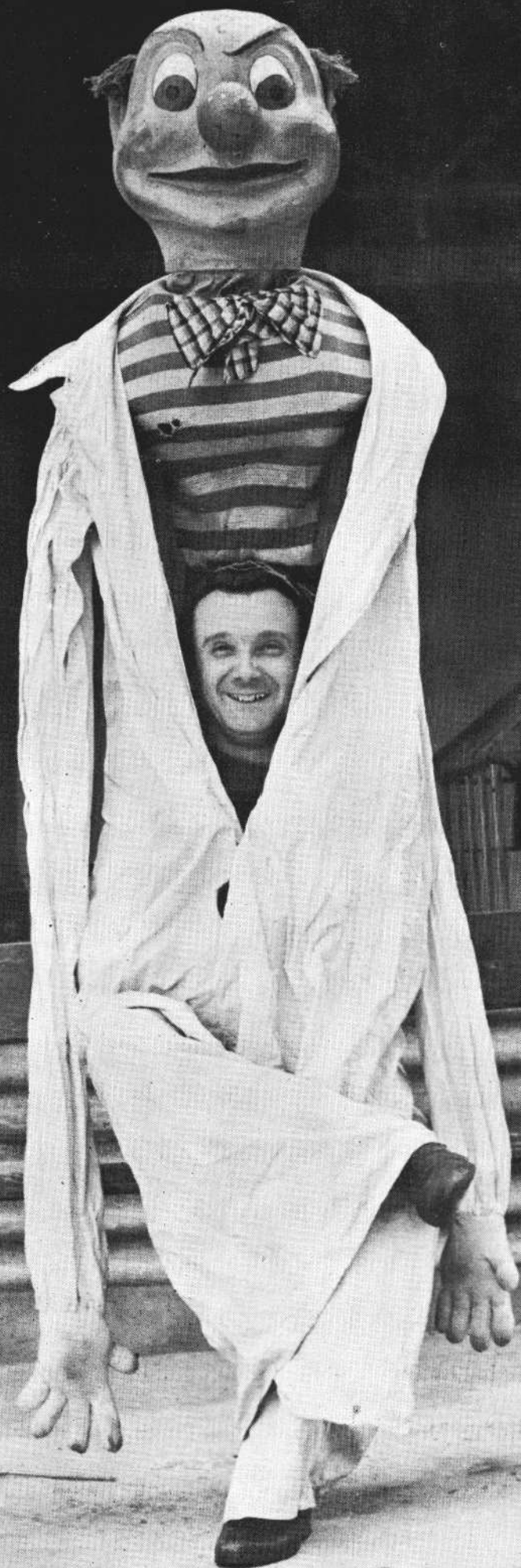
jairól híres Vitéz László figura megalkotója a Magyarországra telepedett Korngut-Kemény család, Kemény Henrik nagyszülei. Vitéz László európai testvérei - a német Kaspárel, az orosz Petruska, az angol Punch, a francia Guignol, az olasz Pulcinella, és a török Karagöz - közül a legfiatalabb, hiszen csak e század elején született a Korngut-Kemény család „kezei között”.

Korngut-Kemény Salamon, a nagy-apa már az 1870-es években az ország legkülönbözőbb részein, ünnepek és vásárok alkalmával tartott „dal-, testgyakorlás- és művészeti előadásokat, mint cirkuszos mutatványos és bábtáncoltató”. Korngut-Kemény Salamon fia, az idősebb Kemény Henrik bábszínháza a századfordulón kisebb-nagyobb megszakításokkal a Hűvösvölgyben, a Városligetben, majd a Népligetben működött. A mutatványos-vándorélet keserősége miatt Amerikába menekült, de a hon-vágy igen rövid idő múltán hazahozta. Ekkor alakította meg 1913-ban a nép-ligeti bábszínházat „Columbia magyar mechanikai bábszínház” elnevezéssel. Ebből az időből való az Pestvidéki Királyi Ügyészség határozata, mely egy bábu eltüntetése körüli nyomozásra tesz pontot: „A gyanúsítottak a lopás elkövetését beismerték, bűnvádi eljárás alá azonban nem vonhatók, mert tettük elkövetése-kor életük tizenkettedik évét még meg nem haladták.”

1952-ben a Kemény család népligeti bábszínházát államosították, lebontásra ítélték. Kemény Henrik ügyessége folytán e családi „sátor”, hajlék - ahol ő maga is született - még ma is áll, árván, egyedül, az egykori Vurstli -- Népliget kellős közepén. Kemény Henrik a budapesti Állami Bábszínház tagja, munkásságáért 1954-ben Népművészet Mestere kitüntetést kapott, jelenleg negyvenhét esztendősen.

- Szeretném, ha röviden elmondaná családjának történetét, felsorolná a „dinasztia” tagjait, s szólna az ezzel kapcsolatos dokumentumokról.

Közel száz éve, hogy nagyapám országjárásra indult mint mutatványos, vagy ahogy annak idején többféle megnevezéssel jelölték: képmutogató, dalár-



davezető mutatványos. Az engedélyében többféle megnevezés szerepelt. A mutatványos gyűjtőnév volt. Hajóhintások, különböző komédiások, cirkuszi mutatványosok és kóklerek - vásári mutogatók - szerepeltek ebben a gyűjtőfogalomban. Nagypám cirkusztulajdonos volt, és mint ilyen, többféle mutatvánnyal jelentkezett a vásárokon és egyéb farsangi vagy népszórakoztató megmozdulások alkalmával. Nagypának nagyon jó hangja volt, dalárdát vezetett, és népi énekeket tanított be, ezzel is szórakoztatta a közönséget. Sokoldalú ember volt. Így jutott el a bábjátékig, amellyel aztán a haláláig járta az országot. Az ő nevéhez és édesapáméhoz fűződik Vitéz László magyar népi bábhős megalkotása és szín-padra vitele.

- Ez emlékezete, illetve a család tradíciója szerint körülbelül mikorra tehető?

- A múlt század végére. Addig Magyarországon csak külföldi vásározó bábjátékosok fordultak meg. Nagypa paprikajancsi-bábjátékokat játszott. A múlt század második felében vagy inkább harmadik harmadában alkotta meg Vitéz Lászlót. Korábban cseh és német vidékekről be-belátogató vásári mutatványosok és bábjátékosok játszottak csak.

- Német nyelven?

- Igen. A magyar nyelvű játékok természetesen jobban tetszettek a közönségnek. Vitéz László az akkori huszárokhoz hasonló parasztbaka-figura volt. Sapkája csúcsos, kissé nyújtott. Ez is a huszárcsákóból ered, de a paprikajancsiból és a bohócfigurából is átmentett valamit, ezért lett egy kicsit elnyújtva. Piros a ruhája, csizmába bújtatott nadrágja is a huszárára emlékeztet. A sujtás már eltűnt róla. Lekopott a figuráról.

- 1970 nyarán a szekszárdi előadáson Vitéz Lászlónak néhány társa is volt.

- Hogyne. Vitéz László pajtása: Frici - a „Fritz” figurája. Ez is a német báb-játékból került át, de ki is gúnyolta ezeket a bábjátékokat. Frici pajtás játékaiban még ma is kissé németesen beszél, töri a magyart. Vitéz László az előadás végén vele hordatja el az ördögöket és a zsákokat a malomba, és kigúnyolja a báb-játékban, miként a többieket is: a csendőrt, a rendőrt, a bírót és a különböző mesterembereket - a mészáros, a borbély, a fényképész.

-- *Az ördög figurája honnan mentődött át, illetve honnan ered?*

- Az ördög figurája a környező országok bábjátékaiban is szerepel. Például Csehszlovákiában az *Ördögmalom* című játékban. Nálunk, Magyarországon ez *Az elátkozott malom* címen szerepel, és hosszú ideig csak szájról szájra járt. Az alapja egy népmese. Ezt dolgozta föl nagy-apám, majd később édesapám, és tette át bábszínpadra. Az utóbbi évtizedekig le sem volt írva. Hat-hét évvel ezelőtt adta ki a Népművelési Intézet. Akkor jelent meg először nyomtatott formában.

-- *Addig improvizált szöveg volt?*

- Igen. Én édesapámtól tanultam, édesapám meg nagyapámtól. Nálunk a családban előadásról előadásra, sőt *sok száz* előadásról előadásra alakult és kristályosodott ki a szöveg, mert azok a jelenetek, jelenetrészek, amelyek a közönség számára nem bizonyultak elég frappánsnak, mind kihullottak az idők rostáján.

Kérem, mondjon valamit azokról az évekről, amikor a népligeti színházat el kellett hagynia, és a Bábszínházba került. Hogyan kapta meg a Népművészet Mestere címet?

-- Talán ott kezdeném, hogy édesapám 1926-ban végleg letelepedett a Népligetben. Előtte nagyon sok helyen megfordult: a Városligetben, Hűvösvölgyben. 1926-ban a Népligetben fölállította a ma is álló bábszínházi bódéját, és attól kezdve állandóan volt a Népligetben bábszínház. (Azt már említettem, hogy még 1912-ben, miután visszajött Amerikából, felállított nagyapával közösen egy bábszínházat, *Columbia mechanikai bábszínház* címen. A hangzatos amerikai név ellenére a régi magyar bábhagyományokon alapuló játékokat játszotta továbbra is ez a színház. Az egyik színlapon például Rózsa Sándor neve szerepel.) 1955-ig működöttünk a Népligetben. De 1952-ben elkezdtek a „Vurstli” államosítását. Teljesen fölforgatták a Népligetet, szétbontották a mutatványos épületeket, a kör-hintát, a hajóhintát, a varieté üzleteket. Széthordták őket az országba. Többek között Dunaújvárosban és Pécsen léte-sítettek egy-egy kis vidám parkot. Úgy tudom, Szolnokra, Szegedre, Debrecen-be is vittek belőle. A Népliget fölszámolására állítólag azért volt szükség, hogy a városligeti Vidám Parknak ne legyen konkurenciája. Sajnálatos módon így teljesen megszűnt a Népligetben a mutatványos terület. Pedig állami kezelésben megmaradhatott volna továbbra is abban a formájában, ahogy a múlt században kialakult. A régi mutatványosok

közül sajnos hamar meg is haltak sokan. Többek között a Halmos bácsi, akinek egy különleges céllövöldéje volt a ligetben, amely vízierővel működött. Nem óraműves szerkezetekkel vagy villanymeghajtással, hanem mint a vízimalmok: kis vízi szerkezeteket mozgatott és ezzel működtette a céllövölde-figurákat.

- *Az önök mutatványos bódéja ma is áll. Erre külön engedélyt kaptak, vagy az ön ügyességén múlt, hogy nem bontották le?*

- Nem kaptam külön engedélyt, sőt többször meg is akartak bírságot, amiért nem bontottam le annak idején. Tulajdonképpen még ma is illegálisan áll az épület. Nem tudom, hogy merjek-e erről beszélni, mert *ha az* illetékesek fülébe jut, egy szép napon talán lebontják.

- *Úgy tudom, hogy a Színházi Intézet részére megépítette a népligeti bódé mását.*

- Igen. Miután a Népligetet el kellett hagynunk, a Fővárosi Tanács bizonyos összeget juttatott arra a célra, hogy a népligeti bódé méreteihez hasonlóan a Színházi Intézet teraszán fölállítsanak számomra egy bódét. Itt megépítettem a régi ligeti marionettszínpadot, és szeretném ezt múzeummal alakítani. A színpad és a bábok helyreállítása után szeretnék ott egy bemutatót tartani, meghívni rá az illetékeseket. Úgy gondoltam, hogy ez élő bábmúzeum lehet. Remélem, hogy Vitéz László és társai újra föltámadnak.

- *A régi bábok, tehát a klasszikus bábfigurák is itt kapnak majd helyet a Színházi Intézet vitrinjeiben és raktáraiban. Szerződést kötött erre a Színházi Intézettel?*

- Egyelőre még nincsen rögzítve a szerződés, de a Színházi Intézet őrzi az anyag egy részét. Én nem tudtam volna elhelyezni a lakásomban a hatalmas színpadot. A televízió ennek a lehetőségnek az igénybevételével talán emléket tud majd állítani a régi vásári bábjátékoknak.

- *Ön 1950-ben került az Állami Bábszínházba, és 54-ben a Népművészet Mestere lett. Talán az egyedüli az országban, aki mint bábművész lett a Népművészet Mestere?*

1950-től dolgoztam a Bábszínházban, s amikor 1952-ben fölszámolták a Népligetet, a Bábszínház akkori igazgatójától lehetőséget kaptam, hogy bekeverüljek a társulatba. Nem mint színész, mert nagyobb szükség volt arra, hogy bábokat készítsék. Erre nem volt akkoriban képzett emberük. Így a műhelyben kezdtem el a munkát, és a Bábszínház első darabjaihoz én készítettem a bábokat.

- *Melyek voltak ezek a darabok?*

- Többek között *A csuka parancsára* című bábjáték és a *Sztárparádé*. Ez nagy

sikerű produkció volt. Több mint 500 előadást ért meg.

- *Ezután a sikerszeria után kapta a Népművészet Mestere címet?*

- Nem a bábszínházi munkámért kaptam. Akkoriban járt Magyarországon többek között Obrascov bábszínháza és a csehszlovák Skupa-együttes. A Népművelési Intézetben egy bábstanfolyam indult, és én ezeken bemutatókat tartottam, így a Népművészet Mestere címet a Népművelési Intézet ajánlására kaptam meg 1954-ben. Tehát nem a bábszínházi munkámért, hanem a régi bábjátékhagyományok ápolásáért.

- *Ma mi a sorsa a népligeti bódénak?*

- Nem tudom, meddig lehet még ezt az épületet ott fenntartani. Sajnos a Népliget a huligánok tanyája lett. Leverik a lámpákat, én szoktam a környéken néha-néha égőket szerelni az eltörtek helyébe, hogy legalább ott, a bódé körül legyen valami világítás. A közeli kertészetből az éjjeliőr néha-néha kinéz, hát legalább lászon oda, hogy áll-e még a bódé. Egyszer már föltörték, szétdobáltak egy csomó holmit.

- *Miből épült a bódé?*

- Nagyobb részben fából, de maga a nézőtér az utóbbi húsz évben épült téglából. Egy téglafal vette körül a nézőteret.

- *Milyen nagyságú a terület?*

- Az egész 20 méter hosszú, 10 méter széles. Ez az egész alapterület.

- *Az államosítás, vagyis 1952 óta nem volt itt előadás?*

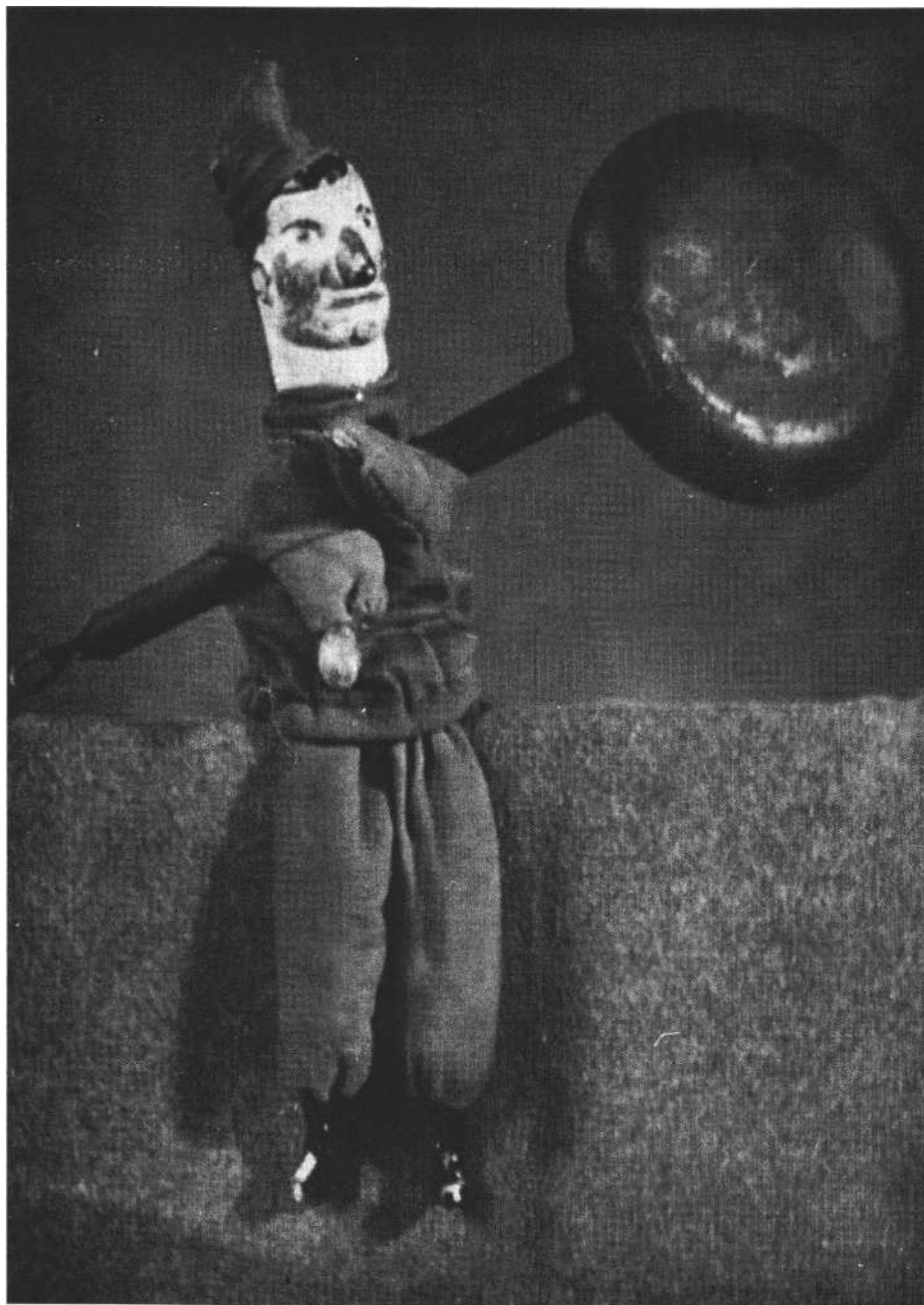
- 1955-ben játszottam utoljára benne. *Azóta nem.*

- *A Színházi Intézetben helyet kapott másolat Ön szerint kielégítő megoldás? Ez nem ugyanaz, mint ha a ligetben játszana.*

- Természetes. Ez csak mentőmegoldás, hogy mégse kallódjanak el a bábok és a színházi felszerelések. Köszönetet kell mondanom ezért a Színházi Intézetnek és a barátai támogatóknak. De azért szeretném a Népliget életébe, vérkeringésébe újra bejuttatni ezt a kis bábszínházat. Még mindig reménykedem abban, hogy talán egyszer újra lehetőség nyílik erre. Minden erőmmel azon leszek, hogy ez meg is valósuljon.

- *Olaszországban lépten-nyomon bábos bódékba botlottam. Róma belvárosában, a Giannicolón három bábossal találkoztam, és elég nagy közönségük volt, „Álló” közönség. Nem tudom, mi lenne az akadálya annak, hogy vasárnaponként és ünnepnapokon életre lehessen kelteni Vitéz Lászlót és társait.*

- Ennek mélyebb okait kutatni nagyon nehéz. Amerre jártam és játszottam



Vitéz László bábfigurája Kemény Henrik színházából

külföldön, mindenütt a legnagyobb elismeréssel és lelkesedéssel fogadták ezeket a bábjátékokat. Ma már sehol sem létezik ilyen eredeti népi bábjáték. Az öreg bábosok meghaltak. Egyedül én tartom még a frontot, és mindenütt elismerik a játékomat. Sajnos itthon nem kapom meg ehhez a megfelelő lehetőséget és támogatást. Nem én vagyok hivatott eldönteni azt, hogy ez miért van így. Én csak a fájalmát érzem a mellőzöttségnek.

- Milyen szerveknek a segítségére volna szükség? Milyen szervekhez fordult támogatásért?

- A Fővárosi Tanács építési osztályához tartozott annak idején a Népliget rendezése. Tervek születtek arra, hogy mi lesz a Népligetben. Több terv is született. Csónakázótavat akarnak ott léte

síteni, sportpályákat, ifjúsági parkot. Talán mutatóványos park is helyet kap majd a Népligetben. De hogy ez mikor valósul meg, azt nem tudom. Ez anyagi kérdés.

- Eszerint a Színházi Intézetben megvalósítandó bábszínpad a legrealisabb egyelőre?

- Igen, ez a járható út. Hogy a Népligetben milyen lehetőségek kínálóznak majd, az a jövő titka.

- Elképzelhető, hogy némi felfrissítéssel már ma is tudna tartani előadásokat?

- Csak abban az esetben, ha az épületet renoválnám. Most olyan állapotban van, hogy előadásra nem alkalmas. De vállalnám azt, hogy helyreállítom, és újult erővel nekikezdenék a munkának.

- Mennyi pénzre volna ehhez szükség?

- Gondolom, 15-20 000 forintból teljesen helyre lehetne állítani.

SAÁD KATALIN

A Veszprémi Petőfi Színház és a közönség

Beszélgetés Pétervári István igazgatóval

- A Veszprémi Petőfi Színház 1971. október 15-én ünnepelte alapításának tizedik év-fordulóját. Az elmúlt, 1971-72-es, azaz a tizenegyedik évadban kizárólag magyar szerzők darabjai kerültek színre, s a tízből hét ősbemutató volt. A házi statisztikából világosan kiderül, hogy ebben a magyar évadban a nézőszám tízezerrel volt magasabb az előzőnél, melyet pedig addig - a színház fennállása óta - a leglátogatottabb évadnak tekintettek. Az évad közönségsikerét nyilvánvalóan mindenekelőtt a közönség létszáma biztosítja.

- Szokatlan vállalkozásunk sikerét több előre megtervezett és több szerencsés véletlen tényező együtthatásának köszönhetjük, de ünnepi évaddá a közönség kitüntető figyelme avatta.

Meggyőződésünk, hogy a magyar színházművészet folyamatos megújítását csak a magyar dráma segítheti elő. Megvallom, számítottunk közönségünk érdeklődő részvételére, de ilyen nagy mértékére nem. Sajátosan a színházművészet adottsága, hogy az alkotásnak születése pillanatában kell hatnia. Ezért, véleményem szerint, minden színházi hitvallás annyit ér, amennyi belőle a közönséghez eljut. A jövő számára lehet - és kell is - új művészi formákat, új művészi kifejező eszközöket keresni, még ha kezdetben a közönség szélesebb rétegei idegenkedve fogadják is az újat, a szokatlant. Ezt a fajta útkeresést azonban a magyar vidéki kis- és középvárosokban működő színházak nem tekinthetik feladatuknak - legfeljebb csak az erre a célra alakult stúdiók -, minthogy bizonyos, adott közönségbázisra kell támaszkodniuk. Ez a közönségbázis létszámában, kulturált-sági fokában, színházi ízlésében és igényeiben is meghatározott.

- A vidéki színházak általános problémája, hogy egyetlen színháznak kell kielégítenie a közönség különböző rétegeit. Noha jelentős megterhelést jelent a társulat számára több tagozat egymás melletti működése, aligha van olyan vidéki színház, mely lemondana például az operettelőadásokról. Az, hogy a veszprémi színház egytagozatú, azt is jelenti, hogy közönsége homogénabb?

Természetesen itt sem egységes ízlésű a közönség, nem is egységes igényű. Anélkül, hogy meghatároznánk a két szélső ízléshatárt, tapasztalataink alapján leszögezhetjük: épp olyan polarizált, rétegződött, mint a kétmilliósvilágvárosban, Budapesten. Az egyes rétegek azonban jóval kisebb létszámúak. S ez döntő körülmény. Szinte létkérdésként hárul tehát a vidéki városokban működő színházakra a felelősség: meg kell keresniük azt a közös valamit, amivel a rétegzett ízlésű igényű közönségbázis leköthető, megfogható. A feladat tulajdonképpen megoldhatatlan. Közönségbázisul olyan rétegeket kell megnyerni, amelyek számukra képesek biztosítani a színház létét. Majd ezeket megtartva, a nézőszám állandó növelésével kell szélesíteni a színházba járók körét. A feladat megközelítő megoldása nem is látszik bonyolultnak. De ez csak látszat! A magyar vidéki színházművészet egész múltja és jelene bizonyítja, hogy a valóságban nagyon nehéz megtalálni azt a „valamit”, ami biztosítja a színház működését, elegendő néző állandó jelenlétét.

Úgy látszik, a veszprémi színház mégis megtalálta - a magyar drámában?

- Igen, tény, hogy a színház eddigi legnagyobb sikereit mind magyar dráma-bemutatóival érte el. Németh László *Nagy család*, *Győzelem*, Madách Imre *Mózes*, Gáspár Margit *Ha elmondod, letagadom*, Bródy Sándor *Tanítónő*, Illyés Gyula *Fáklyaláng*, *Malom a Séden és Különc*, Száraz György *Királycsel, III. Béla*, Doboz Imre *A tizedes meg a többiek*, Simon István - Rónai Pál *Petőfi eszméi nyomán írt A helységkalapácsa*. A felsorolás nem teljes, csak ízelítőül szolgál. Ezek a tapasztalatok hiszen ilyen sorozat nem lehet véletlen - megerősítettek abban a meggyőződésünkben, hogy a magyar közönséget - ízlésdifferenciáltságától függetlenül - érdekli a magyar dráma. A sikerek felbátorítanak egy kockázatos következtetés levonására: a magyar közönséget elsősorban a magyar dráma érdekli.

Ez a jelenség nem magyar sajátosság. Az európai nemzeti színházművészetek alapja mindenütt a nemzeti dráma. Régen is az volt és jelenleg is az, Londontól az Urálig. Az angol színházak általában angol darabokat játszanak, a szovjet színházak repertoárjának több mint 70 százaléka szovjet szerzők műve. Megjegyzem: a Szovjetunió színházainak csaknem százszázalékos a látogatottságuk.

- Végül is elég logikusnak tetszik, hogy a

közönséghez legközelebb saját nemzetének, társadalmának írója álljon.

- Mivel nyilvánvalóan ő találja meg leghamarább a közönséghez vezető gondolatit utat, mondhatnám: ő a legaktuálisabb. Minden nemzeti színházművészetnek alapfeladata saját íróinak, alkotóinak megkeresése, az olyan alkotóműhelyek létrehozása, amelyekben korukat, társadalmukat kifejező alkotóművészek egyénisége kiteljesedhet. A közönségnek is arra van szüksége, hogy kifejezhesse magát, hogy beleélhesse magát a színpadon ábrázolt valódi világba.

A veszprémi színház írógárdájában a fiatalabb írónemzedék alig van képviselve.

- Eddig nem éreztük szorító szükségét, hogy fiatal drámaírókat gyűjtsünk a színház köré. Több okból. Amíg tekintélyes írók, kitűnő színvonalú drámái előadatlanul feküdtek a fiókban, elsődleges feladatunknak e darabok színpadra segítését tekintettük. A színháznak mindekelőtt jó drámákra, irodalomra volt szüksége ahhoz, hogy megbecsülést vívjon ki a maga számára. A Petőfi Színház irodalomalapúsága is ezt kívánta meg. Most már van olyan hitele a színháznak, hogy bátrabban foglalkozhatunk fiatal szerzők műveivel is. Sőt kell is hogy foglalkozzunk, ha folytatni akarjuk a magyar dráma koncepciót. S mostanra megértek annak is a feltételei, hogy létrehozzuk Veszprémben is a stúdiószínházat. Ezek a darabok majd ott kaphatnak helyet.

- Miért csak ott?

- A hagyományos színházi közönség nem tudja befogadni a forradalmi újításokat. Budapesten könnyen akad kétmillióból pár ezer néző, akit vonzanak a merészebb színpadi megvalósítások. Úgy érezzük, ma már indokoltá vált a stúdió létrehozása, mert kialakult egy számottevő, kb. hatezer fős „réteg”, mely az egyetemi oktatókból és hallgatókból, középiskolai oktatókból és tanulókból kerül ki. Veszprémben, ebben a harmincötezer lakosú városban lassabban lehet újhoz szoktatni a nagyközönséget. A művészt mondás, az újat mondás eszköze szerintem kizárólag a szórakoztatás lehet. Az a tapasztalatunk, hogy a közönségnek nehezen jön meg a kedve a színházba járásra, ha összességében nehéz veretű művekkel fogadjuk. Ezért ebben az évadban két vidám hangvételű bemutató után-de Filippo: *I annak még kísérletek* és Tabi László: *Családi dráma* -visszük színpadra Vasziljev *Csendesek a hajnalok* című nagysikerű regényadaptációját.

- Hogyan méri a veszprémi színház mint „alkotóműhely” művészi tevékenységének eredményeit, sikereit és kudarcait? Mit jelentenek az alkotómunka szempontjából a sajtóban megjelent kritikák? Érez-e ellen-tétet a közönségviszhang és a kritikai fogadtatás között?

- Közönség nélkül nincs színház! - ez közhely; kritika, esztétika nélkül nincs folyamatosan fejlődő színházművészet! - ez még nem közhely, ennek ellenére igaz. De: színházművészetről kritikát, esztétikát írni, az alkotást létrehozó harmadik tényező, a közönség figyelembevétele nélkül nem lehet. Miután a színház az itt és most művésze, a közönségre gyakorolt hatás figyelembevétele nélkül sem lehet kritikát írni, legalábbis nekünk az lenne jó, ha nem ilyen „hiányos” kritikák íródnának. Így ugyanis egy vagy egy-néhány művelt, világot járt különleges ízlésű egyén szubjektív véleményét olvashatjuk, és ez nem azonos a szubjektív kritikával. Igen jól használhatóan színházunk olyan elemzéseket, melyek a közönséget, a közönség reakcióit is érzékelnek.

- Mint minden közhellyel, vissza lehet élni azzal is, hogy „közönség nélkül nincs színház”.

- Tudom, hogy sok színházba nem való brettlinek, kispolgári giccsnek és sok minden egyébrek ez a közhely a mentsvára. Ez azonban a közhely igazságán mit sem változtat.

- Csak veszélyessé teszi.

- Színházunk keményen megdolgozik a magas nézőszámért. Elsősorban művészi munkájában igyekszik a lehető legtöbbet adni. Jó színházat akarunk csinálni! Jó színházat, mely arról ismerhető fel, hogy a színpadon történeteket el lehet hinni, egy fokkal még jobb, ha el is kell hinni. Írók, rendezők, színészek kellenek ehhez, a közönségen kívül. Igyekszünk biztosítani a személyi feltételeket. A közönségvonzás egyik oka az, hogy előadásaink évek óta -- ha lassan is -- de egyre fejlődő színvonalat mutatnak, mind az együttes játékban, mind a korszerű rendezői és színészi eszközök terén. Előadásaink átlagos színvonalát közönségünk elfogadja, és bizonyos fokú elvárással váltja meg bérletét vagy színházjegyét. Közvetve persze a következetes művészeti irányításnak is hatása van a közönség ízlésére, igényeinek alakulására. A hatást nehéz lemérni, hisz műsoraink új színei-ízei szinte észrevétlenül jelennek meg egyik évről a másikra. Előadásaink rendezői és játéktípusa is csaknem észre-

vétlen változást mutat. De ez tudatos törekvésünk! Ha a hat évvel ezelőtti közönségizlésre, igényre igyekszem visszaemlékezni, úgy érzem, akkor nem arathatott volna ilyen egyértelmű közönség-sikert a Madách-Hubay *Csak tréfa* című darab, még ha a mű és az előadás vitatható is volt. Elképzelhetetlen, hogy a közönség elfogadta volna Németh László *Győzelem* című drámájának bontott színpadú, játékot a játékba helyező előadását. Nem hiszem, hogy ekkora ovációval fogadta volna a közönség *A helység kalapácsa* vaskos humorát. (Még most is akadt fővárosi literátor, aki nem értette az előadást.)

- *A veszprémi színház tehát azt a kor-szerű művészi utat keresi, mely elvezet a közönséghez. Véleménye szerint mi teszi korszerűvé az előadást?*

- Megkísérlem egy alapproblémára leszűkíteni a kérdést. Arra törekszünk, hogy a művészi alkotómunkát - minden szinten - *a gondolati tartalom* határozza meg. Már a műsor megtervezésekor ez a vezérfonalunk. Ezáltal elveszett az a „lehetőség” - azaz veszély -, hogy előadásaink pusztán érzelmi színezetet nyerjenek. Keményebb, célratörőbb, puritánabb előadások születtek. (S rövidebbek - ez sem elhanyagolandó eredmény.) Hogy milyen messzire jutottunk ezen az úton? Nem tudom, hiszen olyan folyamat ez, melynek az elmúlt hat év csak része, az elmúlt ünnepi évad pedig csak egyetlen állomása. A közönség velünk tartott, és közben lassan változik.

- *A közönség színházban tanúsított magatartása alapvető ismérve az előadás és a néző között létrejött kapcsolatnak. Úgy vélem, ez a legjobb alkalom a közönségigény megérzésére, megismerésére és felmérésére.*

- Erre nagyon odafigyelünk, mondhatnám, kapcsolatunknak ez a fő formája. Vigyázunk, hogy el ne játsszuk a közönség bizalmát, mert sokkal nehezebb visszaszerezni, mint először megnyerni. Mindig *konkrét címekkel* hirdetünk műsort és mindig azt játsszuk el, amit meghirdettünk. A hat év alatt meghirdetett hatvan bemutatót el is játszottuk.

- *Azt mondta, „kapcsolatuk fő formája”. Vannak egyéb formái is a kapcsolatteremtésnek?*

- Minden évben, augusztusban megrendezzük a művészetpropagandisták fórumát. Az idén negyedik alkalommal került erre sor. Ez háromnapos bontakozó rendezvény, melyen értékelést adunk az elmúlt évről, és elmondjuk a következő évad pontos terveit. Meghív-

juk ide a következő évad műsorának egyik íróját baráti beszélgetésre. Előadás tartására kérjük fel a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya és Népművelési Főosztálya egy-egy felelős beosztású dolgozóját. A színészeink műsorával tarkított klubest, hajókirándulás teszi színesebbé a találkozót. A találkozó résztvevői a művészetpropagandisták, olyan függetlenített népművelők, művelődési otthon igazgatók vagy nem függetlenített szakszervezeti tisztségviselők, akik a megye öt városában vagy nagyüzemében közönség szervezői hálózatot irányítanak. Az elmúlt színházi évad látogatottsága alapján az öt város - Veszprém, Ajka, Keszthely, Tapolca, Várpalota - valamelyike vándorszerleget kap, a művészetpropagandisták pénzt, üdülójegyet, ingyenes színházbérletet kapnak jutalomként. A szerleget és a jutalmakat ezen a rendezvényen adják át.

A színházi évad folyamán iskolai műsorokban vesznek részt a színház rendezői és színészei. A tanulók a megtekintendő, vagy a már látott előadásokkal kapcsolatos kérdéseikre kapnak választ, illetve kérdések nélküli tájékoztatást. Ez a forma kilenc éve létezik. Nagyon jelentős kapcsolatforma. A háromszáz tervezett előadásból százat ifjúsági közönségnek tartunk. Az ifjúság a középiskolákból s a szakmunkásképző intézetekből rendszeresen jár színházba, az iskolai műsorok is ezekben az iskolákban rendezesek. Néhány éve, a szakszervezeti kapcsolatokon felül, a KISZ-szel karöltve a már iskolába nem járó ifjú munkásokkal is intenzívebb kapcsolatot próbálunk keresni. A bérletezés mellett az ifjúsági közönséggel tartott kapcsolat a legfontosabb színházunk szervezési és művészi munkájában. Az iskoláikat elvégző, tovább nem tanuló, munkába álló dolgozók felnőtt bérleteseink egyre nagyobb százalékát teszik ki. Sajnos, az egyetemi oktatókkal, hallgatókkal nemigen van előadásokon túli kapcsolatunk. Remélhetőleg a már említett stúdiószínház létrehozása változást hoz majd, mint-hogy a stúdió művészeti tanácsadás és közönségbázis tekintetében az egyetemre kíván támaszkodni. De itt újra meg kell jegyeznem: a Petőfi Színház létét, művészi fejlődését a bérleteket váltó törzsközönség biztosítja.

- *Ugyanakkor a bérleti rendszer meg is mervetheti a színház művészi tevékenységét.*

- Ez a veszély negatív lehetőség. A fejlődés iránya a teljes repertoár megteremtése. Ennek eredményeként az előző évad

legalább két produkciójának kell még a következő évadban előadásokat kapnia, így egy évad bemutatóinak száma nyolc-ra, vagy hét-re csökkenthető. Ezáltal jelentős változás következne be a művészi munkában.

- *Megtalálta-e a helyét, működésének felteteleit a veszprémi színház a körzeti formában?*

- A Petőfi Színház kezdettől fogva a körzeti rendben működött, és játékszereinek pozitív tapasztalatai jól használhatók az ország más területén végrehajtott körzetesítésben. Véleményem szerint a magyar vidéki színházművészet életlehetőségét és továbbfejlődését a körzeti rendszer jelenti. Ez a játszási rendszer szigorúan a körzet társadalmi és földrajzi adottságaihoz alkalmazkodik. A Petőfi Színház csak városokban, s rendszeresen a fent említett öt városban játszik. A megye további két városa Balatonfüred és Pápa. Ez utóbbi lakosságát tekintve a megye legnagyobb városa, de 1966 óta nem tudunk ott színházi előadásokat tartani, mert a kultúrház tönkrement; igaz, már kész egy új kamaraszínház terve. Balatonfüred színházba vágyó lakossága Veszprémbe jár, hisz 30 perces autótutat kell csak megtennie.

- *Befejezésül talán beszéljünk még néhány szót a mostani, 1972-73-as, a névadó Petőfi születési évfordulója miatt újra csak ünnepi évről. A műsor karakterét ismét a magyar darabok határozzák meg. A kilencből öt magyar: Illyés Gyula Petőfi, Móricz Zsigmond Kerek Ferkó, Nagy Ignác Tiszt-újítás, Molnár Ferenc Egy, kettő, három, s a fent említett Tabi-darab. Mivel ünnepik még Petőfi emlékéit az Illyés-bemutatón kívül?*

- Több dologgal. Felújítjuk, s a Művészeti Hetek alkalmából Budapesten is bemutatjuk *A helység kalapácsát*. Vezető színészeink a megye bármely szervének, intézményének meghívására önálló esttel lépnek fel, melyet a színház szervez meg; „dokumentációs gumiműsort” is készítettünk: ez variálható időtartamú, s több művész is részt vesz benne. A színház előcsarnokában Petőfi-emlékkiállítás nyitottunk, melyet hivatásos kiállításrendezők készítettek el, s egész évadban fogadja a színházba érkező nézőket. Végezetül pedig: a januári Illyés-bemutató műsorfüzetét színvonalas, grafikus kiállítású Petőfi-kiadványként jelentetjük meg. A füzet egyharmada Petőfi veszprémi tartózkodásának kevésbé ismert eseményeiről fest képet, hogy Petőfit a nézőkkel kissé jobban, közelebből megismertessük.

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR

„Bill”

Szesélyes arcképvázlat
Bilicsi Tivadarról

Pár napja, hogy elvégeztem az első gimnáziumot, amikor Miskolcra Pestre látogató, nálam hét vagy nyolc esztendővel idősebb unokanővéremmel sétálgattam az Andrássy úton. Karcsú, elegáns fiatalúr ment el előttünk, fehér szalma-kalapja volt, és nem lehetetlen, hogy a pepítés zakó fölött - zsinóron - monokli csüngött. Gyönyörű unokanővérem fél-szegen köszönt, a fiatalember udvariasan intett vissza, de - láthatóan - fölénye teljes birtokában. Valószínű, hogy a fáknak is (akkor még végig fák álltak a mai Népköztársaság útján) így köszönt volna vissza.

Még mindig gimnazista voltam, de már nyolcadikos és kezdő riporter, ami-kor az Operettszínházban újra láttam Bilicsit, 1940 tavaszán, az öltözők előtti folyosóra bevitt R. Juszuf, egy már felnőtt (19 éves!) színházi hírlapíró. Álltunk a folyosón, eseményekre várva. - A kávé Honthy művésznőnek! - adtak tovább egy párolgó csészét, kultikus áhítattal, fehér kabátos férfiak (díszletmunkások? világosítók? titkárok?) egy öreg öltöztetőnek, aki pontosan úgy festett, mint egy öreg öltöztető a filmekben. A mámi tányért vett elő habos-babos zsebéből, arra tette a csészét, majd csendre intve mindenkit, óvatosan kinyitotta az öltöző ajtaját.

A szertartás - valamivel gyorsabban és halványabban - többször is megismétlődött. - A kávé Teri művésznőnek! - A kávé Pista úrnak! -- A kávé Hugó bácsinak! . . Ha nem is nyolc-tíz, de öt-hat kézen még „Hugó bácsi” (valószínűleg Déri Hugó) kávéja is átment. Ezek után egy kicsit meghökkenett, hogy jött egy fehér kabátos - nem is nagyon tiszta fehér kabátban járkáló - izmos ember, rákopogott az egyik ajtóra, és így szólt: - Bill, a kávé! . . - Kösz! - hangzott belülről (először hallottam a már, gondolom, lexikálisan is bevett rövidítést), és egy másodperc múlva kijött Bilicsi. Már nem volt olyan fiatal és elegáns, mint nyolc évvel ezelőtt, már csak azért sem, mert valamiféle kedélyes apát játszhatott a színpadon. Közvetlenségét és

barátságosságát azonban nem később látott szerepeiből vetítem vissza, hanem azt a figurát láttam viszont későbbi alakításaiban, aki átvette a folyosón a kávécsészét, és miközben azt jobbjával egy kicsit meglötytyintette, baljával szelíden hátba vágta a fehérkabátost: - Na, mi van, Francikám?

*

Nem láttam Beppóját, vagy legalábbis nem azt az első Beppót, amikor Bajor Gizi volt *A néma levente* Ziliája, és Törzs Jenő volt a kemény, férfias, ám az idegesség apró, XX. századi jegyeit is viselő Agárdi Péter. Tudtam azonban, hogy ekkor „csinálta meg” magát igazán, olvastam Kárpáti Aurél jellemzését is, aki finoman utalt arra, hogy a nagyon kedves és ügyes fiatalembertől most - Bajor és Hevesi Sándor aurájában - lett valóban színész. Néztam Tschöll papáját, figyeltem bécsi és óbudai fiákereseit, hallgattam - az akkori Emkében és másutt --virtuózan előadott „Heuriger”-jeit. Csodáltam sokoldalúságát, kifogyhatatlan energiáját - ha a közönségnek akár csak egy tagja is újrat kért, ő rögtön és szívesen újrazott -, de egy kicsit elszomorított azért, hogy annyit szerepel (akkor még nem így nevezték) „vendéglátóipari üzemegységek” éjszakai műsoraiban.

Végül is mindig - vagy legalábbis majdnem mindig - feloldott az, amit csinált. Bilicsi kedélye és derűje félvilágításban is valódi volt.

*

Csak mostanában került a kezembe a *Színház és Társaság* című egykori szegedi lapocskára - az teszi nevezetessé, hogy itt jelentek meg József Attila első versei - egy 1926. évi száma. A lapszám címlapján stilizált bohócruhában *A vihar* Trinculójának alakítója: az ifjú, a Pest környéki dalizást és eredeti nevét, a Gavrácstól alig hogy letett *Bilitsi* (még nem Bilicsi) Tivadar. „Hát e mi? Hal vagy ember? Döglött vagy eleven? Hal e: hal-szaga van, tökéletes, rohadt halszaga; valami sós hal, de nem a legfrissiből Fura egy hal e!” -- Így vélekedik társa. Stephann előtt a szigetre került udvaribolond-féle - Babits szavai szerint „bolondos alak” - Calibanról, akinél pedig semmivel sem okosabb, csipeszt sem emberibb. Trinculo azonban választékosan tud beszélni - azaz a lénye mélyéből fakadó durva szavakat állandóan változtatja ilyen, az udvarban megtanult kife-

jezésekkel, mint „monstrum”, „állam”, „méröld” vagy „zászlótartó”, és az olyan műveltszóképekkel, mint - például - „a hang távozóban van.” A korabeli kritikák szerint a kezdő „Bilitsi” úgy találta meg a színészegyensúlyt Trinculo calibani és udvari hangvétele között, hogy a nézők érezték: mondhat akármit ez az alak, még szellemeset is, nincsen köze a szellemhez, idegen Prospero varázsvilágától.

Nem láthattam Trinculóként Bilicsit, de - mint jeleztem már - láttam egy sor, ha úgy tetszik, *Trinculo féle* szerepben. Láttam Salamon Béla partnerként, ami-kor át kellett vennie S. B. hanghordozását, ha azt akarta, hogy kijöjjön a poén. Láttam mint lüke férjet, mint bamba kertészt, mint „gemütlich” korcsmárost, láttam mint szenilis dédpapát, mint szőrös lábaira rövid hózit húzó öregdiákot - a múltak muzsikáját megszólaltató operettekben. Láttam a *Szabad szél*-ben, ahol Foma matróz alakjába (ma már úgy tűnik) belevitte Trinculo társát, a részeges Stephanót is. Sőt, ha Prosperót vagy Arielt nem is, de a marcona, ám derék Kormányost szintén „felléptette” egy kicsit *A vihar* gárdájából.

Élete egyik legkitűnőbb szereplése (azok között legalábbis, amelyeket az e sorokat feljegyző néző a maga módján ellenőrizhetett) Marcel Pagnol *Topázá-*

Bilicsi Tivadar (III), Sulyok Mária (A milliomos-nő) *Dürrenmatt Az öreg hölgy látogatása* című darabjában (Magyar Néphadsereg Színháza, 1959)





Bilicsi Tivadar (Rettegi Fridolin) és Tolnay Klári (Borbála) a Szabin nők elrablásában (Városmajori Színpad) (Iklády László felvétele)

nak bankárja volt. Kívülről is, belülről is Caliban volt ez az alak, de övé volt a pénz, övé a siker, övé a nő. Röhögni kellett az olyan világon, ahol ez lehetett a helyzet. Bilicsi ebben a szerepben röhögtető volt, de nem „gemütlich”, egyáltalán nem.

Legnagyobb sikerének szerzője azonban nem Shakespeare, még csak nem is Marcel Pagnol, hanem Garai Imre. (A birkózóból lett s nemrégiben - féllábbal - eltávozott, rokonszenves zeneszerző-szövegíró, aki bátran megrabolta az olasz fasisztákat; a „Giovinezza” dallamára megalkotta a „Tarka lepkém”-et.) Az „Apu hod med be. . .” családi anekdota volt Bilicsiéknél, és Garai Imre (akinek „Sláger” című önéletrajza különben a maga nemében remekmű: mintha Ionesco egyik hőse halálos komolyan ki akar

ná figurázni azokat a fránya intellektueket) „ráérezte” a hullámhosszra. Akik éltünk, ismertük ezt a számot: „Apu, hod med be...”! Nem gügyögés volt ez, hanem játékos paródiája a gügyögésnek. (A tévé születésnap

Bilicsi-műsorában felvillantott „Nagyapu, hod med be” - Katikával, a kisunokával előadva - már inkább hatott annak.)

Nagyon sokszor láttam, hallottam - színpadon és hangversenyteremben, rádióban és tévében, cirkuszban és a Nyugati pályaudvar restijében - Bilicsi Tivadart. Meghalni azonban csak egyszer láttam. Mint Alfred Ilit, Dürrenmatt Az öreg hölgyének öregedő szatócsát. És halálos betegként is - emlékezetem szerint - csak egyszer. Mint Badari bácsit, Gyurkovics Tibor furcsa drámájában, a Nagyvizitben.

Ott voltam azon a napon is, amikor Bilicsi - Rátkai Márton helyett - beugrott Rettegi Fridolinnak, a „dali” direktorok szerepébe a Szabin nők elrablásában. Húsz éve ennek, és azóta többször is láttam, új és új szereplők közegében, mindig Fridolinként, Bilicsit. De mert e darabot - magyar szerzők jóvoltából: kedves zenés játékot - most megint játszották, kimentem a Városmajorba. Az eső azonban közbeszólt. Cseperészni kezdett, majd elállt, majd újra volt valami eső, hogy aztán újra kiderüljön. Olyan dadogva szólt közbe az eső, hogy - bár az előadásnak nyolckor kellett volna megkezdődnie - csak negyed 10-kor közölték a türelmesen várakozó közönséggel, hogy elmarad az előadás. (E bejelentés után, persze, egyetlen csepp sem hullott alá a magasból, csodálatos, csillagos este borult a Majorra és környékére.)

Az időjárás sajátosságai lehetőséggel - és rögtön témával is szolgáltak egy kis beszélgetéshez.

- Közhely vagy nem közhely - egy hetvenéves ember különben megengedhet magának egy kis közhelyet is -, de a szabadtéri színpadok mintha egy kicsit az élet jelképei lennének. Egész nap gyönyörű az idő, és pontosan akkor kezd el zuhogni, amikor meg kell kezdődnie az előadásnak. Vagy legalábbis, amikor el kell dönten: megtartják-e az előadást?!.. Vagy egy másik variáció. Egész nap esik, fúj a szél. Még délután lemondunk az előadásról, és az idő éppen akkor válik gyönyörűvé, amikor el kellene kezdeni... És abban is van valami filozofikus, hogy az olyan ember is, akinek pedig fedél van a feje fölött, leszereződik szabadtérre, pedig nemcsak sejti, hanem tudja is, hogy ha ő leszereződik, akkor még több lesz a zuhi... Úgy látszik azonban, az ilyesmi is kell, különösen, ha színész az a bizonyos ember..

Valami olyasmit mondok - őszintén gondolom -, hogy Bilicsi Tivadar élete igazán derűs meteorológiai közegben zajlott és zajlik. Nem voltak nagy viharok.

- Ne gondold. Kedélyes ember voltam és vagyok - a Víziváros fia, apai ágon bécsi leszármazás-, szeretem a pályámat, a színházamat, a családomat; sokat kaptam és kapok tőlük. Mostanában jutott eszembe azonban, hogy - ha nem is vettem, hogyan is mondjam, tudatos tudomást róla - mindig is foglalkoztatott a halál. Vele küszködtem, ezzel a le nem győzhető, de el sem fogadható Calibannal, néha oly módon csak, hogy a nyelve-

met öltöttem ki a „monstrumra”. Talán nem dől rám a mennyezet - hiszen csak a menny van most fölöttünk, a szabad ég --, hogy belekeverem a beszélgetésbe Pethes Imrét, aki a legnagyobb volt azok között, akiket játszani láthattam. Pethes nagyságát mindig is éreztem, de most világosabban látom, mint amikor elevenen állt előttem a színpadon - például Cyrano szerepében -, hogy a halált figurázta ki, az elmúláson gúnyolódott, a pusztulás ellen öltött magára komédiási vagy akár nyárspolgári álcát. És ő - szuggesztív premier planban látom már - le is tudta győzni a Szörnyet!..

Illnek, Dürrenmatt hőisének meg kellett: hálnia: nem tudott győzni a körülötte és benne ágáló erők fölött. Bilicsi a maga - a mostani, újra fiatalosan elegánsnál mackósabbnak tűnő - alakját, kedélyes hanghordozását, nevetéseit és csettintéseit állította annak szolgálatába, hogy jól megértsük, mit akart mondani Ill-lel a svájci író. Körülbelül azt, hogy egyrészt lehetünk bármilyen gemütlíchek is, attól még könnyen bele lehet keveredni valamilyen gyilkosságba. Hiszen ártatlan tekintettel (és csecsemői tudattal) is lehet ölni egy világban, ahol még nem igazi érdek a nem ölés, a mások anyagi, szellemi, erkölcsi védelme. Másrészt a neveltségesség sem óvja meg attól az embert, hogy végül is megöljék... Egy komikus játszott el ezt a drámai szerepet? .. Bilicsi soha nem volt *csak* komikus -- csak clown, csak bohóc - sem abban az értelemben, ahogy Chaplin (vagy Latabár Kálmán), sem abban, ahogyan Salamon Béla (vagy -- mondjuk - Bellák Miklós). De a kabaréban, cirkuszban, vendéglátóiparban szerzett plusz és mínusz is valahogy hozzájárult ahhoz, hogy lássuk: hogy megy be az a nagy, de gyenge elefánt - Ill, a szatócs - az oroszlán, Claire Zachanassian asszony, a milliomosnő barlangjába.

*

Furcsa drámának mondtam a *Nagyvizitet*, de beszéljünk magyarul: Gyurkovics Tibor darabja nem igazán jó darab. Bilicsi azonban - szinte teljesen függetlenül Gyurkovics darabjától - meg tudott teremteni egy érdekes figurát. (Még-is clown lenne? Olyan, mint Latabár Kálmán, aki mindig Latabár volt - néha jó, néha kevésbé jó Latyi - de mindig független a szövegtől?)

Milyen ember ez az öreg Badari? Nem túl értékes, sőt inkább értéktelennek, mint akár kicsit is értékesnek nevezhető. Kellemetlen ember. Bőbeszédű, buta

ember. Mégis rokonszenves. Ember. És nem azért, mert a néző tudja, hogy az öregnek hamarosan meg kell hálnia, hanem mert a szerepet Bilicsi játssza. És úgy játssza - valamilyen félelmetes kedélyességgel -, hogy az öreg egyáltalán nem vesz tudomást arról, amiről pedig (legalább egy szemernyi) tudomást kellene vennie. Mer önző lenni, mer hülye lenni. Nem hagyja magát leteperni, nem hagyja magát átfinomítani a közelgő Monstrumtól. Ez az öregember - ez a pesti Trinculo a hetvenes évekből - észreveszi Caliban halszagát, de azt az istennek sem, hogy neki is halszaga van, rohadt halszaga. A maga módján az utolsó másodpercig küzd.

*

Bilicsitől tudom, hogy Latabár Kálmán hónapokig készült arra, hogy - Amerikában, magyarok előtt megjelenve - majd szétpukkaszt egy nagy luftballont. A rövid szöveg: „Egy kis hazai levegőt hoztam.”

A magam részéről becsülöm, szeretem Bilicsi Tivadart. Ma már szeretem azokat a hozzá fűződő emlékeimet is, amelyeket egykor luftballonoknak ítéltam. Azok-

ban is „hazai levegő” - vízivárosi, terézi városi, erzsébeti, pesti, bécsi nemzedéki ájer - van számomra. Örülök, hogy láttam egy sor jó szerepben, sajnálom, hogy nem láttam Beppóját vagy Trinculóját. Az elmaradt *Szabin nők* felújítása miatt is bosszankodom, és azon töprengök: milyen lehet Fridolinja - Tolnay Klárral Bessenyei Ferencsel, Kállai Ferencsel. Ő már lemondott arról, ami sokáig élete nagy szerepvágya volt - Cyránóról -, megelégszik azzal, hogy gondosan tanulmányoz mindent, amit Pethes Imre írt, s amit csak Pethesről följegyeztek. Én azonban szeretném látni „Bilit” eb-ben a szerepben is. Talán elfogult vagyok, de ki nem elfogult, aki élt - és nem úgy, ahogy kellett, ahogyan akart volna, hanem ahogyan lehetett, ahogyan képes volt élni? Közhely, de igaz: aki-nek nincs nagyon sok - és csupa rendkívüli - emléke, abban a szerényebb emlékek is drága értékké változnak.

Éppen a rendkívüli orrméretű - és bátorságú Cyrano de Bergeracot méltatva, jegyezte meg Cholnoky Viktor: „A szép kalandban sem az a fontos, hogy volt-e egyáltalán, hanem hogy szép volt... .

Sulyok Mária (A milliomosnő), Bilicsi Tivadar (Ill) Dürrenmatt Az öreg hölgy látogatása című darabjában (Magyar Néphadsereg Színháza, 1959) (Bartal Ferenc felv.)



MEZEI MÁRIA

A bujdosó lány

Alább Mezei Mária önéletrírásának első fejezetét közöljük. A fejezet egy készülő, nagyobb önéletrajz bevezetése, a művésznő családjának, származásának és gyermekkorának körülményeit írja le. Mezei Mária egyike a legnagyobb magyar színésznőknek, aki belső és külső okok következtében nem teljesítheti be azt a szerepet színjátszásunkban, amely tehetsége okán őt megilletné. Többször siklott ki tehetsége, és többször kellett újrakezdenie pályáját. Ez sérüléseket és sérelmeket okozott benne. De egyéniségének, művészi tehetségének nagysága kötelezi szerkesztőségünket arra, hogy a nagy magyar jellemszínész emlékiratait közlésegye mint színháztörténeti adalékot - akkor is, ha az írás szellemével nem mindig értünk egyet.

Életem története

Álarcok s a sokasodó évek ráncai mögött fejlődik a színész igazi arca: személyes üzenetének hordozója.

E titkos arc felmutatása az igazi cél. Boldog a színész, akinek belső arca hasonlít az álarcokhoz, amiket ráakasztanak.

Boldogtalan a mindenkori táncoskomikus, aki Hamletnek hiszi magát.

Valódi arcom felfedezésének kényszere harminc éve szorongat, mióta Egyed Zoltán és Kellér Andor - nagyszerű segítő társak a régi Film, Színháztól - kieroszakolták első írásomat, a Névjegyet. Akkor kezdtem sejteni, hogy egész létem a színészi is, pusztá anyaggyűjtés csupán.

Azóta ahol csak alkalom nyílt rá: magam építette hevenyészett várszínpadon, templomban, éjszakai lokálokban; később rádióban, hangversenytermekben, irodalmi színpadokban, Pesten és vidéken, de Párizsban, Amerikában, Kolozsvárott, Újvidéken és Stockholmban úgynevezett önálló estéimen különféle színpadi formában próbáltam megfogalmazni mondanivalómat: saját magamat.

Ma oxigénhiánnyal küszködve semmiféle színpadi igazság közvetítésére nem vagyok már alkalmas.

Mégis életem valódi értelmének kifejezésére készülök. Az idő sürget.

Bizonyítani szeretném, nem a kielégületlen színész hiú, önmutogató, rögeszmés vágya mondatja velem: hasznos, sőt szükséges, általános érvényű, az egész életemmel megpróbáltam igazságú üzenet hordozója vagyok. Író nem vagyok, de ismerem és tiszteltem az igaz szó erejét. Hazudni színpadon sem tudtam.

Írni csak az igazat tudom - ha tudom.

1972. március 15. Budakeszi

Levél az Ártatlan Emberhez

1961. Sarvaly.

Pásztor! A furcsa csendű sarvalyi erdő közepén lapuló meseház kis szobájában kezdem írni Neked ezt a levelet. Furcsa ez a csend valóban. A hajnalok és az esték olyanok, mint minden más nyári erdőben: szinte tökéletesen némák. Csak a fák levelei között surran néha a szél, s napfelkelte előtt szólnak egyet-egyet a madarak. A nyugalom és csend selyemtakarója borul a tájra. Hirtelen hatalmas robbanás hasítja szét, s a felbőgő vontatók motorja a selyemcsend darabjait cafatokká tépi. Reggel van: megjelent az ember s dolgozni kezd. A házikó mögötti hegyet robbantja, hordja el már másfél száz éve. Együtt láttuk a kő-bányát; a hatalmas bazaltfal tövében a sok emberhangját, ahogy hihetetlen erővel és gyorsasággal fejtik, tépik, törik a bazalttömböket; okos csillébe rakják, hogy azok muzsikáló drótokon vigyék az útépítőknél ide az erdőbe s az ország minden tájára, ahol új utat készít az ember. Utat falutól városig - embertől emberig.

Szép és igaz ez a zajos csend, amiben élek; szebb, igazabb s hozzáam valóbb, mint amit itt megtalálni hittem. Valami-féle remeteségre készültem ezen a nyáron, hogy megoldjam a nagy feladatot, amit húsz évvel ezelőtt tűztem ki magam elé, s ami az utóbbi években szinte parancsolt kötelességgé alakult át bennem.

A húsz évvel ezelőtt kitűzött feladat egyszerűen önarckép akart lenni: valami szoborféle magamról, amit - gondoltam - helyesebb, ha én faragok ki s nem bí-

zom az utókorra... De ahogy múltak az évek, egyre jobban megértettem: min-den szobor értéktelen és felesleges, ha nem fejez ki valamit az Igazságból: min-den műalkotás annyit ér, amennyit használ az emberi fejlődésnek.

Persze ez az ezer árnyalatú, boldogító illatú vörös rózsza itt a vázában, ez is műalkotás, sőt remekműve az életnek, s haszna nagyon is differenciált. Egy emberélet is lehet műalkotás, még akkor is, ha semmi kézzelfogható nem marad utána. Szétszórhatja szépségét és tehetségét a világba, mint az igazi színész; szétszórhatja jóságát és erejét a családban, mint az igazi anyák: termőfái az emberi életnek, de műalkotás az olyan élet is, Pász-tor, mint a szomszédos szociális otthon főnövének élete: az összeaszalódott vagy férges embergyümölcsöt óvja, ápolja, dédelgeti, s szeretetének melegével élesztgeti a kihunyni készülő életlángocskákat. S micsoda szerény és áldozatos alkotók ezek a kőfejtő emberek itt fenn a hegyen! Izzadt hátukon megcsillan a napfény, míg kőszín kezük alatt törik a bazalt, s bizonyosan nem tudják, hogy a legszebb célért élnek: járhatóvá teszik az ember útját a földön.

Nem, én ma már nem akarok szobrot faragni magamról, Pásztor. Nem vagyok én olyan egyszeri és különleges csodája a világnak, mint húsz év előtt hittem. Inkább az élet bölcs és kemény vésőjével megfaragott bazaltkocka szeretnék lenni, engedelmesen odasimulva többi kőtársaimhoz az úton - az emberiség készülő széles nagy útján - amely az igazsághoz vezet.

De a kő is emlékezhethet, Pásztor. Emlékezhethet a hegyre, melyről leszakadt, a véső fájdalmára, míg ormóttan tömbjéből hasznos formát faragtak, s tudhat az örömről, amely eltöltötte, mikor ráébredt, hogy léte értelme: az igazság szolgálata.

Igy szeretnék én most emlékezni.

A feladat - nekem, a színésznek - óriási; szinte futni szeretnék előle, mint mindig életem nagy kötelességei elől. Már az óvodában sem mertem első nap a szalmaszálakhoz nyúlni, hogy a felrajzolt ábrát kirakjam belőlük, csak sírtam keservesen; „úgysem fog sikerülni”. Azután hozzáfogtam és sikerült.

Minden sikerült az életben, amit tiszta szándékkal nagyon akartam. Ezért hiszem, hogy ez a kísérlet is sikerül. Kísérlet az írással.

A művész törvénye, hogy kifejezze magát: üzenetet hozzon, mint a fák, a

hegyek, a virágok, e tökéletes tükrei az igazságnak. Az én mondanivalóm nem fér bele semmilyen színész számára lehetséges keretbe, még akkor se, ha ez az „üzenet” - életem története - oly hétköznapi és útszéli is, mint lenne egy kő meseje vagy az útifű virága.

Induljunk hát kézenfogva, kedves megtalált Társam, létünk mai tiszta hegyéről le a mélybe. Keressük meg életem ösvényének eldugott kezdetét, járjuk újra végig, s én közben mindent elmondok Neked. Neked, mert álarcaim, testi-lelki ráncaim, bűneim sötét függönyei mögött Te ismerheted fel egyedül igazi arcomat: mert Te vagy az Ártatlan Ember.

Amíg a kezed fogom, bizonyosan eligazodom majd a mondatok és jelzők ismeretlen sűrűjében is. O, bár oly egyszerűen, szépen, színesen és tökéletesen tudnék beszélni, mint a pipacs, a búzavirág,

a szarkaláb: csodálatos névrokonaim ebben a gyönyörű világban.

Készülődés

Jól figyelj, ez már a mély múlt. E sötétben csak Apám fél füllel hallgatott emlékezéseinek cserépdarabkait mutathatom Neked, s a tájat, ezt a lapos tengerfeneket. Halkan lépünk az izzási és kecskeméti sárga homokon, itt mindenki, akit keresek, régen alszik már . . . A szép nevű magyar férfiak és asszonyok: a Mezei Péterek, Jánosok, Istvánok, Sárközi Krisztinák, Nagy Erzsébetek, Ungor Lídiák, Csizmadia Péterek és Cséplő Pálok hosszú sora. Ezt a homokot túrták, míg éltek, s ezzel takaróztak be végül - oly természetesen, mint a lehullott levél - földmíves-napszámos őseim. Itt alszik a szép Szegedi Anna is, akit az ura láncsal kötött meg az asztal lábához, s mégis el-

szökött ahhoz, akit szeretett; s ez a homok takarta be 1780 táján Mezei István „oskolamestert” is, az egyetlen, aki ki-tört a napszámos igából, ki tudja, milyen áldozat, harc és lemondás árán. Nevüket hiába keresnéd besüppedt sírokon. Csontjaik már régen elkeveredtek a homokkal, mely táplálta, s idő előtt megölte őket. Az izzási régi temető helyén ma szőlő virul. Nevüket csak kereszt és halotti levelek őrzik íróasztalomban. Apám előre-látó gondossága szerezte meg őket, hogy ne kerüljek bajba, ha igazolnom kell majd „árjaságotam”.

Ezek az én kutyabőröim és nemesleveleim.

Szemük meleg barnáját, bőrük homokszínét, koponyájuk formáját, akaratukat, erejüket, humorukat, erényeiket és hibáikat, vágyaikat és álmaikat őrizte Apám, s ma őrzöm én. De az a hajlado-

Mezei Mária Tamási Áron-Lajta László: Bujdosó lány című „krónikás énekében”. (Vidám Színpad, 1953.)



Mezei Mária (1972)





Mezei Pál, Mezei Mária édesapjának utolsó fényképe

zó fűzfa ott a kecskeméti régi református temető szélén is, talán Apám húszesztendő Juliska húga sarkig érő fekete hajának rostjait lengeti felénk. Nem hiszek a halálban, Pásztor. Az örök és végtelen életben hiszek.

A dolgvégzett ember halálát ma már természetesnek tartom, mint a „vágásra érett” fáét, mert hozzátartozik az élet bölcs rendjéhez. Csak az oktalan, éretlen, idő előtti halál ellen lázadok. Ezért gyűlölöm a gonoszsgot, a háborút és a betegséget.

Ezen a lapos-poros alföldi tájon századokon át a magyar pestis : a tüdőbaj kaszálta a szép emberrendeket. Micsoda diadala a mának, hogy a halálozási statisztikán ez a népellenesség szinte az utolsó helyre került.

De ötven évvel ezelőtt húszesztendő Juliska néném még „tüdő-lég-dag”-ban pusztult el a halotti levél szerint, pedig „csak egyszer mosta meg hideg időben hosszú, szép haját” - ahogy szép nevű és szép arcú, fekete hajú, fejkendő nagyanyám, Zólyomi Julianna mesélte, aki úgy hozzátartozott gyermekkorom teleihez, mint a hó. Minden esztendőben megjelent szegedi otthonunkban, letette a nagy fekete hárászkenőjét, almával, dióval rakott fedeles garabóját, leült a kályha mellé a kisszékre, és fokozni kezdett. Egyszer kihúztam alóla a kisszéket, és ő hanyatt esett. Nagyon megüthette magát, de csak nevetett, mert szeretett. Azt hitte, huncutkodom, pedig gonosz voltam. Az ötesztendő „úriklány” szégyellte a pajtsái előtt, hogy a nagymamája fejkendőben jár, mint a cselédek.

Nagyanyám élt legtöbbet a családban, Hetvenéves volt, amikor eltemettük, de sosem látott nagyapám: Mezei Péter, még ötven is alig, s a nagy bajuszú szép-szál bognármester, apám Sándor nevű

bátyja talán negyvenéves sem volt, mi-kor a tüdővész orvul megölte. Sándor bácsiról egy képet s egy mondatot őriz emlékezetem.

Fekete ünneplőben áll jó szagú műhelye közepén, körülötte szép, fehér kocsikerek hevernek. Nagy, barna tenyerén az én ötesztendő kezemet nézi, s elégedetten bólintva mondja: „röndös lány löszöl, Mariska: szép nagy Mezei kezöd van.” Azóta úgy nézek valóban kissé nagy, férfias kezemre, mint valami ki-tüntetésre. Ő, Pásztor, hátha ennek az öreg akácnak barna kérge az Ő kérges, meleg tenyerének sejtjeiből sarjadt.

Igen ezekben a temetőkben akkor a tüdővész volt az úr, de jármába fogva járt az is, aki élt. A „gyengetüdejű” Imre bácsi, Apám öccse és neveltje is. Özvegy nagyanyám nem vehette hasznát a „dologban” a vézna fiúnak, s Apám után, fájó szívvel őt is elengedte - a legkisebbet - a gimnáziumba „haszontalanságot” tanulni. Mindkettőjük tandíját természetesen Apám kereste meg, milyen nehezen, Pásztor! Erről majd még mesélek Neked.

Pedig nagyanyámnak akkor már „saját” szülője volt. Mennyit kapálhatott, mennyit moshatott, mennyit nélkülözhetett ez a József Attila-i Mama, míg megszerezte azt a félholdnyi homokot. Igaz, még az én bölcs, régen az eszéből élő Apám is úgy emlegette a „szőlőt”, mint a tiéd, az ő hajdani bácskai sok ezer hold-ját. Nagy dolog a föld, Pásztor, mert kevés elég belőle, hogy az örök dolgok rendjét, szépségét, békességét megtanuljuk tőle. Mint én tanulom budakeszi, tenyérnyi kertem magam ültette fáitól, virágaitól - mint szép, őszfiala édesanyád a kis erkélyén ápolt muskátliaitól, s mint égkékszemű, sokat szenvedett jó apád a szelíd kukoricák susogásától a budakeszi temetőben.

Már megint temetőben állunk, Pásztor - bocsáss meg -, de öregszem, látod, s emlékezetem útjai mindenfelől előbb-utóbb ide vezetnek.

Imre bácsi pár évig járt csak a gimnáziumba. Apám nagy bánatára kiderült, hogy nem szeret tanulni, s kifutónak ment. Aztán beleszeretett Mariska néni-be, a háromgyermekes gyönyörű zsidó-asszonyba, s fűszeres lett Újpesten. Keskeny, sötét kis boltjában, „sót mér, krumpelit, kenyeret, hozomra, újságpapírosba. . .”, de lesöpörte a mérleget, s a pénzt, ha nem hozták, sohasem kapta meg, mert restellte kérni. Végül a biciklire lett a boltja. Azon szállította házhoz az új-

pestieknek a Mariska néni által készített prézlit. Szegények voltak és boldogok. Szerették egymást, és szerették az embereket. Fél életem ráment, míg a boldogság e nagyszerű-egyszerű titkát megértettem.

Aztán tüdőgyulladást kapott. Én - a híres színésznő - saját kocsimon mentem ki hozzá az Újpesti Kórházba. Az obligát narancs mellé elvittem neki akkor megjelent kis könyvemet is, a *Néjegy*-et, melynek borítólapját az én szomorú arcom díszítette. Hiú és önző ajándékomat lázas kezébe vette, sokáig nézte, a rám-villanó szeméből, mintha Apám akkor már kialudt szigorú szeretetének mindent megértő és megbocsátó fénye sugárzott volna még egyszer reám.

„Most már te vagy az utolsó Mezei. Vigyázz magadra.” Pár nap múlva elment ő is az Apám után.

Ő, Pásztor, és én abban az időben azt hittem magamról, hogy jó vagyok.

Nem voltam én jó senkihez, még magamhoz sem. Pedig magamra „vigyáztam” már akkor régen. Féltettem, kíméltem, orvosokkal vizsgáltattam, szép tájakra utaztattam beteg és boldogtalan magamat. Mi mindent kellett megérem, míg legalább megértettem, hogy testi-lelki bajaim igazi oka: az önzésem volt.

*

Látom, itt megállsz. Ez a borostyánokkal borított domb felett magasodó fehér márvány női arc még a szürkületben is ismerős neked. Ügyetlen szobrász faragta fénykép után. Hasonlít rám.

„Ez az édesanyád” - mondta Zólyomi nagymama, mikor először álltam itt a szomorú-szelíd fák alatt. Nyolcéves lehettem, amikor ki tudja milyen anyósi vagy osztályféltékenységtől hajtva elhozott Szegedről, és idevezetett. „Dr. Mezei Pálné Igó Mariska asszony, élt 26 évet” betűztem a felírást - „s meghalt, amikor boldog volt, mert Te megszületted”. Valahogy így fogalmazta meg ártatlan kegyetlenséggel Nagymama a fel-foghatatlant, az elviselhetetlent: hogy az a szép, kedves, jó szagú, jószívű, puha kezű, puha csókú asszony otthon - akit eszelősen szerettem -, az a „mostohám”, s ez a fehér, hideg kő, ez, ez az édesanyám?!

Ő, Pásztor! Egész életem vacogó magánya, csillapíthatatlan szeretetvérsége, de féktelen önzése is ebben a szörnyű pillanatban kellett hogy fészket rakjon bennem.

Öleld át a vállam, simogass meg, és vigyél el innen. Ne, ne engedd, hogy most arra a napra is emlékezzem, amikor az én szép, erős, okos, nagyszerű Apám tűnt el ezek alatt a borostyánok alatt.

Hagyd, hogy sírjak, Pásztor. Akkor úgysem sírtam.

Miért? Miért nem voltam elég jó, amíg élt, ahhoz az egyetlen lényhez, aki igazán szeretett a földön.

*

Fáradt vagyok, Pásztor, ülünk itt le ezen a tágas, nagy horizontú mezőn. Milyen jó ez a hajnali szél. Hűvös és tiszta, mint Te. Az élők békessége az igazi nyugalom, nem a halottaké. Az élőké, akik hazugság nélkül szeretik egymást.

Nézd, most kel a nap. Ilyen lehet a hajnal a tengeren is. De jó lenne Vele látni az igazi tengert. Én csak áltengert láttam: ha nagyon figyeltem, a túlsó part mindig átderengett, mint Jenőn a ha-zugság, akivel néztem. S mégis, hányszor szöktem le Apám szeretetének óceánjától, ehhez a mesterséges díszítőlelkű férfihoz.

0, az a délután, amikor a homályos színházi lépcső pihenőjén megpillantottam Apám magas, karcsú alakját . . . Kopott kis papírböröndjével olyan alázatos mosollyal várt, mint egy alkalmi árus, aki kenyérre akarja váltani legértékesebb holmiját.

Jegyet kért, hogy talán harmincadszor - ahányszor csak Pestre jött -, megnézzem első valódi sikeremben: az akkor már a 200. előadás felé futó *Egy pohár vízben*. Aztán halk hangon kérlelni kezdett, hogy másnap - vasárnap - menjek le vele Kecskemétre. Negyvenéves érettségi ta-

lálkozója van, be szeretne mutatni ott. A majálison talán fel is léphetnék, és szerelmes szavakkal valamit dadogott anyámról és az emlékeiről is.

Nagyon ideges lettem. Hiszen engem holnap Jenő családja vár, kik végre meghívtak előkelő Balaton-parti kastélyukba... Sietve megígértem, hogy reggel ér-te megyek a szállodába. Kis táskája, mintha kiürült volna, vidáman táncolt kezében, mikor hajlott háta eltűnt a lépcsőfordulóban. Csodálkozva hallottam még távolodó, idegen, görcsös, fuldokló köhögését. Reggel telefonon valami átlátszó, hirtelen-munka ürügyén lemond-tam neki.

Ez májusban történt, júliusban meg-halt.

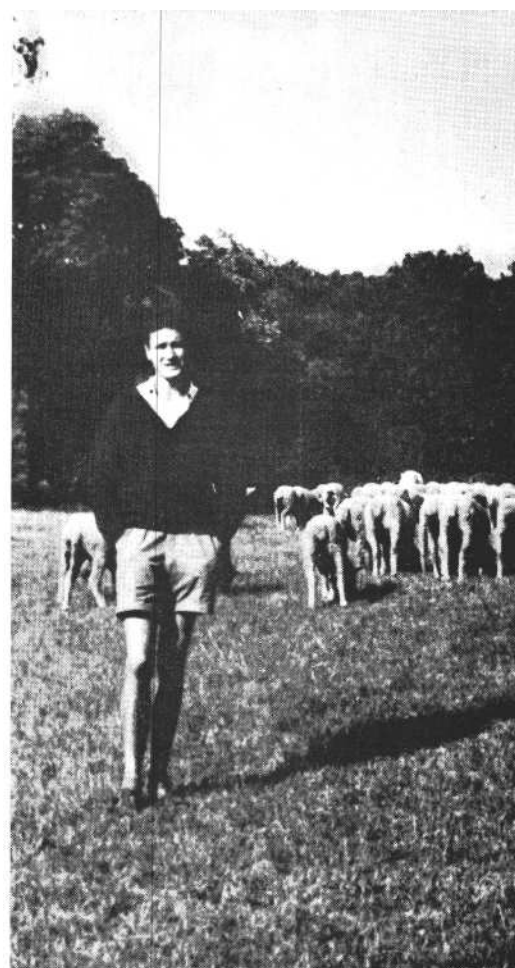
Ha legalább ez egyszer fontosabb lett volna saját magamnál, mennyi büntudattal lennék ma könnyebb s mennyi szép emlékekkel gazdagabb.

*

A temetés után is Jenő várt rám. Idegen volt és közönyös, mint a gyönyörű selyemtapétás bélelt-dobozszerű lakás, amelyet az ő tökéletes, bár kissé színpadias ízlése s egy szerelmes férfi hideglelősen utált pénze éppen akkor rendezett be nekem. E felé az „otthon” felé utaztunk. Fáztam a kocsiban, pedig forró nyár volt. Messze a lakástól szó nélkül kiszálltam, és gyalog mentem tovább. Egyedül nem voltam olyan egyedül, mint amíg mellette ültem.

Gyászfátyolom hosszan lengett utánam.

Álruhában, álszerelmek közt, áléletet



Mezei Mária férje, **Relbach János** a „pásztor-

éltem: színész voltam, s 1938-at írtunk.

Mennyi könnybe, csalódásba, kudarcba és megalázásba, szegénységbe, pusztulásba, sérülésbe és halálba került nekünk hármunknak s a háború iskolájába küldött világnak, amíg legalább megér-tették velünk: élni, szeretni s a dolgunkat végezni csak igazul érdemes.

*

Apám tudta a Törvényt már gyermekkorában. Ki tanította rá? Talán Horváth Anti bácsi, az öblös hangú és torkú, rossz

Mezei Mária édesanyjának szülőháza Kecskeméten



Mezei Mária édesapjának szülőháza Kecskeméten



fogú, jókedvű református falusi pap, aki az okos, mezítlás parasztiút kézenfogta, és a gimnáziumban a tandíjat, az el-sőt - és egyben az utolsót - érte lefizette? Egész életén át apjaként szerette, támogatta, dédelgette: hálás volt neki. Ki tanította rá? Hiszen az emberek azt gyűlölik meg először, aki életre szóló jót tesz velük.

Vagy ez a nagy kerek ég - itt felettünk - volt a törvénytáblája, amely alatt nyaranként tanyázott? Talán éppen itt, ezen a mezőn őrizte a nyáját, a kis diák-birkapásztor, nehogy még egyszer másra nehezedjen az ő tanulási vágya. De Apám nem hitt az Istenben.

Hitte és életével példázta, hogy a maga szövegezte parancsban: „Ne hazudj soha” bennfoglaltatik az egész Tízparancsolat.

Ki kényszerítette, hogy választott foglalkozását úgy végezze, hogy író-költő-színész-matematikus-filozófus, purifikátor forradalmár lény, nagyszerű tehetségének e külön-külön folyamát daga-sztható forrásai, mind az ügyvédség szerény öblébe ömöljenek, s ő csak védje az Ügyet, minden igaz ügyet, s meghaljon korán egy kopott kabátban? Senki nem kényszerítette, senki nem tanította. Zseni volt. Igaz ember volt. Sok ellenséggel és kevés barátal. A legjobb közülük Tápai Szabó László, a jónevű író *Egy igaz ember élete* címmel a *Pesti Napló*-ban csillagos cikket írt halálakor róla. Egy hasábos újságcikk lett a halhatatlansága. Könnyműségem és a háború ezt

Mezei Pálné, a művésznő édesanyja



is elfújta a semmibe; apró hieroglif betűkkel írt, csodálatos lírájú leveleivel, bekötött táblájú regénynek beillő - szakemberek által csodált és irigyelt - periraitaival, tanulmányi nívójú beadványaival együtt.

De országmegváltó tervei, a szegényember igazságának világuralmáról szőtt álmai - mint minden igaz álom - tovább keringtek az emberi szellem vérkeringésében s ma valóságos alakot kezdenek ölteni. Nem élt hát hiába.

„Életem egyetlen eredménye” - simogatott meg egyszer, már a vége felé. S mongol szeme fényessége, meleg baritonja szomorú zengése mint drága kötelességet kéri számon lelkiismeretemtől - mind hangosabban - ezt az iszonyú örökséget.

*

Nézd itt a város szélén ezt a nagy, bar-na, kétszárnyú fakaput. Ilyen kapu mögött született és szeretett apám-anyám. Ilyen mögött születtem, s vagyok ma boldog én.

Milyen igazi csoda, Pásztor, hogy életem nagy ajándéka: nem magam választott, „Isten küldte” budakeszi vályogváram, régen széthullott valódi otthonaim alapelemeiből magától állt össze. Kapum, innen Kecskemétről, üvegezett faverendám és a kőlépcső a régen lebontott szegedi Ipar utcából, s a kiskertet körülölelő hegyek - boldog gyermeknyaraim díszlete - Erdélyből repült el és várt rám, hogy a hosszú vándorúton, ha majd elfáradok, legyen hová hazaérnem.

S tíz évvel ezelőtt, mikor utolsó erőmmel becsuktam magam mögött e megtalált otthon kapuját, s a magánnyal szándékoztam házasságra lépni, kezdett zörgetni, s hét évig türelmesen dörömbölt bebocsátásért életem legnagyobb ajándéka: a Te vigasztaló szereteted.

Milyen lélekszakadtan futhattál, hiszen húsz év késéssel indultál, hogy még idejében utolértél engem.

*

Apám és anyám szinte egyszerre született e kecskeméti nagykapu mögött. Hátul az udvarban, a földes padlójú egyetlen szobában, a lenézett napszámos család legidősebb fia s elől a három pici ablakos „előkelő” lakásban, a szegény szabómester legidősebb lánya, már első álmát is egymásról álmodta. Mégis, nekik is tíz esztendő küzdelmes harcába került, míg a két lakás közti pár lépésnyi

mérhetetlen távolságot le tudták győzni. Apám biztos kenyérű ügyvédjelölt, anyám kinevezett tanítónő volt már, mikor végre „szülői beleegyezéssel” eljegyezték egymást.

Hogy mondjam el Neked, milyen volt az anyám? Hiszen annyit sem tudok róla, mint egy rosszul megírt szerepről. „Olyan vagy, mint anyád - fekete kötésben”, mondta néha apám, de tulajdonképpen sosem beszélt róla. Fényképeit, leveleit ládába szögezve a padláson, soha be nem gyógyult fájdalma emlékére a szíve legmélyén tartotta bezárva. Évenként két hétre nyitotta ki előttem is csak e szörnyű titok-fiókot. Október 16-tól, születése napjától november 2-ig, Anyám halála napjáig - minden évben, minden napon, levelet írt nekem. A beteljesült boldogságból a kiengesztelhetetlen boldogtalanságba zuhant ember kéthetes kálváriájának remekmű stációi ezek a levelek. A szívszorító téma: a megcsúfolt, tökéletes szeretet tragédiája, minden évben új és új fájdalmas dallammá bomolva, mint iszonyú szép szimfónia zengett ki belőlük.

Apám tökéletes ember volt: boldogtalansága roppant terhét magában hordozta, nem szórta rá a világra. Nekem is csak ennyit adott át belőle, s élete végéig hallgatott anyámról. Halála után felnyitottam a padláson leszögeezett ládát. Akkor láttam először szeléd, szomorú arcát. Mosolytalan szeme, mint ártatlan áldozat nézett vissza rám ... „Még életében levágott hajfürtje” - ahogy rendszerető apám a borítékra feljegyezte - pontosan meg-egyezett az én „démonvágyam” szülte festett vörös hajam színével. Micsoda groteszk csodája a gyermeki ösztönnek.

A kis falusi tanítónő vadgesztenyeszín haja valódi volt, mint a szándék, amivel kelengyéjét készítette a három év alatt, míg apám diplomájára s az esküvőre várt. Vaspántos, zöld stafíringos ládáját bakfiskoromban nyitotta fel apám, s én hordtam el hófehér puha-vászonból készült, gyönyörűen-bonyolult csipkével díszített ingeit, fodros gallérkájú hálókabátjait s hímzésektől ékes ágyneműinek maradéka még ma is az ő szorgos ujjaira emlékezik szekreányemben. Mennyi tiszta álmot, erős reménységet s fehér vágyat hímezhetett, horgolhatott és köthetett beléjük, hogy veszélyes kóborlásaim, szakadékos tévelygésem idején mint láthatatlan, erős kötelek tartottak és óvtak, nehogy valahol a mélységbe zuhanjak.

Apám néha meglátogatta. Az egyetlen szoba két távoli sarkába húzták szét

ágyaikat, s a sötét csöndben csak saját szívük lázas dobogását hallgatták... S mikor tiszta mosolyukkal lassan elaludtak, bizonyosan énrólám álmodtak.

Vajon nem lenne-e boldogabb a világ, ha mindig csak tiszta, teljes szerelemből születnének gyermekek?

De igen valószínűleg. A boldogságra való képességünket, mint minden alapvető tulajdonságunkat a gének csodálatos és titokzatos munkája helyezi el idegrendszerünkben, de hogy ez a mag kihajtson s nagy koronájú, árnyékot és táplálékot: adó, boldogságot termő hasznos fa nőjön fel belőle bennünk - ez már tőlünk is függ. Tőlünk s az egész környező világtól. A kis világtól, ami a család, az iskola; s a nagyvilágtól, amiben el kell foglalnod, ha felnősz, a kijelölt élethelyet. A kisvilágot készen kapod. A nagy-világot neked is segíteni kell megváltoztatni. S ha palántakorodban okosan szerető kezek simogatnak, öntöztetnek, ha csemetekorodban igazi tanító-kertészek nyesegetnek, szemeztetnek, akkor már kizárólag tőled függ, hogy megtalálod-e az élet szántóföldjén helyedet, s jól használod-e fel a rábízott erőket. Milyen szerencsés is a ma ifjúsága, akiket már áldozattal, emberséggel, tudással és szeretettel megmunkált termőföldre ültet a lassan alakuló új világ.

Nézd, ez itt a színház. Milyen szép ebben a reggeli fényben; talán szebb is, mint mintája, a pesti Vígszínház. Nekem bizonyosan szebb, hiszen fiatal jogász apám hordta hozzá a téglát, s a tanulástól kissé elfinomodott, feltört kezének vére keveredett a malter közé. Valaha, látod, így építette a szegény ember gyereke a jövőjét, sőt, milyen szívszorító szimbólum: öntudatlanul még az enyémet is. Nem élte meg, hogy ezen a maga építette valódi színpadon megjelenjek, de megélte a legnagyobb csodát: megjelenésemet ötkilósan, feketén és ordítva az életvágytól, itt jobbra a Horváth Döme utcai földszintes, de már háromszobás, esslingeni redőnyös, „úri” lakásban. Ez a ház az, látod. Most állok itt először. Ismeretlenül, idegenül, bénult-tétován ténfergek itt veled ezen a napsütötte, vadszőlős udvaron. Mert 25 évvel ezelőtt és azóta is ha itt jártam a szomszédos színházban, csak magamra figyeltem, soha-sem másra. Mint kéregető kukucsálhatok csak a bezárt, virágos-üveges folyosóra, s a bűnbánat könnyein keresztül lesem a csukott ajtókat: vajon melyik mögött lakott a boldogság? Talán ott az

első utcai szobában állt az a barnára festett ágy, amelyik szegedi otthonunk sosem használt kis szobájában árváskodott, s amelybe néha lopva feküdtem, csak azért, mert tilos volt? Ezen az ágyon születtem, s halt meg két hét múlva szép, szelíd anyám. S talán ezen a barátságos, virágos, fényes folyosón állt a kis tanító-nő záros, fiókos íróasztala. Én tanultam mellette diákkoromban, s fiókjaiban kamaszéveim „titkai” lapultak.

Ma már tudom, az ő szelíd-szigorú keze zárta be lelkem fiókjába az igazi tanítást:

Magunkfelejtő szeretettel dolgozni, életet adni, boldogságot árasztani, s ha a világban és benned még mindig létező gonoszság, rosszakarát, irigység, hiúság, közöny és tudatlanság elleni harcban cl-buksz, állj újra talpra és harcolj tovább.

Ha eltörik a kardodat, a karoddal!

Ha eltörik a karodat - a fél karoddal küzdj magadért és igazságodért!

Ne hősieken meghalni, hősieken élni tanulj!

S ha keresztre feszítenek, szállj le a keresztről, támadj fel, újra és újra vedd a hátadra a keresztet, s harcolj tovább!

A holnapnak és az örökkévalóságnak már nem szelíd áldozatokra, hanem erős, vidám, harcos, egymást szerető és egymásért élő: tehát boldog hétköznapi hősökre van szüksége. Ők és csakis ők építhetik meg a mennyországot itt a földön.

Ha kulcsot anyám elvitte magával. Mennyit hányódtam, mennyit kínlódtam, míg az élet feltörte árvaságom önzessé romlott zárját, s ezt a világokat teremtvő, félelmesen szép leckét lassan megtanultam.



KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Festett arcok ikonográfiája

Ha arra kellene válaszolnom, hogy a színházművészet történetében hol vált a legjelentősebbé az arc festése és az álarcok használata, akkor a kelet-ázsiai nagy kultúrákat említeném elsősorban. Az ősi (hangsúlyozottan ősi) kínai és a kínai eredményeket átvevő, azokat továbbmódosító japán színjátszás fejlesztette szinte tökéletesre az arcfestést - az indulatokat és a jellemeket ornamentikává stilizálva.

Kína a kezdeményező

Bár az elmúlt évtizedekben sokkal több alkalmunk volt ismerkedni a kínai színházzal, mint a második világháborút megelőző időkben (hiszen Budapesten két ízben is jártak utazó társulatok), mégis félreértések tisztázására van szükség. Félreértés tudniillik az, hogy akik ezeket az európaiak számára összeállított műsorokat látták, ennek alapján megismerték az igazi kínai színházat.

Az európai művelődéstől merőben eltérő életérzés és időérzés, az indulatok szelíd kegyetlensége, az érzelmek naiv szövevénye, az ikonográfiával túlsúlyolt látvány elsődlegessége, az akrobatikáig felfokozott mozgáskultúra jellemzi ezt az őserdő burjánzására emlékeztető színházművészetét. Magam megpróbáltam Pekingben és Sanghajban végignézni a teljes előadást, de őszintén bevallom, hogy az újdonság nagyszerűségének és érdekességének tudomásulvétele után gyorsan monotonná váló, véget nem érő produkciókat nem tudtam követni. Mindennek ellenére a mai színházművészet rendkívül sokat tanulhat a kínai színházról. Ez a színházkultúra sokkal ősből származó közvetít, és ezek ma nagyon izgatón korszerűek. Írásukhoz hasonlóan, amely a kép-szótag-hang írás hármásából a másodiknál, a szótagfázisnál megállt, a színházi közlésmódjuk is ősi állapotot őrzött meg. Mindez természetesen a hagyományos ősi kínai színházi művészetre vonatkozik. (Emellett létezik egy mai, a mienkhez hasonló is, ez azonban nem tartozik ide).

Ami a tanulságokat illeti, különösen

sokat tanulhatunk a felsőfokra tökéletesített arcfestési eljárásokból. Annak ellenére, hogy ez a hozzávetőleg 900 éves hagyomány, amelyet az arc festése őriz, sok órát igénybe vevő művesség, és a mi gyakorlatunkban nehezen képzelhető el. Az arcot díszítő rendkívül gazdag ornamentika, pontos szimmetriájával, nagyszerű tónusáttűnéseivel, színszimbolikájával az arcfestés remekműve. Jelentéstartalmuk, ikonográfiájuk az évszázadok



Hadvezér maszkjának alapozása

során megmerevedett. A különböző történelmi korszakokban játszódo művek jelmezei nem igazodnak a történelem különböző stíluskorszakaihoz, hanem a kialakult jellemtípusokat hangsúlyozzák. Tehát a jelmez nem azt ábrázolja, hogy a szereplő középkori hadvezér, ha-nem azt, hogy jó vagy gonosz, győztes vagy vesztes hadvezér. Mindezt az arc-festés is követi, a közönség azonnal tudja a színek szimbolikája szerint, hogy a fehér fénytelen arc gonosz, a világosvörös arc jó, a becsületes fekete, az udvari bolond vagy komikus orrhegyén fehér pont van, és aki teljesen arany, az a túl-világról jött. A festett arcot csodálatosan egészítik ki a nem naturális szakállak, rendszerint jakszörből, a pihekönnyű óriási tollak és a különféle minőségű, könnyű papírdíszítések. Mindezt nagyszerűen meg lehetett közelről is tekinteni, a színházi álarcok és színházi kellékek különböző szaküzleteiben, amelyekből meglehetősen sok volt Pekingben és a kínai nagyvárosokban.

Az előadás leírása nem témája ennek a cikknek. Csak érdekességeként: a hosz-

szadalmis arcfestést és öltöztetést a közönség is végignézheti, mint egy ünnepi kultikus szertartást.

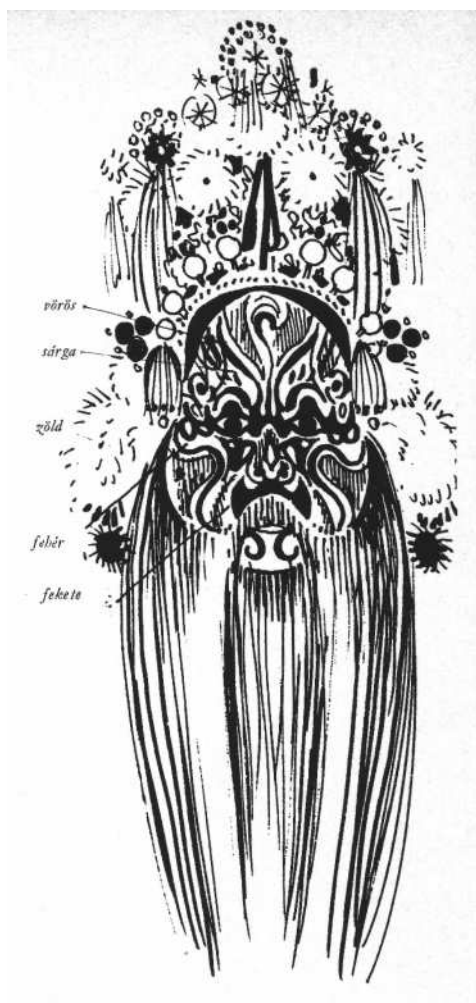
Az átvevő Japán

A kínai kultúra átvevője, a japán szín-ház ma ismert eltéréseivel sokkal később alakult ki. A XVI. század császári udvari Nogaku táncjátékából fejlődött ki a lerövidítve ma No-játékként is-mert, cselekményes, sok mozgásos, kevés szöveges színház. A *nót* álarcban adják elő. Álarcaik az arcnál valamivel kisebbek, és a japánokra olyannyira jellemző módon tökéletesen megmunkáltak. A különböző anyagok alkalmazása és felhasználása az anyag megművelésének a csodája. Az álarcok típusa rendkívül gazdag - istenségeket, embereket, állatokat, nemeket és életkorokat, érzelmeket, jót és gonoszokat stb. jelölnek. A kasírozott álarcok lakkozottak, és lakkozásukat (hasonlóan a műtárgyakhoz) a nyílt tengeren, csónakban végzik, mert a tengeri levegő portalansága biztosítja a lakk tökéletes száradását és fényét.

A nónál fiatalabb a sokat emlegetett kabuki. „Mindössze három-négy évszázadra tekint vissza. Szemben a császári és udvari nővel, kevésbé arisztokratikus. Kezdetben itt nők játszottak, de egy XVII. század elején hozott császári rendelet száműzte a nőket. A női szerepeket, mint a nő-játékban, itt is



Japán nó-maszk



A hadvezér elkészült maszkja



Nó-maszkos japán színész (A szerző rajzai)

KOLTAI TAMÁS

Három színház Berlinben

III. Richárd

III. Richárdot Hilmar Thate játssza a Deutsches Theater előadásán. Hasonlít egy kicsit Haumann Péterre (akinek előbb-utóbb találkoznia kell ezzel a szereppel). Közepesnél valamivel alacsonyabb termet, mokány testalkat, szögletes arc, kicsit előreugró áll. Az első pillanatban teljesen jelentéktelennek tűnik. Talán azért, mert nincs rajta semmi fel-tűnő. Éppen csak húzza a lábát, a háta sem hajlott, nyomoréknak egyáltalán nem nevezhető, leengedi a vállát, majom-szerűen lógatja a karjait, rogyantán jár, ettől még alacsonyabbnak látszik. Egy idő után érzem, hogy van benne valami zavaró, határozottan feszélyező és kellemetlen. Eltelik néhány perc, amíg rájövök, hogy testtartása okozza: mindenkire alulról néz föl, görnyedtsége ettől alattomosává válik, az egész emberben örökös ugrásra készség feszül.

Ez a kemény és akaratos fickó, mintha csak alacsony termetét akarná ellensúlyozni erőszakosságával, kedélytelen hangoskodásával. Az udvarban mindenki magasabb és idősebb nála. Thate a külsőségekben hűen követi a történelem Richárdját. Életkorát tekintve szinkronban van a drámai modell eredetijével: Richárd harmincegy éves, amikor megkoronázzák és harminchárom, amikor meghal a bosworth-i csatán. Színpadi jelmeze is egy Richárdról fennmaradt festmény alapján készült. Talán azért hangsúlyozza túl a hasonlóságot, hogy kontrasztosan kiemelje: mennyire nem királyi ez a Richárd. Durva és faragatlan fiatalember, aki nem titkolja nyersségét.

Valószínűleg ezt látják nyíltságnak és őszinteségnek mások. Thate Richárdja egy pillanatra sem játszik, nem mutatja magát másnak, mint amilyen. Nincs két Richárd: egy alakoskodó a külvilágnak és egy elengedetten kaján, ha magában van. Thate egyformán erőszakos, egyformán gátlástalan, egyformán kegyetlen az első perctől. Am lássák, ő ilyen. Es be is válik a csapdája: senki sem sejt veszélyt egy önmagát ennyire leplezetlenül föltárhozó emberben.

Thate Richárdja kezdetben határozottan kisszerűnek látszik. Shakespeare drámájának legtöbb előadásán Richárd színész, aki mindenkivel másképp bánik; pszichológus, aki ismeri az embereket; gondolkodó, aki szellemi képességeivel magasan környezete fölé nő; charmeur, akiben szexuális vonzerő van. Thate Richárdja egyik sem. Egyszerűen valaki, akinek hajlama van az erőszakra. Es az erőszak vonzerővé válik. Lady Anna egy párdúc vérszomjával támad Richárdra férje koporsója mellett. A férfi hasonló hangnemben, őrjöngésig fokozódó dühvel, habzó szájjal válaszol, és föltépve ingét, paroxizmusban veti oda a törét, hogy ölje meg. Az asszony előbb megbénul a döbbenettől - aztán a karjaiba veti magát. Nincs törés Lady Annában. A hisztérikus bosszúszomj vált át hisztérikus szexualitássá.

Thate gengszter-Richárdjának az erőszakosság a *sex appealje*. Mindenki megbénul a kis ember akarata előtt, miközben ő maga egyre nagyobb „tettekre” gerjeszti magát. A görcsös akarnokság lassanként áttűnik a nagystílusú gazemberség-be. A döntő pillanat a koronázás. A trón-szék egy kocka alakú fehér emelvényen áll. Valószínűtlenül hosszú ideig tart, amíg hátulról fölmászik rá. Aztán lenéz róla: most először magasabb mindenkinél. Innen kezdve vadul és gátlástalanul folytatódik az erőszak eszkalációja. Ez okozza a bukást is: partnerei a legjobb

akarattal sem tudják követni. Mire amúgy istenigazában beletanult az erőszak művészetébe, jóformán nem marad senki, akivel és *akin* gyakorolhatná.

A Manfred Wekwerth rendezte elő-adás az elmúlt évad nagy szenzációja. Úgy tartják számon, mint az utóbbi évek legjobb produkcióját a Deutsches Theaterben és az új utakat kereső színházművészet korszakos eredményét. Wekwerth Brecht-tanítvány, s ez a tény letagadhatatlanul jelen van az előadásban. Már a cím is így hangzik: *III. Richárd király élete és halála*. Igaz, ez voltaképpen csak a rövidítése annak a nem is brechti, inkább Peter Weiss-i címnek, amely az 1579-es első Quarto kiadás címlapján így szól: *III. Richárd király tragédiája, amely tartalma z z a áruló merényletét testvére, Clarence ellen, ártatlan unokaöccseinek siralmas meg-gyilkolását, z sarnoki bitorlását: egész förtelmes életpályáját és jól megérdemelt halálát*. A brechti elkötelezettségre vall néhány külsőség: a világítás „tisztá, egyenletes”, hosszú felirat ismerteti a bosworth-i csata leírását, csatajelenet nincs is az előadásban. A fehér körfüggöny előtti emelt színpadtér piszkosszürke, döngölt talajának esztétikai csúnysága dramaturgiai szerepet kap. Akárcsak a hátul körbefutó akasztófák a hozzájuk tartozó létrákkal és kerébe törő szerszámokkal. Ezek sohasem játszanak (legfőleg funkciójuk *ellen*: amikor a koronázási lobogókat akasztják rájuk), legtöbbször sziluettként magasodnak a színpad fölé.

Andreas Reinhardt díszlete nem magyarázza a drámát, egyszerűen megteremti azt a környezetet, amelyben lejátsszódik. Wekwerth a játéktílusban sem engedélyez naturalista kegyetlenséget. Nyers és darabos ez a stílus, nálunk föltöttebb keménynek és dinamikusnak tetszene, de érzelmileg korántsem visszafogott. Nyers erő és vadság csap ki a szereplőkből, a zenei aláfestés azonban ennek ellentétéként mindvégig néhány

férfiak vették át. A nónál az álarcok ezt könnyen lehetővé tették. Itt az erős és dekoratív arcfestés segít. A nőket játszó színészeket onnagatáknak nevezik, és külön e célból létrehozott iskolákban már gyermekkoruktól nevelik. Formálisan nőkké válnak mind mozgásukat, mind hangjukat tekintve. Az arc festése itt fehér. (A gonosz vörös vagy kék.) Érdemes lenne a nő nagy mesterének, a XIV. században élt Zeami Mo-

tokojnak írását megjelentetni magyarul. Ez a könyv csak 1909-ben jelent meg először, s rendkívül sok érdekes elméleti és gyakorlati szöveget tartalmaz.

Már ismertebbek (a művészettörténeti könyvek gyakran reprodukálják) Sharaku színes fametszetes színészmaszk-ábrázolásai. Kevésbé ismert, holott szak szempontból rendkívül érdekes az a gyűjtemény, amelyet arcfestő mintá-

könyvként használtak a színészek. Csak a teljesség kedvéért, hiszen nem tartozik a maszkok és álarcok témájához: Kínában a felsoroltakon kívül nagyon népszerű a báb- és az árnyékszín-ház, Japánban pedig a bunraku bábszínház, melyet nagyméretű bábuval játszanak fekete ruhába öltözött bábjátékosok. Sok esetben egy bábut hárman is mozgatnak. A bábu álarcái hasonlóak a nő-álarcokhoz.



Suassuna: A kutya testamentuma (Deutsches Theater)

síp szelíd hangja. Nincsenek „effektusok”, egy-két különösen erőteljes meg-oldást mégis ki kell emelni. Richárd hatalma tetőpontján láncvértbe öltözött testőrséggel jár. A katonák horizontálisan, arcvonalba fejlődve lépegetnek elő-re, szeljtében betöltik az egész színpadot, dobhártyahasogató, ritmikus dobolással jönnek, előttük Richárd, akinek intésére hol abbahagyják, hol újrakezdi a dobpergetést. Richárd vadul élvezi a rettentő zajt, s amikor a panaszkodó, őrvongó királynék jönnek eléje, újabb és újabb intésre dobolással harsogják túl és fojtják el szörnyű jajkiáltásaikat.

A csata előtti álomban Richárd kínok között, üvöltve dobálja magát. Egyszerre föllibben feje fölött a sátor, és egy-egy fénypázmában, derékig vagy nyakig földbe temetve körös-körül megjelennek Richárd halottai.

A csatából csak Richárd halálát látjuk. A vértessékek ellentétben Richmond katonái: rongyos parasztsereg. Hosszú botokkal nyársalják föl Richárdot, akinek

kilóg a nyelve, kifordul a szeme, öklen-dezve, hörögve múlik ki. Holttestét föl-akasztják.

Az előadásban, amely egész végig a hóhérmunkává aljasodott uralkodásról szólt, most először látjuk használatban a hátul sorakozó akasztófák egyikét.

Próbaidő: 4 hónap

A III. Richárd színpadi próbái négy hónapig folytak. Az előkészületeket években kell számítani. Ez a gyakorlat nem ritka. Rolf Schneider *Beköltözés a kastélyba* című vígjátékát (Siklós Olga részletesen beszámolt az előadásról a SZÍN-HÁZ 72/3. számában) úgy mutatták be, hogy a teljesen kész produkciót meghívott „civil” közönség előtt eljátszották, és véleményüket figyelembe véve újabb egy hónapig dolgoztak rajta. A rendező, Hans-Georg Simmgen saját bevallása szerint teljesen újjáformálták az előadást, még a szövegen is sokat változtattak. (Az író mindig jelen volt a próbákon.) Meg kell adni, a gondos munka meglát-

szik az eredményen: az ügyesen, de nagyon is szokványosan építkező-gondolkozó darabnál az előadás sokkal jobb.

A Deutsches Theater remek színház, erről a budapesti vendégjátékon bemutattott Lessing-dráma, *A bölcs Náthán* is meggyőzhetett mindenkit. A nagyszínházon kívül kamaraszínháza is van, elsősorban rendezői műhelyként használják. Itt játsszák a brazil Suassuna *A kutya testamentuma* című zenés népi játékát, amelynek lazán szőtt, kanavász-szerű drámai szövege, anekdotázó hangvétele, naiv-népi misztikája elbűvölően friss és elementáris. Az előadás ugyancsak színporkázó: az eklektikus hatások, az ironia és a paródia illenek a darabhoz, amely az új évadban két színházunk műsortervében is szerepel. (A Deutsches Theater harmadik terme, az ún. „Kis komédia az intim hatások színhelye. Itt kevés szereplős darabokat tűznek műsorra, de revüszerű song-műsorral is kísérleteznek.)

A színház egyik legnagyobb sikere

(hét éve vonz telt házat) Jevgenyij Svarc *A sárkány* című színjátéka. (Nálunk a debreceni Csokonai Színház játszotta.) Rendezője, Benno Besson azóta megvált a Deutsches Theatertől. (Most a Volksbühne művészeti vezetője. Általános vélemény szerint a Volksbühne volt Berlin legrosszabb színháza, mindenki tudta, hogy oda nem érdemes járni. Besson áldásos tevékenységének eredménye máris érezhető. Schiller *Haramiákja*, jöllehet nem Besson rendezte, izgalmat és vihart kavart, Brecht *A szecsúáni jó/élek* című drámájával pedig éppen ottjártamkor Olaszországban szerepelt a színház.)

A sárkány szereplőinek egy rész az évek folyamán kicserélődött, mert sokan Bessonnal együtt otthagyták a színházat. Mint mondják, Besson nincs is megelégedve az új szereplők mindegyikével. Állítólag ki fogja cserélni néhányukat, már meg is tette volna, de a próbák idejére le kellett volna venni a műsorról az előadást, és ez ellen a közönség hevesen tiltakozott.

A sárkány Besson megfogalmazásában a Lancelot-monda szürrealista mesévé stilizálása. A Sárkánynak három „civil” alakja van, de a döntő összecsapásban

hagyományosan háromfejű díszpompájában jelenik meg. Itt aztán mind a három fejét levágják, miközben „szóvivője” a hitleri hadijelentések modorában fogalmazott hivatalos kommunikéket olvas föl a rugalmas visszavonulásról, vagyis a három, illetve két fej helyett egyetlen koponyában összpontosuló gondolkodás stratégiai előnyéről.

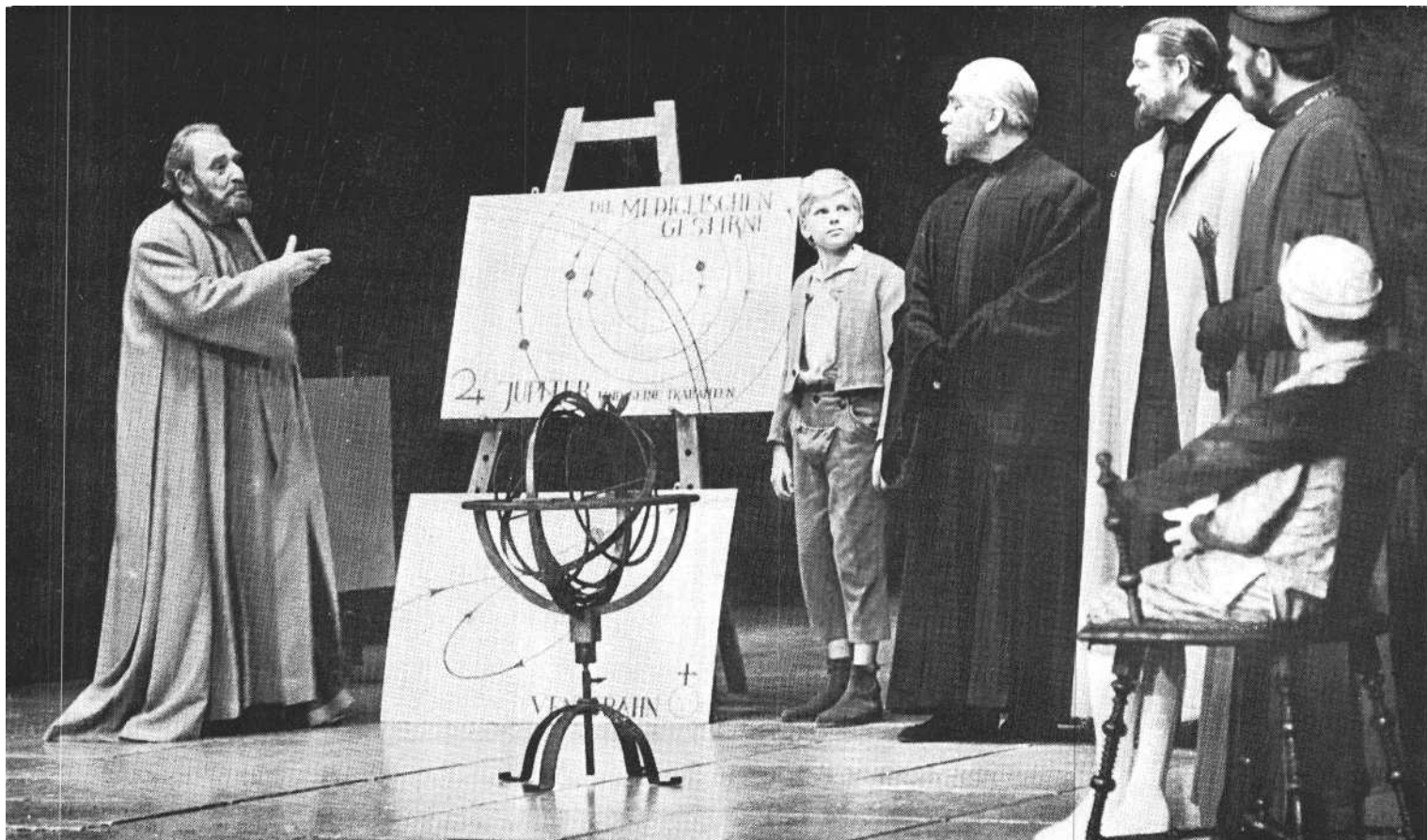
A dráma XX. századi aktualitását Besson nem nyílt utalásokkal teszi nyilvánvalóvá. Szürrealista víziója a legképtelebb, néha össze sem illő elemeket olvasztja egységbe. Lancelot bőrdzsekije és csizmája ellentmond szerelme, Mária szecessziós ruhájának. De Máriához pontosan ez illik - csak az utolsó jelenetben vetkőzik át fehér, ingszerű ruhába: mihelyt meglátja a halottnak hitt Lancelotot, kibújik korábbi túldíszített csipkekölteményéből.

Besson színpadán az eklektika rendeződik egységes stílussá. De hiszen a darab maga is eklektikus. Lancelot kívül-belül mai fiatalember. Legfőbb segítő-társa, a Kandur középkorú, köpcös úr, macskafarokkal és masnival a hajában. Mária apja, Charlemagne irattáros, akinek hivatalnokálzata akkor is működik,

amikor lányára kerül sor a Sárkánynak járó szűzáldozatok sorában. A Sárkány először hétköznapi alakban jelenik meg, de jöttét természetfölötti jelenségek kísérik: vihar söpör végig a fák között, a holdsarlóból egy kar nyúlik ki, és dob-verővel dobol 'az égen. Charlemagne házában a Kandur hintaszékben ül a kemence fölött, a bejáratnál ferde tükör áll, amelyben a házhoz kívülről közeledő már akkor látszik, mielőtt belépne. A második felvonásban, amikor a Sárkány a maga mesés valóságában jelenik meg, a házak törpe méretűvé zsugorodnak, és ezáltal az egész színpadi léptékrendszer megváltozik az előző felvonáshoz képest.

Irónia, misztikum, paródia, bohózat és groteszk keveredik a játéktílusban. A vizuális hatások, a csodák nem teszik elvonttá az előadást, a gondolatok annál élesebben rajzolódnak ki, minél inkább képre fordítja őket Besson. A harmadik felvonást fehérbe öltözteti a rendező. A Sárkány halálának egyéves évfordulóját ülik azok, akik életében hű kiszolgálói voltak, s most a legyőzőiként ünnepeltetik magukat, miközben az új rendbe átmentették a maguk demagóg uralmát. A felvonás nagy részében a díszvacsora

Brecht: Galilei élete (Berliner Ensemble) Balszálen a címszereplő Wolfgang Heinz





Hegedűs a háztetőn (Komische Oper, Berlin).
Rudolf Asmus, Tevie szerepében

asztalának terítése folyik. A szereplők normális életritmusban játszanak, de egy rémségesen torz lakáj, mintha csak lassított felvételt lenne, a lidércnyomásos álmok hátborzongató lassúságával jár ki-be és körbe az asztal körül, poharakkal a kezében. A két jelenet - az ünnepre készülők és a terítő lakájé - egyben két idő-sík is. Két ritmus, két stílus. Besson egymásra montírozza őket.

Ezt az előadást valószínűleg sok magyar színházi szakember látta hét év alatt. Nem emlékszem arra, hogy valaki is írt volna róla. A tartózkodás ezúttal érthető. Általában bosszant, ha azt mondják, hogy egy előadást lehetetlen láttató módon leírni. A *sárkány* Besson rendezésében a szó szoros értelmében leírhatatlan.

A Berliner Ensemble

A Deutsches Theater vendégművésze, Wolfgang Heinz játssza a Berliner Ensemble *Galilei* élete-előadásának címszerepét. Heinzet Budapesten is megcsodálhattuk *A bölcs Náthánban*. Helene Weigel kívánsága volt, hogy Brecht drámáját ezzel a kiváló színésszel újítsák föl. Az előadás pontos másolata az 1957-esnek, amelyben Ernst Busch volt a címszereplő, és 242-szer adták elő. Minden maradt - kivéve a rendezőt és a szereplőket. Az akkori rendező Erich Engel volt, a mos-tani Fritz Bennewitz, a weimari Nemzeti Színház igazgatója.

Nem az előadásról akarok írni, Siklós

Olga említett cikkében elemezte a produkciót. Azért említem csak a bemutatót, mert a kívánságait örökölni hagyó Helene Weigel s a kívánságok hű teljesítése bizonyos mértékig jellemzi a Berliner Ensemble jelenlegi helyzetét. Amolyan átmeneti állapot ez. A színház folyosójának falain ott vannak a bemutatók plakátjai, amelyek folyamatosan, *ab urbe condita* jegyzik az előadások számát. A Budapesten is játszott *Koldusopera* és az *Állítsátok meg Arturo Uit* egyformán az ötszázadik előadásnál tart. Mindkét produkció ugyanaz - és mégsem ugyanaz. A szereplők kicserélődtek. A berliniek nosztalgiával emlékeznek azokra az időkre, ami-kor Bicska Maxit Wolf Kaiser játszotta.

A Berliner Ensemble-nak változatlanul nagy a híre. Külföldi színházi szakemberek tömege költözik hosszabb-rövidebb időre az NDK fővárosába, hogy elméleti és gyakorlati tanulmányokat folytasson a színház műhelyében, vagy éppen diplomamunkáján dolgozzon. Sokan állítják mégis, hogy az együttes nem ugyanaz, ami volt. A színészek egy része más színházakhoz szerződött, s a vezetésben sem ment minden rendben. Jelenleg Ruth Berghaus a színház intendánsa. A program kettős indítékú. Ami Brecht drámáit illeti, egy részüket fölújítják. Vagy változatlanul hagyják az eredeti modellt, mint a Galileinél történt, vagy teljesen új elképzelés szerint formálják át a műsoron levő előadást, miként a *Carrar asszony puskái* esetében. Még nem játszott drámáit is előveszik: jövőre, születésének 75. évfordulójára például a *Turandotot*.

Nagyobb változást jelent, hogy szélesítik más szerzők drámáinak körét. Heiner Müller Gladkov Cementjéből ír színdarabot. Bemutatják Strittmatter *Katzgrabenjét*, amelyet annak idején Brecht rendezett. Már próbálják Peter Hacks *Omphaléját*. (Rövid szünet után, amikor nem játszották darabjait, ismét tartanak Hacks-bemutatókat. A Deutsches Theater az *Amphitryonra* készül, a Volksbühne a *Szép Helénára*, a Komische Operben pedig már az elmúlt évadban lezajlott egy Hacks-szövegre írt új opera premierje.)

A *Galilein* kívül két előadást láttam a Berliner Ensemble-ban: *A kenyérboltot* és Büchner *Woyzeckjét*. *A kenyérbolt* Brecht tándramái közé tartozik: munka-nélküliek előadják Frau Queck kilakoltatásának történetét. A munkások össze-fognak a ház- és kenyérbolttulajdonos uzsorás ellen, hogy kiereszkadják Frau Queck visszaköltöztetését, s az ellenük

kivezényelt rendőrök puszkagolyója megöl egy kisfiút, aki újságárusként szintén az özvegy segítői közé tartozott - ennyi a történet. A játék az elidegenítési effektus jegyében zajlik (Ruth Berghaus rendezése), a szereplők padokon ülve várják, hogy sorra kerüljenek, ilyenkor egy-egy kellék segítségével szerepeket alakítanak, majd visszaülnek társaik közé. Az utolsó jelenet előtt hirtelen sötét lesz, s mire kivilágosodik, a történet befejezését már eredetiben látjuk: a tűzfalra krétával rajzolt „kenyérbolt” helyett naturalisan fölépített kenyérboltot, „valódi” rendőröket és „valódi” gyerekhalált.

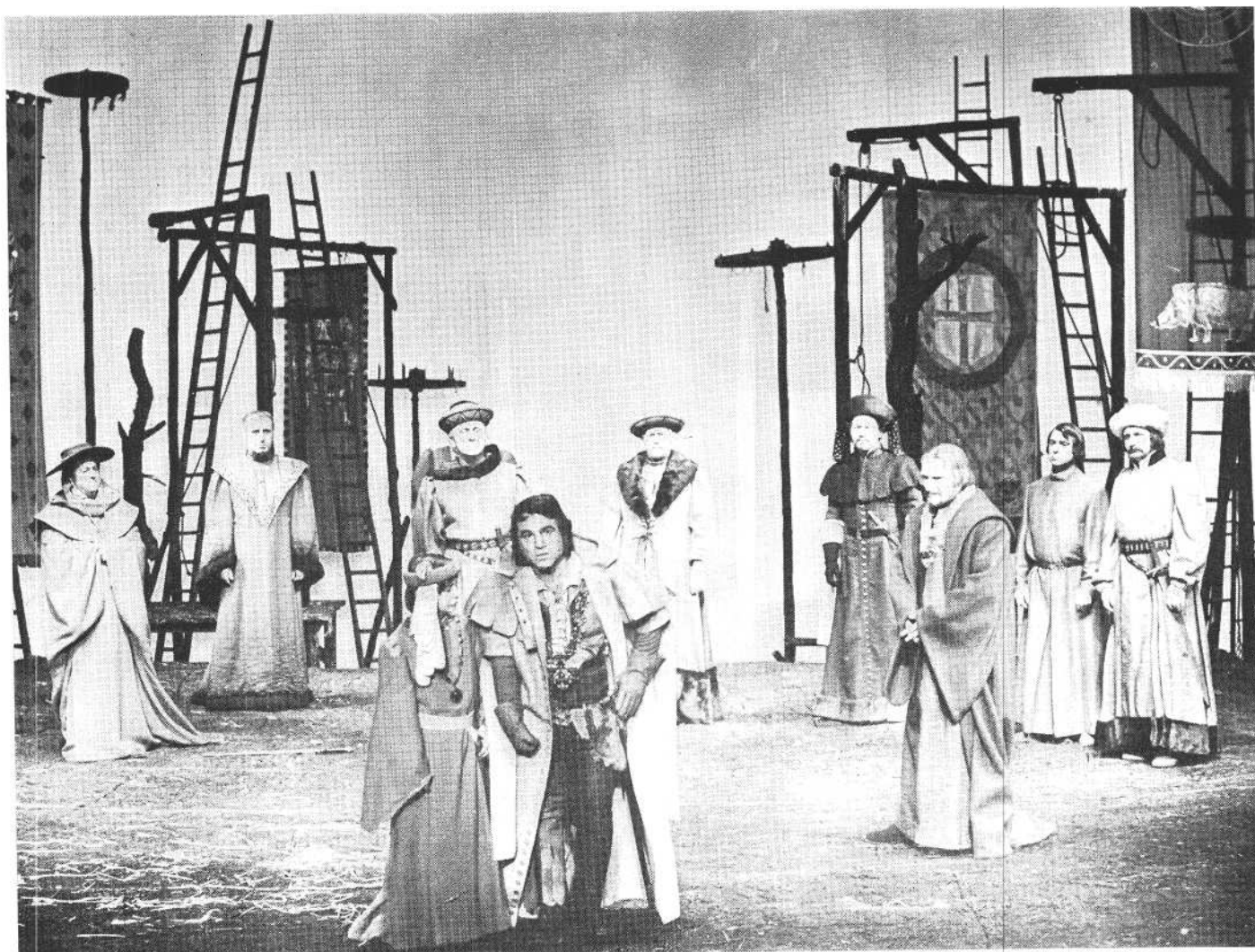
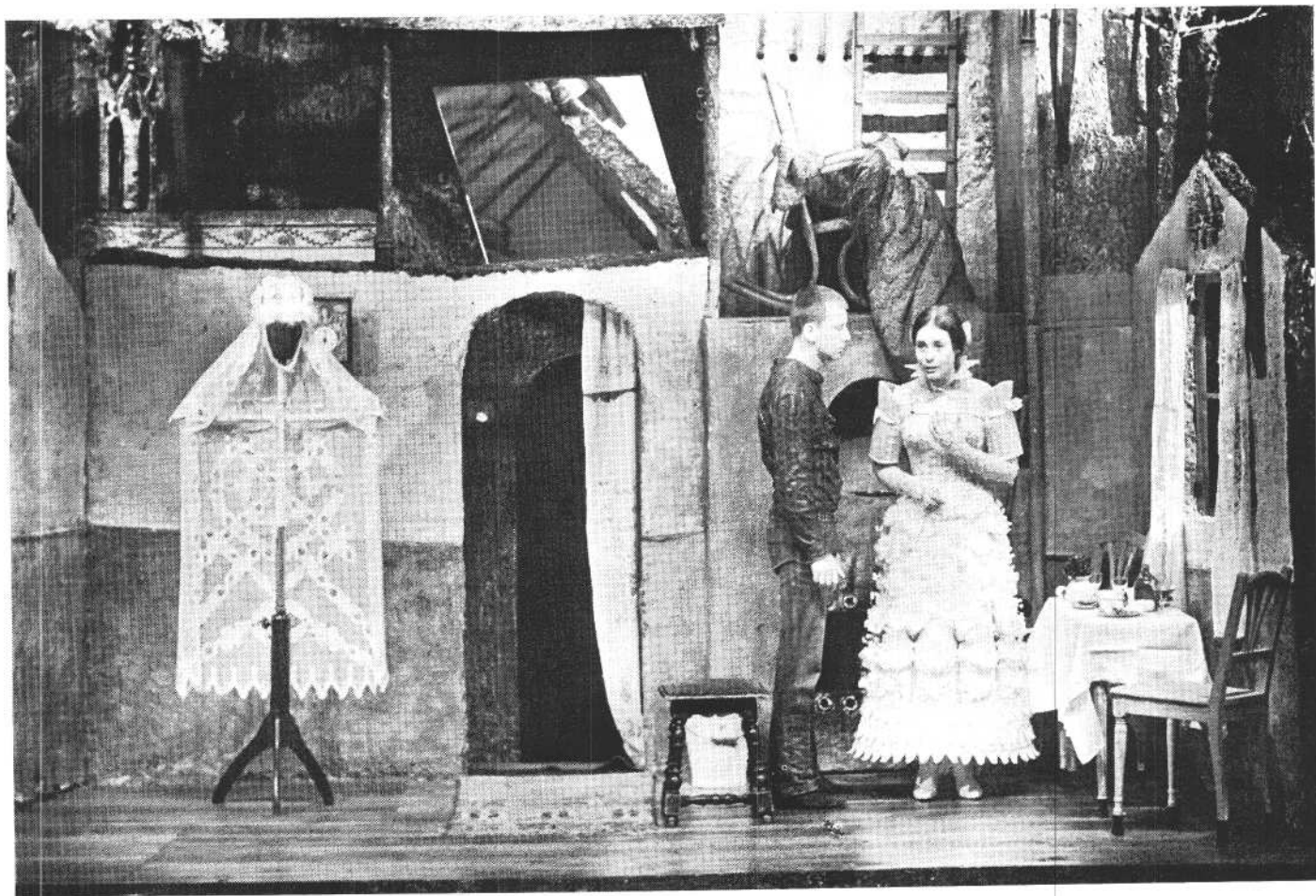
A dísztelen, racionális stílus jól illik a tándramához, jóllehet mi kevésbé vagyunk hozzászokva ehhez a lakonikusan száraz, magyarázó játékmódhoz. A Woyzecknek azonban ugyanez végképp nem áll jól. (Helmut Nitzschke rendezését Walkó György részletesen elemezte a Nagyvilág 1966/2. számában.) A Budapesten Arturo Uiként látott remek Ekkehard Schall vonzott ehhez az előadáshoz - Büchner remeke is persze. A csalódás annál nagyobb volt. Schall színészi technikája most is lenyűgöző, de pszichopatológiai tanulmányt nyújt át egy társadalmi és emberi tragédia ábrázolása helyett. A rövid jelenetek filmszerű monotóniával peregnének, minduntalan össze-megy a függöny, jóllehet a díszletváltozás egy-egy perspektivikus síkba vetített hát-térellem leengedéséből áll. Pontos, ki-munkált, szenttelen, mélyhűtött előadás.

A Komische Oper

Felsenstein színháza. Újjáépítve elegáns és előkelő. Jegyet egyszerűen nem kapni. Életemben először éreztem azt, hogy az opera drámai műfaj. A *Carment* szovjet vendégszereplőkkel játsszák. Felsenstein visszaállítja az eredeti hosszú prózai szövegrészeket, s az operaénekesek egész jeleneteket játszanak el. Hogy is van ez? Operaénekesek, akik prózát tudnak mondani? Vagy prózai színészek, akiknek operai hangjuk van? Nem lehet eldönteni. De nem is kell. Az élmény minden-esetre elementáris. A megjelenés és az „alakítás” itt ugyanolyan fontos, mint az énekhang. Elvégre dráma játszódik, még-hozzá naturalista - vagy mondjuk szabályosan: verista - dráma. A szereplők

Jevgenyij Svarc: *A sárkány* (Deutsches Theater, Berlin). Eberhardt Esche (Lancelot) és Ursula Kausseit (Mária)

Shakespeare: III. Richárd (Deutsches Theater, Berlin). Középen: Hilmar Thate a címszerepben



(a kórustagokat is beleértve) drámai egyéniségek, a játék minden pillanatában pontosan meghatározott funkciójuk van. Fürkésző figyelemmel sem lehet rajta kapni senkit (egyetlen kórustagot sem), hogy akár csak futó pillantást is vetne a karmesterre. A rutinos operalátogató, aki hozzászólt ahhoz, hogy a sokszor látott műben már csak az énekes teljesítményekre figyeljen, döbbenet veszi tudomásul, hogy a „drámai történet” hat rá, katartikus élményben van része, és amikor összecsapódik a függöny, önmagának sem meri bevallani, hogy - amire még hosszú operai múltjában nem volt példa - a dráma hőseinek sorsa fölkaparja.

A *Hegedűs a bázterón* című musicalről már sok sajtócikk és szemtanú számolt be. A pusztán külsőségekből is kiderül, hogy Felsenstein nem másolja le a New York-i és a londoni előadást. Páratlan találmánya, hogy a Hegedűst, aki a darabban némaszereplő, a dráma címéül választott Chagall-kép figurája (hegedű-hangja a zenekarban szólal meg), dramaturgiai feladattal ruházta föl. A Hegedűs itt maga hegedül a színpadon, és az egyes jelenetek átkötéseként saját magát kísérve énekel is: zsidó folklórt ad elő. Ezek a dalok nem szerepelnek a musical eredeti zenei anyagában. Mindehhez persze az is kellett, hogy valakinek hegedű-művész létére tökéletes énekhangja legyen és játszani is tudjon. Volt ilyen ember: a Komische Oper zenekarában. Joachim Hentschelnek hívják.

Az már a *Carmen* után nem meglepő, hogy a szereplők operai hangadottságaihoz prózai játékintelligencia társul, és a legkisebb szerepek alakítói is éneklésszöveggel egyaránt a tudatosság és a természetesség legmagasabb szintjén szólalnak meg. Felsenstein vizuális fantáziája a történet mesei naivitásának, népi bájának és egyszersmind drámai hőfokának megteremtésére tünékenyen lebegővé és mégis riasztóan valóságossá varázsolta a történetet, amelynek történelmi-társadalmi üzenete természetesen alkalmazkodik a gondolatilag nem túl mélyenszántó musical műfaji követelményeihez. Felsenstein kivételes művész. A színházi tökéletességnek ez a foka napjainkban a ritka, már-már valószínűtlen tünemények közé tartozik.

Nem kell különösebb jóstehetség annak előre látásához, hogy a Komische Oper közeli budapesti vendégjátékán az utóbbi évek legnagyobb színházi élményében lehet részünk.

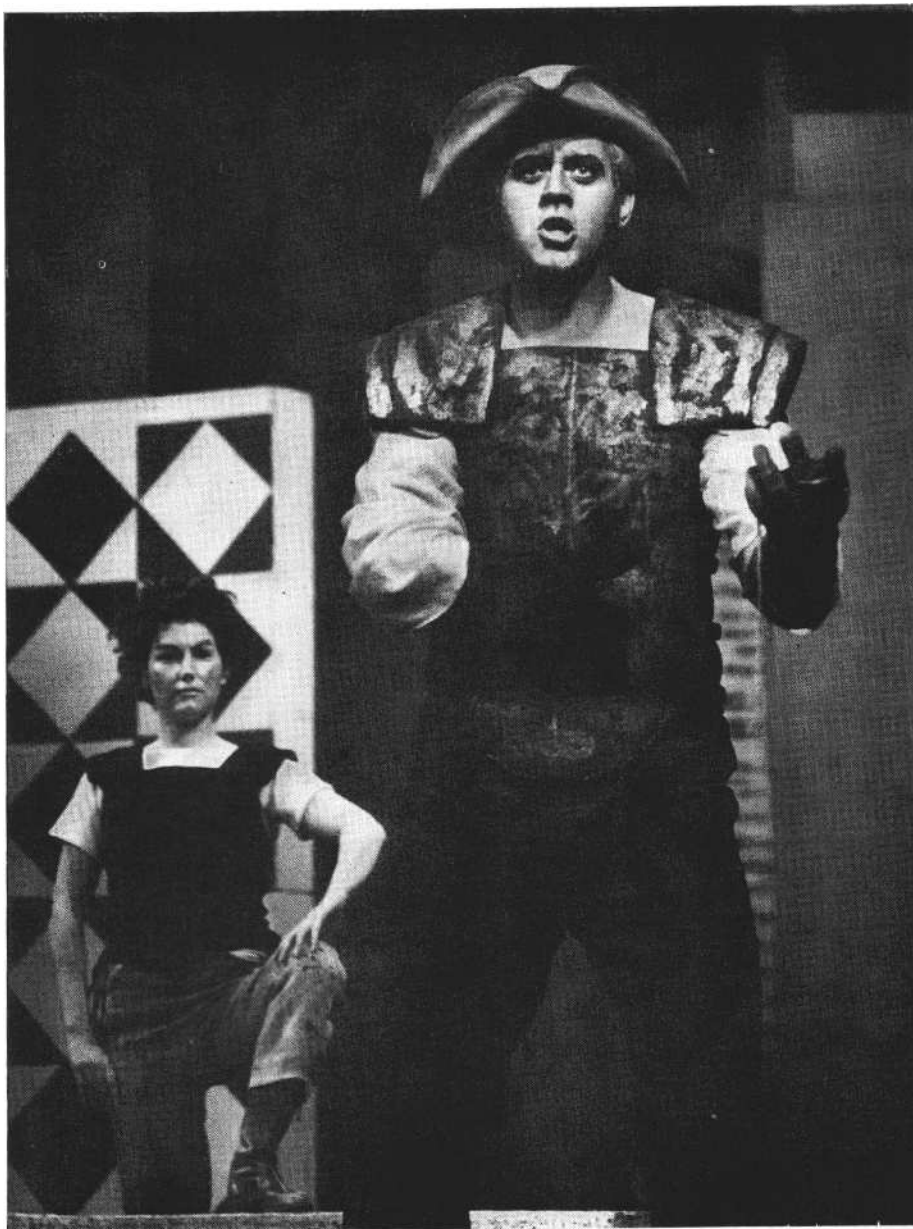
BREUER JÁNOS

Régmúlt és jelen a zenés színpadon

Jegyzetek a Holland Fesztiválról

Negyedszázados jubileumán a Holland Fesztivál rendkívül gazdag választékát nyújtotta különféle kulturális eseményeknek. A tematikus és műsorpolitikai változatosság, az a szándék, hogy a két-száz rendezvényt tartalmazó szezonzáró

művészeti ünnepen minél többen találják meg az ízlésüknek megfelelő produkciót, színessé - de nem tarkává - tette a programot. Egészen tág értelmezésben bizonyos csomópontokban mégiscsak összefutott a színes műsorstruktúra: a produkcióknak mintegy fele színházi, másik fele pedig hangverseny jellegű volt. Szó sincs persze arról, hogy a Holland Fesztivál az előadóművészet, a túlhajtott sztárkultusz otthona lenne. Célja mind világosabban az, hogy új művekre, akár vitathatókra is, ráirányítsa a figyelmet. Az arányokra mindenestre jellemző, hogy a műsoron szereplő nyolc operaelőadás közül mind-



Jelenet Cavalli Ormindo című operájából (Holland Fesztivál)



Jelenet **Cavalli** Ormindo című operájából (Holland Fesztivál)

össze egy, Verdi *Falstaffja* tartozott a műfaj törzsanyagához, Francesco Cavalli *Ormindo* című alkotása (1644) egy napjainkban újra feltáruló varázsos színpadi világba kalauzolt, hat produkció pedig a „kortársi zenés színház” összefoglaló címét viselte. Ezt az arányt az előadásszámok is tükrözik: hat-hat alkalommal került színre Verdi illetve Cavalli műve s 20-szor tűzték műsorra a különféle modern produkciókat. (Persze, ezek az adatok elsősorban a rendezők szándékairól szólnak. A fesztivál egyik művészeti irányítója, Jo Elsendoorn, szóban és írásban hangsúlyozta: a hollandiai kulturális ünnep ne merevedjék múzeumná, hanem legyen az életé. A közönség azonban Németalföldön is szívesebben jár - ma még - múzeumba, mint az „életbe”, ha művészetre vágyik. A *Falstaff* - ha ez múzeum - mindenesetre zsúfolt házat vonzott, nem így az új zenés színház.)

Egy hétnyi idő bőségesen elegendő az impozáns méretű, 224 oldalnyi műsor-könyv áttanulmányozására, de természe-

tesen kevés a fesztivál produkcióinak megismerésére. Mindent még az sem láthatott, hallhatott volna, aki június 15 és július 8 között az országban tartózkodott, hiszen volt nap, hogy különböző városokban nyolc-tíz eseményre is sor került. Így azután e beszámoló írója, kellőképp szakbarbár muzsikusz lévén, lemondott a hangverseny, az opera, a modern zenés színház kedvéért a többé-kevésbé zenétlen színházi produkciókról. Hadd sorolom fel, csupán a választék gazdagságának érzékeltetésére, a vendégszereplő színházakat: Citizens Theatre, Glasgow; Anna Sokolow's Players Project, New York; Ateljé 212, Belgrád; ETC Company; La Mama, New York; The Tokyo Kid Brothers; Wajang Kulit (jávai árnyjáték). Ehhez csatlakozott még három holland színházi produkció. A műsor Shakespeare-től Beckettig, Szophoklész-től a rock-operáig, és a nő-játékig ívelt. Nos, mindebből nem láttam sem-mit, az egy heti tartózkodásba belefért azonban az említett két opera és a kor-

társ zenés színházi produkciók közül is kettő.

A hollandok nagyon szeretik a zenét. A nyugat-európai országok közül itta leg-szervezettebb a zeneoktatás, itt épültek és épülnek Európa legjobb akusztikájú hangversenyermei, ma is sok az amatőr, a maga mulatságára játszó muzsikusz. Annál érthetlenebb, hogy az egész országban nincsen egyetlen operaház sem. A Holland Opera Alapítvány egy-egy évadban javarészt alkalmilag verbuvált énekesgárdával bemutat ugyan nyolc-tíz darabot - egy-egy produkcióval bejárják valamennyi várost -, a rendszeres operajátszásnak azonban egyaránt hiányzanak a műszaki és a művészi előfeltételei. A színpadtechnika roppant elavult, az operaelőadásokat a legkülönbözőbb méretű színpadokra kell berendezni, fregoli díszletekkel, világítással stb. Állandó operai zenekar sincs, az előadásokat hangversenyzenekarok kísérik.

1973-tól új alapokra kívánják helyezni Hollandiában az operajátszást. Götz

Friedrichet főrendezőnek s az osztrák származású, elsősorban avantgarde művek vezénylésével híressé vált Michael Gielent vezető karmesternek szerződtették azzal a feladattal, hogy operarepertoárt építsenek fel, együtttest teremtsenek. Hogy a vállalkozás sikerrel jár-e majd, hogy pótolható-e mindaz, ami egy ország zenekultúrájából hagyományosan hiányzik, az meg nem jósolható. Mindenesetre, a színpadi és a zenei vezető első közös produkciója, Verdi *Falstaffja*, nem sok jóval biztatott.

Németes Falstaff

Ez az előadás téves zenei és operajátszási premisszákból indult ki s a látszatra mutatós eredmény valójában teljesen elhibázott volt, Verditől fényévek választották el. A *Falstaff* kétségtelenül rendhagyó operája Verdinek. Korábban akár öt operát is megírt volna annyi dallamból, amennyit ebben a művében felsorakoztat. Szüntelen új meg új melódiák csendülnek fel s ezt a túlarádó gazdagságot csak részben egyensúlyozza vezérmotívumos technika, a helyzetek, jellemek ábrázolására szolgáló zenei anyagok többszörös visszatérése. Mármost, Gielen vezénylése az apró részleteket statikusan állította egymás mellé, s eleve le-mondott a fejlesztésről, a részleteknek nagyobb egységgé való szervezéséről. Ezenközben hiába próbált egy-egy kis részt önmagában, környezetéből kiragadva mérnöki pontossággal megmunkálni, mivel a *Falstaff* rendkívül kényes, hangszeres szólamai egyszerűen meghaladták a Rotterdami Filharmonikusok képességeit.

A zenei vezetés töredezettsége tökéletes összhangban volt a színpadi megoldásokkal. Friedrich, azáltal, hogy énekeseit valósággal „agyonjátszatta” színpadi mozaikot illesztett a zenei mellé. Amit láttam, német Shakespeare-színház volt, nem pedig olasz talajba átültetett, Shakespeare darabján alapuló opera. A rendkívül színes partitúrával ellentmondásban volt a rajzos, hófehér díszlet, az énekkel ellentmondásban a nyughatatlan, geget gegre halmozó játék. Meglehet, ha a rendező csupa olyan zseniális énekes-színésszel dolgozik, amelyen Renata Scotto, vagy Tito Gobbi, a rengeteg mozgás a zene integráns részévé válhatott volna. Csak-hogy becsületes, középszerű, amúgy sem hivatkozandóan szép hangú és cseppet sem olaszos énekkultúrájú művészek álltak a rendelkezésére, akiknek a játék óramű-pontosságú kidolgozása mellett egyse-

rűen nem maradt idejük, energiájuk a szólam zenei kidolgozására, dallamívek megformálására, arra, hogy a *Falstaff* mikrokozmoszában Verdi muzsikájának egész makrokozmoszát felmutassák. A színpadi mozgás ritmusa nemegyszer keresztezte a zenei ritmust. Annak érzékeltesítésére, hogy Ford gazdag polgár - kell-e ezt külön is demonstrálni, hisz Falstaff már a darab első képében szól erről - a második képben, miközben a „windsori víg nők” a Falstafftól érkezett levelekről számolnak be, a színpad alján súlyos bálákat rakodnak Ford munkásai, a muzsika ritmikus lüktetésétől teljesen függetlenül. Egyaránt sérti a jó ízlést és a muzsika szellemét, hogy a rendező az operairodalom talán legtisztább, leghamvasabb szerelemespárját, Annuskát és Fentont - akik ártatlan csókot is titokban váltanak - rövid szerelmi kettősükben gátlás nélkül nyílt színen egymásra fekteti. Meglehet, ez jele annak, hogy a szexhullám az operaszínpadra is betört. Csakhogy, függetlenül attól, milyen vaskos tévedés a testi szerelem ilyen jelzése éppen a *Falstaff* ifjú párjának ürügyén, a zene ereje, varázsa éppen abban rejlik, hogy e legszenvedélyesebb szerelmet is érzékelteti, átélhetővé teszi anélkül, hogy szüksége lenne a látvány efféle naturalisztikus segédeszközére (gondoljunk csak a Trisztán és Izolda szerelmi kettősére). Ahol azonban Verdi a groteszk szituáción átnyúlva, a szövegkönyv ellen komponálva forró szerelmes dallamainak étoszát idézi fel - a második kép első jelenetének végén, amikor Alice felolvassa Falstaff levelének néhány mondatát -, a rendező a szereplők karikatúrisztikus mimikájával lerombolja a zene mágikus érzelmi hatását.

Mindent összefoglalva, a *Falstaff* nagyszabású zenei-szenikai tévedés volt, rendkívül alaposan előkészített, megtervezett, megszerkesztett és betanított melléfogás. Annál teljesebb élményt adott Francesco Cavalli (1602-1676) operája: az *Ormindó*. A műfaj első nagy virág-kora fűződik Cavalli nevéhez. Monteverdi tanítványaként a velencei opera-stílus megalapítója s első felvirágoztatója volt. Élete nagy részét Velencében töltötte, abban a városban, ahol 1637-ben megnyílt az első nyilvános operaház, a San Cassiano s amelyben csakhamar tucatszámra nyitották meg a további operaszínházakat. Cavalli operája majdnem eléri a tanítómester, Monteverdi legnagyobb alkotásainak színvonalát. Az *Ormindót* két dolog mindenesetre élesen

elválasztja a *Poppea* megkoronázásától: szövegkönyve sokkal gyengébb és zenéje még a cselekmény valóban tragikus --vagy annak tetsző - pillanataiban sem válik olyan szenvedélyesen, izzóan drámaivá, mint Monteverdi muzsikája.

Bonyodalmak idézőjelben

Az *Ormindó* vígopera, vagyis a végén minden jóra fordul. Amíg azonban eljutunk a megoldásig, rengeteg a bonyodalom. Két férfi szerelmes egyazon asszonyba, méghozzá királynéba. Végül mindkettő megtalálja az igazi párját. A darabban van nadrágszerep, az apród - énekesnő férfiruhában - van „szoknyaszerep”, a kissé cinikus dajka, akit női ruhába bújtatott buffotenor alakít. Van három fura maskarába öltöztetett egyiptomi jósnő. A királyné és szerelmese hajón szökne (akár a *Szöktetés a szerájból* szerelmesei), méreg helyett altatót isznak utóbb, de szerencsére, együtt és egyszer-re, fel is ébrednek a happy endre. Az apród mintha már Mozart Figarójának Cherubinóját előlegezné, a királyné szobalánya Suzanne, vagy a *Szöktetés* Blondéjének intonációit kószolgtatja.

A rendkívül szövevényes történet ismertetése helyett néhány figurát azért ismertettem, hogy érzékeltessem, a bonyolódásra milyen lehetősége nyílik ebben a darabban a rendezőnek. A lehetőségek sorozata korunk egyik legnagyobb operaszínpadi művészeinek, Günther Rennertnek munkája nyomán valósággá vált. Az előadást, igaz, nem személyesen rendezte, néhány éve a Glyndebourne-i Fesztiválon keltette életre évszázados feladásából az *Ormindót*, s ezúttal angliai asszisztense, Charles Hamilton gondozta az előadást. Kiemelkedő képességű énekesei a címszereplő svájci tenorista, Eric Tappy kivételével ennek a produkciónak sem voltak, de a tíz szerep birtokosa kiválóan elsajátította a korai olasz opera stílusát-technikáját. Az előadást betanító és vezénylő Kenneth Montgomery nem karmesterzseni, a szuggesztivitás nem árad belőle, mégis rendkívül pontos, gondos és feszes előadást produkált.

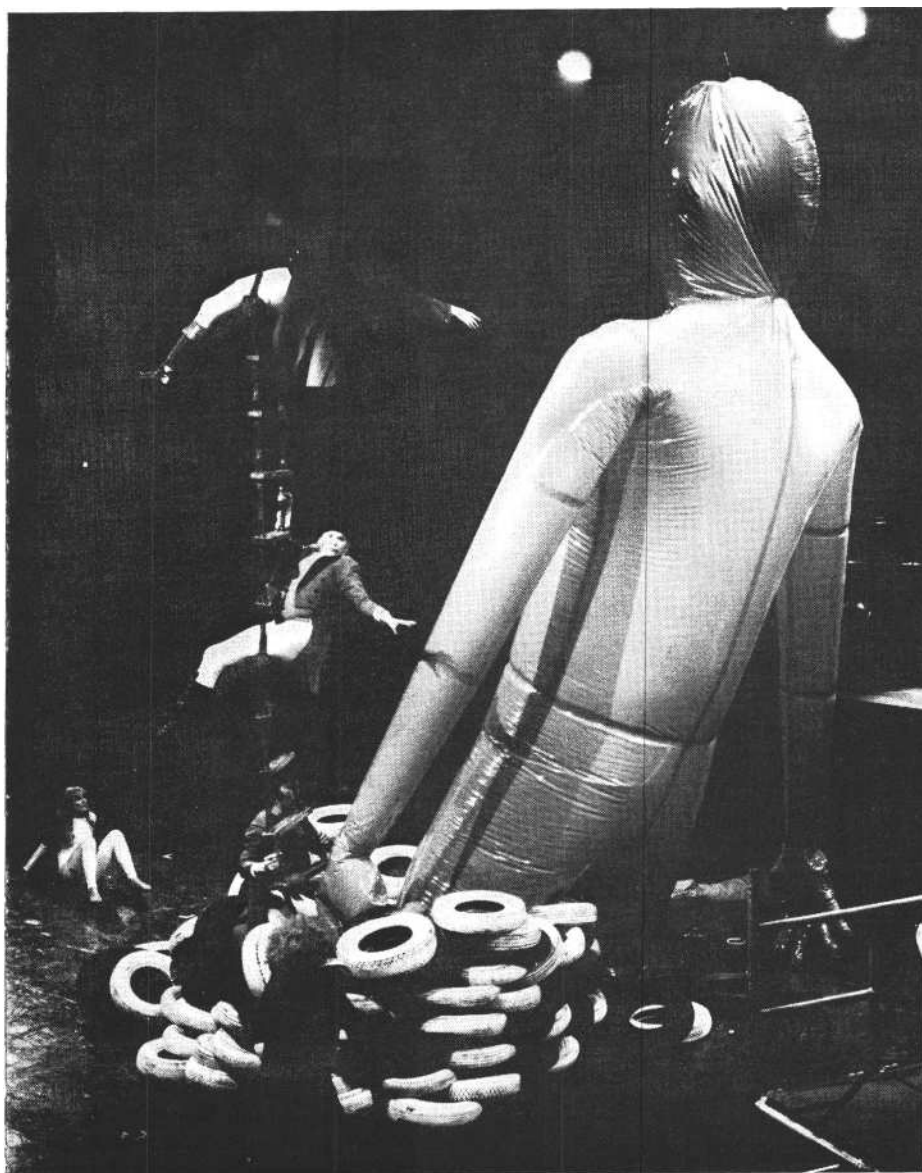
Az előadás legnagyobb élménye azonban a rendezői munka volt, az énekesek végtelenségig kimunkált és a muzsikával tökéletesen harmonizáló játéka. A - bevalom - lehetetlen, túlbonyolított cselekményt Rennert bölcs iróniával, mintegy idézőjelesen fogadtatta el. Pompásan ültek az énekszólamok egykori s ma már nem használatos díszítőelemeihez alkalmazott játékbeli poénjai. Minden áriának,

kettősnek, együttesnek sajátos, nem ismétlődő játékkaraktert adott. Az egész színpadi mozgást az énekhangból vezette le s a vokális megoldásokhoz alkalmazta, hiszen a mű 13 tagú zenekara, Raymond Leppard hangszeres rekonstrukciója nem több diszkrét kíséretnél. Már a színpadkép, Erich Kondrak munkája, is az idézőjeles megoldást érzékeltette. A darab színhelye az észak-afrikai Fez városa s a díszletben - amely egy-egy elem kicserélésével az operát mindvégig keretezte -, mór elemek vegyültek absztrakt, kollázszerű felületekkel. Az *Ormindo*, ez a muzéális opera frissen és újan hatott rendezésének eleven játékoságával, muzikáltságával és hatott természetesen nemes zenei anyagával.

Két kísérlet

1644 és 1893 (*Ormindo*, *Falstaff*) után kissé meredek a váltás 1972-re. A kor-társ zenés színház kísérletei közül kettőt láttam; Peter Maxwell Davies angol zeneszerző *London tüzei* (*The Fires of London*) elnevezésű kamaraegyüttesének produkcióját, és a világhírű olasz zeneszerző, Luciano Berio két alkotását. Már a helyszín is sugallta, hogy amit látni-hallani fogok, annak a hagyományos zenés műfajokhoz vajmi kevés köze van. *London tüzei* egy rendkívül furcsa szín-házi építményben gyúltak ki. A De Brakke Grond színház, főként avantgarde produkciók otthona, úgy fest, mintha egy kétemeletes, négy oldalról zárt bérház udvarát lefedték volna, folyosói a karzatok, udvara a földszint és a játéktér. Szűk és kacskaringós út vezet a nézőtérre - ha tűzoltó lennék, aligha engedélyezném, hogy itt 2 300 ember összegyűljék, hisz baj esetén mindenki bent égne -- belül az egész tér jó vastag, bikavadító pirossal van kifestve. A földszint nem lejt, a harmadik sortól kezdve ajánlatos zsiráfnyakat viselni. Berio művei a Theatre Carréban hangzottak cl. A kívülről négyszögletes épület cirkuszi arénát rejt, van porondja is, színpada is. A Carré immár hat esztendeje ad otthont a nagy technikai felkészültséget és sok helyet igénylő avantgarde zenés színpadi műveknek, amelyek egyrészt nem is férnének el a technikailag rosszul felszerelt és szűk kő-színházakban, másrészt számítanak a kör-színház hatására.

A *London tüzei*-együttes egy-egy alkalommal mutatta be műsorát az amsterdami és a hágai közönségnek. A nézőtér a De Brakke Grond színházban elég kicsiny, a földszinti üléseknek legalább a



Jelenet Luciano Berio *Labirintus II.* című darabjából (Holland Fesztivál)

kétharmada fenntartott hely volt a Holland Fesztivál vendégei számára, a honi és külföldi sajtó képviselőinek. Berio produkciójának harmadik előadásán fél ház sem volt a Carréban. A közönség, az igazi publikum, a „nagyérdemű”, úgy látszik, egyelőre még fél a kísérletektől, az eredményt várja.

A két modern kísérlet közül eszközeiben szerényebb, de művészi hatásában értékesebb volt a londoni kamaraegyüttes produkciója. Peter Maxwell Davies zeneszerzője és egyúttal karmestere is volt ennek az estének. Az együttes három műsorszámá közül az elsőnek semmiféle „színház”-jellege nem volt, nyitányként hangversenyszerűen, hagyományos módon adtak elő egy XVII. századi német kantátát. A két szcenikus produkció egyaránt s egyidejűleg fordult a mához és a zene régebbi múltjához. A *L'homme armé* című darab zenei anyaga egy XV. századi s a maga korában rendkívül elterjedt francia-flamand népdalon alapult. A dal-
lamot számtalan gyakorú kórusmű őrizte

meg az utókornak. Davies rendkívül ötletes hangszeres foglalatát adta a választott népi melódiának. Színházzá vagy inkább melodráává a darab azáltal vált, hogy egy apácaruhába öltözött színész, Murray Melvin a zene aláfestésével különböző liturgikus, latin szövegeket, a Lukács-passióból, hamvazó szerdai imákból és más forrásokból kompilált szövegeket mondott el. Színjátékká pedig azáltal, hogy a szöveg és a zene szinte mindvégig perelt egymással. Ahol a színész áhítatosan mondta a magáét, a hangszerek music-hallba illő triviális zenét játszottak, az indulatos prózát éteri, áttetsző muzsika kísérte s az efféle ellentétek rendkívül széles skáláján játszott -. a szó eredeti értelmében - a zeneszerző, aki egy személyben dramaturg is.

Ha a *L'Homme armé*-ben inkább a játékoság uralkodott, a *Vesalii icones* című alkotás szenvedélyes drámaiságával ragadott meg. A mű kiindulásául Andreas Vesalius 1543-ban kiadott anatómia-atlasza a *De Humani Corporis Fabrica*

szolgált. A könyv 14 metszetéhez Davies a passiótörténet 14 epizódját párosította s mindezt egyetlen nagyszerű táncmű-vész William Louther ábrázolásában. A látványosság három komponense - az anatómiai rajz, a bibliai történet s az élő táncművész mozgása - a kicsiny kamara-együttes három zenei síkjával találkozott össze: népdallal, stilizált popzenével és Davies saját leleményű muzsikájával (persze, a népdal és a popmuzsika sem volt idézet, hanem inkább idézőjeles „mintha”-kompozíció). Önmagában, tánc nélkül ez a zene aligha szerezne örömet, a mozgással, akcióval összeforva azonban érdekes, izgalmas volt, lebilincselő több mint 40 percig. A szólótáncos nagyszerű produkciója mindvégig tartalommal telítette a darabot, amely összehatásában cseppet sem keltette kísérlet be-nyomását.

Luciano Berio zenés színházának első száma szintén szóló volt, a modern zene méltán világhírű énekesének, Cathy Berberiannek magánszáma kamarazenekari kísérettel. A darab címe *Recital I.* és egy hangversenyfellépésére készülődő énekesnő emlékezetében felbukkanó zenei töredékeket fűzi ciklussá. Barokk és romantikus dalrészletek, népszerű áriák összefüggés nélkül bukkannak elő, miközben a „művésznő” öltözik. A ruha anyaga éppoly szakadozott, mint a zenéé, s a darabonként felöltött ruhaujjak és más rekvizitumok éppúgy nem illenek össze, mint a zenei idézetek. A dal- és áriatöredékek között az énekes prózát



Peter Maxwell Davies: London tüzei (Holland Fesztivál) (A fényképeket Maria Austria készítette)

mond, ezt azonban a harsány zenekísérettől alig lehet érteni. A dolgok megértése azonban itt nem is cél, nem is fontos, hiszen a darab éppen a művészet értelmetlenségét sugallja. Nagyon mulatságosan, persze. A zűrzavar tetőfokára hág, amikor a színpadon öt maszkos muzsikus jelenik meg, akik előbb maszkjaikat, majd hangszereiket is kicserélik, mindegy, hogy ki muzsikál, és hogy tud-e hangszerén játszani.

Annál „komolyabb” mondanivalója volt Berio másik darabjának, a *Labirintus II.*-nek. A darab apparátusa: kórus, kamarazenekar, szövegmondó és pantomimcsoport. A szöveget Eduardo Sanguinetti állította össze Dante műveiből, Eliot-versekből, és a bibliából s a mű Dante születésének 700. évfordulójára készült. A zene, Monteverdi-, Sztravinszkij- és jazz-idézeteivel, rendkívül leleményes és izgalmas. Hatásából, sajnos rend-

kívül sokat levont a primitív pantomim, amelyet az amszterdami színiiskola növendékei adtak elő. A zeneszerző nem is járult hozzá a darab szcenikus előadásához, azon az estén azonban, amelyet látni szerencsém - vagy inkább szerencsétlenségem - volt, engedményt kellett tennie, mert a Tévé előre lekötötte az egész színházadást. Ha a pantomimot jól értettem, a cselekmény arról szólt, hogy az emberek kezdetben egyformák voltak, később egyik részük leigázta és kizsákmányolta a másik csoportot, mígnem egy vörös óriás megbénította az elnyomókat (hatalmas vörös pévécé fóliát fújtak fel vagy 12 méteres nagyságúra), egy Masina-szerűen csetlő-botló clown végül megszabadítja az urakat a szörnytől és ismét teljes a béke, a hit, remény és szeretet. Nos, itt aztán bőven volt színpadi cselekmény, csak épp a konfliktus volt roppant primitív és a megoldás kissé problematikus.

Mármost, hogy a kísérleti zenés színház magasabb osztályba lép-e majd, s ha igen, mikor, azt nemhogy két, de még húsz, vagy kétszáz produkció alapján is bajos volna megjósolni. Azt hiszem mégis, hogy erőteljes drámai gondolat s e gondolat zenei és színpadi megfogalmazása nélkül nemigen várhatunk megrendítő művészi élményt e próbálkozásoktól. Játékosan, könnyedén, persze lehet szórakoztatni a logikai bakugrásokat kedvelő nézőt, de igazi, nagy konfliktust művi úton eddig még előállítani nem sikerült. Elpattan a lombik, ha nem igazi, megrendítő gondolat forr benne.

Verdi: Falstaff, a második felvonás fináléja (Holland Fesztivál)



M. ROGACSEVSZKIJ

Az embert keresve

Az Éjjeli menedékhely Rigában

Diogenész görög filozófus egyszer fényes nappal lámpással a kezében ment ki szülővárosában az utcára, s figyelmesen vizsgálta a járókelők arcát. Amikor megkérdezték tőle, mit keres a népes tömegben, a bölcs röviden így válaszolt: „Embert keresek.”

Á régi példázat gondolata ma is érvényes. „Vannak emberek, de vannak embercskék is...” - mondja Gorkij Lukája.

Nem minden embercske ember, nem mindenkinek adatott meg, hogy körülményei és saját hajlamai erejénél fogva emberré legyen. Tágabb értelemben az ember és benne az emberi keresése képezi a művészet feladatát.

Ennek a nehéz, olykor gyötrelmes kutatásnak szenteli művészi tevékenységét a Rigai Orosz Drámai Színház, amely joggal sorolható a Szovjetunió legkiválóbb alkotóműhelyei közé. A magyar olvasókat a színház azért is érdekelteti, mert a Szovjetunióban lezajlott Magyar Dráma Fesztiválja során nagy sikerrel mutatta be Szakonyi Károly *Adáshiba* című darabját. Az előadás sikere vetekedett a Pesti Színházéval, és rendezője, Arkagyij Kac, ez a mindig újat kereső művész megkapta a legjobb rendezés magyar díját.

Arkagyij Kac egyéni stílusát a filozófiai telítettség, a szellemes intellektualizmus és az elegánsan pontos színpadi forma ötvözte jellemzi. Ezeket a vonásokat egyesíti egyik legjobb rendezése, Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* előadása, amelyben a gondolatai kifejezésének rendeli alá.

*

Egyetlenül szőtt foltos gyékényre emlékeztető fekete-szürke függöny. A rivalda mentén egy sor halványan pislákoló mécses. Fűlsértően magas hangon, fájdalmasan és elnyújtva ismétlődik, mint

* A szerző szovjet drámatörténész, kandidátus, a Színházművészeti Szövetség Drámai Osztályának vezetője.

egy rossz lemezen egy és ugyanaz a dal, ugyanannak a végtelen zenei frázisnak egyetlen kis töredéke: „Fölkel a nap s lehanyatlik... Fölkel a nap s lehanyatlik... Fölkel a nap s lehanyatlik...” Az Eszelős (M. Lebegyev) - a színház által beiktatott szereplő - fedet-len vállú, merev tekintetű fiatalember, nyakán ikonnal vándorog vackához, kezében mécses lóbál, mit sem lát maga körül. Szegény, nincstelen, jogfosztott, nyomorúságos Oroszország...

És itt van előttünk a már sokszor látott menedékhely. Minden ismerős és mégis felismerhetetlen, megszokott és mégis különös. A színház mintha szigorúan ragaszkodna a szerzői utasításhoz - ez itt valóban „barlangszerű pince”, komor, súlyos, nyomasztó. De hátha mégsem barlang, hanem méhkas, léppel, különféle sejtekkel és résekkel? Vagy mikroszkóp alá helyezett hangyaboly, könyörtelen nagyításban, amely kimutatja az építőanyag szerkezetét, felfedi a pórusokat? Nem, az sem, hanem inkább börtön, ketreccellákkal és előretolódó óriási priccsekkel; életfogytiglani tömlő, ahová nem jut be a napfény és a levegő. De ez nem csupán börtön, ahol emberek pusztulnak el, egyúttal színház is - vásári mutatványosbódé, amelynek falai ugyanabból a darócból készültek, mint a függöny, karzattal és rögtönzött páholyokkal, sebtében összetákolt lépcsőkkel és gyengén pislákoló sápadt sárga világítással, amely titokzatos fényt bocsát a proscéniumra és a pódiumra, életbevágó összecsapások és vallomások leendő színterére.

Barlang és méhkas, börtön és színház, egyszerre, együttvéve. Ilyen sok jelentésű és változatlan színpadképet tár elénk tökéletes művészi összhangban Arkagyij Kac rendező és a fiatal díszlettervező-nő, Tatjana Svec. Magával ragadó érzelmi hatást váltanak ki.

Kiélezett polémia

A régi Oroszország könyörtelenül igazságtalan világa, amely erőszakosan tolakodik be az emberek életébe, és amellyel mindenáron szembe kell szegülnie annak, aki ember akar maradni - ez az előadás gerincét adó motívum, ehhez kapcsolódóan, illetve ennek vannak alárendelve az események és konfliktusok. A társadalmi elnyomás mechanizmusát, valamint az emberek jellemére gyakorolt hatását kutatva, a színház semmit sem akar enyhíteni vagy elsimítani. Éppen ellenkezőleg. Kiélez és polarizál. A lakkozás tel-

jes mértékben távol áll ettől a keserű és valóban gorkiji előadástól.

Borús, nyirkos reggel. Hideg, kellemetlen, nedves idő. Szitkozódva és nyöszörögve ébredszik a menedékhely. Mindenki a maga zugában, a maga szűk kis helyén, kis mécsese mellett, a kihunyófélben levő tűz maradványainál kászálódik lassan, kelletlenül. Újabb hosszú nap kezdődik, ugyanolyan kilátástalan, mint a többi. Minden nyomasztó, de talán leginkább az, hogy kénytelenek hajnaltól napestig itt lenni, ebben a nyüzsgő hangyabolyban, lelkileg félig lemeztelelve, amit mindegyikük érez a többiekkel szemben. Ez az oka a viharosan ki-törő mindennapos és megszokott botrányoknak. A talpraesett, eleven Kvásnya (L. Golubjova) lám, most is összeakaszkodott Anna miatt az epés, nevét teljes mértékben igazoló Klesccsel (*Klescs oroszul kullancsot jelent. - A ford.)* (A. Kri-csevszkij), méghozzá a többiek füttyétől és kurjongatásától kísérvé - mégiscsak egy kis szórakozás, ingyen cirkusz. De a lehangosabban a sovány, kopasz, vedlett-kopott Szatyin (A. Mihajlov) kurjongat és ordít, priccse ugorva, rongyait rázva élvezettel uszítja a vitatkozókat, tüzei a szenvedélyeket. Igen, itt ilyen, váratlanul jelentéktelen és egyáltalán nem felszínesen jóságos. De majd még más-ként is megmutatkozik, ugyancsak váratlanul.

A botrány pedig időközben egyszerre elül, mintha mi sem történt volna - elég volt, nincs értelme.

A rendező az egész előadás felépítésével a Művész Színház háború utáni előadásának koncepciójával polemizál, amely túlságosan jószívű volt a darab szereplőihöz (Gribov Lukája kivételével). A Művész Színház előadása vidáman, kedélyesen indul, a Kvásnya elbeszélését kísérő harsogó hahotával. Dominál benne a mértéktartó töprengés, az egymás iránti részvét, együttérzés. A rigai interpretáció nyugtalanabb, dinamikusabb. A „menedékhely” a rigaiaknál nem a vigasztaló illúziók romantikus dekorációja. Tragikus és kíméletlen ez az előadás, és mégis érezzük benne az emberbe vetett hitet.

A mindenki szeme előtt zajló, szándékos és akaratlan lelki sztriptízzel járó élet elszigeteltséget, közömbösséget vált ki. De egyedül lenni is lehetetlen. Vannak pillanatok, amikor a hallgatás elviselhetetlen, amikor a legrejtettebb érzések, gondolatok is keresik a kiutat, és feltartóztatlanul törnek a felszínre. A

megrázkódtatások pillanatai ezek, ami-kor a személyiség teljességében, valóban a legmélyéig mutatkozik meg.

Lelki sztriptíz a „vesztőhelyen”

És a rendező szívós következetességgel, egymás után veti alá a menedékhely lakóit ennek a súlyos megpróbáltatásnak. Emberi sorsok magatartást és egész életet meghatározó pillanatai villannak fel a tágas, asztetikusan csupasz pódiumon, amely a színpad egész központi részét elfoglalja. Ez ugyanaz a pódium, amely első pillantásra egyszerűen a priccseket jelenti, de átvitt értelemben semmi más, mint a vesztőhely, ahol Oroszországban valaha a néma tömeg szeme láttára vágták le az engedetlenek fejét.

Most nem vágnak le a szemünk láttára fejeket, de nyilvános pszichológiai kivégzés, lelki vizsgálat, a belső én lemez-telenítése megy végbe a menedékhely lakóinak jelenlétében.

Itt, a „vesztőhelyen” fekszik elterülve Szatyin, képtelenül arra, hogy felálljon, görcsbe húzódva a nehéz részegségtől és az ugyancsak nehéz bánattól.

Itt felesel, duhajkodik, és itt követi el képtelen csínyeit a sodrából végképp kihozott Aljoska (A. Tyerehanov).

Ide vezeti Luka a csendes, megadóan tűrő Annát (J. Szoldatova), aki itt mondja el utolsó, vigasztalan szavait, és itt is adja ki lelkét - anélkül, hogy ezt bárki észrevenné.

Ugyanitt, a halott mellett fogja hevesen és szemérmetlenül tisztázni viszonyát az ügyes, ruganyos Vaszka Pepel és a fiatal, szép, mohó Vaszilisz, és a halál különös, félelmetes visszfényt vet rájuk.

J. Lazarev alakításában Pepel nyílt-szívű, egyenes, hetyke legény, akit majd szétvet a csillapíthatatlan, céltalan élet-erő. Ha két-háromszáz évvel előbb születik, puskával a kezében beállhat Pugacsovhoz vagy Sztyenka Rázin hosszú orrú bárkájába - hogy harcba induljon a boldogságért és a szabadságért. Minden-nél jobban vágyik a boldogságra, és a szabadságra, de hogy hogyan szerezze meg, nem tudja - ezért vergődik elkese-redetten, mint a ketrebe zárt vad. Vak és irányítatlan ösztön ez, amely egyaránt tud építeni és rombolni, szeretni és ölni.

Éppen fékezhetetlensége kell a kapzsi, számító Vasziliszának (N. Nyeznamova). A színész határozottan szakít azzal a meggyökeresedett felfogással, mely szerint Vaszilisz fonnyadt, csakis negatív érzéseket kiváltó nőszemély. Az ő alakításában Vaszilisz csinos és ellenszenves.

Hajlékony, sudár; fényes zöld blúzt visel, kis fejcskékét rendes frizura keretezi, és pontosan tudja, kit és hol lehet a legfájdalmasabban megmarni. Olyan, mintha most lépett volna ki a kispolgári városi románcból, igazi viperafajzat, „mérges kígyó”, de minek tagadjuk a vitathatatlan tény - vonzó kígyó. A színész állandóan érzékeli a „figura igazát”, Vasziliszának azt a jogát, hogy pontosan úgy cselekedjék, ahogyan cselekszik. Nem igazolja ezzel a kegyetlenséget, csak a kegyetlen társadalmi környezettel magyarázza.

Ebben a felfogásban minden megalapozott. Az is, hogy Pepel összeállt Vasziliszával, és az is, hogy eltaszította. Szüksége van Natasára, vonzza őt a belőle áradó csendes, tiszta fény. A Szokolova Natasája ellentéte Pepelnek és Vasziliszának - nem az ő világukból való, a maga mértékével méri a jót és a rosszat. Ezért vonzódik hozzá annyira Pepel: általa és vele akar megmenekülni. „Másképp kell élni! Jobban kell élni! Úgy kell élni, hogy az ember tisztelhesse önmagát - magyarázza Natasának és ugyanakkor önmagának is. De innen, a mélyből nincs kiút.

Ezért hatja úgy át a fájdalom Natasa búcsúmonológját, amikor őt hozzák, megnyomorítva, a „vesztőhelyre”. Innen átkozza meg mindenki jelenlétében Pepelt. Vaszilisz nem csupán forró vízzel égette meg Natasát, hanem a legveszélyesebb méreggel - az emberrel szembeni bizalmatlansággal mérgezte meg.

Ezt a gyötrelmet - amikor az embernek nem hisznek - átéli a menedékhely többi lakója is. A fiúsan rövidre nyírt hajú Nasztya (L. Praugyina) megbűvölten álmodozó, valamiféle illuzórikus világban élő szemével itt, a „vesztőhelyen” rázkódik hangtalanul és vigasztalhatatlanul a zokogástól. Zokog, amikor durva kézzel, gúnyos könnyel rombolják le rózsásra festett éber álmait.

És ugyanitt üvölt fel állati módon tehetetlen dühében a Báró, amikor saját bőrén tapasztalja, milyen az, amikor gúnyt üznek az egyetlenből, ami az ember számára megmaradt az emlékekből. B. Szokolov a Báró még egészen fiatal, a letűnt méltóság maradványait őrző figurájában a hivatásos kitarított és köpönyeg-forgató vonásait hangsúlyozza. Ennek az arisztokratának teljesen megfelel a menedékhely pizska és büze, esze ágában sincs kiutat keresni. A menedékhely lakói közt ő a legközömbösebb.

„Van olyan föld, amibe nem lehet

vetni. És van jól termő föld... Akármit vetsz belé, kinő...” - kommentálja képtelenesen Luka fontos gondolatát az „emberekről és emberecskékről”. Az előadásban a Báró „terméketlen” lelki tom-paságával a Színész ideges átszellemültsége áll szemben. Luka történetei a Színész tudatában a menekülés, az újjászületés lehetőségévé formálódnak át. A Színész (A. Bojarszkij) felugrik a „vesztőhelyre”, lelkesülten elszavalja az emlékezetéből végre előbukkanó kedvenc versét, és legalább egy pillanatra újból valakinek érzi magát, újra hisz akaratában és elhivatottságában. És innen megy el nyugodtan, csaknem megbékélve, kívül hordott fehér ingben, horog-ként nyaka köré tekert sállal. Elmegy egészen, hogy leszámoljon a valóra nem váltott ábránddal, és egyúttal saját, senkinek sem kellő életével. Amelyre talán csak Natasának lenne szüksége, de ő már nincs itt.

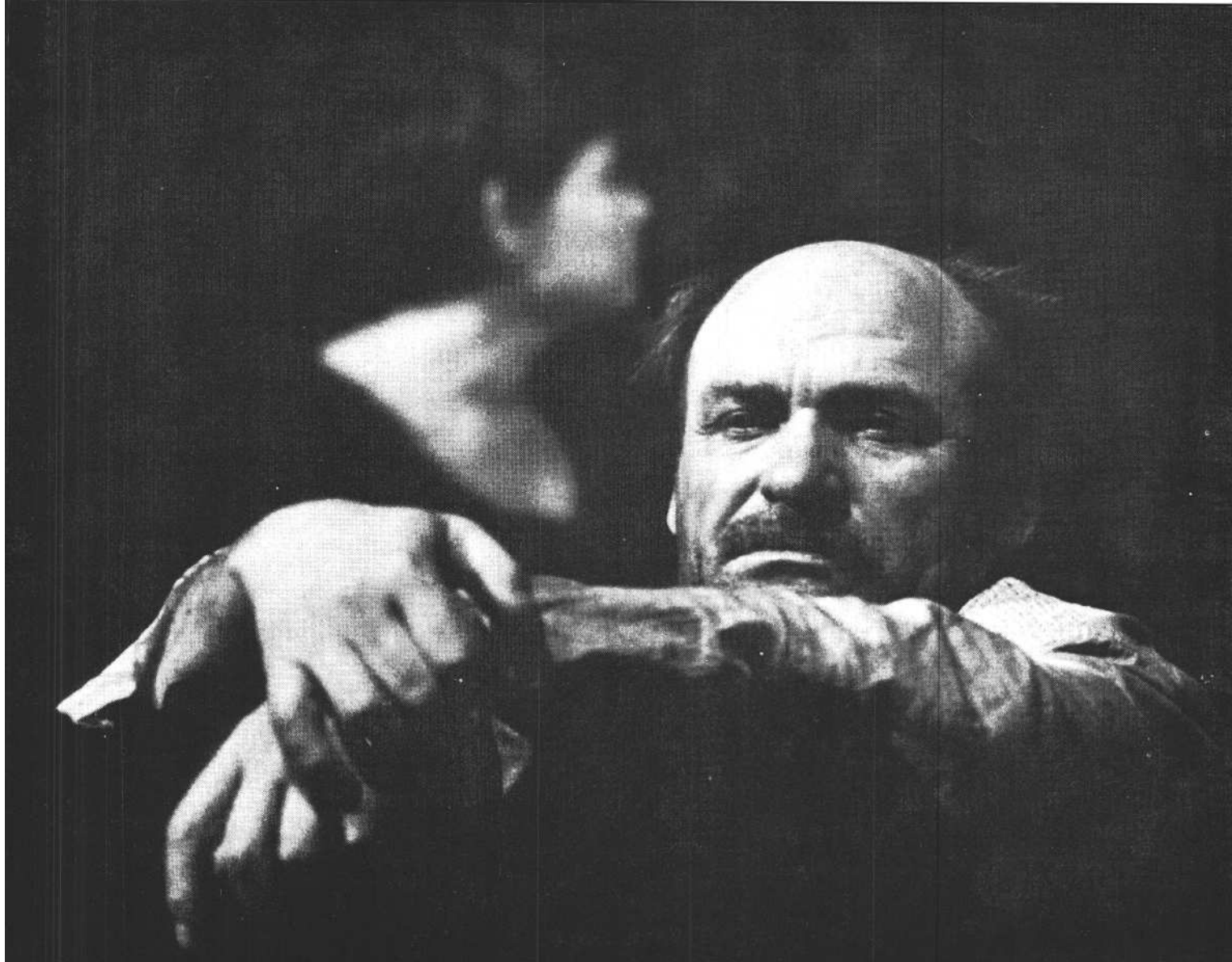
Különben ez az első előadás, melyben a Színész és Natasa emberi közelsége ilyen világosan megnyilvánult. Láthatóan rokonszenveznek egymással, könnyen és egyszerűen találnak közös hangot azokban a ritka pillanatokban, amikor egymás közelében vannak. Rokonítja őket erkölcsi tisztaságuk és feltétlen bizalmuk Luka iránt, aki mindkettőjükben „jól termő föld”-re lel.

Egy másfajta Luka

Luka alakja az orosz drámairodalomban egyike a legvitatottabbnak, többféle, sőt ellentétes értelmezésre is lehetőséget nyújt. Ebben nem kis szerepet játszott az író radikálisan megváltozott viszonya hő-séhez. Moszkvin felfogásában a jóság fáradhatatlan apostola, Tarhanovében ravasz vigasztaló, Gribovéban kemény és sokat tapasztalt vándor - ezek az élesen eltérő interpretációk követték egymást, s mind megalapozottan, csupán a Művész Színház előadásain - hetvenéves egye-dülálló színpadi történetének különböző szakaszaiban.

A Luka körüli vita ma sincs lezárva. N. Levnojev a Gorkij Színházban a moszkvini hagyományt folytatja, I. Kvása pedig a Szovremennyikben teljesen újszerűen alakítja Lukát, mint a városi demokratikus körökből kikerült sajátos narodnyik-rznocsinyecet. De e megközelítéseknek minden különbözőségük ellenére van egy közös vonásuk, Lukát a darab egyik központi, meghatározó figurájának tekintik.

A rigai Lukának más a helye az elő-



Gorkij: Éjjeli menedékhely (Rigai Orosz Drámai Színház) A. Mihajlov Szatyin szerepében

adásban. A házias, szívélyes, akkurátus, jókedélyű öreg nem ilyen vagy amolyan filozófiai eszmék hordozója, hanem tevékeny, agilis ember, aki őszintén segíteni akar mindenkinek, akinek segítségre van szüksége. Ebből ered, ha lehet ezt így mondani, individualizált bánásmódja az emberekkel. M. Hizsnyakov Lukája tartózkodóan istápolja Annát, inkább kötelességérzetből, mint őszinte rokonszenyből, látva, hogy nem sok van már neki hátra, viszont minden energiáját a Színészre és Natasára meg Pepelre fordítja. De ne kerülje el figyelmünket, hogy minél aktívabban avatkozik be Luka szép, vigasztaló hazugságaival az emberi sorokba, annál szomorúbban végződik minden.

Luka közvetlen részvétele az emberek dolgaiban semmi jóra nem vezet, és ezt úgy látszik, ő maga is érzi, ezért hagyja ott sietve a szállást. Másként áll a dolog nézeteinek és cselekedeteinek *erkölcsi tartalmával*, amelynek megvan az utóhatása. Luka eltűnik, dolgavégezetlen, de gondolatai és törekvései kicsíráznak a szállás lakóinak lelkében. És igaza van Sza-

tyinnak, amikor ezt mondja róla a Bárónak: „Igen, ez a vén élesztő valamennyit erjedésbe hozta. ..vagy még kifejezőbben: „Az öreg? Az okos ember volt... Az öreg úgy hatott rám, mint a sav a régi szennyes pénzdarábra ...”

Az előadás pontosan követi ezeket a szavakat. Luka ebben az alakításban nem önmagáért van, hanem mintegy katalizátorként lép fel, az irreverzibilis kémiai reakció folyamatainak meggyorsítójaként, amikor segít az embereknek megérteni önmagukat és azt, ami életükben a legfontosabb. Nélküle is történhetett volna minden úgy, ahogyan történt, de vele minden viharosabban és energikusabban zajlott.

Sajátos értelmezésű Luka ez, mely a színész lehetőségeit óhatatlanul korlátozza, leszűkíti, emberileg szárazabbá és szegényesebbé teszi szemben Szatyin emocionális gazdagságával.

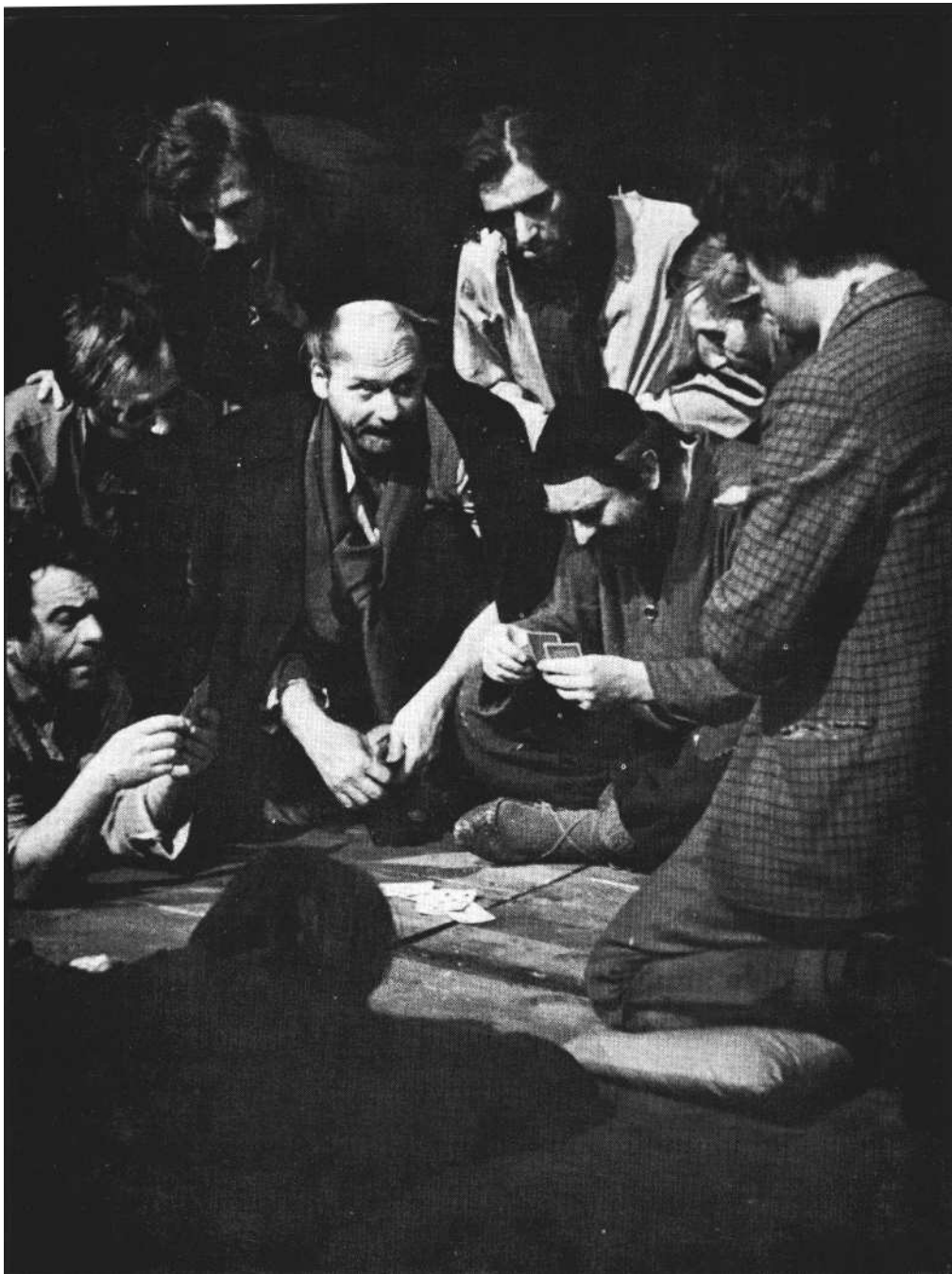
A szöveggyűjteménybe illő Luka Szatyin ellentét az előadásban kölcsönös vonzából és taszításból összeálló bonyolult kölcsönhatásként jelentkezik. Szatyin még Luka távozása után sem tud elsza-

kadni tőle, egyetértve és vitatkozva, vitatkozva és egyetértve, folyton számolva a láthatatlan opponenssel.

Szatyin lelki tekintélye

A. Mihajlov művészileg bátran és sokszínűen oldja meg Szatyin alakját, híján van minden dekoratív „csavargóromantikának” - mozgékony, epés ember, átható, makacs tekintetű, beesett szemekkel és mértéktelenül magas homlokkal. Nem fél attól, hogy feltárja a figura jellemének kevésbé vonzó oldalait, ugyan-akkor rávilágít ezek gyökereire, társadalmi meghatározottságukra. „Sokat vertek. Attól lettem puha” -- mondja magáról Luka. A rigaiak előadása szerint nem Lukát, hanem Szatyint verték sokat, és ettől ő nem puha, hanem kemény lett. De ezen a keménységen elfojthatatlanul átüt Szatyin emberi nagysága, tehetsége.

Az alak értelmezésében Mihajlov elkerüli az egymással ellentétes tendenciák végletességét. Ezek közül az egyik csak Szatyin pozitív vonásait hangsúlyozza fenntartás nélkül, Gorkij szócsövévé teszi őt a darabban, elkendőzi jellemé-



Jelenet a Rigai Orosz Drámai Színház Gorkij: Éjjeli menedékhely-előadásából

nek ellentmondásait, megszépíti, megnevesíti, mintegy a menedékhely és annak lakói fölé emeli. A másik, amelynek legjellegzetesebb képviselője J. Jevsztignyev a Szovremennyik Színházban, éppen ezeket a „menedékhelyi” vonásait emeli ki, csalónak, iszákosnak, cinikusnak ábrázolva Szatyint. Így azonban furcsán hat az ő szájából az emberről szóló monológ.

A. Mihajlov mintegy szintetizálja a két felfogásban rejlő racionális magot. Nem „játssza” a menedékhely vezérét, hanem valóban ő itt a hangadó, mégpedig nem a fizikai erő, hanem a lelki tekintély jogán. Nem parancsolgat és nem oktatja ki a többieket, nem erőlteti másokra meggyőződését, nincsenek mindenre kész szentenciái. Egyszerűen végtelenül becsületes és egyenes önmagával és mindenki mással szemben. A színész mintha mit sem tenne azért, hogy magára vonja fi-

gyelmünket, a néző mégsem tudja levenni róla a szemét - annyira átütő gondolatainak ereje, olyan kíméletlenül szolgálta ki önmagát. Ez a megtört, lezüllött ember váratlanul gyönyörű lesz, amikor kimondja büszke szavait az emberről, mint az élet fő értékéről. Szavai frissek, magukkal ragadnak, mintha most hangzanának el először, mintha most, előttünk születtek volna életének minden eddigi keservéből, az előadás eseményeinek, köztük - ha hihetünk magának Szatyinnak - Lukának a hatására. „Az öreg nem sarlatán” - állítja Szatyin. „Mi az igazság? Az ember - az az igazság. És ezt az öreg tudta...”

A rendező, A. Kac osztatlanul rajong Gorkij művészetéért. Ennek a rajongásnak a gyümölcsei szembetűnőek akkor is, ha az egész előadást, köztük a tömegjeleneteket is jellemző frissesség és lelkesedés mellett van néhány sablonos ala-

kítás is, amikor nagy rutinnal nem az életet, hanem a rég ismert szerepet játsszák.

Ha szemügyre vesszük a színház jelenlegi repertoárját, esztétikai szemléletére jellemző két alapvető stílusirányzatot látunk: az előadások egy részének bő fantáziájú, sziporkázó látványossága mellett olyan produkciók sorakoznak, amelyeket az alapos pszichológiai elemzés, a közéletiség határoz meg. Az *Éjjeli menedékhelyben* a rendező képszerű látásmódja szerves egységet alkot a lélekábrázolás mélységével. A két irányzat egyesült. Talán egy harmadik kezdetét jelenti ez, amely majd általánossá válik a színházban?

A. Kac rendezői megoldásai pontosak, sőt bizonyos fokig kategorikusak. Az előadás második részét ismét az Eszelős vezeti be, nyugtalanító, rosszat sejtető taktust verve kereplőjével, és újra felhangzik a recsegő, monoton hang. A színház azzal is fokozni akarja az egységes pszichikai hatást, hogy a darab „udvari eseményeit is ugyanabba az egyetlen szín-padképbe helyezi. A „vesztőhely” továbbra is a polgári kivégzést és a nyilvános gyónást szolgálja, ugyanakkor oltár is, amely előtt Natasa és Pepel térdet hajtanak. De ugyanez a „vesztőhely” és minden ami körülveszi, színhelye lesz Kosztijovék elkeseredett vizálya tető-pontjának, amelytől még a tapasztalt szín-házi nézőnek is eláll a lélegzete.

Dal a sötétben

A drámaian viharos epizódokat elgondolkodóak és patetikusak követik. Az Eszelős még egyszer „megadja a hangot”, és az emberi megrázkódtatások új-ra beleolvadnak a közös melódiába. Szatyin elmélyülten feszült töprengésének ideje következik, és utoljára tűnik fel a Színész vörös sálja.

Pillanatnyi csend után a színpadon általános vidámság robban ki. Bubnov (V. Bogoljubov) mulat önfeledten, kétségbeesetten, csak így, részegen fedve fel emberi vonásait. Minden belépőt egyre növekvő örömkialtások fogadnak. A közös, együttes élet magával ragadó hatása nyilatkozik most meg. A félhomályban féktelen közös tánc kezdődik, kiáltozással, kurjongatással, mintha pokolbeli haláltáncot látnánk.

És újból megnyugszik minden. Klescs lassan húzza szét a harmonikát, Ferdenyakú (D. Bokalov) rágyújt kedves nőtájára. Halkan, bátortalanul, sietség nélkül születik a dal. Aztán kiteljesedik, és

az emberek a pódium felé húzódnak, egybegyűlnek. Csak Szatyin áll a sarokban némán, mogorván, mint egy nagy, fölborzolt madár. Berobban a Báró, izgatottan kiabálva hozza a hírt a Színész haláláról, és Szatyin sértőn, durván szakítja félbe. Az ének elhallgatott, meg-tört, beleolvadt a csöndbe.

A darabnak vége, de az előadás folytatódik. A remény elpusztult, az éppen csak keletkező összefogás széttöredezett. Az Eszelős lázasan, kihívóan, kilátástalanul kezd bele újra: „Fölkel a nap s lehányatlik...” De Ferdenyakú a maga módján, szenvedéllyel, vidám hangon kapcsolódik bele, mint aki életének döntő szakaszához érkezett. Közelebb lép a pódiumhoz s ugyanitt helyezkedik el Szatyin, mögötte pedig a többiek, a Báró, Nasztya és mások. Együtt vannak, szorosán egymás mellett. Már senki nem maradt kis zugában, mindenki itt ül a pódiumon, kezüket térdükre helyezve, fel-emelt fejjel énekelnek. És az ének a mennyezet felé emelkedik, betölti a menedék-helyet, eljut a felső sarkokig.

A „vesztőhely” többé nem az elkülönítés és a kivégzés színhelye, hanem egyre inkább a vonzás és közeledés közép-pontja. Az ének mind hangosabban szól, hittel, erővel, szabadságvágygal. A színpadon fokozatosan kialszik a fény, az ének pedig növekszik, és teljes sötétségben jut el a tetőpontra, óriási hatást és felszabadultságot váltva ki, feloldódik a nézőtér ovációjában.

Es emlékezetünkbe idéződnek Szatyin szavai: „Mi az ember? Nem te, nem én, nem ők... Nem! Hanem te, én, ők...”

Az ember nem lehet meg egyedül. Az ember csak más emberekkel együtt lesz emberré. Az ember - együtt ember.

Ez a végeredménye a személyiség értékéről, a kilátástalanságról és a kiűt-keresésről, a közömbösség ártalmasságáról és a magány leküzdéséről, az emberi jóba vetett bizalomról szóló heves viták-nak és töprengéseknek.

Ezekből a töprengésekből és vitákból született az előadás, amelyet nevezhetnénk az emberi összefogást megéneklő dalnak is.

Fordította: Takács Anna

DOBÁK LAJOS

Mezítláb a színpadon

Párizsi színházi esték

... Harold Pinter esete pedig külön is felhívja a figyelmet arra, hogy szöveg és előadás sajátos új egysége támadhat élet-re akkor, ha megfelelő a közeg, ha mű-hely istápolja a drámai alkotót - írta Ungvári Tamás a Nagyvilág 1971. decemberi számában Harold Pinter *Régi idők* című drámája után. Jegyzete végén hozzáteszi: „... a színpadi előadás mindig kevesebb a darabnál - hiszen mind-össze egyetlen s olykor szélsőséges értelmezés valóságát kínálja fel a nézőnek.”

Nem óhajtok vitatkozni Ungvárival. Ő Londonban látta az előadást, én Párizsban, a Théâtre Montparnasse-ban. Nyilván rá is jelentős benyomást tett. Ungvári szép, gondos fordításban tálalta az olvasó elé ezt az igen érdekes, minden szempontból újszerű művet, amelyet minden színházszerető embernek érdemes elolvasnia. A dráma azonban olvasva összehasonlíthatatlanul kisebb élményt nyújt, mint a színpadi előadás. Ungvári is megjegyzi, hogy Harold Pinter alkotója is volt az előadásnak, és így született meg a tökéletes egész. Nyilván Londonban is nagy siker - Párizsban biztosan az. Valami egészen új ez a produkció a párizsi színházi életben. 5 prózai előadást láttam, de ez a darab messze kimagaslik a többi jó vagy éppen kiváló előadás közül. Vajon miért? A műsorfűzet szerint Harold Pinter itt is részt vett a próbákon. Jorge Lavelli, a rendező, Pace a díszlet-és kosztümtervező tökéletes harmóniában dolgozott a három színésszel. Kate: Delphine Seyrig, Deeley: Jean Rochefort Anna: Françoise Fabian.

Az első perctől kezdve valami furcsa varázs telepedett a nézőtérre. A későbbi jövőket ez egyszer nem kísérte helyükre a jegyszédő. A közönség mozdulatlan csendben ült végig, és kissé csodálkozott talán, hogy a francia színészekről olyannyira megszokott hangos színpadi beszéd itt teljes mértékben hiányzott. A csend, a halk szövegmondás, a nagy - de mindig indokolt - szünetek szinte külön életet a színpadon. A három színész alkata tökéletesen megegyezett az író álmodta színpadi figurával. A férj földönjáró, igen hétköznapi, gyenge jellemű filmren-

dező. A feleség - teljes ellentéte. Valahol a „színpad fölött” éreztem. A feleség barátnője pedig a két előző között helyezkedett el. Sokkal tisztább, mint a férfi, de sokkal életszagúbb és élvezetesebb a feleségnél. A darab szuggesztivitása éppen az, hogy olyan gondolatokat vet föl, amelyekről ritkán beszélünk. A mai „negyvenesek” szeretnék megjavítani életüket, szeretnének reménykedni abban, hogy jobban és szebben, tehát boldogabban élhetnek. Ezért van szükségük arra, hogy a múltat, az ifjúságukat megszépítsék, és ha lehet, önmaguk áltatásával és becsapásával „kikozmetikázzák”. Lehet, hogy ha a történet szerint - a férfi ifjúkorában a másik nőt választja, jobb ember és jobb filmrendező lett volna. A két nő azonban már elérhetetlen a férfi számára. „Szellemleányok” - hiszen a férfi húsz év alatt vagy annak idején egyiket sem tudta igazán megközelíteni.

Most térnék rá arra, miért is választottam írásom címének azt, hogy „Mezítláb a színpadon”. Lehet, hogy többen elhanyagolható külsőségnek érzik rám azonban egészen különleges benyomást gyakorolt Delphine Seyrig játéka. A már régen „nem földönjáró” asszonyt személyesítette meg. Elefántcsonttoronyba zár-tan, tengerparti kis villában él, elzárkózva az emberektől. Néha sétát tesz a parton. Hosszan, sokáig fürdik - alaposan letörli magát. Szenzibilis, szőke, finom ívelésű nyak, a kezén és a lábfejen szinte látni az ereket. Külsőleg ilyen az életben is? Lehet. De a színpadon most ez a „figura” - és a meglevő külsőségekhez, a szerepformáláshoz hozzátartozik az igen finom és halk járás. Szinte suhan. Hófehér, süppedő szőrszőnyeg fedi be a modern fogadószoba padlóját. Ezen a szőnyegen nem lehet zajosan járni. Itt szinte jólesik cipő vagy papucs nélkül, mezítláb suhanni. (A színpadi mezítlábaskodást eddig minden esetben erőltetettnek éreztem. Mindig attól féltem, hogy a színész belelép egy szögbe, vagy egy otffelejttet üvegcserepbe. Magam is, ha módom volt rá, elkerültem.) Biztos vagyok abban, hogy cipőben vagy papucsban ezt a szerepet nem lehetett volna „úgy” eljátszani. Minden idegszámmal éreztem, hogy ez a nő ezt az otthont csak magának rendezte be. Ezen a „szőnyegen” a férje idegen, nem oda való - fölösleges!

Végül egy apró játékról. Seyrig a kapapéról az előadás folyamán akkor száll le, amikor kávéval kínálja a barátnőjét. Beszéd nincs, mindenki hallgat. Seyrig végigmegy az előbb említett szőnyegen -



mezítelen lábának szinte felüdülés a puha szőrrel érintkezni -, kávéát tölt a barátnőnek, majd lassan eszébe jutva a „régiszo-kás”. 1-2-3-4 cukrot tesz a kávéba. Átmegy a férjéhez, neki is tölt, majd fel-emeli a cukortartót, gondolkozik, és nem tesz cukrot - csak tartja a tartót. A férfi megérti a furcsán kínos helyzetet, majd ügyetlen nevetéssel oldja fel. Ez az egy-általán nem jelentéktelen játék világossá teszi a néző előtt, hogy ez az asszony igazán boldog csak régen, lánykorában volt, amikor mint kis gépíró a barát-nőjével együtt élt. Ismerték egymás szokásait, életét. A férjről viszont még ma sem tud semmit, még azt sem, hogy most hány cukrot kér a kávéba.

Jean-Louis Barrault

A Récamier színházban láthatom ezúttal a világhírű színész házaspárt: Jean-Louis Barrault és Madeleine Renaud. Hétfőtől szerdáig Barrault-é a színpad. Jean Vauthier *Le personnage combattant* (A küzdő ember) c. drámáját adták elő. Csütörtöktől szombatig Renaud asszonyé a főszerep Beckett 0, *azok a szép napok* c. művében. A művészpár társulata 1971. december végéig a Récamierben játszik, majd új műsorával körutazásra indul. Én Barrault-t láttam. Be kell vallanom, hogy nagy izgalommal készültem viszontlátni ezt a zseniális művészt, akit ifjúkorom óta (filmjei révén) tisztetek és csodálok. A darab érdekes, lebilincselő. Egy nagy-névű íróról szól, aki visszatér ifjúságának egy kedves emlékéhez. Egy-két napra beköltözik abba a pályaudvar melletti kis hotelszobába, ahol első művét írta annak idején. Az emlékek felkavarják, és rádöbben, hogy felszínes és alapjában gyenge író lett belőle - nem ért el semmit. A régi emlékek a maguk torz és hétköznapi formájukban térnek vissza. Barrault játéka némi csalódást okozott. Az előadás kitűnő ugyan, de kétségbeesetten naturális. Barrault megállt saját magánál, és nem lépett tovább. Ennek ellenére élmény volt ez az este is. De egy szomorú tanulsággal - öregsünk!

A naturalista módon játszott abszurd és fél-abszurd stílus tipikus példája Ionesco mindhárom műve, amely jelenleg a párizsi színpadokon látható. A *kopasz énekesnő* és A *lecké* közismert, i 5 éve fut. A *székek* kiemelkedő produkció, és ez elsősorban két kitűnő idős művész, Tsilla Chelton és Jacques Mauclair érdeme. A darabot 12 éve játsszák, és többször átrendezték. Jacques Mauclair egyébként nemcsak színész, de nagyszerű rendező

is. Együttesével már bejárta szinte az egész világot - sajnos, nálunk még nem volt. A *székek* c. drámát két rövid egy-felvonásos előzi meg: a *Fiatallány házasodik* és a *Hiány*. A *székek* szomorú depresszióját előzi meg ez a két igen aranyos vígjelenet. Mindkettő szatíra a javából. A két jelenet előtt Mauclair konferál kedvesen, szellemesen. Szinte úgy érezzük magunkat, mintha egy francia Vidám Színpadon lennénk. A harmadik Ionescót a Poche Montparnasse színházban játsszák. Címe: *Amédée, avagy hogyan lehet megszabadulni valakitől*. A színház valóban zsebszínház. Negyven ülőhely van a nézőtérben. Tizennégyen néztük végig az előadást.

Izgalmas kirándulás, némi meglepetéssel a diáknegyedben

A Grand Théâtre Mouffetard Alfred Jarry szatírját hirdeti, az *Übű királyt*. Jarry Franciaországban klasszikus írónak számít. Összesen öt Übüt tartanak nyilván életművében. Az *Übű király* önmagában is enyhén szólva furcsa darab - hát még az előadás! Már a Mouffetard utcában meglepetés várja az embert. Hol a „Grand” színház? Végül egy kis ajtócska arra enged következtetni, hogy ha nem csalódunk, itt kell bemenni. Rongyos frakkban szivarozó fiatalember kezeli a jegyeket. Belül sötét, piszkos kis helyiség. Az „ültető” ezúttal a színpadon kínál helyet. A színpad, mint iskoláskorunkban a tornatermi szőnyeg, alig emelkedik ki a nézőtér síkjából. Tehát mi, a közönség ülünk egymással szemben - köztünk a színtér. Az imént említett frakkos úr bejön, majd esernyőket, labdákat, bugyikat és melltartókat oszt szét a közönség között, „mindenkinek részt kell vennie a játékban” felkiáltással. A közönség (főként egyetemisták) hangos jókedvvel ragadják meg a kellékeket, és várják az eseményeket. A darab egy nálunk ritkán nyomtatott szóval kezdődik. A frakkos úr leül egy képzeletbeli árnyékszékre. A hangot és a zörejeket magáról forgatják. Mit részletezzem, ezt látni és hallani kell! Először kissé megdöbbszemtem - majd magam is belelendültem a játékba. Amikor a történet elérkezett a lengyel-orosz háborúig, a nálam levő esernyőt (nekem ez jutott) majdnem behajítottam a háborúskodók közé. Szerencsém volt, hogy nem tettem. A darab végén Übű király ladikba száll, mert száműzték. Minden reménye, hogy ha már nem lehet király, elhajózik Franciaországba, talán lehet még belőle pénz-

ügyminiszter. Amikor a vígjátékosok búcsút intenek a fürdőkádból - ez a hajó -, műanyag üvegekből igen tisztességes mennyiségű vizet locsolnak a közönségre. Nagy lármát és nevetést - én voltam az első, aki kinyitottam az ernyőmet.

A Comédie Française

A vendéglátóim iránt érzett tisztelet és udvariasság is arra ösztönözött, hogy meglátogassam ezt a tisztességes és hagyomány-örző intézményt. A véletlen azonban úgy hozta, hogy három estét töltöttem, és összesen öt színművet néztem meg a Comédie-ban. Ez kicsit sok volt, de nem volt érdektelen. Itt nem kell fizetni a ruhatárban, nem szabad pénzt adni az ültetőnek, ez állami színház. Szubvencióval, állandó társulattal, sok-sok örökös taggal. A közönség elegáns és hagyomány-tiszteelő. Fele 16 éven aluli, a másik fele 70 éven felüli. A gyerekek a kötelező tananyagot tanulják - az öregek régmúlt ifjúságukat idézik. Az előadások hagyomány-örzők, tiszták, szépek. A korabeli, vadonatúj kosztümök tökéletesek, gazdagok. A parókák csodálatosak. A díszletek naturálisak, és végtelen sok pénzt emészthetnek. A színészek jók, gyönyörűen beszélnek és gesztusosak. Molière Molière, Marivaux - Marivaux. Anouilh végre betehette a lábát e nagy intézet falai közé, de Gaulle halála után. Ugyanis köztudott volt kettejük igen rossz viszonya. *Becket* vagy az *Isten becsülete* c. tragédiája izgalmas mű, de az előadás konvencionális és unalmas. Emlékezetes volt azonban *A képzelt beteg*. Jacques Charon modern, elbűvölő komédiázó. Felüdülés, élvezet volt a játéka. Már ahogy az ágyon feküdt és „csak” szuszogott, érezhető volt, hogy nem akar „játékszani”. Egyszerű, igen emberi eszközöket használt - nem járt koturnuson, nem magyarázta a szerepet, de minden poénja ült. A közönség rajong érte - teljesen megérdemelt, óriási sikere volt.

Két népszínház

Párizs XX. kerületének központjában található a T. E. P. (Théâtre l'Est Parisien). Hat évig működött minden állami támogatás nélkül. Miután előadásai színvonalra az elsőrendű színházak színvonalára emelkedett, szubvencionált színházzá lépett elő. Ma már „Nemzeti Színház”, ami Franciaországban rangot jelent. Shakespeare *A velencei kalmár* ját láttam itt. Vasárnap délután - pótszékes, zsúfolt ház. Feszült figyelem, nagy közönségsiker. A

színházat egy igen modern moziból alakították át. A díszlettervezőknek meg kell küzdeniük egy nehézséggel. A néző-tér és a színpad fala egy vonalban van. Így a díszletek jobb- és balközépen állíthatók fel, a színészek pedig a jobb és bal első járásokat csak igen nehéz körülmények között használhatják. Az előadás ki-tűnő volt. Shylock pozitív-modern alak, mindvégig „hősi” jellem. Elbukik - ki-gúnyolják. Az előadás végén az „úri” Velence mulat, báli jelenet, majd a fény lassan kialszik, és bal oldalon Jessicát világítják meg, aki megrázó zsidó dallal zárja a drámát. Párizsba kellett utaznom, hogy végre életemben először láthassam Shakespeare eme remekművét.

A T. N. P. (Théâtre National Populaire)

A híres Palais de Chaillot „alagsorában” található. Nem tévedés, Párizs legnagyobb színháza alagsorban van. Aki járt Párizsban, aligha mulasztotta el a gyönyörű „kilátást” a palota középső teraszáról. Ahol tehát a turista megáll, hogy végignézzon a Szajna-hídon - az Eiffel-tornyon keresztül, a nagy parkon át a Katonai Akadémia épületére -, nem is gondolja, hogy a T. N. P. színházépülete fölött áll. Amikor a színészbejárón bementem, a lépcsők már csak lefelé vezettek. A titkárságról liften mentem le a színpadra. Itt - ellentétben a többi színházzal - minden nagy. Gyönyörű előcsarnok, étterem és büfé - minden, ami a közönség kényelmét szolgálja. Sajnos, az épület mégsem alkalmas ebben a formájában színházi előadásokra. A díszleteket ugyanis egyenként kell liften szállítani le és fel! A színház igazgatója, Georges Wilson tarthatatlannak ítélte ezt az állapotot, és minden erejét latba veti, hogy a színpad átépítése még a jövő évben megkezdődjön. Wilson helyzete nem könnyű. A produkciók egymás után buknak meg. Az elmúlt évben az állam igen tekintélyes összeggel mentette meg a színházat a csődtől. A mostani Brecht-darabjuk is üres házakkal megy. Ez volt az egyetlen előadás, amelyről vendéglátóim lebeszéltek. Most Wesker *A királynő katonái* c. színművét próbálják. Georges Wilson következetes, és nem fél a nehézségektől. Biztos abban, hogy a T. N. P. egyszer megtalálja igazi arculatát.

Két vidéki előadás

Párizsban gyakran játszanak vidéki színházak. Természetesen elsősorban az állami támogatást élvező, decentralizált vidéki együttesek. Több vidéki nagyváros-

ban működnek ma már kitűnő képességű társulatok, amelyek előadásuk színvonalával érdemelték ki a szubvenciót. A támogatást minden esetben az igazgató kapja, miután benyújtotta éves költségvetését. A nemzeti színházak kivételével itt csak az adminisztratív és műszaki személyzet állandó. A színészeket, rendezőket és tervezőket egy-egy darabra szerződtetik. A székhelyen kb. 6-t4 előadást játszanak, majd elindulnak, és szinte egész Franciaország területét bejárják. Így jutnak el Párizsba is. Természetes ugyanakkor, hogy „fővárosi sztárok” is szerződnek nemegyszer vidékre - nyilván anyagi megfontolásból.

Így láttam az Odéonban a Théâtre du Midit. Székhelye a legdélibb Franciaországban: Carcassone. Dario Fo olasz író szatíráját játszották, címe: *A hetedik parancsolat - avagy lopj egy kicsit kevesebbet*. Az az érzésem, hogy ezt a darabot mi is rövidesen játszani fogjuk. Nemcsak azért, mert fordultatos és szellemes (kitűnő zenéje is van), hanem mert nagyon aktuális - sajnos, nálunk is. A produkció rendezője a már említett Jacques Mauclair. Női főszereplője a párizsi sztár: Magali Noel. Bocsánat, nem „sztár” - szép fiatal és ragyogó színész. Itt kell megemlítenem, hogy a francia színpadokon nem találkozom csúnya vagy igénytelen színésznővel. Ez a pálya kellemes külsőt követel a tehetség mellett. Lehet, hogy egyedül állok ezzel a véleményemmel - de hát ízlés dolog.

A másik előadást a strasbourgi Nemzeti Színházban láttam. Pablo Neruda: *Joaquin Murieta tündöklése és bukása*. Buda-pesten a Thália Színházban játszották - nagyon sajnálom, hogy nem láttam, mert lett volna összehasonlítási alapom. A strasbourgi előadás különleges és megindító volt. A hős Murieta küzdelmes életét, népéért, övéért folytatott keserves harcát olyan tisztán, oly nagy hittel állították színpadra, hogy több volt, mint élmény. Független nélküli, bevilágított díszlet és nézőtéri félhomály fogadta az első percben a közönséget. A zene hal-kan szólt. A szaggatott zene szüneteiben pedig a „nép” fogadalmát ismételte a hangszóró: „Murieta- sohasem feledünk el.” Majd sötét lett a nézőtér, és egy hatalmas keresztet vivő ember jelent meg a széksorok között. A keresztet követte a szegény, éhező chilei nép zeneszerszámokkal, lassú táncritmusban. Mire a kereszt felért a színpadra, a „köhegy” ormára - a nép is elhelyezkedett a színpadon. Ének (gyönyörű folklór), panto-

mim, zene, tánc, vers és egész kevés próza jellemezte a játékot. Es ragyogó rendezői tömegmozgatás. Ezek a színészek valóban mindenhez értettek. Különböző zeneszerszámokon játszottak, táncoltak, a nagy küzdelmeket a kaliforniai „fehérekkel” pantomimmozgással ábrázolták, és némelyik kitűnő akrobata volt. Ami-kor Murieta levágott fejét eltemették az előadás vége előtt, hirtelen minden zene-ének-mozgás megállt, az egyik paraszt leugrott a sírba, és lassan, igen elszántan egy puskát emelt a feje fölé, majd továbbadta, hogy a következőt elővegye. Így fegyverkezett fel az egész színpad. A fegyvereket továbbadták, továbbdobták egymásnak. A dobás üteme egyre gyorsabb lett, míg végül egy mindent elsöprő nagy harc feszültségét érezte a néző az egyszerű parasztok megfeszült, mozdatlan alakjáról. Fegyverrel vonult a „nép” a széksorok közé, és ment ki a nézőtérén át. Tapsra senki sem jött! A fények lassan elhalványodtak, és világos lett a nézőtér.

Beszámolóim végére hagytam három magánszínház korántsem elhanyagolható előadását: a már világhíres *Hairt*, Camus *Caliguláját* és Moravia *Kurt, az Isten c. tragédiáját*.

A *Hair* zenéjét elhoztam magammal, azóta is naponta fölteszem és hallgatom. Ez az előadás áttörte a színház falait és megszüntetett egy egyszerű konvenciót: nincs kezdet, és nincs befejezés. A zenészek a lassan megtelő széksorok szeme láttára készülődnek a színpadon. A színészek ki-be járnak, és egyszer valaki táncolni kezd. Tíz perc alatt megtelik a színpad - „bejönnek a fények, és elkezdődik valami furcsa, bizarr játék, ami nem hasonlítható semmihez. A darab így is fejeződik be „Gyertek fel, táncoljatok velünk” - szól le az egyik színész! Van-nak sokan, akik felmennek, táncolnak, jól érzik magukat. Majd lassan minden véget ér -- marad a csupasz színpad, piszkosan és kopáran.

Camus darabja kegyetlen és szigorú. Moravia tragédiája még kegyetlenebb, még feszítettebb. Egyben azonban nagyon hasonlít egymásra ez a három előadás. Halálosan pontos színészi munkát követel, végtelen fegyelmet. Szinte a bőrömről éreztem a három rendező vaskezét. Igaz, hogy a rendezők is nagyszerűek.

Lehet, hogy sok felsőfokú dicsérő jelzőt használtam. Nem véletlen! Van mit tanulni - nem szégyen. Csak egy szégyen van: egyhelyben topogni!

Kultúrházak

Szervezésük és működésük hasonlít a művelődési otthonainkhoz. Minden kultúrházat kinevezett, független igazgató irányít. Az igazgatót segítő szerv egy ún. tanácstestület, ahová az állam és a város egyenlő arányban delegál tagokat. A kultúrházak költségvetését ugyanis az állam és a város fele-fele arányban vállalja. A kultúrházak építése és létrehozása egy igen erősen szervezett program keretében folyik. Sok modern épületet építettek az elmúlt tíz esztendőben. Elöttem fekszik egy prospektus, amely az amiens-i, a grenoble-i és a rennes-i épületet ismerteti sok fotóval. Én az amiens-iben voltam. Lehet, hogy ez a kirakat, nem mindenütt van még ilyen épület - de itt le kell emelni a kalapot. Az építők, a tervezők és irányítók legfőbb elve, hogy az épületen belül először a színházat kell figyelembe venni. Mindenütt két szín-házterem van. Egy teljes, tökéletes nagy-színház - és egy kamaraszínház, elkülönítve. A nagyszínház 1100 személyes, a kicsi 300 fő befogadására alkalmas. A nagyszínház színpada zsinórpadlással, bő rakodótérrel és a legmodernebb világítási lehetőségekkel van felszerelve. Egy-szerre 300 világítási effektust táplálhatnak be az automatába. Külön hangosító-szoba és vetítőterem. A színpadot négy változat szerint lehet átalakítani. A szokványos nézőtér-színpadi szituációt úgy is meg tudják változtatni, hogy az első hat sor jobbra-balra elfordul, és a színpad mintegy 21 méterre becsúszik a nézőtér-re. Így a színpad a közönség körülülheti.

Végül egy statisztikai kimutatás a színészek anyagi dotációjáról. Franciaországban 6200 szövetkezetbe tömörült színészt tartanak nyilván. Csak az lehet a tagja, aki egy szezonban legalább 24 előadást játszik. (Aki az év folyamán ennél kevesebbet dolgozik, automatikusan törlik.) A fenti számot figyelembe véve az átlagkereset az alsó határon havi 1200 frank. Azok a színészek, akik egész évben, illetve huszonnégynél több előadást játszanak, 3000-4000 frankot keresnek havonta. A Nemzeti Színházak kivételével a fellépti díjakat egy estére határozzák meg. Az alsó határ statisztikánál esténként 50, színészeknél 80 frank. Felső határ nincs. A szerződéseket titkosan kezelik. Hogy személy szerint ki mennyit kap, azt illetlenség lenne megkérdezni. A Nemzeti Színháznál éves szerződés van. Mindenki kap egy fix összeget és a bevételi túlteljesítés meghatározott százalékát.

PÁLYI ANDRÁS

Érzelem, aktivitás, gondolat

Évadeleji jegyzetek

A színházművészet nagy korszakai közismerten azok voltak, amikor a színház valóban az egész társadalom művészete volt, olyan kultikus szertartás, találkozás, együttlét, mely a társadalom bizonyos, korántsem elhanyagolható tudati integrációját is jelentette. Ha a legismertebb példánknál maradunk, mindjárt megállapíthatjuk: aligha lehet az i.e. V. századi görög társadalomról vagy az Erzsébet-kori Angliáról beszélni anélkül, hogy az ember ne említene a kor színházi előadásait. De fogalmazhatnánk általánosabban is: minél jobban a társadalom érrendszerében élt a színház, minél több frissítő, érzelmileg-gondolatilag mélyről fakadó, progresszív energiával ajándékozta meg a társadalmat, annál közelebb jutott, művészi értelemben is, a csúcshoz. Nem szándékunk fetisizálni színház és közönség kapcsolatát, az azonban aligha lehet kétséges, hogy a színházi alkotómunkában, magának a művészi alkotásnak a létrejöttében, minden más művészettől eltérően, igen nagy szerepe van a közönséggel való találkozásnak, a nézők hic et nunc jelenlétének, annak, hogy valóban *kapcsolat* születik-e a színpad és a nézőtér közt, s ha igen, milyen. Előfordul, hogy szakmailag-művészileg félig sikerült produkciókat a közönség valósággal „feldob”, hogy a nézőtér bekapcsolódása hevíti igazi színházi élménnyé az előadást; máskor viszont a próbák kellemes műhelymunkájára valóságos hideg zuhanyként következik a premier hűvössége, és sok minden, ami úgy tűnt, szellemes, drámai, sőt lenyűgöző lesz, most egyszerűen színészi öntetszelgésnek bizonyul.

Beszélünk ugyan a színház és közönség kapcsolatáról, sőt egyre többet be-szélünk róla; de valóban érdemlegesen szem előtt tartjuk-e e kontaktus megszületését, mélyítését, kibontakoztatását? Igaz, merő formális kérdésfelvetés lenne, ha az egyes színházak repertoárját, előadásait, minden más szemponttól elvonatkoztatva, pusztán erről az oldalról közelítenénk meg. Hisz tudjuk, egy-egy produkció megszületésében jó néhány kevésbé magasztos szempont is közre-

játszik. Ez az évadközi elmélkedés mégis fokozottabban alkalmat kínál olyan általánosabb kérdések vizsgálatára, melyek ritkán rajzolódhatnak ki egy-egy előadás tükrében.

Van, aki a bérletek vagy az eladott jegyek számával méri színház és közönség kapcsolatát, van, aki a taps intenzitásával, vagy éppen a nézőtéri morajlással, köhögéssel, nevetéssel stb. Színházaink nézőteréről figyelve végig az évadot, sokszor a látszólag jelentéktelen mozzanatok többet mondanak a statisztikai adatoknál. E sorok írója a legkülönbözőbb fajsúlyú és műfajú, a legkülönbözőbb igényekkel készült fővárosi és vidéki előadásokon töprengett színház és közönség kapcsolatán. Amikor ezekből a töprengésekből, így két évad közt, megpróbálom következtetéseimet levonni, nem annyira az egyes előadásokat szeretném kommentálni, inkább a színpad és a nézőtér közti kapcsolat struktúrájához fűznék néhány gondolatot.

A kapcsolat minősége

A színész az, aki szakmailag a legközvetlenebbül, ahogy mondani szokás, a bőrén érzi e kapcsolat megszületését, s azt minden színész jól érzi, hogy kapcsolat és kapcsolat közt különbség van. Több előadás, elsősorban vidéki operetbemutatók és zenés játékok láttán, magam is felvettem, ezt a kérdést - legutóbb a SZÍNHÁZ 1972/8. számában -, hogy tudniillik a népszerű muzsika nemcsak olyan kapcsolatot teremthet a színházban, melynek valamiféle katartikus jellege van, vagy legalábbis hasznos ízlésformáló funkciója, hanem egyenesen ízlésromboló is lehet. Magyarán a giccs is megnyeri - könnyen megnyerheti - a közönség tetszését, s ugyan ki állítja, hogy ez a tetszés, az ebből fakadó kontaktus lenne az a hön óhajtott kapcsolat, ami a színházi előadásba életet lehel, ami a színházat a társadalom vérkeringésébe vonja?

Ellenvethetné viszont valaki, hogy ez a kérdés merőben formális; színházaink ugyanis egytől egyig alapvető feladatuknak érzik a giccs elleni küzdelmet, s egyetlen olyan színházi alkotónk sincs, aki művészi igény nélkül, pusztán üzleti ambíciókkal gyártana kommersz produkciókat. Csakhogy a *könnyű kapcsolat-teremtés* kérdése korántsem ilyen egyszerű. Amilyen kivételes az igazán nagy színházi élményt nyújtó előadás, ugyanolyan ritka - sőt, szinte elképzelhetetlen - a „tisztán” ízlésromboló produkció.

A kérdés lényege nem is itt rejlik, hanem az egyes színpadi hatáselemek alkalmazásában, egymáshoz fűzésében. Minden gyakorló rendező és színész jól tudja, milyen színpadi megoldásokkal lehet - a különleges drámai átéléstől a habkönnyű trükkökig - tetszést aratni a nézőtérben; ez azonban még csak *a mesterség ismerete*. De nem állíthatjuk ugyanilyen biztonsággal, hogy minden gyakorló színházi alkotónkban megvan az *a művészi egyensúlyérzék*, s főként hogy az előadás minden momentumában érvényesíti is azt az egyensúlyérzékét, mely a mesterségbeli ismeretek, a színpadi fogások és ötletek realizálásakor elengedhetetlen. Van például operettrendezőnk, akinek kevésbé sikerült előadásaiban is elbűvölően szépek azok a pillanatok, amikor egyik-másik szereplőjét kibontott napernyő alatt hozhatja be a színre (klasszikus operettek gyakori látványos megoldása ez); s láttam olyan operettelőadást is, melyben a hasonló jelenet az egész előadáshoz képest is kivételesen izlés- és stíluszavaró hatást tett. A közönség pedig hajlamos arra, hogy mindkét esetben ugyanazzal a tapssal köszöntse a színre bevonuló primadonnát. Egyrészt mert a muzsika erre ösztönzi, másrészt mert beidegződése is azt sugallja, hogy a látványos bevonulást meg kell tapasztalni.

Kár lenne hosszasan magyaráznunk a régi igazságot, hogy minden színpadi helyzet, megoldás művészileg igényesen és olcsón, hatásvadászó ízléstelenséggel is megvalósítható; az éremnek ezúttal az az oldala érdekel bennünket, mely a közönségkapcsolatot mutatja. Arról van ugyanis szó, hogy akár a rendező, akár a színész - vagy az előadás bármely munkatársa - a legkisebb bizonytalansággal is csapdába eshet: *a nézőtér érzelmi megragadása korántsem mindig jelenti a közönség szellemi aktivitását*. S nem véletlenül hívatkoztunk operettek, zenés játékokra: a zenének mindig fokozott egységesítő, aktivizáló hatása van; de nem mindegy, hogy ezzel a fokozott színpadi hatással, vulgárisan szólva, mit adunk el, mibe vonjuk be a nézőt. Hisz a nézőtér alapvetően mindig naiv marad, s eleve azzal a be nem vallott feltételezéssel ül be a színházi szőlygébe, hogy amit lát, azzal gazdagodik, nemesedik, jobbá válik. Szívesen hallgat tehát primer benyomásai-ra; s ha a giccs ügyesen, jó színpadi rutinnal kerül előadásra, még az igényesebb, műveltebb néző is elfogadhatja, megszeretheti.

Mindebből nyilvánvaló, hogy a szín-

pad és a nézőtér kapcsolatában különböző szinteket kell megállapítanunk. A kapcsolat megteremtésének legegyszerűbb formáját az imént a nézőtér *érzelmi megragadásának* neveztük; ez az, amit sok esetben egészen primitív fogásokkal is elérhetünk, s ami kellő kontroll nélkül káros hatások szolgálatába is szegődhet. Érdekes is mindjárt megjegyeznünk, hogy több rendezőnkben oly nagy az idegenkedés az efféle kapcsolatkereséstől, hogy következetesen elzárkóznak a nézőtér érzelmi aktivizálása elől. Természetesen igaz, hogy pusztán érzelmileg aktivizáló előadás, ha egyáltalán van ilyen, a legjobb esetben is csak *színpadi bestseller* lehet, s ezzel a megállapítással egyáltalán nem kívánjuk *a szórakoztató színházat* alábecsülni. A könnyű műzsa ihletéből született színházi előadásokkal szemben - a kellemes szórakoztatás mellett - nem is igen kell magasabb mércét állítanunk, mint hogy egyúttal valamiféle ízlésnemesítő (s ne ízlésromboló) funkciót is töltsön be. Annál inkább, mert fentebb is láttuk, korántsem kis feladat ez.

Más kérdés, hogy az a színházi alkotó, aki a nézők *szellemi aktivitását* szeretné elérni, akinek az előadással, vagy akár a színésznek saját alakításával, mélyebb, filozófiai-gondolati mondanivalója van, nem elégedhet meg a közönség érzelmi megragadásával. Kérdéses azonban, hogy a primer hatások mellőzése nem bénítja-e meg eleve a színész-néző kapcsolatot; kérdéses, hogy születhet egyáltalán kontaktus érzelmi szálak, sőt azt is mondhatnánk, intenzív érzelmi hatás nélkül? Vannak előadások, határainkon innen és túl, melyek fegyelmezett, szigorú és szép kidolgozásukkal, illetve ennek ellenére mintegy a nézők feje felett lebegnek, s a közönség legjobb esetben is csak csodálja, de nem szereti meg őket. Nemrég néhány bemutatónk kapcsán több kritika is felvetette a gondolatot, hogy a romantikus színház bizonyos reneszánszát éljük, s ha ez igaz - bizonyos vonatkozásban igaz -, akkor épp az érzelmi megragadás szükségességének felismeréséből fakad. A nézőtér érzelmi aktivizálása az, amit a romantikus színjátszás „örök” értékének nevezhetnénk; természetesen azzal a fenntartással, hogy ha ez ma is, holnap is *a korszerű színház* igényével történik. Aligha kétséges, hogy a „romantikus” kapcsolatteremtés elemeinek jó, művészileg-szakmailag egyensúlyos alkalmazása segítheti a szellemi aktivitás kibontását.

hosszan elemezhetnénk, hány rétege

van a színész--néző kapcsolatnak; sőt, egy-egy bravúrosan nagy színészi alakítás önmagában is a kapcsolatteremtés egész skáláját villanthatja meg előttünk. De ez egyúttal azt is jelzi, hogy a színpad és nézőtér közti kontaktus különböző rétegei, jóllehet hierarchikusan egymás alá és fölé rendelhetők, kölcsönösen feltételezik egymást. Ennek az írásnak nincs is más célja, mint hogy felhívja a figyelmet a közönségkapcsolat „sokarcúságára”, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a kapcsolat keresését, a kapcsolat megteremtésére irányuló erőfeszítést nem szabad mechanikusan és egysíkúan értelmeznünk. Ha a színpad és a nézőtér között *létrejött* a kontaktus, ne higgyük, hogy valamiféle törvénybe ugyan nem foglalt, de egyre divatosabbá váló előírásnak eleget tettünk; hanem épp ellenkezőleg, itt új fejezet kezdődik a színházi alkotásban: a kapcsolat magkérdőjelezése hogy valóban az előadás az alkotók eredeti, alapvető célját szolgálja-e?, s mélyítésének, szellemi. kitágításának keresése. Pszichológiai igazság, hogy nincs olyan emberi kapcsolat, mely tovább nem mélyíthető, nem fordítható a valóságosabb értékek felé; a színésznéző kapcsolat is emberi kontaktus, s végtelen lehetőségei vannak. Másrészt, ha *nem jött létre* a kapcsolat, a nézőtér struktúrájának figyelembe vételével, különböző szinteken kereshetjük a kapcsolatteremtés lehetőségét. Hogy a legegyszerűbb példánál, a zenénél maradjunk, könnyű megállapítanunk, hogy bizonyos fajta muzsika (mondjuk, a beat) a nézők egy részét rendkívül aktivizálhatja, másokat kizárhat a színházi élmény élvezéséből. De ugyanígy bizonyos színészi eszközök, sőt bizonyos scenikai megoldások más-más társadalmi rétegeknek, más-más ízléssel, szokással, hagyomány-nyal rendelkező embercsoportnak vonzó, illetve taszító lehet. A kapcsolatteremtés lehetőségeit keresve, a színházi alkotó nem mondhat le arról, hogy a nézőtér struktúrájával tisztában legyen. (Ez természetesen nem jelenti a néző rossz beidegződéseinek kiszolgálását; sőt, előfordulhat, hogy épp a rossz beidegződések, az elkorcsosult ízlés provokálásával, kikezdésével éri el a színház a legmélyebb hatást.)

A kapcsolat „szerkezete”

Azt mondtuk bevezetőül, hogy minél jobban a társadalom érrendszerében élt a színház, annál magasabb csúcsokra jutott művészi-szakmai értelemben is. Az elmondottak után magától értetődően

vetődik fel *a hogyan* kérdése: a mai színházi alkotót elsősorban *a módszer* érdekli. Hisz az említett színház-történeti példák adott társadalmi közegre vonatkoznak, melyeknek struktúrája alapvetően eltért a mi társadalmunkétól, az a nézőtér a mi nézőterünkötől; célunk mégis az kell hogy legyen, hogy a színház a társadalomban éljen. Voltaképp ez a közönségkapcsolat kulcskérdése: *arról és úgy beszél-e a színház, amire a közönségnek szüksége van, ahogyan az a nézőkhöz valóságosan eljut?*

Nem az igények, a színvonal leszállítására gondolunk. Művészi szempontból ez mindenképp hamis alternatíva lenne, s ha a színházi alkotómunkából kiiktatjuk, vagy mellékes tényezővé tesszük a művészi szempontokat, eleve rossz úton járunk. Ha viszont ennek az ellenkezőjét állítjuk, hogy tudniillik a közönséget kell „felemelni” a művészethez, akkor megint sematikus megállapítást teszünk. Egyrészt, mert egyáltalán nem bizonyos, hogy a művészet „fent” van, a közönség pedig „lent”, másrészt - s ebből következően - épp a színházban igen nehéz a közönségtől elvonatkoztatva beszélni a műalkotás folyamatáról. Az író, a rendező, a tervező és valamennyi munkatársuk alkotómunkáját minden este a színész hiccet nunc alkotása realizálja, s ez egyszerűen nem vonatkoztatható el a nézőtértől. A nézők tehát bizonyos - többnyire passzív - értelemben alkotó-társak.

Egészen rövid kitérőként hadd hivatkozzunk itt Sztanyiszlavszkij egyik feljegyzett gondolatára. „Az alkotásban, természetesen, nem jár mindenki egyugyanazon az úton - mondotta Sztanyiszlavszkij egy beszélgetés alkalmával. - Nem lehet Ivánra és Máriára ráerőszakolni a rendezés sematizáló eljárásait és módszereit; de minden Ivánt és Máriát ráébreszthetünk belső tüzeinek, szellemi erejének értékére, megtaníthatjuk, hogyan, miképpen keresse és növelje nagyra magában azt.” Talán nem túlzás, ha ezt a gondolatot kiterjesztjük a nézőtérre is. A színházi élmény, a művészi hatás, a gondolat befogadásában természetesen nem jár minden színházi (nézőtéri) közösség egyugyanazon az úton. De a színház, igazán érzékeny módszerrel és jó eljárással, megtalálhatja az utat, hogy a nézőt ráébredesse saját „belső tüze”, szellemi erejére, értékére.

Vakmerő játék ez egy hasonlattal? Aligha. Hisz voltaképp az ősi katarzist határoztuk meg vele. A katartikus színház olyan kultikus együttlét volt, mely

- Arisztotelésszel szólva - a szálamom és a félelem érzése által megtisztított, mely a szertartás, a színházi előadás minden egyes résztvevőjét, nézőjét ráébresztette saját emberségének nagyságára és felelősségére. A színház és a nézőtér kapcsolatát, a kapcsolatteremtés lehetőségét keresve, végül is ez az idea lebeg - kimondva vagy kimondatlanul - minden színházi alkotó előtt; s voltaképp ennek az ideális állapotnak a megközelítése, a színházi katarzis legalább bizonyos mértékű megvalósítása az, ami a színház-nézőtér, színész-néző kapcsolat szerkezeti vizsgálatának értelmet ad.

Fentebb szélsőséges alternatívákat említettünk: egyrészt a nézőtér érzelmi megragadását, másrészt az arisztokratikusan elvont, csak gondolati-filozófiai szinten „aktivizáló” előadásokat. Ha az előbbi bestsellernek neveztük, az utóbbit az ezoterikus jelzővel láthatnánk el; ha az előbbi a legkönnyebb utat választja a nézőtér aktivizálásához, az utóbbi inkább csak a „vajtűfüleket” fogja meg. A nézőtér bevonására, provokálására, aktivizálására irányuló színházi kísérletek azonban sokkalta szélesebb skálán mozognak. Nemegyszer a provokációt nem is előzi meg gondosabb előkészítés: a színház eleve a néző hallgatólagos beleegyezésére alapozza a provokációt. Handke sarkított játéka például, hogy külföldi példát válasszunk, vagy nem játszhatók végig, mert a közönség felháborodásában félbeszakítja az előadást (nemegyszer megtörtént), vagy ha végigjátsszák őket, azt tanúsítják, hogy a nézőtér a színház alapformájának tekinti a provokációt. Azt is mondhatnánk, ez a fajta játék - nálunk egy-két amatőregyüttes tett rá nem mindig sikeres kísérletet - elsősorban a néző pszichikumának akarati központjára épít, feltételezi, hogy a néző - mondjuk, az autentikus, megrázó élmény kedvéért - keresi a provokációt a színházban.

Végül is ez is szélsőséges eset; olyannyira az, hogy mai színházművészetünkben aligha találhatnánk rá, ilyen tiszta formában, példát. Nem is ez a lényeg. Az egyes színházi hatáselemek egy-egy előadáson belül keverednek. Ideális esetben totálisan kiegészítik egymást. Az egyes sarkított eseteket azért érdemes szemügyre vennünk, mert a bonyolultabb hatások „szerkezetének” áttekintéséhez érdekes szempontokat adhatnak. Némileg leegyszerűsítve a kérdést, azt is mondhatnánk, hogy miként az ember pszichikumának működésében az érzelmi, akarati

és érzelmi központ tevékenysége egymásra épül s egymást dialektikusan kiegészíti, úgy kellene a színház és nézőtér közti szellemi kontaktusnak is „működnie”. Mindez persze tárgyilagos vizsgálattal már alig közelíthető meg; a színház-történet nagy előadásai mégis valamiképp ezt valósították meg. A megvalósítást döntő vagy kevésbé döntő százalékban, de mindig a művészi intuíció határozta meg. A fenti észrevételek természetesen legfeljebb az alkotói folyamat tudatos ellenőrzéséhez adhattak szempontokat. A színház-nézőtér kapcsolat minden este a színházban jön létre, a létrejöttének feltételeit aligha lehet pontokba szedve papírra vetni. Mégsem szabad szem elől tévesztelnünk, hogy az előadásnak, a színházi együttlétnek, az alkotók és nézők - társalkotók - találkozásának akkor van igazán értelme, akkor adhat valóban intenzív társadalmi impulzusokat, ha nemcsak az egyik fél találja meg saját kifejezési formáját, hanem közvetve, a másik, a néző is.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Malonyay Dezső: Évad után, évad előtt

Molnár Gál Péter: Vidék? Vidék

Köröspataki Kiss Sándor: A királypince vendégei

Szántó Erika: Dóm téri Rómeó és Júlia

Majoros József: Várszínházi esték Gyulán - 1972

Koltai Tamás: Jelmeztervezés vagy jelmezszerkesztés

Vágó Péter: A drámaíró és a színház

Bátki Mihály: New York színházról színházra

Földes Anna: A harmadik világ színházai

Luka Panlovic: Dubrovnik-i jegyzetek múltból és jövőről

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THEATRALE

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

Résumé

Iván Boldizsár:
1793, ou les spectateurs assis par terre

A partir des impressions qu'il a eu en voyant « 1793 » à la Cartoucherie à Vincennes le directeur de notre revue examine le rôle du théâtre dans l'ère électronique et analyse les aspirations du public, surtout des jeunes pour un théâtre où la communication entre la scène et le parterre est plus intime et plus franche que dans le théâtre dit traditionnel.

Sándor Köröspataki Kiss:
Les samourais dans le pavillon

La nouveauté de la quatorzième saison estivale du Théâtre en Rond du Bois de Ville était un jeu japonais « kabouki », intitulé *Tchoubingoura*. La mise en scène de Károly Kazimir était authentique et extrêmement riche en couleurs. Le monde et le message de la pièce restaient pourtant très étrangers au spectateur hongrois.

Péter Molnár Gál: **Un Tulipan trop exubérant**

Le Théâtre du Parc de Buda joue déjà le deuxième été une farce très légère, cousue à gros points. Si la pièce de Jenő Rejtő a un succès durable, c'est que plusieurs éminents artistes: László Mensáros, László Márkus, Dezső Garas et autres, y trouvent l'occasion d'improvisations du genre « comedia dell'arte ».

Domokos Moldován: **Le dernier des Mohicans vu jeu de marionnettes folklorique**

Cet entretien avec Henrik Kemény rend compte d'une rare carrière d'artiste. Kemény est le dernier descendant d'une dynastie de monteurs de marionnettes forains, qui, depuis son enfance, a connu et présenté toutes sortes de jeux de marionnettes. Actuellement, il est membre du Théâtre de Marionnettes de l'État, de réputation internationale.

Katalin Saád: **Le Théâtre Petöfi de Veszprém et son public**

István Pétervári, directeur du théâtre, raconte que pendant l'existence décennale du théâtre, le plus grand résultat fut obtenu par la troupe dans la dernière saison, lorsqu'elle a remporté des succès exclusivement avec des pièces hongroises. La saison actuelle a une importance particulière car on fêtera le 150e anniversaire de naissance du poète Sándor Petöfi, dont le théâtre porte le nom.

Gábor Antal: **« Bill »**

Tivadar Bilicsi, membre du Vígyszínház (Théâtre de la Gaîté), vient d'avoir soixante-dix ans. Dans la dernière décennie, Bilicsi est arrivé au sommet de sa carrière. Le portrait d'un ton lyrique que l'auteur a esquissé de cet excellent comédien, évoque les principales étapes de sa carrière, depuis les rôles d'opérettes populaires jusqu'aux grandes interprétations tragiques.

Mária Mezei: **Fille errante**

Une des plus grandes comédiennes hongroises des trente dernières années publie dans ce numéro de notre journal la première partie de ses mémoires.

István Köpeczi Bócz: **L'iconographie des visages peints**

La série historique, traitant du masque et du maquillage au théâtre, introduit le lecteur cette fois aux méthodes du théâtre chinois traditionnel, pour passer ensuite aux conceptions japonaises, s'inspirant de la culture chinoise mais l'assimilant à leur caractère propre.

Tamás Koltsai: **Trois théâtres à Berlin**

La mise en scène de *Richard III* au Deutsches Theater par Manfred Wekwerth, était la grande sensation de la dernière saison. La représentation conçue dans un esprit brechtien parle d'un règne qui s'est avili jusqu'à devenir un métier de bourreau. Le Berliner Ensemble, de réputation mondiale, vit actuellement une époque de transition. A l'Opéra comique (Komische Oper), la mise en scène du *Violoniste sur le toit* (Fiddler on the Roof) est une production géniale de l'art théâtral musical.

János Breuer: **Le passé lointain et le présent sur la scène musicale**

Dans ce compte rendu des événements du Festival de Hollande de 1972, l'auteur analyse deux représentations classiques (*Orlando* de Francesco Cavalli et *Falstaff* de Giuseppe Verdi) ainsi que deux expériences d'avant-garde (*Labirintus II* de Luciano Berio et *The Fires of London* de Pater Maxwell Davies).

Rogatchevsky: **A la recherche de l'homme**

A Riga, capitale de la Lettonie soviétique, on pouvait assister à une représentation remarquable des *Bas-fonds*. Le metteur en scène A. Katz a rompu avec la tradition

romantique, mélodramatique et philosophique. Sur la scène nue et froide, les personnages contraints à un strip-tease psychique, discutent en quelque sorte des questions d'actualité de nos jours: de l'aliénation et du rôle de la personnalité.

Lajos Dobák: **Pieds nus sur la scène**

Muni d'une bourse d'études, l'acteur du Théâtre Petöfi de Veszprém a visité de nombreux théâtres de Paris. C'était hier de Harold Pinter était son expérience la plus saisissante.

András Pályi: **Sentiments, activité, pensées**

Les grandes époques de l'art théâtral étaient celles où le théâtre pouvait être une rencontre et une réunion, ce qui avait pour résultat l'intégration spirituelle de la société. L'article analyse la question de savoir quelles sont de nos jours les possibilités d'établir un rapport de ce genre entre le théâtre et le public.



Ára: 12 Ft



Kemény Henrik Vitéz László és az ördög bábfigurájával színházának egykori helyén (Moldován Domokos felvétele)