

SZÍNHÁZ



Molnár Gál Péter: Vázlatlapok színészetünkről • Pályi András: „Ne ítéld meg testvér a testvéred” • Tarján Tamás: A fogadósnő férjhez megy • Gábor István: Gondolatok a szegedi operai találkozóról • Székely György: Az előadóművészetről • Róna Katalin: Nagy Színház és Kis Színház Szegeden • Koltai Tamás: Palota a Temze-parton

1976

Szeptember



SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

IX. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1976. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 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.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám : 25.797



76.2197 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Jelenet Solohov-Ruszt: Csendes Don című
darabjának kecskeméti előadásából.
Középen Grigorij Melehov: Trokán Péter

A hátsó borítón:

Gyarmathy Ágnes díszletterve
a La Mancha lovagja szegedi előadásához

TARTALOM

játékszín

- MOLNÁR GÁL PÉTER
Vázlatlapok színészetünkről (2)
SZILÁDI JÁNOS
A Bánk bán új arca {8)
PÁLYI ANDRÁS
„Ne ítéld meg testvér a testvéred” (12)
TARJÁN TAMÁS
A fogadósnő férjhez megy (16)
GÁBOR ISTVÁN
Gondolatok a szegedi operai találkozóról (19)
NÁNAY ISTVÁN
Elidegenített operett? (22)
LUX ALFRÉD
A Radnóti Miklós Színpad arculatáról (23)

négy szemközt

Színházi nézők - színházi bérlők
RÓNA KATALIN

- Nagy Színház és Kis Színház Szegeden (25)
BOGÁCSI ERZSÉBET
Új hagyományokat teremteni (28)

fórum

- SZÉKELY GYÖRGY**
Az előadóművészetről (30)
FÖLDES ANNA
A kerekasztal két oldala (34)

világszínház

- KOLTAI TAMÁS
Palota a Temze-parton (35)
CSILLAG VERONIKA
Szerelmem, a próba (38)
N. I.
A nagyváradiak Debrecenben (42)

szemle

- BERKES ERZSÉBET**
Indig Ottó: Nagyvárad színikritikák
a „Holnap” évtizedében (44)

műhely

- KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN**
Fellini példája (45)

másfél flekk (46)

Játékszín



MOLNÁR GÁL PÉTER

Vázlatlapok színészetünkről

...Paprika Jancsi mosogat"

Egy régi gyerekdal színháztörténeti tudósításokat őriz:

„Esik az eső, süt a nap,
Paprika Jancsi mosogat."

Amikor Paprika Jancsi mosogat, vidám katasztrófák esnek, és megtorlásukkor kacagtató könnyek csordulnak le a pojáca arcán. Paprika Jancsi az osztrák népszínpadokról hozzánk honosodott Hanswurst; alakját Csokonai szelídítette-íze-sítette máig élettelen magyarrá. Végig-vonult egész drámairodalmunkon, többnyire álöltözetesen, alig fölismerhetően. A népeletből színpadra elvonatkoztatott típus Magyarországra érkezvén fokozatosan nyerte vissza egyedi ízeit, finomodott állandó típusból jellemmé, de mindvégig megőrizte kétarcúságát, mosolyból és könnyből összeszővetkezett kettős kedélyét. Talán elég, ha a *Karnyónéra* és reinkarnációjára gondolunk: Örkény Orbánnéjára a *Macskajátékban*. Karnyóné sem más, mint a megmagyarított Paprika Jancsi. Eredetileg férfi-szerep volt csurgói első bemutatójakor: Hanswurst-Paprika Jancsi, mint szerelemhéhes korosodó kereskedőasszony.

Amikor a *Macskajáték* eredeti bemutatója volt Szolnokon, s Hegedűs Agnes öngyilkosságra elkészülten lötykölte a csent mérget bögréjében, a nekikeseredett lendület, a groteszk mozdulat, a halálos ital megkeverése ismerősnek tűnt föl: Gobbi Hilda kavarta ugyanígy Ha-rangozó Gyula remekbe sikerült színész-koreográfiája szerint patkányméreggel teli bögréjét. A két összerímelő mozdulat nem véletlenségből esett, nem is másolta egyik a régen látott másikat. Talán nem is emlékezett rá (és feltétlenül nem tudta tudatosan) a színésznő és a rendező a két drámai figura összehangzó rokoniságát. A színészi tehetség azonban olyan régen megesett színházi fogásokra, találatokra is emlékezik, melyeket a szín-házat csak papiroson tudók nem ismernek. A színészi tudás kollektív színház-történeti és társadalmi emlékezetünk, időről időre (szerencsés pillanataiban) rávillantja a tehetség fényét emlékezetünkől kikopott dolgokra. Senki sem gondolt erre - mondhatná a rendező.

Vagy Arany János kifakadását idézve: Akarta a fene! Csakhogy a művészetben más is benne van, mint amit a művész szándékosan tett bele vagy rejtett el műve mélyére. Különösen a színészetben a legérdekesebb, és mindeddig legkevésbé tanulmányozott: mit mond el szándéktanul a színész. Nem véletlen ráhibázások ezek, hanem a színészet lényegéből fakadó találatok: ugyanis a színészet, anélkül, hogy ez minden esetben tudatosodna - sőt leginkább féleberen -, szervesen folytatja a korhoz kötött konvencionálisán túllépő színészeti hagyományokat, és a legtömegesebben mutatja föl azzal színjátszásunk nemzeti sajátosságait.

Tagadhatatlan, színészetünk történetében sokszor hatottak erősen idegen színjátszási konvenciók, és sokszor majd-nem lehetetlen föl találni az eleven, népi hagyománynak a folytatását. Rendszerint olyankor fordul elő kényszerű hatás, amikor nem annyira a valóság befolyása érvényesül színházi életünkben, hanem (mindjárt az állandó színjátszás kezdetein is) elméleti megfontolások és idegen színjátszóminták szolgálai másolásai szorítják ki a megfigyelést és a másoktól tanulás elsőbbségét.

Ha végigpillantunk színjátszásunk történetén: azt tapasztaljuk, sokkal több nagy epizodistánk volt, mint amennyi nagy főszereplő színésznünk. Többen, sikerebben jeleskedtek az életteli figurák, a népi alakok, a valóságban is közlekedő, a nézők által ismert (vagy ismertnek elfogadott) személyek ábrázolásában, mint tisztán tragikus vagy tisztán komikus magaslatoiban, tragikus vagy komikus katarzist nyújtó valóságösszefoglalásban. (Kivételes és máskor, másutt elemezendő jelenség, miért volt olyan kevés nagy tragikusunk, és miért, valamint mikor volt egyidőben ezekkel a tragikus összefoglalási lehetőségekkel egybeesően olyan kevés nagy komikusunk, akik a tiszta komikumot képviselték. Megjegyzendő: Latabár Kálmánnak, a legnagyobb magyar komikus színésznek szemére hányták sokszor, hogy nem magyar játéktípust képvisel. Sőt, amikor egy Berlinből jött német ügynök átvette a Fővárosi Operettszínházat és bokorugrósan, lobogókibontósan magyarosch műsort plántált az operettszínpadra a negyvenes évek elején, Latabárnak mint kozmopolita jelenségnek el kellett hagynia a színházat, és az Andrásy úti színházban prózát játszania.)

A múlt század első évtizedeitől, vagy-

is a színházi vándorlások korától kezdődően azok a magyar színészek emelték legmagasabbra színjátszásunkat, és azok voltak legjellegzetesebb képviselői, akik egyforma otthonossággal közlekedtek szomorújátékban és vígjátékban, mert nem színházi konvenciókkal, hanem élettellel töltötték meg játszott szerepeiket, akik lágy ötvözetét teremtették meg a könnynek és mosolynak. Még a Paulay vezette nemzeti színházi fénykorában is epizodistáiról volt híres az intézmény, akárcsak a Hevesi-korszakban vagy a Németh Antal-érában, amikor a Vígszínház nevezetes epizodistái vándoroltak át élettellel gazdagítani a konvenciókba beledermedt intézetet. (Közbevetőleg: a Vígszínház valamennyi nagy színészét epizodistaként értékelhetjük, mert a darabok és a színház kialakított stílusa nem a nagy átfogó tragikus vagy komikus világérzés színpadra vetítéséből, hanem epizodista technikájú mozaikokból állott. Ebben az értelemben hasonlított a Moszkvai Művész Színházhoz, ott is gazdag életismeretű epizódokból épültek föl az előadások, mint ahogy játszott színműveik is zsánerképteknika szerint szerveződtek.)

A színészi technika hagyományai némiképp összefüggének a jellegzetes drámaírói technikával, lévén erőteljes és elszakíthatatlan kölcsönhatás közöttük. A magyar drámairodalomban Gaude uram ízes alakjától kezdve inkább a mellékszereplők életképesek színpadjainkon. Ennek részben a magyar színészi alkotótechnika zsánerfigurákhoz vonzó készsége az okozója, de jórészt drámairodalmunknak az a sajátossága, hogy ritkán adódott olyan történelmi helyzet, amelyben kellő távolsággal és fölénnyel magasrendű összefoglalását adhatták volna jellegzetes konfliktusainknak. Ha csak három legnevezetesebb színpadi művünket említjük: nyilvánvaló, Bánk szerepénél mutatósabb és drámailag teljesebb Peturé vagy Tiborcé; nem véletlen, hogy Egressy jutalomjátékául nem a címszerepet, hanem a remekül megírt és azóta is többnyire eljátszatlan Ottó választotta; *Az ember* tragédiájában Ádám, Lucifer vagy Éva szerepénél egy sereg hatásosabb mellékszerep van, és a fő-szerepek is csak annyiban sikeresek, amennyiben egy-egy történelmi epizódban zsánerfigurát képes a színész teremteni (pl. Miltiades, Danton, Kepler szerepében vagy Rabszolganőként, Márki-nőként, trikotőzként, Borbálaként); és szinte közhely leírni, hogy sosem láttunk

teljesen kielégítő Csongort vagy Tündét, miközben a mellékszerepek mindig sikert kínáltak.

Színészettörténetünk nemzeti sajátosságait meghatározták a drámák szerepei, miközben a szerepeket a színészek skálája befolyásolta. Csak olyan szerepeket játszhattak el, amelyeket írtak számukra, és csak olyan szerepeket írhattak, amelyeket játszani szoktak. Végül is mindkettő összefügg a társadalmi körülményekkel, és igen jellemző, érdemes volna egyszer végigelemezni, mikor és miért nem sikerült élő központi hőst megfogalmaznia a magyar drámának és a magyar színjátszásnak olyan értelemben, miként Shakespeare tragédiáiban vagy a francia klasszicizmus nagyjainál megjelenik a nemzeti hős. (Igencsak áruklódó Kosztolányi Dezső színdarabjainak most Réz Pál gondozásában Patái/a címmel megjelentetett kötetkéje. Kosztolányi az első világháború előtt Blattner Géza bábszínháza részére írta bábszíndarabjait, miként Weöres Sándor harminc évvel későbbi drámairodalom-teremtő kísérletei egy átfogóbb, költői szintézis érdekében a bábszínházhoz fordultak, mert nem remélhettek megértést a napi színházi gyakorlatától. Voltaképpen legnagyobb íróink és költőink, akik legszerveesebben kötődtek a magyar valósághoz, s legsajátosabban ábrázolták azt: nem a konvenciókból, hanem az életből merítkeztek, s ezért szorultak ki a kitaposott utakat járó színház napi gyakorlatából. Dráma- és színházttörténetünknek ez a nem haladó hagyománya napjainkig tovább él, és Pilinszky vagy Juhász Ferenc színpadújító, színjátszás-megváltoztató kísérleteivel szemben ugyanolyan idegenkedő közönyt tapasztalhatunk, mint Füst Milánnal, Csáth Gézával, Móriczsal, de még korábban Vörösmartyval és Madáchcsal. Csak elkésetten vagy csak kérészéletű irodalmi társulások alkalmi pódiumán kaphattak helyet műveik; képtelenek voltak bekerülni a színházi élet vérkeringésébe és kifejteni hatásukat színészetünkre.)

A drámaíró mint színházi reformátor

Jóllehet, a színház időnként nagyszerűen megvolt író nélkül, sőt: igen virágzó korszakaiban drámaíró nélkül is elboldogult - a drámaíró nem létezhet színész nélkül, nemcsak mert az játssza el, eleveníti meg sorait és azokat a gondolatokat és érzéseket, amiket írt, de azért is, mert valamely kor színészi stílusa (vagy egy nagy színésze) meghatározza a drá-

maíró gondolkodási körét, és megszabja kifejezési formáit.

A drámaíró nagyságának nem mellékes kritériuma, mennyire képes megváltoztatni kora színjátszási stílusát, mennyiben kínál a színészek számára olyan játszani való anyagot, amelyik másfajta fogalmazásra, szerepépítésre készíti. Egy új színházi nyelvrendszer bevezetése ugyanis nem pusztán szakszemponitú újítás, és nem kizárólagosan a közönséget addig ismeretlen ingerek hatásának alá-vető gyakorlati ügyeskedés, hanem válasz a valóság megváltozására és kísérlet új életterületek, új hangsúlyok megfogalmazására. Aki a drámatörténetet a színház történetétől elszakítva igyekszik magyarázni vagy megérteni, az éppen a történetiséget szűri ki belőle, mint erre minálunk az utóbbi időben annyi antimarxista kísérlet történt. A színház ideológiai termék, és mivel közelebbi kapcsolatban áll esténként a testközeli valósággal, a saját bőrén érzékeli a kor gyors változásait, érzékenyebben, mint írószobája elzártágában az író: kénytelen ütemet tartani korával. A színház érzékenyen reagál a végbement változásokra, és néha csak nagyon apró módosításokkal válaszol a kor nyomására, de ezek a látszólagos apróságok - pl. hogy hangsúlyosabban vagy halkabban beszélnek-e a színészek, vagyis érzelmi ömlenlyel

árasztják-e el a nézőt és túlarsogni kívánják kétségeit, ellenállását, vagy halk meditációval mélyebb vizsgálatra készítik - nem rekednek meg szakmai kérdéseknél, hanem magukban hordozzák a színház politikusságát, ami sokkal inkább ezekben az „apróságokban” nyilvánul meg őszintén, mint esetleg a ki-mondott szavakban.

Ezért azután a lehető legveszedelmesebb, amit színház környékén tehet az ember, ha még ma is ragaszkodik azokhoz a nézeteihez, amiket tegnap érvényesnek tartott, mert hiszen akkor voltak érvényesek csak, és mára nevetségessé vált örözigetésük, hiszen megváltozott a világ is.

A színész mint a valóság közvetítője

Valamely színházművészet életképességének mércéje, hogy mennyit tud színpadra csábítani kora valóságából és mennyit kiszorítani onnan a konvencionálisból. Molnár Ferenc szédületes nemzetközi karriert megfutó apacsromantikájú giccsében, a *Lilió*-ban van egy kurta, Shakespeare-rel vagy Büchnerrel mérhető jelenet: a töltésen beszélgető két rendőr párbeszéde. Ez a drámában majdnem idegen test nem jöhetett volna létre, ha Molnár nem hallgat érzékenyen a színészet akkori helyzetére, ha nem tartja szeme előtt kora epizodis-

Berek Katalin és a kar Németh László: Gyász című drámájának huszonötödik színházbeli előadásán (Korniss Péter felvétele)



táinak jellegzetes fölfedezéseit, gesztusbeli, figurateremtő, hanghordozásbeli részlettudósításait kora valóságáról. A középpontban álló cselekményből kiszorult, azt csupán saját érdekei felől tekintő reflexiókkal ellátó, maguk dolgába belemerevedett emberek megrendítően szép tragikomikus közönyéről beszél ez a néhány replika, drámairodalmunknak egyik legértékesebb, színészből származó fölvilanása. Hasonlatos a pillanat (minden színházi jónk forrásának) Csokonai-nak első színdarabjához. A Tempefőiben találkozunk a két hajdú jelenetével, akik társadalmilag meghatározott önzéssel figyelik a bús poéta szenvedéseit és szenvedéseit. S ne dőlünk be azoknak a fel-színes magyarázóknak, akik a *Tempefői*t tévesen irodalmi tollpróbának ítélik, hiszen a darab teli van élettől duzzadó zsánerfigurákkal, közöttük is legvalóságosabb és legmélyebb az egymástól annyira különböző két hajdú alakja. Ezeket csak egy fejlett iskolai színjátszás és csiszolt, köznéphez beszélő népszínpad, osztrák truppok ismeretében fogalmazhatta meg Csokonai ilyen erőteljesre, hiszen a drámairodalomban csak olyan figura jelenhet meg, aminek eljátszását a színész egykorú állapota már föltételezheti.

A *Tempefői* jubileumi debreceni előadásán a két hajdú mintha jelen sem lett volna. Végzőfölmondó funkcionálizmussal vettek részt az előadásban. S a *Liliom* legutóbbi előadásain a rendőrök beleolvadtak a háttérfüggöny színeibe. Mondhatnák: kedves jeleneteinek megfakulását siratja önkényesen a kritikus, beleszeretett néhány mondatba, és azt fájlatja, nem úgy játsszák el, ahogyan elképzelte.

Ennél jóval mélyebb és színjátszásunk egészére tanulságos dologról van azonban szó.

Ha a rendőrök vagy a hajdúk jelenete megkapja mélységét, akkor világossá lesz ezeknek a bérből élő közembereknek, a hatalom végrehajtóinak véleménye a központi hősről, elszigeteltségéről, kiderül mohó és elszigetelt világszemlélsük, kiderül véleményük magáról a hatalomról, a világ dolgairól. A színházi mű teljessége csak akkor jöhet létre, ha a színpadon megjelenő valamennyi szereplőnek kapcsolata van a főkonfliktussal, és képes elbeszélni viszonyait a valósághoz. Ha ez nem történik meg, akkor a színház nem az életet, hanem a színházat utánozza. Közmegegyezésem jelek mozognak ilyenkor a színpadon,

nem pedig a valóság érzékletes jelenléte foglalja el a játék terét.

Erdemes erről bővebben beszélni, mert mostanában mintha elillant volna színpadainkról a valóság, kihalóban vannak a reális társadalmi típusok, kapcsolatok. A színpadainkon tapasztalható jelekből csak igen áttételesen következtethetünk vissza a társadalom életében végbement folyamatokra, módosulásokra.

Vegyük sorra színjátszásunk néhány ma használatos típusát, és kísérleljünk meg valamiféle következtetést levonni belőlük.

Monodráma

A társulatok együttes erejének, az együttes játéknak lassanti visszahúzóására ékes példa a színpadi monológok, úgy-nevezett monodramák előtérbe kerülése. (Voltaképpen idesorolhatnánk a társadalmi összefüggésekből kiragadott, néhány személyessé stilizált színpadi játékokat is, noha ezeknek rendszerint kiemelkedő sikere van, és színházművészileg jól megcsinált játékok, kimunkált részletzsépségekkel is dicsekedhető előadások; talán éppen azért, mert a társulatokból néhány személyt még rá lehet bírni egyazon közös vezérlésű föladatra, és lehetséges néhány megfelelő tehetségű, életismeretű színészt találni a szerepek mély megoldására. Nem gúny ez: majd minden rendező a megmondhatója, hogy alig akad olyan dráma, amelyiknek valamennyi szerepére megfelelő színészt lehet találni egyetlen társulaton belül, míg nem is olyan régen nagy létszámú drámákat kettős, sőt hármas szereposztásban is ki lehetett állítani . . . talán éppen ezért: a tervszerű fejlesztés, körülmények színesítésének következtében bontakozhattak ki az egymással egyenértékű tehetségek, akik ugyan most is jelen vannak színjátszásunkban, de valahol az árnyékban várakoznak, vagy romlodozik paragon heverő játékkésztségük. Hovatovább úgy látszik, mintha - régi értelemben vett - szerepkörök pusztultak volna ki színészetünkben, korosztályok hiányoznának, szerepszakmák, hogy ezt a plasztikus reformkori megjelölést idézzük föl.)

Monodramánál nincsen szükség összjátékra, a szertartartó erők egybeszervezésére - elegendő egyetlen színész és a deszkák.

Megérdemel némi vizsgálatot a jelenség. Annál inkább, mert nem kizárólagosan magyar és nem is kizárólagosan színházi a tünet. A monológdráma Goe-

the óta időről időre föltámad az európai színpadokon: az orosz Jevreinov ezoterikus kísérletei idején próbálkozott az egy szál színész térbe állításával. Azért érdemes fölillantani a történeti előzmények közül néhányat, mert mind a romantikából, mind pedig az ezoterikus kísérletekből tartalmaz valamelyest magában a neo-monodráma divatja.

Van más ok is. Az irodalom is kínálja a színészetnek az egyszemélyes darabokat, nemcsak a színészi készség sorvadása hívja ki az írókat. Az irodalom két-féle meg gondolásból szállítja a monológokat a színháznak. Az egyik: a nagy szakmai ismeretekkel megszerkesztett szerepdarab, a másik a színpadi ismeretek híján való redukció. Ellentmondásnak látszik, holott nem az: a színpadi hatáselemek fortélyos igénybevétele, a színész és a színpad változatos fogás-gyűjteményét és a színészi bravúrt élesíti föl; míg a másik végletben a drámaírással próbálkozó, többféle jellemet megeleveníteni, beszéltetni, jellemezni még nem képes drámaíró-tanuló a személyek színpadi cselekvését, mozgását, ki- és be-jövetelét, találkozásait, a cselekmény-szöveget és a fordulatosságot még ki nem gyakorolt írók formája a monodráma. Mindkét esetben megjelenik a személyiség romantikus túlhajtása és túlértékelése, hiszen kiszakítják a színpadi fel-tételek a társadalmi összefüggésekből; még akkor is, ha minden monológ csupán burkolt monológ, s nem állhat meg antagonisták nélkül a színpadon. A romantikus énkultusz modernizált színrelopásával összhangban - mint merőben szín-házi jelenség - a monodráma ugyancsak a romantikus színház utóhatása: a bravúrszínész, a színészi bravúr kerül a figyelem középpontjába színészi szóló-számként. Miközben a színészi dikció, az állóképesség, a teljes estére megnagyobbított személyiség kisugárzásainak gyönyörűségét kínálja a közönségnek (ezeket a pusztán színházi eszközöket), megcsonkítja és önkorlátozásnak teszi ki a színházat, lemondva önként gazdag eszközeiről és a teljesség ábrázolásának igényéről.

Kollektív színjáték

Színházművészetünk jelenlegi, átmeneti korszakának sokféleségét bizonyítandó: a monodráma-divat mellett ott találjuk a kollektív színjátszást. A forma - mint tudjuk - az amatőr színjátszás felől érkezett, annak csoportos mozgását, együttes reakcióit, ismétlődéseit, egyéníteni

nem akaró, a pszichológiától (kényszerűségből is) tartózkodó ábrázolásmódját emelte át színjátszásunkba. Legnyersebb formájában a Huszonötödik Színházban található fel ez a stílusforma. Előadásaikban - és ez figyelemreméltó vonásuk nem kizárólagosan tömegszínházat kapunk: bemutatóról bemutatóra megkísérlik változtatni a látószöveget, és a tömeg történelmi szerepének más és más oldalait igyekeznek színpadi munkáik során földeríteni.

A tömeg mint eleven díszlet (*Tou O igaztalan halála*),

a tömeg japános fölhasználása; tömeg, egyszersmind kellékező, színházi segéd-erő (*Gyász*),

a tömeg mint különféle társadalmi szerepeket betöltő szerepek összessége, vagyis politikai elemzésként megmutatott tömeg (*Fényes szelek*),

a tömeg mint nép (*Lear király*),

a tömeg mint a manipulálás áldozata

a tömeg mint fölcserélhető tartalmak gyűjtőedénye (*Vörös zsoltár*). Legkevésbé mondható sikeresnek az az útjuk (*Hőség hava* és *Kőműves Kelemenné balladája*), ahol az egyént változtatták tömeggé: mindkét esetben négy szereplő alkotott tömeget. Sőt: külön-külön is tömeget jelentettek. Megfosztattak egyénitetségüktől (de még típust jelző föl-ismerhetőségüktől is), arctalaná, jellegtelenné, jelentés nélkülivé váltak.

Ez az arctalanság: a személyiség színpadi tagadása csakis társadalmi egyedeket, nem pedig érző, gondolkodó egyéniségeket föltételező ábrázolásmód a proletkult tömegdrámáinak hatása.

Figyelmeztetni kell azonban arra a jelenségre, hogy miközben tömegként használják a színpadi személyeket: egymástól, a főszereplőtől és a cselekménytől elszigetelt magányos tömeget látunk. Nincsenek szerves kapcsolatban egymással. Nincsen életteli kapcsolat közöttük. Magukba zárkózott atomok keringenek színpadi pályájukon.

Mindez, természetesen, nem csupán a Huszonötödik Színházra érvényes: az érzelmi csökkenés, a kapcsolatok paralizáltsága többé-kevésbé jelenlegi színjátszásunk egészére érvényes. Bármennyire is úgy tetszik, hogy a Huszonötödik Színház törekvései különállnak színjátszási hagyományainktól és jelenlegi irányzataitól - ugyanazok a törvényszerűségek érvényesek kivételesnek érződő formációikra, mint a többi, merőben más eltökéltségű színházakéra. Amikor a



Jelenet Gyurkovics Tibor: Csóka család című darabjából (Farkas Antal, Bulla Elma és Tomanek Nándor)

Huszonötödik Színház utazásai során összeakad egy új rendezői kísérlettel és hangzókra bontja föl legközelebbi darabja szövegét - hangbravúrokra készítve azokat a színészeket, akiknek egyszerű színpadi beszéde is kívánni valókat hagy maga után, és ahelyett, hogy a vokális kísérletet zárt ajtók mögött, próbákön vagy stúdiógyakorlatokon tenné próbára és gyakorolná ki: sebtiben nyilvánosság elé cibálják az idegenben lelt leleményt művészi kifejezési eszközként;

amikor a színház Mikroszkóp Színpaddal társult részlege tehetségesen hasznosítja Ljubimov és Borovszkij, a színházi metafora kialakítására tett kutatásait, de a működő háló, lepedő vagy billenőszervezet művészi működtetése mellett nem fordít elég gondot a belső kapcsolatok kimunkálására;

amikor tehetséges fiatal rendezők a vidéki színházakban egyre elsietettebb munkákat tesznek színpadra, és tagadhatatlan találékonysággal, valamint széles

nemzetközi ismerettel ékes értelmezéseik mellett fakó és íztelen színészi játékot kapunk, s előre eltökélt generális tempóritmust kényszerítenek a színészekre, hogy egy tíz esztendeje általában vett csehovizálás vagy a MHAT-izálás álmosító és terjengő, lomha zsarnokságával szembeszegülő, az akkori korról adekvát ideges és zaklatott iramot húzzanak rá minden előadásukra, ahelyett, hogy megkeressék a mai napnak megfelelő tempóritmust és ezen belül minden egyes jelenet sajátos az előző fordulattól élesen különböző tempóritmusváltását;

amikor a Nemzeti Színház egyes előadásaiban hüvös szépség munkál, és a szereplők szavaikat már nem intézik egymásnak, csupán kifelé beszélnek a nézőtérhez, s ily módon frontálisan föl-sorakozó, elszigetelt egyének önmagába fagyasztott színpadi jelenlétét láthatjuk az egymásnak és egymásból, egymáshoz és egymástól fogalmazott akciók (szövegmondás) helyett;

amikor a leggyakrabban látható színházi hiba az, hogy nem dolgozzák ki a drámai helyzeteket, nem jeleneteket játszanak, hanem az *egész*et, nem a külön-féle drámai helyzetekben ellentmondásosan megnyilatkozó drámai személyeket mutatják meg, hanem a jellemeket játsszák el, ami tudvalevőleg szituáció híján meglehetősen nehéz;

amikor a színészek többsége helyteleníti, hogy a kritikák a premierekről készülnek, és van ebben a kifogásban helytálló, hiszen nem minden előadás érik be a bemutatóra, de később már föllazul, széttörik a produkció részint a nem kifogástalan próbamunka, részint a művészi ellenőrzés hiánya és a színházi fegyelem hanyatlása okán;

vagyis: amikor a *külső* rendezés túlsúlyba kerül a *belső* rendezéssel szemben, és azokra az esti alkalmakra, amikor beszólítja a közönséget a kezdést jelző csöngetés : nem *művek*, csupán *előadások* láthatók és formalista külsőségek mellett (ugyanabban az előadásban sokszor) kiérleletlen, megvalósítatlan, póre gondolatok jelennek meg

- nem lehet egyetlen rendező vagy rendezői csoport vagy egyetlen színház hibájául fölróni ezeket a gyengeségeket. Ha fővárosi és vidéki, idősebb és fiatalabb, nyíltan avantgarde és nyíltan konzervatív rendezők munkáiban azonos vonásokat fedezhetünk föl, akkor azok már színházművészetünk jelenének közös elváltozásait mutatják.

Mintha kiolvadt volna színházi előadásaink legtöbbszöréből éppen az a színészi vonás, ami a magyar színházművészetet hosszú időn át megkülönböztette más nemzetek színjátszásától és aminek jellegzetessége - valószínűleg - legértékesebb vonása volt mindig is színészetünknek. Mondhatnánk úgy is : színészetünk hűvösebbé vált, érzelmileg kevésbé gazdaggá lett. Ezzel egyszerűen nem vádoljuk intellektualizálódással; ellenkezőleg: az előadások zömében az általános játékinelligencia mintha alacsonyabb szinten jelentkezne a korábnál.

Megfogalmazható azonban úgy is a jelenség, hogy színészetünk nagy része elvesztette valóság tartalmát, az étellel szoros kapcsolatban álló sajátos ízeit.

Mind kevesebbnek érződik azoknak a nagy alakításoknak a száma, amelyek korábban annyira gazdaggá és jellegzetessé tették színjátszásunkat, valóságos típusokat emeltek a színpadra, valóságos emberi reakciókat vontak be a játékba.

Nem feltétlenül az értendő a valóság színészi üzenetein és színházi jelenlétén, hogy olyan szerepekre gondolnánk, amelyek egy kazánkovács születésnapjára vacsoráján vagy egy eszpresszóban vesznek részt, hiszen Maklár Zoltán sír-ásója a Hamletben, Peti Sándor, Tassy András Molière epizódjai vagy Beaumarchais alakításai (vagy a közelmúltból véve példát; Balázs Samu a *Spanyol* Izabellában) régmúltban játszódó, történelmi darabokban is saját korának ízeit, mozdulatrendszerét, érzelmi reakcióit, gondolkodásmódját és tempó-ritmusát jelenítette meg.

Vagy pillantsunk a kabaréra! Hofi Géza kivételével hol találunk olyan, a társadalmi valóságból merített, étellel táplálkozó állandó típusokat, mint volt Salamon Béla vagy Benedek Tibor? Talán Lorán Lenke az egyetlen még, aki őrzi humorának és kedélyének az ipari sokszorosításban meg nem fakuló életteliségét és valóságos társadalmi tipikuságát.

Nem is régen panaszosan emlegették a filmkritikusok a filmrendezők kényelmes szereposztási patentjait. Tudhattuk: ha vendéglői asztalok között vagy kávéházban játszódó jelenetre került sor: Peti Sándor sürgött a főszereplők között és bizalmaskodott velük; ha őrmesterre volt szükség: Farkas Antalt húzták elő, akiről nemrégiben a Csurka-darab előadásán (vagy korábban Gyurkovics Tibor *Csóka családjában*) derült ki, milyen károkat okozott a henyé szereposztói sablon, és fosztotta meg a nézőket más-milyen alakításai sorától.

Mégis : a színészi mondanivaló és életismeret filmes kizsákmányolása bizonyították a színészi fölfedezésekre és személyes mondanivalókra, akkor is, ha helyeselték ezeknek a valóság sajátosságaira rátalált egyéni válaszoknak sokszorosítása. De éppenséggel, mert annyira személyes föltárása volt egy-egy ilyen típus megformálása a valóság egyik vagy másik részletének, azért kényszerítették a filmrendezők a színészt rálicitálni a sikerre, ahelyett, hogy alkotóian bontották volna ki valóságismeretét, és arra ösztökélték volna, hogy a megkezdett irányba továbbkutasson és elmélyüljön.

Ennek a korszaknak most már mintha vége volna.

A filmesek epizód szerepre is szívesebben hívnak külföldit vagy amatőrt. A nehézkes egyeztetési rendszerrel magyarázkodnak, voltaképpen mégis keveslik a saját színészi leleményt, öntudat

lanul is hiányolják a szerepekben megjelenő élethozadékot. Amint újdonság és életismeret, a társadalom életének eddig földéretlen rétegei, korszerű típus megteremtése, vagy legalább új hangsúlyai jelennek meg: menten lecsapnak rá ma is a mozisok. Kállai Ferenc szangvinikussága, Őze Lajos kiszolgáltatott agresszivitása, Békés Rita fájdalmas múltbéli tapasztalatai, Koncz Gábor, aki a „motorkerékpáros”-típus nemzetközileg ismert figuráját fogalmazta elidegeníthetetlenül magyarrá, Madaras József hamu alatt parázsló indulatos szenvedélyessége, Pogány Judit karcos közönségessége, Vajda László saját lábát tipró, zavarodott öntudatossága, Koltai Róbert lomha bája, Monori Lili zavaros tekintete, ágyból kikászálódott elve-szettsége, Temessy Hédi elhasznált arca az utolsó esztendő színészi lelemény-tára. Nem túltúl sok, még akkor sem, ha - természetesen - nem mindet soroltuk föl. Igaz : nem is kevés, ha elhantolni igyekeznénk színészetünket. Mindez életképességről tanúskodik, azt bizonyítván - különösen a fiatalok esetében -, hogy a legtehetségesebb személyi találatok kapcsolódnak a magyar színjátszás legtermékenyebb, valóságföltáró hagyományához. (Jól tudjuk: akadnak rossz, magunkkal cepelt hagyományaink is : az általános színjátszás, a retorika, a sterilitás, az agyonmozgás, naturalista kellemkedés, a jelentés nélküli dekoratív gesztusrendszer stb.)

Visszaforodtva fejünket a mögöttünk hagyott tíz esztendő színház körüli vitáira, néha azaz érzésünk támad: obstrukciós szócséplések voltak ezek, mintha a tüneti kérdésfölvetések, felszíni problémameglátások, szervezési, szervezeti, szerveződési dilemmák, a szerző vagy a rendező, a rendező vagy a színész primátusának tyúk-tojás kérdéskörei halogatni igyekeztek volna a lényegről szólás sürgető szükségességét.

Nem beszélünk eleget és elég alaposan a színház legfontosabb alkotójáról - a színészről, aki nélkül sem a drámaíró, sem a rendező nem fejezheti ki sajátos művészetét, s akinek fejlettsége befolyásolja, meghatározza az író és a színpadra állító lehetőségeit is. Kifelejtettük volna a színházból az embert? Elvesztettük volna figyelmünk középpontjából a színészt ? Pedig a színház realizmusa a színészen áll vagy bukik. A legegységesebb díszlet, a jegyzőkönyvszerűen hiteles, életből kihallgatott párbeszéd technikája, a rendezés valóságutánozó megol-

dásai sem hozhatják meg egymagában a színház számára a realizmust, mert az csakis a színésztől, a kor emberét fölmutató kutatásainak eredményétől várható.

Szükséges a mi fertályunkon - ahol csak szavakat, legfeljebb, ha mondatokat olvasnak és ragadnak ki összefüggéseikből - leszögezni: fentiek nem kívánnak állást foglalni rendező vagy színész, író vagy színész elsőbbségében, mint ahogy azt sem állítják, az hibázik színészetünkben, hogy nem alakult ki benne pincér-specialista, téesz-paraszt-ábrázoló szakember, vagy kikopott a szmokingot kellően viselő társalgási színész. Ez utóbbi éppen pozitív vonásnak tekinthető, bármielyen soká tartott is számomra ennek fölismerése, hiszen a társadalmi valóság-ból is kikoptak az estélyi ruhát, frakkot, szmokingot csínnal viselő egyedek, a legyezőt sokszínű bájjal kezelő dámák és elsőbálos kisasszonyok sokasága. (Más kérdés azután, és ez is összefügg a valóság színpadróló lassankénti elszívárgásával, hogy a történelmivé lett közelmúlt hiteles ábrázolása ugyanolyan gonddal állítandó elő, akár egy Shakespeare-előadás viselkedésbeli hitelességének magatartásrendszere. Ez utóbbiból ugyanúgy elcsurognak a valóság nedvei előadásainkban, mert nem a szerves élet színpadi működtetése a cél rendezőink számára többnyire, hanem egy új konvenció megteremtése, egy steril prekonceptió, mely azután gátjául szegődik a szerepek egymás közötti kapcsolatának és belső hitelének. Az a paradox helyzet mutatkozik ugyanis a klasszikusok mai színrevitelekor, hogy annál inkább kerül előtérbe a mai valóságra vonatkozó tasnulság és értelmezhetőség, minél inkább igyekeznek megteremteni a mű korának hiteles színpadi életét. A korhűség ugyan-is koronként változó kategória. Ma nem ugyanazt tartjuk korhűnek, mint az ötvenes években vagy a szecesszió idején. Ha azonban a rendező nem teremti meg a klasszikus mű itt és ma hitelesnek ható légkörét, okvetlenül spekulációkba bonyolódik, steril életidegenséget teremt eleven, mai emberek helyett.)

Szükségszerű-e a színpadi személyek arctalansága, az emberi kontúrok megfakulása előadásainkban? Vajon a társadalmi kapcsolatokban végbement atomizálódást tükrözik-e önkéntelenül a színházi munkában végbemenő változások? Általánosíthatjuk-e megfigyeléseinket abban az értelemben, hogy ami-kor azt látjuk a színházban: nem az kapja



A három ördögfióka (Szacsavay László, Felföldi László és Benedek Miklós)
Vörösmarty Mihály: Csongor és Tündéjének nemzeti színházi előadásából (Iklády László felvételei)

a szerepet, aki legteljesebben megoldaná, hanem az, akinek társulaton belüli rangja megköveteli; a földadat elvégzésében ürességet tapasztalunk; a lényeg helyett a tetszetős látszat nyomul az előtérbe; az egymás közötti távolságok között elsi-városodott a közlekedés; az érdem és rátermetség helyett az ügyeskedés a célra-vezető - a színházról mindennapjaink visszfényét kapjuk?

Közös mosoly

Jóllehet, a színpad csak azt tudja mutatni, ami valóban létezik, nem pedig azt, amit szeretnénk, ha volna: a művészetnek mégis földadatai közé tartozik a napi élet szürkeségei fölé emelkedni és fölcsillantani a reményt vagy a kivezető utat. S hogy ez nem jámbor óhaj csupán, bizonyítja az elmúlt évad legjobb színházi előadása (a Pesti Színházban az *Eredeti helyszín*), ahová visszaárad a valóság ezernyi színe - és nem csupán azért, mert ismerős környezetbe viszi nézőit, hanem, mert túllépve a mese megelevenítésén, az anekdotisztikus részleteken: valóságban élő társadalmi magatartástípusokat fogalmaz színpadra. Érdemes vajon egyetlen sikerült előadásból levonni következtetést, hogy Horvai, aki évekig művészi egyéniségének nem kedvező, idegen területeken kereskedett: visszatalálva most a valóság ábrázolásához, művészi sikert aratott, egyszersmind bizonyosságát adta, hogy az elmúlt tíz esztendő kísérletei, zsákutca-ízlelgetései és más talajokon létrejött színházi formák sorapróbálásai nem múltak el hatástalanul, megtermékenyítőleg hatottak és élesebb készséget teremtettek a valóság bekerítésére, vagy valóban csak arról van szó, amit színházi praktikisták vallanak: ösz-

szejött a dolog, míg más esetekben nem jött össze?

Természetesen igazuk van előcsarnoki vagy irodai fecsegés szintjén: az egyik esetben jól jött ki a lépés az *Eredeti helysinnél*, ahol sikeresen adta vissza a rendező az alkotói lehetőséget a színészeknek, hogy kedvvel és fölébresztett teremtő kedvvel keressék meg a legplasztikusabb és legőszintébb megoldásokat, és ugyanígy csak szerencsés lépésnek tekinthetik a *Pop-fesztivál*, a *Harminc éves vagyok*, a Madách Színháznak a KISZ-lcongresszus tiszteletére adott eleven emberi tekintetekkel és kort kifejező ritmusokkal gazdag műsorát, vagy a korábbi Brecht-show-t (aminek középső, humorral teli *Koldusopera* része osztatlan sikert aratott, mivel közel esett az ismert zsánerfigurák kedélyéhez, de szinte kivétel nélkül értetlenül fogadták a harmadik részt és az írott zenészsámok vagy versek e fejezetbeli összegezésénél a színpadon megjelenő karcos érzelmességet, fájdalmasan kínlódó, lázadó édeskességet azonosították magukkal a számokkal, nem figyelve föl, milyen új kontrapunktikus színészi elem jelent meg a színpadon, szinte elszakadva a számok verbális vagy zenei tartalmától: a fiatal színészek létrehozta egy szemrehányó, akasztó-fahumoral dolgozó kínos érzelmességet, ami egyáltalán nincsen távol sem Brecht-től, sem attól, amit olyan elvontan szeretnek modernnek tekinteni.) Ha tehát az egyik esetben sikerült és más esetekben nem sikerült a produkció, akkor vagy a franciákkal kell tartani, akik a sikertelen és jegesen üres estéken azt mondják: „Ma este nem érkezett el az isten!”, vagy kísérletet kell tenni a dolgok mélyére nézni és mégiscsak föltéte-

lezni, hogy a sikerülésnek vagy a balsikernek mélyebb okai vannak. Kell lennie olyan erőnek - a látszat szerint -, amely képes kiemelni a színészek egy csoportját a szélesen elterjedt cinizmusból (nem a színházra gondolok ebben az esetben), hogy legalább egy-egy közös munkára mozgósítsák minden képességüket, és ne ériék be a szakszervezeti elő-írások és az elemi munkafegyelem betartásával. A kérdés természetesen nem csupán ideológiai, hanem annak a speciális színházi gyakorlatban megjelenő áttételes változata is. Sokat piszkálódunk a színházi próbaszám kissé elmisztifikált kérdése körül az utóbbi időben, holott köztudomású, hogy akár egyéves próbaidőszak alatt is lehet színházi selejtet előállítani, és nem egy remekbe sikerült előadás jött létre megfeszített, szükség-körülmények között, néhány hét vagy néhány nap alatt. Mégis, elmondandó, a színészek régebben többet foglalkoztak színházi munkájukkal, szerepeikkel. Nem feltétlenül a próbán, hiszen még Sztanyiszlavszkij sem gondolta azt, hogy a mégoly tartalmasan és képzeletfelkeltő módon vezetett próbákön készül el a szerep, ott csak gyakorlatban lehet kipróbálni mindannak a töprengésnek, elmélyedésnek, próbálkozásnak eredményét, amit a színész odahaza vagy az utcán vagy akár autóbuszon utazva végez, egyre közelebb törve magát az áhított végeredményhez.

Igaza van Brechtnek, amikor arra a kérdésre, hogy „több drámát akartok?”, azt válaszolja: „adatok pénzt az íróknak!” Es ez vonatkozik a színészekre is. Majd harminc évvel ezelőtt megszabták a színészi fizetések plafonját, ez az összeg akkoriban valóban függetlenné tette színjátszásunk nagyjait, nem kényszerültek semmiféle csábító ajánlatot elfogadni, teljes alkotó erejüket anyaszínházukban játszott szerepeikre fordíthatták. De a színház végeredményben még-sem csakis különféle foglalkozási ágakat egybegyűjtő emberek munkahelye, színésznek lenni nem kizárólagosan megélhetési forrás. Kell lennie még valami többletnek, a hasznosság, a jóra változtatás, a példaadás érzetének, egyazon közös ügybe kapcsolódás szomjának égnie a színészen, ha izzó művészetet kíván nyújtani, nem csupán a maga (hajtóerőként működő) hiúságát jóllaktni. Az elhivatottságérzés persze nem cserélhető fel a szaktudással - nevezhetjük így is a mesterségbeli fölkészültséget -, nem pótolható meglevő képességeinek tuda-

tos és szakadatlan fejlesztésével. Különböben a színész valóban csak báb marad a rendezők kezében, és ruhafogassá válik tervezők jelmezei számára.

Közös nyelv

Ideje volna már végre közös nyelvet beszélnünk. Sőt, ami ennél nehezebb, de lényegesebb: értsük ugyanazt a fogalmakon. Bemutatták a *Csongor és Tündét*. Meglehetősen egyöntetű elismerés fogadta, de a félreértés is egyöntetű volt körülötte, szinte valamennyi kritika leírta elismerése vagy fenntartása jeléül a népmesei meghatározást. Pedig ha valami nem volt a Csongor nemzetibeli előadása, úgy éppen népmesei nem volt. Ellenkezőleg: abban látszik az előadás erőnye, hogy kimozdította közel négy évtizedes népmesei konvenciójából, és át-emelte a népi játékok, teátrális jellegű szokások jelrendszerébe, megkísérelve az olasz eredetű széphistóriából lett bölcséleti drámát egy más nyelvrendszer feltételei között megfaggatni. Persze, ha csupán a maszkok és a néprajzosok által összegyűjtött szokások gyűjteménye marad a *Csongor* kísérlete, s nem sikerül a kölcsönbe vett formákat átélkesíteni, mai társadalmi és emberi tartalmakkal feltölteni, akkor csupán színpadi skanzen marad, akár népmese, akár nem az. Mégis helyes volna egyet érteni a fogalmakon, amihez persze szükséges volna alaposabban foglalkozni magukkal a jelenségekkel. Igencsak itt van ennek az ideje, hiszen színházaink táján önkényesen minősíti ki-ki magamagát. (Éppen most olvasható, hogy a színpadi kereszt-rejtvények intellektuális szerkesztője népszínháznak nevezi irodalmi paraboláit.)

Visszafordulva az ősforrásokhoz, játékközületek életre bővülésével, vagy kerülő utakat megtéve, és a magyar színészet hagyományait jó kertész módjára keresztezve idegen fák termésével - egy-re megy, milyen megoldást választ színházművészetünk, ha az eredmény akár ezt, akár azt az utat igazolja.

A cél azonban nem az általában vett modernség, hanem a való élet ábrázolásának visszacsábítása színpadainkra.

A néző sem a modern színházra kíváncsi, hanem a magyar színjátékra.

SZILÁDI JÁNOS

A Bánk bán új arca

Illyés Gyula „átigazítása” a pécsi színházban

A magyar irodalomtörténet megőrzendő szakmai hagyományként örököltette az egymást követő nemzedékekre irodalmunk nagy alkotásainak védelmét, érte ezen a szövegi sérthetlenséget is. Ennek az értékörzésnek a drámai irodalom, illetve a színházművészet mindig próbaköve volt. Nem véletlenül. A színház két vonatkozásban is lényeges változást képes eszközölni az alkotáson. Az egyik mód a mű olyan rendezői értelmezése, az adott dráma gondolatosságának olyan áthangolása, amely szövegváltoztatás nélkül valósul meg a produkcióban. Az irodalomtörténet a vállalt értékörző funkció jegyében néhányszor felemelte ugyan szavát a gondolati átformálás ellen, de (mert az irodalomtörténészek legtöbbszörnek nincs kellő színházi gyakorlata, s mert a változatlan szöveg alapján végre-hajtott gondolati átrendezés specifikus színházi jelenség), az enyhe tiltakozáson nem lépett túl, hanem megelégedett véleménye jelzésével. Más volt a helyzet a szöveg megőrzés, a szöveg tiszteltet terén: egyértelműen érvényesült az értékörző funkció.

És most éppen itt következett be fordulat.

Mert gondoljuk csak meg: a *Bánk bánról*, nemzeti irodalmunk egyik talp-kövééről van szó. Ehhez hozzányúlni, venni a merészséget, a bátorságot, hogy amit gyengéivel együtt örökre a nemzet emlékezetébe zártunk, azt most, mai tollal átírja valaki, hogy húzzon belőle, hogy átfogalmazza mondatait, hogy sajátját tegye a halhatatlan sorok mellé?! Húsz vagy akár tíz évvel ezelőtt nem a tett, hanem maga az ötlet is vihart váltott volna ki.

Most megtörtént - és nem rendült meg a föld. „...nem festek viharfelhőket az égre. . .” - írja Pándi Pál is a Kritikában, az egyetlen, aki az átigazítás ellen foglalt állást, mondván: „... én magát a klasszikus művet tekintem végleges alakú gyémántnak.”

Pándi Pál egyértelmű és határozott, az ellentmondásban is a legnagyobb tisztelet hangján érvelő állásfoglalása mel-

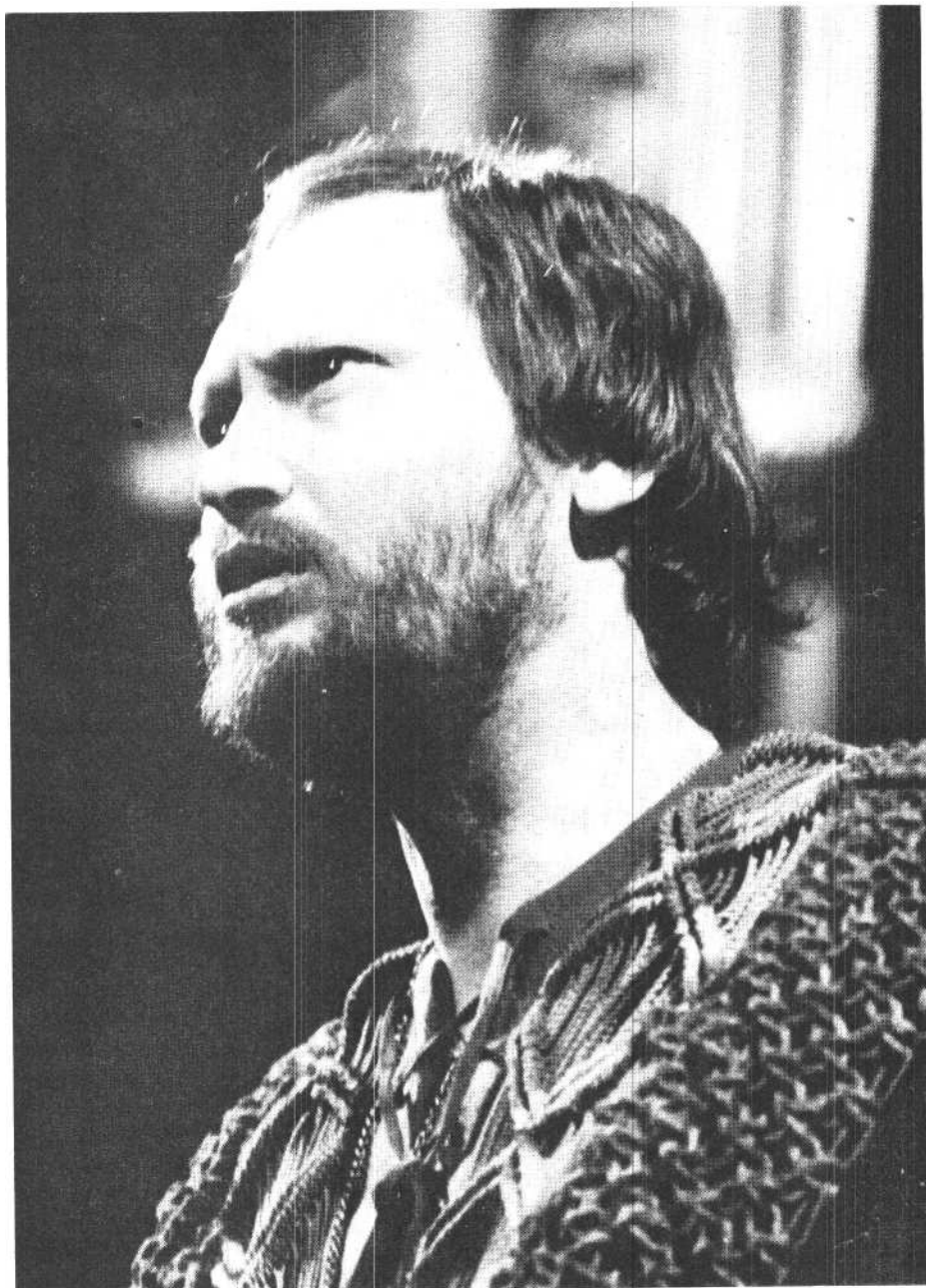
lett -s e sorok nyomdába adásáig - óvatosan megfogalmazott kérdőjelek születtek csak, s azok sem a vállalkozás egészét célozták meg, hanem a részleteket.

Mi történt valójában?

Természetesen nem arról van szó, hogy az irodalomtörténet egyik napról a másikra feladta volna eddigi vállalását. Egy hosszú, évek óta zajló folyamat érezteti itt és most hatását. Egy olyan folyamat, amelynek két jelentősebb állomását érdemes külön is kiemelni. Az egyik az, hogy a színház a világirodalom nagy alkotásaival szemben állandóan fenntartotta és gyakorolta a változtatás - a rendezői, a dramaturgiai beavatkozás - jogát. Ez ugyan közvetlenül nem érintette a színház és a magyar művek viszonyát, de elgondolkodásra mégis módot adott. S ami a legdöntőbb: igazolta, hogy a klasszikus alkotók - és alkotások - híre-neve nem csorbult az „eretnek” színházi gyakorlattól.

Az irodalomtörténeti álláspont változását azonban mégsem ez, hanem az a sajátos felfedezői, kutatói munka hozta magával, amely a hatvanas évek második felétől irányzatként jelentkezett a magyar színházkultúrában. Az irányzat alapját, létjogosultságát klasszikus drámairoml munk számszerűleg is kevés volta adta - s a színházművészetnek az a rokonszenves törekvése, hogy a néhány nagy alkotás mögött megbúvó, mára csak irodalomtörténeti értéknek számító műveket a színpad, a színház nyilvánossága előtt keltse új életre. Ehhez azonban feltétlenül szükséges volt az adott művek dramaturgiai átdolgozása, s bár ez jelen-tős változtatásokat jelentett, az előadhatóság megkövetelte. Ezt a tényt az irodalomtörténészek is elismerték, s így a munka éveken át többé-kevésbé zavartalanul folyt. Zavartalanul és nem is eredménytelenül, hiszen nem egy alkotás aratott jelentős közönség sikert.

Aligha járunk messze az igazságtól, ha e vállalkozás fogadtatásának alapvetően természetes jellegében ennek az előzménynek tulajdonítunk meghatározó szerepet. S ez akkor is igaz, ha az átdolgozó személyétől sem vonatkoztathatunk cl. Legyen az akár színházkritikus, akár irodalomtörténész, háromszor is meggondolja, mit írjon le Illyés Gyuláról. És ezt a „háromszori meggondolást”, tévedés ne essék, nem valami művészetén kívüli erő követeli meg, hanem épp egy művészeti tény: az alkotói életmű hatalmassága.



Holl István mint Bánk a pécsi előadásban

Mit jelent az „átigazítás”?

Az életmű monográfiai feldolgozásának terjedelmi korlátlansága, és az ezzel vállalt tartalmi részletesség adhat csak valódi lehetőséget ahhoz, hogy minden mozzanatában elemezni lehessen azt a munkát, amit Illyés Gyula Katona József alkotásán végzett. Erre most sem mód, sem lehetőség nincs. Így a részletek fősorakoztatása helyett csak az átdolgozó munka főbb irányainak jelzésére szorítkozunk.

S itt elsőként a megközelítés összetettségét kell kiemelni. Azt, hogy Illyés Gyula a segíteni akaró dramaturg, a szuverén rendező és a mai drámaíró hármasság összetettségében végezte az átigazítás munkáját. Az átigazítás e három vonulata természetesen nem válik el egymástól, s mert mindhárom azonos célt szolgál, nem tartalma, inkább jellege az, ami miatt egyáltalán utalhatunk a jelenlétére.

Dramaturgiai érvényű a változtatásoknak az a sora, amit más esetekben is a klasszikus alkotás „leporolásának” szoktunk nevezni. Az idő, a századok múlása, miközben a nagy művek gondolati érvényességét nem tudja kikezdeni (sőt újabb és újabb jelentéstartalmakat, jelentésrétegeket hoz belőlük felszínre), érezteti hatását a dráma nyelvezetében és dramaturgiai megoldásaiban. Szavak, melyek a megírás idején közérthetőek voltak, belevesztek az időbe, s mára vagy érthetlenné váltak, vagy megváltozott a jelentésük, vagy egyenesen nevetségessé lettek. Ezek kiiktatása, pótlása alkalmanként szükséges és hasznos dolog. (Hogy példát is mondjunk: a „bobók” kifejezés helyett a „bobók” beiktatása, a „Dicső kinézéseim!” felváltása a „Dicső nagy terveim” mondatára.)

Dramaturgiai jellegű Illyés szövegtöréseinek, szövegfelcserélésének jelentős

része is. Sőt ez magyarázza, legalábbis részben a jelenetek sorrendjének megváltoztatását is. Itt azonban már nem lehet pontos határvonalat húzni a dramaturgiai, a rendezői és az írói változtatások közé. Es nem csupán azért, mert a *Bánk bán* eddig sérthetetlennek vélt szövegéhez most először nyúlt hozzá író. Molnár Gál Péter a Népszabadságban közölt kritikájában joggal jegyzi meg, hogy „...a *Bánk bán* színrevitelei egymásból táplálkoznak színháztörténetünkben, és valóságos közadakozás értelmezése”. Az előadás (és értelmezés) hagyománya mellett hagyományos rövidítések, kurtítások is jelzik a *Bánk bán* útját. (Ezeket részben Illyés is átveszi, de van amit újra visszaállít.)

Talán paradoxonnak tűnik, de épp a hagyományos kurtítások, rövidítések megléte miatt Illyés Gyula átforgatásainak egy jelentős része nem nevezhető egyértelműen dramaturgiai jellegűnek. A hagyományos változtatásokat ugyanis az jellemzi, hogy elfogadva a dráma eredeti gondolatvilágát, annak jobb értését vagy drámailag teljesebb értékű ki-bontását szolgálják. Illyés Gyula átigazítása viszont a mű szellemi arculatán is változtatásokat eszközöl.

A *Teremtés vesztese* című tanulmányában Sötér István azt írja, hogy a „*Bánk bán* nemcsak a nemzeti harc drámája, hanem szerelmi dráma, s a lélek tragédiája is”. A Pécsi Nemzeti Színház előadásáról megjelent kritikák jelzik, hogy feszesebb, célratörőbb az átigazított mű. Ez a feszesség és célratörő jelleg azonban nem egyszerűen a dramaturgiai változtatásokból táplálkozik, hanem abból, hogy Illyés Gyula elsősorban a nemzeti harc drámájának látja a *Bánk bán* Katona József-i történetét - és az átigazítás egész munkája ezen élményének realizálását szolgálja.

A „szerelmi dráma” és a „lélek tragédiája”, Katona József alkotásának e két jelentős drámai vonulata Illyés Gyula átdolgozásában - a nemzeti harc drámájának megemlése érdekében - leépül, leegyszerűsödik. Melinda ártatlanságához - Illyés értelmezésében - nem fér kétség, és Bánk figurájából is kihull a tanácstalanság, a pontos cselekvést nem lelő, nem tudó kapkodás. Egyértelműbb, határozottabb, tudatosabb lesz a hős, olyannyira, hogy egy új monológban még saját drámai konfliktusának megfogalmazásáig is eljut.

Es itt már veszélyes terepre értünk. A két drámai vonulat visszaszorítása az

átdolgozásban ugyanis könnyen a szegényítéssel azonosítható. Mielőtt azonban elhamarkodottan következtetést vonnánk le, érdemes alaposabban szemügyre venni néhány dolgot.

Először is azt, hogy Illyés a nemzeti harc drámája vonalának megemlézésével nem valami idegen, a műre kívülről ráerőszakolt új gondolatiságot állít középpontba, hanem egy eddig is meglévőre alapoz.

Másodszor azon kell elgondolkozni, hogy azt a gazdagságot, amit Sötér István joggal említ, a *Bánk bán* eddigi elő-adásai mennyiben és hogyan tudták a színházi produkciókban tükröztetni. Aligha túlzás, ha azt állítjuk, hogy ez a gazdagság az írott dráma sajátja inkább, mint a színpadon életre kelő.

A kritikákban olyan vélemény is fel-tűnt, amely Illyés Gyula vállalkozását Arany Jánoséhoz hasonlította. Ha a vállalkozás nagyságát tekintjük, az összevetés jogos. Van azonban egy alapvető különbség is. Arany János *Az ember tragédiája* olyan változatát alakította ki, amely maga a dráma. Illyés Gyula a *Bánk bán* színházi változatát készítette el. (S ilyen nem is egy van - erre se árt emlékezni!) S mert erről, *színházi változatról* van szó, ebben az összefüggésben kell értékelni arról a belső gazdagságról való lemondást is, mely általában a *Bánk bán*-előadásokban nemigen fogalmazódott meg.

Mindezzel nem akartuk azt mondani, hogy - ellentétben az eredeti mű változtathatatlanosságát vallókkal - Illyés Gyula átigazítása szent és sérthetetlen. Hangsúlyozni azt szeretnénk volna, hogy a mű egy színpadi, színházi változattal állunk szemben. Épp ezért a munka értékelő elemzése csak részben végezhető el az alapmű és a színházi változat összevetésével. Fontos és hangsúlyos annak elemzése, hogy az előadásban mennyiben és hogyan oldódnak meg azok a problémák, amelyek a *Bánk bán* előadásait mindig is jellemezték. S erre a jelek szerint, hisz a Thália Színház és a veszprémi Petőfi Színház is műsorra tűzte Illyés átdolgozását, lesz mód. (Csak zárójelben, de jegyezzük meg: az igazi színházi csemege az lenne, ha valamelyik színházunk az „igazi” *Bánk bán* eljátszására is vállalkoznék.)

Az előadás: rendezés és színészi játék

Nógrádi Róbert, a mű pécsi színpadra állítója olyan rendező, aki - szélsőségektől mentes kiegyensúlyozottságra törek-

szik. Az utóbbi években felfigyelhettünk rá, hogy művészi eszköztára többrétűvé vált: új kifejezőeszközökre lelt, a már meglévőket tovább finomította, pontosította. E folyamat jelentős „állomásait” jelentették Illyés Gyula és Hernádi Gyula Pécsen színpadra állított alkotásai. Míg a rendezői értelmezés szempontjából ugyanis mindkét alkotó darabjainak színpadi újratemetését a már említett kiegyensúlyozottság jellemezte, addig az eszközök meglehetősen különböztek. Illyés Gyula nagy lélegzetű drámájában, a Testvérekben például a történelmi, a lélektani küzdelem rendezői megjelenítése volt a vállalt feladat - a színpadi realizmus jegyében. Hernádi Gyula műveiben - *Vérkeresztesség, A tolmács* - a nagy létszámú szereplőgárda mozgatása, a tömegjelenetek, a tablók rendezői megtervezése, megszervezése, egy áttételesebb játéktípus kialakítása volt a feladat. A *Bánk bán* rendezésekor, úgy tűnik, a kettő együtt jelentkezik.

A nemzeti harc drámájának érzi és vallja Nógrádi Róbert rendezése is a *Bánk bán*-de nem a történelmi drámák szokottabb hangsúlyaival állítja szín-padra. Nekünk a klasszikus ma is az ünnepélyességgel rokon, a lassú méltósággal, a fennköltséggel és a komor csöndességgel. Nógrádi ezt a hagyományt nem vállalja. Gyors, feszes tempót diktál, pihenés nélkül. És ebbe a pergő ritmusú játékba már-már jelképi értékű mozzanatok sorát építi be. Mint például a térdeplést is. Sokan és sokféleképp térdelnek le ebben az előadásban. S olyan hangsúlyozott a motívum, hogy előbb-utóbb gyanakodnunk kell: valami fontosat akar ezzel a rendező mondani. Bánk az egyetlen, aki sziklaszilárdan áll, hogy az egyetlen térdrehullása Tiborc előtt a legfontosabbat árulja el róla: a nép az egyetlen, amely előtt Bánk meghajtja fejét.

A rendezői koncepció elemzésekor hajlamosak vagyunk elfeledkezni arról, hogy a rendezői értelmezés nem egyszerűen a dráma és a rendező kettős viszonyán alapul (már tudniillik azon, hogy a rendező mit érez meg a műben), hanem azon is, hogy milyen az adott társulat, amellyel a drámát elő kell adni. Nos, a Pécsi Nemzeti Színház társulatában a *Bánk bán* aligha tűnik kiosztható, eljátszható darabnak. Nincs „igazi” Bánk, nincs „igazi” Tiborc - e kettő nélkül pedig a művet nem lehet műsorra tűzni. Vagy: ki kell találni valami mást.

Nógrádi az utóbbi megoldást választ-

totta. Elhagyta a klasszikus teatralitást, hogy a megvívott harc keménységét adja cserébe, lemondott a komor ünnepélyességről, hogy a feszes drámaiságot állítsa helyébe, és kiiktatta a lassú méltóságot, hogy a pergő ritmust valósítsa meg. És nem utolsósorban a jelképiség felé mozdította el a realista ihletésű színpadi világot. Ebben a közegben pedig Holl István már Bánk, Győry Emil pedig Tiborc lehet.

És lesz is. Kemény. konok következtességű Holl István Bánkja. Jó katona és hű alattvaló, király és királyné szolgálja mindaddig, amíg szolgálatukkal nemzetét, népét szolgálhatja. I l a e kettő elválik egymástól, akkor választás elé kerül, és választ: a népet választja.

Kitűnő alakítás Holl Istváné. Mértéktartó, fegyelmezett. Drámaisága most a csendé, a visszafogottságé, a lassan magába gyűrűző indulaté, amely véres, iszonyatos tetteiben forr ki.

Drámaiságban Bánk méltó társa a Pásztor Erzsí formálta Gertrudis királyné. Illyés Gyula változata kisszerűbbnek mutatja a királynét, mint amilyennek Katona József megálmodta. Pásztor Erzsí játéka ezt a Gertrudist hozza szín-padra. Ellenfél, alig kivédhető, alig le-győzhető.

Biberach szerepében Bárány Frigyes a simulékony gazembert állítja elénk, túlzások, hamis felhangok nélkül.

Aki csak néhány szerepben is látta már Győry Emilt, aligha gondolta, hogy valaha is Tiborcot fog játszani. Győry Emil „tipikusan” intellektuális színész, ideges, villódzó alkat - és korban sem Tiborc, főként, ha Bánkot Holl alakítja. Az átbújás a szivárvány alatt nem teljes értékű, szerep és színész nehezen találja meg egymást, de a legfontosabb, a legdöntőbb ponton, a Tiborc küldetését megfogalmazó monológban megszületik a találkozás. Szép és hiteles jelenet ez. Az elfeledkezésnek az a ritka pillanata, amikor minden megszűnik, és hiszünk a gyötrődve születő szavaknak.

Szép, de kicsit távoli, kicsit fagyos jelenség Miklósy Judit Melindája: tragédiáját is távol tartja tőlünk, emberi részvétünkre nem tart igényt.

Ifj. Kőmíves Sándor emberi hangvétellő II. Endréje mellett Sír Kati apró jelzésekben is sorsot érzékeltető Izidóráját, Huszár László csak halállal fékezhető indulatú Petúr bánját, Pogány György elvakult szerelmű Ottóját és Paál László (Mikhál bán), Melis Gábor (Simon bán), Fülöp Mihály (Myska bán), Garai Róbert

(Solom mester) valamint Kutas Béla (Udvarnok) játékát említjük.

Az előadás látványként is szép hatású jelmezeit Vágó Nelly, a mozgathatóságban praktikus, a játéktér megoldásában azonban meglehetősen problematikus díszletet Jánosa Lajos tervezte.

A dramaturg -- mint a Pécsi Nemzeti Színház magyar bemutatóinál immár évek óta - Czímer József volt.

Összegezés helyett

A dráma próbája - tartja a színházi szálólőge - az előadás. Illyés Gyula *Bánk bán* átíratása megérte ezt a próbát, s ha elfogadjuk a fentiek igazságát, akkor most mérleget kellene vonnunk. A teljesebb tapasztalat kínáló lehetősége a két beígért újabb bemutató - azonban óvatosságra int: várjuk meg az újabb

premiereket, és a három előadás gazdagabb elemzési anyaga alapján térjünk vissza a vállalkozás kritikai megmérésehez.

Addig is néhány, nem lezáró, inkább a továbbgondolkodást célzó megállapítás a mű és az első előadás alapján.

A *Bánk bán* története - kellő történelmi ismeretek hiányában egyre inkább ért-hetetlené vált a nézők többsége számára. Ezért is javasolta Pándi Pál, hogy egy verses prológust kellene illeszteni a mű elé. Illyés Gyula átíratása ezt a homályosságot, érthetlenséget megszünteti, feloldja.

Az átíratott alkotás egyetlen célra fogott szerkezete világos és áttekinthető: jó lehetőséget ad egy modern elő-adás számára.

Izidóra (Sír Kati) és Gertrudis (Pásztor Erzsí) jelenete a *Bánk bán*ban



Illyés Gyula - említettük már - a nemzeti harc drámájának érzi a *Bánk bánt*, s az átdolgozásban úgy realizálja ezt az élményét, hogy a szerelmi dráma és a lélek tragédiája belső vonulatot viaszorítja, kiiktatja. Szóltunk arról is, hogy a mű e belső gazdagsága - az előadások tanulsága szerint - inkább a dráma sajátja, semmint a színpadé. Ezzel együtt is el kell gondolkozni azon, hogy vajon a viaszorítás, a kiiktatás-e a járható s a járandó út, vagy azoknak a módoknak a keresése, amelyek ezt a gazdagságot a színpadi újratéremtés számára fedezik fel.

Illyés egyetlen tömbből faragja hőseit, s félő, hogy amikor tömörít - akaratlan tán - egyszerűsít is. S ez az, amit elemezni, vizsgálni kell. Már csak azért is, mert Illyés Gyula átigazítást végzett. Munkáját, a jobbító szándék tisztelete mellett, az eredeti mű és az előadások kettős tükrében kell elemezni, s ha az előadások nem tudják „visszaigazolni” a tettben a szándékot, akkor a színháznak az átigazítással szemben is fenn kell tartani a változtatás jogát: a visszatérést az eredeti szöveghez.

Katona József: *Bánk bán* (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Nógrádi Róbert. Díslettervező: Jánosa Lajos m.v. Jelmeztervező: Vágó Nelly.

Szereplők: ifj. Kőmíves Sándor, Pásztor Erzs, Pogány György, Holl István, Miklósy Judit, Paál László, Melis Gábor, Huszár László, Fülöp Mihály, Garai Róbert, Sír Kati, Kutas Béla, Bárány Frigyes, György Emil.



PÁLYI ANDRÁS

„Ne ítélj el testvér a testvéred”

A Csendes Don Kecskeméten

Ismét született Kecskeméten *egy gazdag színházi előadás*, melynek teatrális hatóelemeit, színpadi eszközeit hosszan elemezhetjük-bogozhatjuk, felfedezhetünk benne stílárís-játékmódbeli ellentmondásokat, s ugyane megfigyeléseinket az előadás teremtette színpadi nyelv belső dialektikájának is nevezhetjük; mégis ennek a formai értékekben oly gazdag színháznak legfőbb ereje abban rejlik, *amiről szól*. Solohov *Csendes Don* című monumentális regényét Ruszt József dramatizálta és rendezte meg Kecskeméten. Az előadás tartalmi értéke nemcsak azért hangsúlyozandó, mert általában divatosabb stílusért, formai különösségeért rajongani, hanem azért is, mert éppen Ruszt József az egyik olyan rendezőnk, akinek munkáiról gyakran beszélünk pusztán *a külsődleges jegyek* alapján. Egyébként nem véletlenül: Ruszt-nak korántsem sikerült minden előadásában oly szervesen *egyszerre* találni meg a gondolatot és a színpadi jelet, mint a *Csendes Donban*. Azt írja a rendező a Solohov-adaptációhoz készített műsorfüzetben: „régóta izgatott a mű, s természetesen izgatott a »színház«, amely e művet befogadni képes”. Úgy tűnik, Ruszt akkor talált rá arra a színházra, mely a *Csendes Dont* „befogadni képes”, amikor felfedezte, miről szól ma, nekünk a regény. Legalábbis az előadásból a művészi szervességnek ez az evidenciája érinti meg a nézőt.

Miről szól tehát a *Csendes Don* a kecskeméti Katona József Színházban? Lát-szólag könnyű dolgunk van, ha erre a kérdésre felelni akarunk. A regényben, amikor (a színpadi változatban nem is szereplő) Filkót eltemetik, a közeli faluból kijön egy öregember, s a cigányzab-bal, kutyatejjel, tallóvirággal benőtt kis hantra szentképes tölgyecölöpöt állít. A háromszögű ereszt alatt a szent szűz szomorú arca látható, a rámán egymásba fonódó ósláv írás:

*Országol most fertelmesség, vétek,
Ne ítélj el testvér a testvéred.*

Solohov is kulcshelyzetet biztosít e nehezen kisilabizálható sírfeliratnak; úgy

tűnik, Ruszt még inkább. Mint *ahogy* a szűzmáriás ikon is a kecskeméti *Csendes Don* színpadának központi eleme lesz, hogy később a szentképes tölgyecölöp mögött kifeszített vásznon hatalmasan előragyogjon a vörös csillag, anélkül, hogy az ikon eltűnne. Ruszt az új és a régi történelmi harcában hangsúlyozza, hogy ezt a harcot emberek vívják. Épp azzal hangsúlyozza, hogy a régi és az új szétbogozhatatlan összefonódásáról beszél: arról kíván *lélektani térképet* rajzolni, ahogy a történelmi változás, a forradalmi átalakulás az egyéni tudatban tükröződik.

Mit jelent Ruszt színpadán ez a biblikus hangzású „ne ítélj”? Nincs szín-ház ítélet nélkül. Ruszt korántsem az ítéletalkotás alól akarja felmenteni a nézőt. Ellenkezőleg. A testvér *megítélése* helyett *a történelmi ítéletre* irányítja a reflektorfényt. Ha úgy tetszik, ez a mű mai üzenete, s nem is kevés.

Farády, azaz a külső ábrázolás

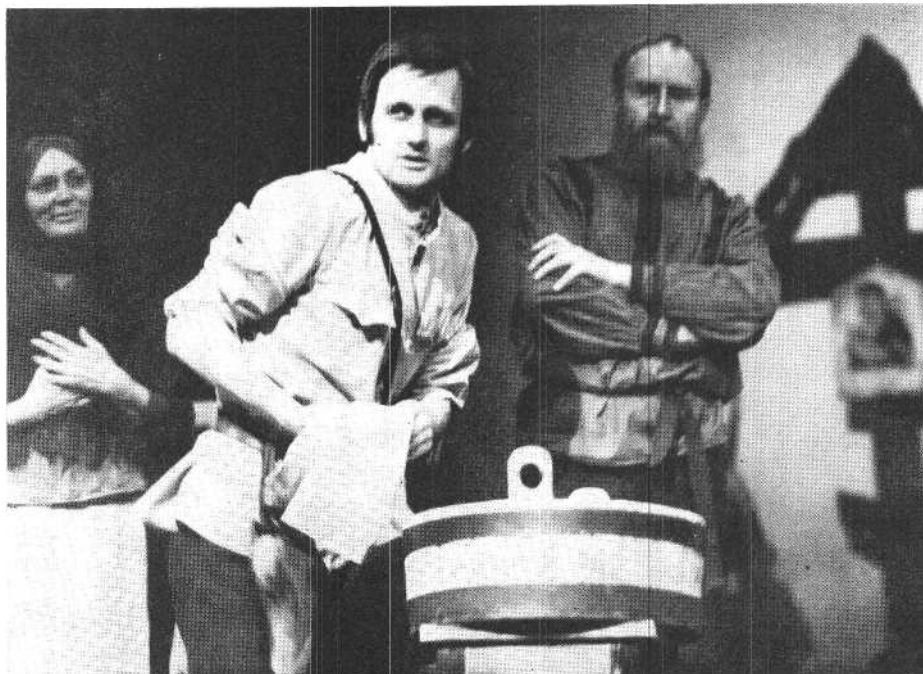
Az imént idézett verses sírfeliratot a kecskeméti előadásban a narrátor mondja el: ez a két sor zárja az első felvonást. A Ruszt-féle „gazdag színházban” minden elhangzó szónak felfokozott drámai feladata van (legalábbis a világosan kiolvasható rendezői szándék szerint), az-az az írói szöveget előkelő rang illeti meg, mégis szöveg és gesztus, szó és látvány erőteljesen kiegészíti egymást, pontosabban egymásra vannak utalva. Ruszt nem azt akarja a narrátorral elmondani, amit nem sikerült dramatikus formába önteni. A narrátor ebben az előadásban szerep. Közhelyszerűen azt mondhatnánk: a narrátor az író szerepét játssza. Csakhogy ez nem igaz. Már csak azért sem, mert Farády István, aki narrátorként - két gitáros fiú kíséretében - színre lép, véletlenül sincs Solohovra maszkírozva. Farády farmerben jön be, mint aki az utcáról sétál be egyenest a színpadra. Ismét csak egyszerűsítve: Farády önmagát játssza. Arnyaltabban fogalmazva: a narrátor - Solohov, egy mai farmernadrágos olvasatában. Az, amit a narrátor mond, csak *az egész előadás összefüggésében* érvényes. Ez a kecskeméti *Csendes Don* igazi sikerének titka (amit egyaránt nevezhetünk művészi sikernek is, közönségsikernek is). Nem arról van szó, hogy Ruszt rendez egy teatrális gazdag előadást, s hozzáfűzi Solohov (és a maga) kommentárját; ha-nem hogy ezt a „kommentárt” a *Csendes Don*-előadás történelmi színpadán mondja

el, a megidézett és láttatott történelem szerves részeként.

Ezzel megteremti azt a színpadi közeget, mely nélkül sosem jött volna létre e színház *belső gazdagsága*. Megteremti azokat a színpadi dimenziókat, melyek meghatározott drámai pillanatban történelmi és egyéni-drámai dimenziókká lényegülhetnek. A kecskeméti *Csendes Donban* nem is az a legfőbb érték, hogy Ruszt a különféle mesterektől, különféle iskoláktól eltanult és továbbfejlesztett, át-alakított-módosított színpadi eszközöket stílusegységbe tudja olvasztani, hanem hogy e színpadi folyamat kovásza épp a gondolat, a történelemtől és az egyén történelmi sorsáról való gondolkodás. Vagyis ott és akkor gazdag igazán ez a színház, amikor a színpad nem színpad többé, hanem sors és történelem. (S itt leírhatjuk azt is, amiről később még szó esik: ezért párosulhat a *Csendes Don* előadásában - egyébként Ruszt korábbi legjobb rendezéseihez hasonlóan - a „totális színház” a színpadi puritanitás bizonyos végletes formájával.)

Más kérdés, hogy végül az előadás (különösen az első részben) a narrátor drámai szerepének drámai végiggondolásával adós marad. Ruszt felfedezhetően Piscator *Háború és béke*-átdolgozásából vette a narrátor szerepeltetését mint megoldást (ahogy a több szintes színpad is Piscatorra utal); csak hogy a Piscatoré másfajta narrátor volt. Nevezetesen mert Piscator sokkal kiélezettebb, *drámaibb* történelmi helyzetben készítette a maga Tolsztoj-adaptációját, s ezért a narrátor, aki a jelen kérdéseit teszi fel a történet szereplőinek, sokkal erőteljesebb, sorsdöntőbb helyzetből kérdezett, mint Ruszt farmernadrágosa. Ráadásul itt, a kecskeméti *Csendes Donban* Farády Istvánnak egy sor kérdést fel kell tennie, melyek csak áltörténelmi kérdések, ál-sorskérdések, voltaképp nem mások, mint a „sztori” egyszerű továbbblendítói.

Rusztot stílári eklekticismusa is megkülönbözteti Piscatortól. A színészi játékban is többféle módszert követ a *Csendes Don* rendezője: az, hogy a farmernadrágos Farády mindig kívülről szól bele a játékba, nemcsak dramaturgiaiailag, hanem színészi játékmódot tekintve sem véletlen. Hangsúlyozottan más *játék-színtről* van szó Farády és a két gitáros esetében - és másról a történet szereplőinek esetében. Az a külső ábrázolás, melyet Farády követ, csak látszólagos ellentmondásban áll az előadás nagyon is



A Csendes Don Kecskeméten

Grigoriy (Trokán Péter) megérkezik a polgárháborúból. A háttérben: Gurnik Ilona és Baranyi László

intim hatásokra építő, bensőséges, ún. átéléses színészetével. Ha értjük, miről szól ez a színházi este, a kétféle színészi játékmód szerves egységbe lép; e stílári feszültség nem egyéb, mint a néző bizonyos, közvetett rákényszerítése (provokálása), hogy felfedezze magának a játék mögött (mélyén) rejlő gondolatot.

Farády szereplése mégsem problémamentes. Ott ugyanis, ahol nincs igazi drámai feladata, Farády elmosza a határt a civil hangnem és a drámailag meghatározott külső ábrázolásmód közt. Vagyis megkísérli a dramaturgiai szakadékot személyes varázssával áthidalni. Ehhez azonban egyrészt nincs kellően erőteljes színpadi egyénisége, másrészt megzavarja stílus és gondolat szoros egymásra utaltságát. Szerencsésre a második részben a szerep és az alakítás e kibillent egyensúlyának alig marad valami nyoma.

Szertartás és naturalizmus

A „szertartásos” vagy „rituális” jelzőt előbb-utóbb minden Ruszt-rendezés mellé leírják; úgy tűnik, ez az a minősítés, mellyel könnyen elhelyezhetjük a kecskeméti rendező előadásait bizonyos új színházi törekvések (divatok) égisze alatt. Olyan „szertartásos” megoldásokat, mint például a kezdés és a befejezés „összerímélése” (voltaképp a „tapsrenddel” kezdődik az előadás, vagyis a játék valamennyi részvevője bevonul a színpadra), mint a két gitáros szerepeltetése (akik a korábbi Ruszt-rendezésekben díszítőként vagy más funkcióban csaknem mindig megjelentek), mint a zene „rituális” jelenléte az előadásban (például amikor gyerek születik, fennhangon, ünnepélyesen szól az Alleluja kórusa), végül is nem nehéz észrevenni.

Ellenkezőleg, nagyon is könnyű. Gyaníthatnánk, hogy egyszerű hatásvadászatról van szó. Bár közelebb járunk az igazsághoz, ha felszínességet mondunk. Még közelebb, ha így fogalmazunk: Rusztot e hatások felszíne érdekli.

Vegyük például a gyerekszülés és az Alleluja-kórus párosítását. Mire hivatkozik a rendező, amikor az „ember születik” pillanatában megszólaltatja a templomi zengésű kart? Jellegzetesen közhelyeszerű képzettársításokra. Arra, hogy ez a perc az élet tipikusan „vallásos” pillanata, melyben mindannyiunknak ünnepélyes gondolatai támadnak „az élet titkáról”, hogy kevés zenei alkotás van, mely hasonló elementaritással és ünnepélyességgel szólaltatná meg az életörömet; hogy a mai nézőtér jelentős részének még személyes, leginkább gyerekkori (nosztalgikus-érzelmes) vallásos élménye is kötődik e hangzáshoz stb. Vagyis a zenének hangulatteremtő szerepe van az előadásban, ahogy jórészt egy templomi misén is ez a szerepe. A különbség csak annyi, hogy Ruszt az eredeti vallásos környezetből más miliőbe emeli át az Alleluját, profanizálja a szakrális zenét, s egyúttal szakralizálja az életből kiragadott pillantot.

Ami Rusztot megkülönbözteti a *rituális színháznak* nevezett színházi törekvésektől (csak jelzésszerűen írom le itt Artaud, Brook, Grotowski nevét), hogy őt nem a vallási szertartások eredeti szerkezete, belső élete érdekli, nem ebből akarja kiolvasni a színházi szertartásban való aktív részvétel mai „receptjét”. Ha már az Alleluját említettük, úgy Grotowskit, de Brookot is elsősorban az izgatná, hogy miféle lelki folyamatok zajlottak le a hajdani hívőben, mikor ezt az

Alleluját hallgatta, s megkísérelne ehhez hasonló struktúrájú folyamatot teremteni a maga színházában. Ehhez képest nevezem felszínesnek Ruszt érdeklődését a rítus iránt, s ez következik abból, hogy Ruszt kiindulópontja más. Ruszt József hisz a színházban. S ha' már az avantgarde-ot említettük, tegyük hozzá: a *hagyományos színházban*. Rusztot csak any-

nyiban foglalkoztatják a modern szín-házi törekvések s mindazok a jelenségek, melyek felé e színházi úttörők fordulnak, amennyiben hatóképes elemeket szolgáltatnak a (hagyományos) színház megfakult eszközei helyett.

Visszatérve a *Csendes Don* fentebb idézett jelenetéhez: a „szakrális” és a „profán” sztereotip viszonyának megbontá-

sával a rendező bizonyos (mondhatnánk, szelíd) sokkhatásnak teszi ki a nézőt. Nem akarja egy-egy ilyen hatással a néző lényé legmélyét felborzolni, vagyis nem akarja túllícitálni az életben kapott sokkhatásokat, s ettől e hatások *önmagukban* nagyon is közhelyszerűnek tűnhetnek, ám az előadás teremtette *összefüggésekben* elég erőteljesek ahhoz, hogy a néző érdeklődését ébren tartsák. Ezeknek az effektusoknak csak a színpadon van értelmük. Ruszt nem tartozik azok közé a rendezők közé, akik el akarják tüntetni a színpad és a nézőtér közti különbséget. Csak a színpadra figyel, de olyformán, hogy a nézőtérnek is a színpadra *kell* figyelnie. Ha korábban azt mondtam, Ruszt színpadán fokozott jelentősége van a szónak, úgy e mostani példa alapján megállapíthatnám, hogy a zenének (amit éppen ezért bajos lenne *kísérő* zenének nevezni) ugyancsak fokozott jelentősége van. Ez is igaz. Mint ahogy a látványosságának, a színészi gesztusnak egyaránt felfokozott szerepe van. Ruszt színpada a felfokozott hatások színháza. Ez a szertartásos jelleg igazi értelme nála: a rítusból átemelt elemeknek is van bizonyos belső intenzitása.

Ruszt színpadának talán legfontosabb formai rendező elve a *szimmetria*. Nemcsak arról van szó, hogy még az Alleluja is szimmetrikusan hangzik fel az előadásban (az első részben, amikor Akszinya szül - és a másodikban, amikor Natalja hozza világra az ikreket), nemcsak arról, hogy a narrátort is szimmetrikusan két gitáros fiú kíséri, hogy a szereplők mozgásában általában megfigyelhető a szimmetria, mint ahogy a több szintes színpad alapelve is ezt tükrözi, s hogy jószerivel a játék minden látható és hallható effektusa valamiféle szimmetriát tartalmaz, hanem a stílusban is, ami mint *színpadi élet* sokkal kevésbé kézzel

ható, a szimmetria törvénye uralkodik. Vagyis a kecskeméti *Csendes Donban* a szertartásos jelleg mellett állandóan jelen van a naturalisztikus színházi törekvések, a leginkább azt mondhatnánk, a *színpadi dokumentalizmus* hatása, ennek Ruszt által látszólag önkényesen felhasznált elemei.

Látszólag önkényesen, mondom, mint ahogy a szertartásos jelleg jegyeinek alkalmazása is csak látszólag felszínes és önkényes; pontosan a kétféle hatás kölcsönössége határozza meg a *Csendes Don* stílusának belső szimmetriáját, azt a rendet, aminek további (gondolati) jelentése van. Egy szembeötlő példa: a na-

A szülési jelenet (Szakács Eszter és Trokán Péter)



turálisan erős, mondhatni, durva, már-már sokkhatású fegyverdörrenések, melyekre a nézőtér mindannyiszor össze-borzong. Ezek a nyers, dokumentum-erejű hangok mindannyiszor valósággal pofon csapják a közönséget. Ráadásul egyre gyakrabban, egyre idegesítőbben szólnak a fegyverek. Könnyen stílustörést, bántó ellentmondást kiálthatnánk. Honnan kerülnek ezek a naturális effektusok abba az előadásba, mely az említett szertartásos jelleggel a stilizáltságot választotta színpadi nyelvnek? Csakhogy Rusztot sem a stilizálás, sem a rituálé, sem a dokumentalizmus, se másféle izmus nem érdekli igazán, ezeknek csak az elemeit használja; valójában az a feszültség érdekli, amit e különféle elemek alkalmazásával a színpadon kivált. Ismét felhozhatnánk a hatásvadászat vádját: a hangos fegyverpufogatás igen olcsó dolog is lehetne, ha nem lenne tartalma. Ha nem arról szólna ez az előadás, ami-ről szól. Ha nem arra akarná irányítani a figyelmet, hogy a *Csendes Don* történelmi színpadán - a polgárháború szörnyű vastörvénye, belső ellentmondásossága következtében - testvér testvérré lövöldöz. Ha nem a „ne ítéld meg testvér a testvéred!” fájdalmas jajszavát akarná a tudatunkba vésni.

Ekképp kap értelmet, tartalmat a formai rendező elv. A szimmetria a *Csendes Don* előadásában nem önmagáért való. A pazar formai gazdagság mögött más-fajta, gondolati gazdagság rejlik. Bőségesen hozhatnánk még példákat: hogyan szerveződik egységessé a szertartásos stilizáltság, valamint egyes részletek nyers dokumentalizmusa, bizonyos naturalisztikus kellékhasználat. Grigorij és Akszinya megszökik a faluból Lisztnyickij birtokára, Grigorij apja azonban váratlanul felkeresi őket: behívót hoz a fiú-nak. Grigorij ott a nyílt színen átöltözik, ami egyrészt szertartásosság, másrészt - abban a pillanatban, ahogy a fiú katonaruhában áll előttünk - bizonyos dokumentalista látványos effektus is; ám e néhány perc igazi jelentéséhez a stílári feszültségteremtés csupán segédeszköz: a jelenet lényege a színészi magatartásban rejlik. Vagyis abban, ahogy Grigorij (Trokán Péter) gondolkodás nélkül felölti a katonaruhát, ahogy arre Akszinya (Szakács Eszter) kétségbeesetten reagál, ahogy Grigorij apja (Baranyi László) mindezt nemtörődöm tekintettel végignézi. Szó alig hangzik el köztük, mindenestre sokkal kevesebbet árulnak el a szavaik, mint a gesztusok; ami egyúttal

azt is jelzi, hogy a felfokozott hatások e színházában a színészetnek nem kevésbé felfokozott szerepe van.

Kevés előadást láthattunk Ruszt Józseftől, melyben ennyire nyilvánvaló lenne, hogy a színpad burjánzó gazdagsága, a legkülönbözőbb teátrális elemek alkalmazása a színésziért, a színész - az ember - színpadi kibontakozásáért van.

„Puritán” dramaturgia

Ha fentebb szélsőséges puritanitást említettem, ez elsősorban a *Csendes Don* színészi játékmódjára vonatkozik. Ez a puritanitás a dramatizálás kulcsa is.

Hogy lehet egy regényfolyamot három órába sűríteni a színpadon? Ruszt József munkájának egyik legszebb dicsősége, hogy ez sikerült, hogy valóban a regény fő gondolatait és fő konfliktusait szövegezte meg az előadásban, hogy nem lesz Akszinya és Grigorij szerelmi története a doni kozákság történelmi eposzából, s a történelmi folyamatok ábrázolása nem homályosítja el az emberi kapcsolatok drámai jelentőségét. Nyilván lehetne szörszálhasogatón számon kérni bizonyos epizódokat - és nyilvánvaló az is, hogy a regénynek sokszor más jelenetei az erőteljesebbek, míg a színpadon bizonyos pillanatok, melyek prózában nem vonták magukra különösebben a figyelmet, valósággal kigyúlnak, feltöltődnek, de a műből fakadó gondolatok hordozói lesznek.

Ezúttal is csak példát szeretnék kiemelni.

Az előadás egyik drámai tömörségében legszebb jelenete: Akszinya és Lisztnyickij elválása. Miután Grigorij hadba vonult, Akszinya Lisztnyickij földbirtokos szeretője lett, akit ugyancsak elszóltított birtokáról a háború. Akszinya őt várja haza, de Asztahov (Hetényi Pál) érkezik hozzá látogatónak: a férj, akit még Grigorij kedvéért elhagyott. Asztahov hívja haza magához az asszonyt, de Akszinya nem megy. Megjön Lisztnyickij, aki közben megnősült, közli Akszinyával, hogy szakítaniuk kell, s elküldi az asszonyt. Akszinya kéri, legalább a hó végéig hátralevő néhány napot hadd töltsen a földbirtokos szolgálatában, a férj elhúzza magát, majd odanyújtja az asszonynak a bérét, az térdre esik, csókolja a férfi kezét, még egy utolsó szerelemért rimánkodik, de máris fellép arra a színpadsíkra, ahol Asztahov, a férj várja. Vagyis hazamegy.

Mindez alig néhány másodperc az előadásban. Ismét néhány tömönatos

szóváltás csupán, amit Ruszt a regényből kiemelt. Ezeknek a mondatoknak úgyszólván csak segédeszköz-szerep jut. A lényeges drámai viszonyokat a gesztusok fejezik ki, a kéztartások, a pillantások, az odébb-lépések vagy hozzá-simulások; az, ahogy Lisztnyickij (Géczy József) elviseli a régi szerető ragaszkodását, majd elutasítja s végül megalázza a nőt, az, ahogy Akszinya (Szakács Eszter) a szerelmi csalódás, szakítás és kiábrándulás egész skáláját végigjárja e néhány mozdulattal, reflexszerű érzelmnyilvánítással, az, ahogy a férj (Hetényi Pál) a hazatérő „bűnöst” megvető és önelégült pillantással fogadja; mindez oly sokat mond el a színpadon, amire a regény-ben hosszú oldalakra, fejezetekre van szükség. Csak a legegyszerűbb, legvégsőbb, legelementárisabb indulatok és reakciók megszólaltatása vár e *Csendes Don*-adaptációban a színészekre, de végül is ez a legtöbb. A színészi puritanitás nem más, mint gazdagság: ez is az előadás belső értékei közé tartozik.

Másik példát is említhetünk, mely bizonyos értelemben ellenkezője a fentieknek. Grigorij otthon maradt családja (szülei, húga és Natalja, aki törvényes felesége) a fiú (hamis) halálhírére kapja. A halálhír oly véletlenszerűen hat, hogy a néző (még ha nem is olvasta a regényt), az első perctől kezdve gyanítja, hogy tévedésről van szó. A levelet, mely hivatalos értesítés, a színpadi változatban, úgy tűnik, képtelenség felolvasni. Elég, ha Grigorij húga (Sára Bernadette) felsikolt, s kiejti tömönatban a hírt, a jelenlevőkben minden lezajlik. Ruszt mégis „megszervezi” a levél felolvasását. Elmondhatja a narrátorral, hogy Pantyelej Prokofjevics, az apa naponta többször felolvastatta Dunyaskával a levelet, s a két színész - Baranyi László és Sára Bernadette - valóban leül a Melehovotthont jelképező színpadi szint elé, mintha a ház tornácán ülnének, és Dunyaska, Grigorij húga most már valóban elejétől végéig szertartásosan felolvassa a hivatalos értesítést Grigorij haláláról. Látszólag megint a hatásosság bűvkörébe téved az előadás, csakhogy a levél pusztán felolvasásának (ami dokumentatív információ a néző számára) van másik szintje: ami a színészekben lejátszódik. A színészi megformált emberi-drámai viszonylat, mely arról tudósít, hogyan gondolkodik a család Grigorijról - s ami igazán akkor tetőzik, amikor Grigorij, a téves értesítés ellenére, beállít a Melehov-házba.

Ez a levél kevesebb helyet foglal el a regényben, mint az előadásban. Különösen, ha arányosan vesszük. Mégis drámailag igen gazdaságosnak bizonyul ez a jelenet. A kis epizód látszólagos szín-padi „túlbeszélése” valójában olyan szituáció, mely sok mindent elárul a Melehov-család belső ellentmondásairól, feszültségéről és természetéről való össze-tartozásáról. Ruszt dramatizálása a drámát olvassa ki a *Csendes Donból*, s a narrátor szerepeltetése, a felfedezhető piscatori hatás ellenére korántsem epikus színház ez. Ruszt kiemel a regényből né-hány szituációt, melyben a színészek az átélés, a „belső ábrázolás” lehető legpuritánabb eszközeivel megmutathatják a mű belső gazdagságát. Ehhez természetesen szükség van a színész belső gazdagságára; s azokban az esetekben, amikor ez hiányzik, nemegyszer megbomlik az előadás szervessége.

Szín-padi költészet

Trokán Péterről és Szakács Eszterről eddig is tudtuk, hogy jó színészek, hogy a kecskeméti társulat erősségei, mégis meglepetéssel szolgálnak.

Trokánt többnyire úgy tartják számon, mint Ruszt József egyik „színész-nevelő” sikerét: Trokán Péter a Ruszt-előadásokban érett jelentős színésszé, s szín-padi létének legfontosabb jegyeiben ráismerni Ruszt színészideáljára: aki testét, hangját, minden megnyilvánulását állandó kontroll alatt tartja, s olyasféle-képp bánik fizikumával, akár egy élő hangszerrel. Ha korábbi alakításaiban mégis maradt hiányérzetünk, azt egy szóval úgy jelölhetnénk, hogy mégsem volt eléggé élő ez a hangszer. Most épp a szín-padi élet a lenyűgöző alakításának legszebb perceiben: olyan bensőséges hangon szólaltatja meg Grigorijt, olyan mély köze van Solohov hősének hányattatásához, hogy ettől lesz nekünk is igazán közünk a több mint félszázaddal ez-előtti történethez.

Szakács Eszternek sokféle hangja, sokszínű belső tartaléka van az érzelmek megszólaltatásához. Mégis bizonyos alkati előítélet alapján úgy vélhettük, túlságosan királynői lesz ez az Akszinya, s nem elég közönséges, ám Szakács Eszter alakítása szerencsés konstellációban született. Épp ezáltal tudja megszólaltatni Akszinya átütő erejű indulatait, ösztönös életszeretét, hogy érzi és éli a Ruszt-féle színház szertartásosságát. Egy-egy gesztust különös, sűrű, személyes drámaisággal tud átforrósítani, egy-

egy mozdulata hosszú történeteket mond el a nézőnek, a szerelmi ölelés, a szülési fájdalom gesztusa, az újszülött felmutatásának „rítusa” mind többet is jelent önmagánál: Szakács Eszter színészete a szín-padi költészet igazi fényeit ragyogtatja fel.

A kecskeméti *Csendes Don* a történelmet idézi - emberi sorsokban. A szín-pad itt végül is az élet nagy szín-pada, s ezen, jól tudjuk, a legszebb, legmeg-rendítőbb igazságok is, akárha az írótól vagy a rendezőtől származnak, meg-méretnek, s csak annyi az értékük, amennyit a történelem tulajdonít nekik. Ruszt előadásának igazi erénye, hogy Solohov gondolatait a Solohov segédletével meg-idézett történelem részeként tudja tolmácsolni. A választott szín-padi formát, azt a színházat tehát, mely a *Csendes Dont* „befogadni képes”, a rendező áthatóan ismeri. Úgy tűnik, a regényt nem kevésbé. Így alakulhatott, hogy a produkció formai rendező elvei mindannyiszor sajátos tartalommal telítődnek, gondolat és stílus olyasféle szervességét teremtve meg, ami ugyancsak ritka szín-padjainkon.

Es amiben mégis az a leglényegesebb, hogy mai gondolatokat, élő, a közönségre elevenen ható tanulságokat olvas ki (pontosabban: olvastat ki) a *Csendes Donból*. Mostanság divatos hasonlattal élve: már-már új magyar drámát teremt Solohov regényéből. Vagyis Kecskeméten nemcsak a Nobel-díjas regény sikeres dramatizálását láthatjuk, ennél jelentősen többet. Ez a színház úgy von ható-körébe, hogy személyesen hozzánk szól: a *Csendes Don* történelmi szín-pada személyes ügyünké válik. Olyan többlet ez, amit csak élő színház tud hozzáfűzni a regényhez.

Solohov-Ruszt: *Csendes Don* (Kecskeméti Katarina József Színház)

Rendező: Ruszt József. Díszlettervező: Orosz István-Szászfay György. Jelmelettervező: Rimanóczy Yvonne.

Szereplők: Farady István, Popov István, Forgács Péter, Trokán Péter, Szakács Eszter, Soproni Ági, Baranyi László, Gurnik Ilona, Juhász Tibor, Hetényi Pál, Kölgyesi György, György János, Kiss P. Ernő, Mezey Lajos, Hidvégi Miklós, Géczy József, Fekete Tibor, Sára Bernadette, Major Pál, Basa István, Lengyel János, Fekete Tibor, Morva Ernő, Kemecsi Ferenc, Bars József.



TARJÁN TAMÁS

A fogadósnő férjhez megy

Goldoni Mirandolinája a Vígszínházban

1.

Az 1974/75-ös színházi évad utolsó bemutatójaként tűzte műsorra a Vígszínház Carlo Goldoni Nyaralás-trilógiájának kivonatos változatát, *Nyaralni mindenáron* címmel. A bölcs műsorpolitikai belátás nyilván a legjobb olasz vígjáték-író komédiájával kívánt derűs májusi-júniusi színházi estéket biztosítani. A könnyed szórakoztatás mögött valószínűleg ízlés- és jellemformáló szándék is húzódnak: önmagukkal - no nem: természetesen a szomszédjukkal - szembesíteni a nyaralni olykor mindenáron szerető, csakazértis tengerben lubickoló, úszógatyával vagy túrabakancssal is a divatot majmoló nézőket.

A darab nem sokkal élte túl az említett májusi és júniusi: a színházi illem és célszerűség követelményei szerint ugyan játszották még a 75/76-os évad néhány hónapjában is - az előadás azonban kétségtelenül megbukott. A vendégrendező nem tudott életet, színt, hitelt adni az összevissza gyúrt, bizonytalan alakzatú irodalmi anyagnak; a színházban régen látott vendégszínész - kicsi, de hálás szerepében - hiába igyekezett évtizedekkel ezelőtti játékaiknak akarva-akaratlanul karikaturisztikus földidézésével sikerre vinni a darabot.

Az idei szezonról megint Goldonival búcsúzott a Vígszínház. Goldoni mindenáron?

2.

A *Mirandolina* Marton László rendezte bemutatója - minden hibájával együtt is - arról győz meg, hogy ezúttal tudatosabb munka előzte meg a premiért. A darab szezonvégre időzített, elsősorban szórakoztató igényű vígjáték - az előadásnak viszont, szerencsére (és a nem ritka színházi gyakorlattól eltérően) nincs „szezonvégi kiárusítás”-jellege. Sőt, a rendező s- amint ez nyilatkozataiból, s ami fontosabb: a munkájából is kitűnt - igen fontosnak tartotta a *Mirandolinát*, az eddigiéktől részben eltérő, a mához szóló vígjáték-értelmezés lehetőségét látva benne.

Marton Lászlónak nem ez az első ana-

lizálási kísérlete, nem először próbálja fölszabadítani a komédia mélyén rejlő tragikusabb erőket. Emlékezzünk csak: két éve a *Nők iskoláját* elemezte pszichológizáló módszerrel; a lélektan segítségével a társadalmilag torzult személyiséget állítva elének. Ennek az előadásnak nem volt sikere: Marton túlságig hajszolta újító elképzeléseit, szinte minden humorforrást bedugasztolt - s *részben* ezért maradt az általa gigondolt Arnolf egy-szerűen csak torz figura. Az a furcsa helyzet állt elő, hogy Molière vígjátékában benne volt az is, amit Marton radikálisan kiemelt belőle; az előadásban viszont - környezet, összefüggések híján, a darabtól idegen pantomimelemek terhével - a kiemelt rész is alig érvényesült.

A kudarc ellenére is voltak értékei Marton pszichológiai indíttatású szerepértelmező szándékának. Ezek az értékek világosabban, letisztultabban vannak jelen a Goldoni-darab figuráiban; de továbbra is akadnak vitatható mozzanatok.

3

Marton László Mirandolinájában úgy-szólván mindenki hazudik. A hazugságok egy része még Goldonitól származik: a fogadóba érkező két színésznő, Ortensia és Dejanira előkelő nemes asszony-nak adja ki magát. Nem több ez füllentésnél, szerepjátszó jókedvnél - meg persze dramaturgiai szükségnél, lévén a félreértés, az összetévesztés a humor egyik legbiztosabb lehetősége. Átlátszó kis hazugságokkal operál Forlipopoli örgrófja, a kis firenzei fogadó rangra legelőkelőbb, vagyonra viszont legutolsó vendége is. Amit mond - rövidesen megérkező nagyobb pénzküldeményről, csúfos állapotú kardjának eltöréséről -, azt maga sem hiszi el: ágrólszakadtságát próbálja titkolni, miközben potya-evések, ingyen-ivások esélyét lesi.

Örgrófunk azonban - vetélytársával, a gazdag Albafiorita gróffal együtt - hazudik mást, nagyobbat is. Goldoninál mindketten valóban szerelmesek Mirandolinába; Martonnál csak mondják, mondogatják, fecsegik, kikürtölik, köz-hírré teszik e szerelmet - ám érzelmük hamis. A gróf csupán terepnek tekinti a fogadót és Mirandolinát, ahol és ahová, vagyonát fitogtatandó, aranyait és gyémántjait szórhathja. A gróft játszó Balázs Péter meg sem kísérli, hogy akár csak nyomokban, jelzésekkel adja tudtunkra érzelmeit; sőt, a színésznők lát-



Forlipopoli örgróf (Tóth László), a szolga (Hegedűs Géza), Ripafratta lovag (Tordy Géza) és Mirandolina (Halász Judit) a vígszínházi előadásban

tán sokkal inkább mutat férfiúi kíváncsiságot, mint Mirandolina közelében. A színész így hiteles karakterrajzot ad a napjainkban sem ritka újjgazdag-figura korlátoztságáról, kisszerű ravaszságáról, rangkorságáról, de - látni fogjuk - nem játszik el valamit, ami pedig fontos motívum a darabban.

Tóth László, akinek örgrófként kitérásáról még lesz szó, ugyancsak hamisan epkedő szerelmes. Örgrófsága arra kötelezi, hogy egy újdonsült grófcoska ellen legyen szerelmes a fogadósnőbe - akinél egyébként sejtetően azért lakik már három hónapja, mert itt takargathatja legkönnyebben adósságait, látszólag itt vigyázhat leginkább a látszatokra, s Mirandolina jó szívének is köszönhetően viszonylag kényelmesen élhet. Szerelmi szenvedélye egyszer támad föl - a le-le-hajló Mirandolina feneke láttán ..

A pincér Fabrizióval sem az elsőpró szenvedélyek mondatnak szép vagy éppen szemrehányó szavakat a fogadósnőnek. A gróf a pénze, az örgróf a rangja, Fabrizio az atyai végakarát alapján igényli magáénak Mirandolina szerelmét. A pincér nagyon is földi vágyait, mindenütt hasznát szimatoló egyéniségét a zárójelenetben érzékelteti legpontosabban Szombathy Gyula: nem a végre megvalósuló frigynek örül, hanem a szerződési feltételekre kíváncsi, s szinte már el is kezd fogadóssá hájasodni.

Hazudik - fogalmazunk finomabban: beugrató módon szerepet játszik - Mirandolina is. Goldoni tulajdonképpen erre a cselre: a konokul nőgyűlölő Ripafratta lovag megleckéztetésére építi az egész darabot. Mirandolina elcsépett és mégis mindig beváló női fogásokkal (például műajulás) meg az okos és céltuda-

tos polgárlány leleményességével magába szédíti a kétségbeesetten védekező lovagot, aki végül örvengve követeli Mirandolina viszonszerelmét. Goldoni fogadósnéja nem szereti a lovagot, kiadja az útját, és látványosan a kezét nyújtja Fabriziónak - Marton Mirandolinája maga is beleszeret Ripafrattába, érzelmeit azonban nem meri vállalni, elszalasztja az igazi szerelem lehetőségét, s őszintétlenül feleségül *menekül* Fabrizióhoz. A szerelmet mondogatók, imitálók, hazudók között Mirandolina egy egész házasságot hazudik.

Marton tehát elmozdította a vígjáték súlypontjait, a befejezést pedig egyenesen tragikussá módosította. Változtatása kétségtelenül igen érdekes - de alig érthető. A lovag nőgyűlölését részben a gróf és az örgróf Mirandolina iránti szerelme erősíti - láttuk azonban, hogy ezek a szerelmek csak tárgyi viszonyok, nem érzelmiek. Nincs ellenpont; Ripafratta lovag máris veszít súlyából. Mirandolina végig a józan polgári ész, céltudatosság, törekvés tisztességes és szellemével is vonzó képviselője - mi készíti a jellemétől teljesen idegen házassági döntésre? Goldoni eredeti mondanivalójáról szó sem lehet: nem őszinte szerelmesek gyűrűzik el egymást, s a polgári osztály két tagjának házasságában sem ünnepelhetjük a lovagokon, grófkokon, örgrófkokon - a nemességen aratott társadalmi győzelmet. Semmi nem enged arra következtetni, hogy Mirandolina a közte és a lovag közt levő osztálykülönbség miatt riad meg (ez az értelmezés egyébként sem nagyon szólhatna a mához). A fogadósnő akciója, a lovag megleckéztetése sikerülhet túlságosan jól, okozhat lelki-furdalást Mirandolinának - de egész



Pillanatkép Goldoni: *Mirandolinájából* (Tordy Géza, Tahi Tóth László, Balázs Péter és Szombathy Gyula) (Iklády László felvételei)

egyéniisége, jelleme ellentmond annak, hogy végső soron vereséget szenvedett, elgyávult emberként búcsúzzunk tőle.

Marton rendezői koncepcióját tehát egészében nem tartjuk elfogadhatónak; pszichologizáló szerepközelítései nem következetesen végiggondoltak. Ezzel együtt is indokoltabb és érdekesebb ez a mostani változtatás, mint a *Nők iskolája* átalakítása. Ott - álfilozofálgatással, pantomimbetétekkel, erőtlén színészi játékkal - eleve nem is sikerülhetett új értelmezést teremteni; itt a módosításnak

lehetne annyi tartalmas újszerűsége, amennyi egy minden eddigittől eltérő és valóban indokolt, igazolt *Mirandolina*-előadáshoz kell. Marton elgondolása teljesen átrendezhetné a szereplők viszonyait (például - bár találgatni vagy javaslatokat tenni nem sok értelme van - talán hitelesebb lenne a hösnő figurája, ha Fabrizioóhoz sem menne feleségül), erre azonban nem került sor. Az érdekes ötletéhez nem társult a következetes elemzés és az átütő, elhithető erejű színpadi megvalósítás.

Föltétlen érdeme a rendezőnek, hogy minden harsányságtól, „goldoniskodástól” mentes előadást hozott létre - de, sajnos, munkája néhol Goldonitól is mentes. Nagyon sok vígjátéki poén sikkad el; a tempó, főleg az első részben, nem kielégítő - a figurák pszichéjére és a jelzett módosításokra való túlzott koncentráció elvonhatta a figyelmet a játék ritmusáról.

4.

A Mirandolinában - a már említettekkel együtt - valamennyi színész jól oldja meg a Marton László által reá osztott feladatot; a színészi játék nem lenne akadály a koncepció érvényesülésének.

Halász Judit halkabb, visszafogottabb, líraibb, „szőkébb” színésznő, mint amit *Mirandolina* temperamentumos, dinamikus alakja megkíván - sikere mégis éppen azért lehet, mert mindenfajta meszterkedés nélkül vállalja is saját művészi egyéniségét. A fogadósno már-már túlzott okosságát, céltudatosságát, derűjét, játszani szerető jókedvét, polgári és női öntudatát egyszerre sikerül hangsúlyoznia. Kacérkodó szemvillanásoknak, kétértelmű mozdulatoknak, konvencionális olasz szépségnek itt nyoma sincs - eggyel több ok, hogy a gróf és az örgróf nem éppen szellemiekre vágyó szerelme ne legyen túlzottan heves. Annak magyarázatát viszont hiába keressük Halász Juditnál is: hogyan, mikor, miért követi el a végzetes hibát? A színésznő teljesítménye szép is, jó is - de, a rendező helyett, a figurát nem találhatta ki.

A darab legnehezebb színészi feladata a Ripafratta lovagot alakító Tordy Gézáé. Ő a kivétel: aki egyetlen pillanatig sem hazudik, aki előbb végtelen nögyűlöletét, később heves szerelmét is tisztelettel parancsoló indulattal, eréllyel adja környezete tudtára - de aki mindkétszer nevetséges, sőt tulajdonképpen vesztes is. Neki nem szerepet játszania, de teljességgel átalakulnia kell, régi énjét újra, azután az újat még újabba: radikálisan régre cserélve. Tordy a legkisebb mozzanataiban is meggyőző lélekelemzéssel mutatja meg a véglegesnek és magabiztosnak hitt személyiség fölbomlását és az „átalakulóban levő ember” vívódásait. Lovagja eleinte szilárd és fölényes - valójában viszont, nögyűlölő- és függetlenségi elméletével : élettől féltő, gyáva. A bontakozó szerelem közben bátorodik egész emberré - ellentétben *Mirandolina*-ával, aki ebben az előadásban belegyá-

vul a szerelembe. Tordy Géza alakteremtése remeklés: mindvégig lehet rajta nevetni, mégis tud tragédiát játszani a vígjátékban, láttatni az etikailag mindig helyes úton járó, de a gyakorlatban el-bukó, esendő lényt.

Tordy mindvégig a „darabon belül” marad, s minden akcióját belülről, tudati vagy érzelmi folyamat eredménye-ként indítja. Forlipopoli örgrófja, Tahi Tóth László néha függetleníti magát a darabtól, s olykor a külsődleges eszközöktől sem riad vissza. Miközben például a lovag a gróffal vív vagy a fogadósnővel társalog, a nézőtérén gyakran hullámszik végig a sustorgás: „Nézd a Tahit!” A színész vállalkozása roppant veszélyes, hajszáj híján merényletet is jelent a vígjáték egésze, sőt a színész-kollektíva ellen. Úgy véljük azonban, Tahi Tóth László nem vétette el a ha-tárt, nem tolt minden és mindenki elébe egy túlbohóckodott karakterszerepet, hanem éppenséggel arra volt képes, hogy - messze valós súlya fölé emelve az ör-grófot - néha mozdulatokkal, mimikával ő játsszon el egy tőle független szituációt (például a vívójelenetet). Ezekben a pillanatokban mindig visszatér a darabba, amelyet - egy-egy poén, vicc, magánszám kedvéért - néha elhagyni látszik. Remélhetőleg ez a visszatérés a harmincadik előadás táján sem marad el -s akkor továbbra is nagyszerű karakter lesz Tahi Tóth László örgrófja.

A két színésznő és a szolga szerepével - lévén koncepcióján lényegében kívül eső - a rendező mostohán bánt. Hegedűs Géza tehát a megszokott szolga: készséges is, pimasz is, hallgatódzós is. A fő-iskolás Bánfalvi Ágnes (Dejaniraként) eleinte naiv-butuskán nem érti a dolgokat, de aztán gyorsan belelendül a cél-irányos kedveskedés mesterségébe. Tábori Nórárt nem zavarja, hogy szerepe kicsi; nem zavarja, hogy Ortensiának semmi köze a lovag és Mirandolina újszerűsített viszonyához; Tábori Nóra Goldonit játszik.

Carlo Goldoni: *Mirandolina* (Vígshízház)
Rendezte: Marton László. Díszlet: Fehér Miklós. Jelméz: jánoskúti Márta.

Szereplők: Tordy Géza, Tahi Tóth László, Balázs Péter, Halász Judit, Tábori Nóra, Bánfalvi Ágnes f.h., Szombathy Gyula, Hegedűs Géza.

GÁBOR ISTVÁN

Gondolatok a szegedi operai találkozóról

Három évvel ezelőtt Debrecenben rendezték meg az első találkozót a vidéki operatársulatok számára. A kezdeményezést most a Szegedi Nemzeti Színház folytatta: az idén május 25-29 között találkozott a szegedi, a debreceni és a pécsi együttes, valamint a Déryné Színház operarészlege. Összesen hat elő-adást hallhatott a szakma és a szegedi közönség. A szegediek játékában néhány budapesti vendégművész közreműködésével a *Manon Lescaut*-t, Vántus István *Aranykoporsóját* és a *Figaro házasságát*, a debreceniek produkciójaként a *Va'ázsfuvolát*, a pécsiek bemutatójaként a *Bűvös vadászt*, a Déryné Színház előadásában pedig *Az eladott menyasszonyt*. (Zárójel-ben jegyzem meg, hogy egy kivételével valamennyi előadásról közölt már méltatást e folyóirat, Vántus István operájáról pedig a SZÍNHÁZ-nak ugyanebben a számban olvasható beszámoló.) A zenés produkciókat ismertető cikkekben szó esett néhány olyan gondról is, amely

nehezíti a vidéki operajátszást, és ha ismétlésnek hat is, elkerülhetetlen, hogy a találkozó alkalmából rendezett két szakmai tanácskozást ismertetve ne említsék meg újból egy-két megoldásra váró problémát.

Egységes zenekultúra

Mind az előadások, mind a tanácskozások elsőként azt a nagyon fontos tapasztalatot összegezték, hogy a vidéki opera-játszás immár az egységes magyar zene-kultúra szerves és elidegeníthetetlen része lett. A vidékiségi új, most már nem pejoratív melléklézőgégű fogalmáról a házigazda, Giricz Máttyás, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója beszélt nem titkolt büszkeséggel - szavait a szegediek előadásai mindenben megerősítették -, és ezt a megváltozott tartalmú, csak településbeli különbséget jelző vidékiséget hangsúlyozta pozitív előjellel Réti Csaba, a szegedi színház vezető mű-vésze is.

Ahhoz azonban, hogy ez a korábban már-már sértésnek számító fogalom ilyen alapvető jelentésváltozáson menjen át - és nemcsak a zenés, hanem a prózai társulatoknál is -, a vidéki színházaknak föl kellett nőniük a feladatokhoz. Egész sor bemutató és felújítás jelzi, hogy ez a folyamat hosszabb ideje sikeresen megkezdődött, és azóta is tart

Jelenet Mozart: *Figaro házassága* című operájának szegedi előadásából (Réti Gábor, Sinkó György, Gyimesy Kálmán és Turián Vilma) (Hernádi Oszkár felvétele)





Kertész Tamás és Korcsmáros Péter Mozart: Varázsfuvolájának debreceni előadásában
(Kalmár István felvétele)

Csak az utóbbi öt évet figyelembe véve Szegeden például előadták Erkel Ferenc *Sarolta* című vígoperáját, Massenet *Manonját*, Einemtól *Az öreg hölgy látogatását*, Vántus István *Aranykoporsóját*, Pécsett a Parasztbecsülettel együtt Ravel *Pásztor-óráját*, a Hoffmann meséit, *A bűvös vadászt*, Debrecenben Verditől az *Ernanit* és az *Attilát*, Nicolaitól *A windsori víg nőket*, Delibes-től a *Lakmét*. Ez a teljesség igénye nélkül készült felsorolás csak azokat a műveket tartalmazza, amelyek ősbemutatóként hangzottak el vidéken,

illetve nagyon hosszú ideje nem szerepelnek a budapesti Operaház műsorrendjén. De folytatni lehetne a sort sok olyan felújítással, amely megerősíti azt a meggyőződést, hogy a vidéki operakultúra mostohább körülményei ellenére is megérdemli az országos figyelmet.

A korábbi tapasztalatokon túl a mostani fesztivál is bizonyította, hogy létrejött és egyre jobban kibontakozik vidéken az a fajta ensemble-kultúra, amely a szó valódi értelmében az együttes-játékokra helyezi a hangsúlyt, külön ének-

fenomének magamutogató produkciója helyett. Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy vidéken nem akadnak kitűnő művészek. Felsorolásukat csak azért mellőzöm - noha legalább tíz-tizenöt nevet említhetnék -, mert félok, hogy bármelyikük nevének elhagyása jogos érzékenységet sértene. De egy énekest, Gregor Józsefet mindenképpen meg kell említeni, hiszen az ő különleges művészetét nemcsak a hazai, hanem a külföldi közönség is jól ismeri, többek között a Párizsban nagydíjat nyert oratóriumlemezeről. A vidéki operakultúra érdemei közé tartozik az a korszerű rendezői törekvés is, amely az operajátzás új útjait tárja föl a nézők előtt, és ebben a műfajban megalapozza az igazi népszínházat. Ezzel szorosan összefügg némely előadás modern zenei megfogalmazása, a művek újraértelmezése.

Szomszédolás

Szememre vethető, hogy talán szebb is ez a kép, mint amilyen a valóságban, hiszen a vidéki operaművészek munkáját kétségkívül nagyon sok nehézség akadályozza még. Nincs például elegendő utánpótlás sem a zenekarban és a kórusban, sem pedig a magánénekeseknél. Jellemző példa erre, hogy Pécsett tíz zenekari, Szegeden hat énekkari állás van betöltetlenül. Hiányzanak a táncosok is, Szeged például hosszú ideje nem kapott utánpótlást az Állami Balettintézetből, és jelenleg a tizenöt tánckari tagból mindössze három a férfitáncos.

A vidéki művészek kevés a lehetősége arra, hogy másokkal összemérje teljesítményét. Nagyon ritka alkalom adódik a vendégjátékokra egyénileg is, és szinte egyáltalán nincs rá mód csoportosan. Nem ismerik tehát egymás munkáját a vidéken élő muzsikások, és jellegzetes példaként említhetem meg, hogy a szegedi előadásokat követő fogadásokon több énekes kitörő örömmel üdvözölte azt a kollégáját, akivel együtt végzett a főiskolán, de hosszú évek óta nem látta. Hogy némely előzetes pesszimista véleménynel szemben nem volt hiábavaló a két szakmai tanácskozás, azt ha más nem, az mindenképpen bizonyítja, hogy néhány hasznos javaslat is született a gondok orvoslására. Többen fölvetették például az egymás közötti cserejáték, a szomszédolás megszervezését, Kármán György, a televízió zenei szerkesztője pedig arról az elképzeléséről szólt, hogy jó volna a három vidéki társulat koopro-

dukciójában létrehozni egy-egy televíziós operaelőadást.

Nemcsak a vidékiek nem ismerik eléggé egymás munkáját, hanem a zenei szakma érdeklődése sem kielégítő a vidéki operaelőadások iránt. Ezt sajnálatosan alátámasztotta az a tapasztalat, hogy a zenekritikusokon kívül alig lehetett látni a fesztiválon budapesti művészt, szakembert, márpedig az ilyen találkozójó alkalom arra, hogy a tanulságok országosan összegeződjenek. De még az is megoldatlan volt, hogy a Pécsről vagy Debrecenből érkezett művész az esti előadása után egy-két napig Szegeden maradjon, és részt vegyen a többiek előadásán, illetve a szakmai tanácskozásokon. Márpedig ezeket az összejöveteleket nem kizárólag a négy operatársulat vezetői számára kell megrendezni -- ők bármikor találkozhatnak, ha akarnak, a Fészekben -, hanem elsősorban azoknak, akik a produkciók súlyát a vállukon hordozzák. Bizonyos, hogy még tartalmasabb lett volna a tapasztalatcsere, ha azon az énekesek is nagyobb számban megjelenhetnek.

Megbecsülés

A vidéki operajátszás szerepe a közönségnevelésben ma már aligha vitatható. Az a közművelődési feladat, amelyet ezek a társulatok saját városaikon kívül több megyében is ellátnak, fölbecsülhetetlen jelentőségű, és semmi mással nem pótolható. Mert az operának széles elágazása van a többi művészet felé. Igaza volt Kertész Gyulának, a debreceni Csokonai Színház igazgatójának, amikor vitaindítójában cáfolta azt a nézetet, hogy a Csárdáskirálynőtől a mennyiségnek minőségbe átsapása jegyében egyenes út vezet a magasrendű operakultúrához. Ezek a műfajok: az opera és az operett valóban két párhuzamos sínen futnak, és a klasszikus geometria szabályai szerint csak a végtelenben találkoznak. Fordítva azonban más a helyzet. Az a fiatal, aki Mozart, Verdi, Puccini, Bartók zeneművészetén nevelkedett, a Csárdáskirálynőhöz már egy magasabb rendű igény alapján jut el vagy vissza. Hiszen fölösleges itt mesterséges ellentétet konstruálni: nemcsak a több tagozatú vidéki színházon belül, hanem a néző tudatában is békésen megfér egymás mellett az operett és az opera. Csupán az a kérdés, hogy sikerül-e a kettőt a maga helyére illeszteni, és a zeneileg, tartalmilag kevésbé igényes operettet szerepének megfelelően értékelni.

Az operajátszás elágazhat mindenekelőtt az irodalom felé, hiszen nem egy dalmű született prózai vagy drámai remekműből, és az operától könnyű visszatérni az eredeti forráshoz, ahonnan a dalmű librettója vétetett. De az operától jó út visz a társzművészetek, például a szcenikai megfogalmazáson át a képzőművészet felé is, és éppen vidéken, ahol az esztétikai nevelés iskolán kívüli lehetőségei a dolog természeténél fogva a budapestinél szűkebb területre szorúlnak, különlegesen fontos funkciót tölthet be egy-egy jó színvonalú operaelőadás.

Azt hallottam a találkozókon, hogy a helyi vezetők ma már szeretik és megbecsülik az operakultúrát, és ez nagyon biztató jel a jövőre nézve is. Ez a szeretet olykor jelentős anyagi támogatással is párosul, ez pedig éppen az előbb elmondottak, az operajátszás közművelődési szerepe, az ifjúság esztétikai nevelése szempontjából rendkívül lényeges. Azon már kevésbé tud a helyi tanácsai vezetés segíteni, hogy székhelyükön kívül a vidéki társulatok mindenütt operajátszásra alkalmas helyen lépjenek föl. Horváth Zoltán, a szegedi színház főrendezője panaszkolt föl hozzászólásában, hogy némely művelődési ház, bár-mennyire modern és új legyen is, az operaelőadások szempontjából teljesen használhatatlan. Olykor a zenekari árokba alig fér be tizenöt-húsz zenész, máskor a színpad sem megfelelő erre a célra. A jelenlegi helyzetben már aligha lehet változtatni, de a most épülő művelődési központok tervezőinek figyelmét föl kell hívni arra, hogy szeretettel gondoljanak a próza mellett a zenés műfajok igényeire is.

A helyi vezetés megbecsülése a vidéki operakultúra iránt kétségkívül jelentős fegyvertény, és a további fejlődés záloga, de a helybeli segítség mellé jobban elkelne az országos támogatás is. A szakmai tanácsra, tapasztalatadásra is gondolok, mert az előbb említett problémát, miszerint a vidéki művészek nem ismerik eléggé, következképpen nem is tudják fölbecsülni egymás munkáját, még súlyosbítja, hogy hiányzik a megfelelő kontroll és önkontroll is. Némely énekes - mert csaknem mindig ugyan-annak a rendezőnek, ugyanannak a kar-mesternek a keze munkája nyomán születik meg a produkció - modorossá válik, zenei érdeklődése beszűkül, és egy idő elteltével nehezen tudja levetkőzni, kijavítani megkövesült színészi, énekesi hibáit, rossz manírjait. Egy-egy országo-

san elismert rendező, tervező, karmester közreműködése bizonyára jótékonyan előrelendítené a vidéki operakultúrát.

És ha már a bevezetőben arról az egy-séges zenei kultúrától beszéltem, amelynek szerves része a vidéki opera, akkor ezt a vidéki operajátszást országosan kell más szempontból, az erkölcsiek mellett anyagilag is jobban támogatni. Tudom, hogy ennek határt szabnak a gazdasági lehetőségek, de mégis, az adott körülményeken belül is erőteljesebben kellene segíteni ezeket a társulatokat, hogy bátrabban újítsanak és kezdeményezhessenek. Néhány kivételtől eltekintve ugyan-is mostanában lényegesen megcsappant vidéken az eredeti bemutatók száma, még kevesebb a premier az új magyar operából, és ezen csak akkor lehet változtatni, ha a vidéki együttesek maguk mögött érzik az egész szakma, minde-nekelőtt az állami szervek támogatását, érdeklődését. Annak a fölismerésnek a jegyében szükséges ez az országos támogatás, hogy pesszimista jóslatokkal szemben az opera műfaja hazánkban nemcsak él, hanem állandóan megújul is, Budapesten és vidéken egyaránt. Nem kell rá jobb bizonyíték, mint a Szegeden lezajlott operai találkozó.

Magnetofon

Az első szakmai tanácskozáson félig ironikusan, félig komolyan azt mondta valaki: tulajdonképpen nem kellene most mást tenni, mint magnószalagról lejátszani a három évvel ezelőtti debreceni találkozáson elhangzott gondokat, hiszen azok ma is változatlanul léteznek. Kétségtelen, hogy van ebben némi igazság, hiszen a vidéki operajátszásnak most sem kevés a problémája, és sokszor ugyanaz, mint ami évekkel ezelőtt volt. De mégis, hadd reméljem, hogy amikor két vagy három év múlva Pécs lesz a házigazdája a következő operai találkozóknak, akkor a szegedi tanácskozásokat megörökített magnószalag már néhány túlhaladott és megoldott gondról is tanúskodni fog. És ha a tervbe vett pécsi összejövetelt említettem, akkor szeretném javasolni, hogy ők már országos méretekben rendezzék meg ezt a találkozót. Szerepeljen és vegyen részt rajta a budapesti Operaház is, nemcsak néhány vendégművészával, hanem egész társulatával is, méltóképpen reprezentálva azt az öröndetes tényt, hogy az operajátszás ma már egyre kevésbé osztható föl fővárosira és vidékire, mert egységes és egész ez a zenekultúra.

NÁNAY ISTVÁN

Elidegenített operett?

Az Állami áruház Kaposvárott

Az elmúlt évtizedekben többször is kísérleteztek, hogy modernizálják, korszerűsítsék az operettet, a zenés vígjátékot. Megszülettek az átdolgozott, újjáalakított librettójú, de változatlan zenei anyagú nagyoperettek, a valódi világ problémáiról szóló, de hagyományos zenei dramaturgiájú vígjátékok. És mint egy új út lehetősége: a musicalek. Jó néhány maradandó érték ellenére úgy tűnik, a zenés műfaj alapvető megújítása nem következett be.

1953-ban mutatták be filmen és színházban azt az operettet, amelyik termelési témát a napi politikai aktualitásoknak megfelelően dolgozott fel, természetesen hagyományos dramaturgiával: az *Állami áruházat*. Munkaverseny, kiemelt vezető, feketézők, ellenséggel paktáló igazgató, soványka szerelmi szál, kabaréhumor és hurraóptimizmus - ezek a főbb alkotóelemei e darabnak, valamint a szentimentális dalok és a derűs indulók egyvelege. Egy kor művészeti-ideológiai túlzásainak lenyomata ez az operett,

ugyanakkor - furcsa módon, s talán éppen a hagyományos elemek révén - több is, mint lenyomat, ma is élvezhető mű. Ezt ismerte fel Asher Tamás amikor Kaposvárott színpadra állította az *Állami áruházat*. Ma már kritikusan-önkritikusan szemléljük mindazt, ami túlzás, túl-kapas, torzulás volt a darab megszületésének idején. Tehát nem játszható ma ugyanúgy a darab, mint huszonöt évvel ezelőtt.

Ezt a kritikus-önkritikus, a nevetve túllépni hibáinkon szemléletet érvényesíti az előadás. Ehhez a rendező olyan eszközöket, ötleteket használ, melyek hatására az előadás túllép a hagyományos operett, zenés vígjáték keretein, és a legjobb musicalekkel lesz rokon. Tragikus elemek szövik át az előadást, mintegy elidegenedik a színpadon ábrázolt világ a mai nézőtől.

Milyen eszközökkel éri ezt el a rendező?

Egyrészt azzal, hogy feleleveníti és egyszerre veszi komolyan és teszi idézőjelbe a korabeli játéktípust. Másrészt olyan ellenpontrendszert alkalmaz, melynek következtében összetettebben történik meg az ötvenes évek felidézése a színpadon.

Mindehhez nagy segítséget jelent a díszlet, Pauer Gyula munkája. Az áruházi képekben kínosan szimmetrikus, hátrafelé piramisszerűen magasodó dísz-

letkompozíció kellőképpen hangsúlyos bejövetelekre ad lehetőséget úgy, hogy felidézi az operettes belépéseket, de egy mellvéddel meg is töri a bevonulók lendületét, megállítja a színpadra lépőt, mintegy kimerevíti a belépés pillanatát. A szimmetria, a szabályosság a kor képzőművészeti alaptételei voltak; a couleur locale-t szolgálták a feliratok, transzparensek és a lódenkabátok. Az igazgató szobájának választékosan ütött-kopott berendezése és az öt Rákosi- meg a négy Sztálin-szobor, illetve festmény, fotó különös kontrasztot ad. Bezzeghék háza, valamint a csillaghegyi üdülő képeiben a legvalóságosabb díszlet szolgálja a hely-szín és a hangulat megteremtését. Annak rendje és módja szerint telefal, ajtósfal lengőlibbenő vászonnal, lógó díszletek, síkdíszletek, lombháló, kontúros díszletek „népesítik” be a színpadot. A háttérben élethű budapesti látkép, esti, kigyúló lámpafényekkel. Az nem számít, hogy a panoráma az adott helyszínről a valóságban így nem látható. Ez a díszletkompozíció és technika ma már színháztörténelem, kissé mosolyogni-valóan az.

A játéktípus a díszlet hangulatának megfelelő. Dancs igazgató fekete szemüvegben vérbeli intrikus módjára viselkedik; a titkárnő minden mozdulatával osztályidegenségét leplezi le; a feketézők, felvásárlók karikatúraszerűen elrajzoltak; a csasztuskázók pirospozsgások, örökké nevetősek; az eladók aszerint oszlanak két táborra, hogy a régi vagy az új kereskedelempolitika követői-e és így tovább. Kocsis Feri, a kiemelt, párt-iskolát végzett új vezetőt szűk, kinőtt-kihízott fekete öltönye, kihajtott fehér inge, rosszul szabott konfekciós kabátja is jellemzi, különösen, ha Dancs eleganciájához hasonlítjuk. Vajda László teljesen komolyan véve Kocsis pozitív hős voltát, tökéletesen eltalálta azt a stílust, amivel ezt az operettet ma el lehet játszani. Megállásai, beállásai, széles karmozdulatai, fejtartása, őszinte hite és gyerekes naivsága teszik a figurát a nézőhöz közelivé, ugyanakkor enyhén megmosolyognivalóvá is. Úgy mosolyog-tatja ki ezt a figurát és vele a kort is, amely hősi pózba kényszeríti az embert, hogy közben együttérez vele a néző, még akkor is, amikor a darab végén Kocsis már-már szoborrá merevül.

Az előadás stílusát leginkább a képeket, felvonásokat záró tablók jelzik. Az operett szabályai szerint ebben a darabban is megvannak a finálék. De itt szinte

Jelenet az Állami áruház kaposvári előadásából (B. Müller Magda felv.)



minden kép végén indulóra, mozgalmi dalokra emlékeztető hangzású, tartalmú a finálé. Ezeket a lezárásokat Asher komolyra hangszereli és kimerevíti. Ék alakban vagy egy sorban a színpad szélén állnak a szereplők, előrelépnek, egy ütemre, egy akarattal összezárt öklüket fejük mellé Lendítve. A kép felidézi a kort, de van ebben a megoldásban valami, ami visszamenően minősíti a humoros epizódokat, az álbonnyodalmakat.

A harmadik felvonás utolsó képe fejezi ki legjobban ezt a rendezői látásmódot. A csillaghegyi üdülőbe, a csúcsra vidáman, könnyedén szökellnek fel a dolgozók. Fiatalok és öregek együtt röplabdáznak, csónakáznak (nyíltszíni tapsot ki-váltó mozgásötlettel), kergetőznek. Csak egyvalaki nem vidám, nem tud könnyedén feljutni a csúcsra, ez egy biciklijét toló, micisapkás, kopott ruhájú, a kimerültségtől támológó férfi. O idegen a vidám, tarka sokaságban. Egy rendőr sípszavára kiürül a színpad, a biciklistát a rendőr agyba-főbe veri, a procedúrát egy bőrkabátos végignézi, majd a rendőr dolgát elvégezve visszarendeli sípszavával a többieket, akik ismét boldogan és önfeledten szórakoznak. Ezután autótülkölés, a tömeg szétválík, és középről, hátulról méltóságteljesen begördül egy Po-beda, benne bőrkabátos sofőr és Kocsis igazgató, aki elhozta a vándorzászlót a kollektívának. A zászlót magasra emeli, majd az eléje kétoldalt letérdelő lányoknak adja. A zárókép: középen az igazgató és menyasszonya, Ilonka, előttük a térdeplő lányok, kezükben a zászlóval, háttérben az autó, mellette két bőrkabátos és körben a dolgozók, amint komor arccal éneklík a finálét - döbbenetes erejű. Ez messze nem operettfinálé. Erre a befejezésre nem lehet elandalodni, a dallamokba felejtkezve feloldódni. Ez kemény, elgondolkodtató befejezés, mint ahogy az volt a többi felvonásvég is.

A rendező konzekvensen végigvitte azt a koncepciót, hogy a befejezésekkel visszamenőleg gondolkodtat el a felvonásokban törtétekről, és ellenpontozza a drámai effektusokkal az operett könnyedségét, ezzel mintegy összetett, a mai szemléletünkhöz közelálló értékelését adja - az adott kereteken belül - a darab valóságának. Am az operett felépítése, jelenetézése, jellemei, meseszöveése minduntalan ellenáll ennek a megközelítés-nek. Dániel és Klinkó kartársak vetélkedése, veszekedése Boriskáért, a legjobb operettkomikus hagyományokra épülő jelenetek, ezek leráznak mindenfaj-

ta átértelmezést, akárcsak a kocsis Meri és Ilonka közötti szerelmi szál. S Glauziusz bácsi híressé vált dala hiába hangzik el mintegy kiemelve a történetből vörös és fehér pontfényben, mindenképpen könnyekre fakasztja a közönséget. A rendező tiszttában volt vele, hogy ezek a jelenetek önálló életet élnek, ezt belealkulálta az előadás hatásrendszerébe. Például Glauziusz bácsi dalának ismétlését is. De a dal hatásához képest erőtlen megoldás az, ha az ismétléskor Papp István nem a mellényzsebéből veszi elő az unokájának a fényképét, hanem a mappájából *búzza* Isi az óriásira nagyított totóját. A néző a jelenetet: során - még ha a játéktílus kissé idézőjeles, elidegenítő is - belefelejtkezík a történetbe, és zavartan veszi tudomásul a lezáráson disszonáns megoldását. Igyekszik függetleníteni magát ezektől a lezárásoktól, és szinte menekül vissza a következő rész hagyományos rendjébe. S mivel a lezárások csak pillanatok, ha igen erős hatású pillanaton is, míg a köztes rész: terjen-gősek, módja is van a nézőnek gyorsan elfelejteni a „kellemetlen” epizódokat.

El lehet-e tehát idegeníteni az operettet? Összegezethető-e az operett meseje és a történelem sötétebb eseményeit idéző lezárák? Adható-e tragikus felhang az operettnek? Ipléb e a hagyományos dramaturgiájú darabot néhány ön-magában Isitűnő megoldással kiegészíteni, vagy mélyebben kell-e a rnű felépítésébe, dramaturgiájába beleavatkozni? Egyál-talán, elvégezhető-e egy ilyen beavatkozás ebben vagy más operettben, s ha igen, operett marad-e az operett ezek után is? Úgy tűnik, ezekre a kérdésekre - minden részeredmény ellenére egyetlen produkció alapján nem adható megnyugtató válasz.

De Asher Tamás előadása továbbgon-dolásra méltó kísérlet.

Kerekes János: Állami áruház (Kaposvári Csiky Gerely Színház)

Rendezte: Asher Tamás. *Díszlet-jelmez:* Pauer Gyula. *Koreográfia:* Székly József m. v. *Vezényel:* Hevesi András m. v.

Szereplők: Fekete Gízi f. h., Vajda László, Dánffy Sándor, Velez Olívia, Somogyi Géza, Komlós István, Papp István, Agárdi László, Kiss Jenő, Sós László, Csákányi Eszter, Farkas Rózsa, Balúti Margit, Fontos Magda, Mészáros Joli, Beregszászi Olga, Kiss Kati, Réti Erika, Radics Gyula, Szegő Zsuzsanna, Balázs Andor, Likács Andor, Balogh Tamás, Bárány Erzsébet, Simon Zoltán, Stettner Ottó, Cselényi Nóra, Dani Lajos, Gőz István, Imre Emma, Ötvös Éva, Imre István, Horváth Zsuzsanna, Lengyel Zsófia, Czutor Emil.

LUX ALFRÉD

A Radnóti Miklós Színpad arculatáról

Az új évadtól az Irodalmi Színpad vissza-tér régi-új otthonába, a Nagymező utcá-ba. S a hazatérés egyben névadó ünne-pség is: eddigi profiljuk megtartásával annak a költőnek a neve fémjelzi további munkájukat, akinek szelleme eddig is ott munkált a pódiumműfaj magyarországi képviselőjében.

Olyan korszak ért tehát véget a Szín-pad történetében, amely példátlan fel-adatot jelentett: a nomád életre gondo-lunk, a vándorlásokra, az albéletekre. De arra is, hogy közben az Irodalmi Színpad bizonyított. Talán nem túlzás azt mondanunk, hogy igazi arculatát sikerült megformálnia.

Közművelődés

Az Irodalmi Színpad rendkívül jelenté-keny szerepet töltött és tölt be. Nemcsak a gazdag és változatos repertoárányagra gondolunk, hanem talán még inkább a Színpad „másodállásaira”. A peremkerü-letekben és vidéken folyó rendszeres munkára, az Angelika cukrászdában meg-honosított íróportré-sorozatra és nem utolsósorban az úgynevezett egyestés produkciókra, az aktualitások szülte meg-emlékezésekre, ünnepi műsoroltra. És van egy területe az Irodalmi - most már Rad-nóti Miklós - Színpadnak, ahol a pedagó-giával kart karba öltve dolgozik, s ahol a közművelés már szinte didaktikai mez-ben láttatja magát: ez pedig a rendhagyó irodalomórát., amelyek napjainkban érik el a százas óraszámot. Jelentőségüket hangsúlyozza az az amúgy is öröndetes tény, hogy a Színpad törzsközönsége el-sősorban a fiatalokból verbuválódik, és ezek megtartása, az utánpótlás nevelése összefonódhat az irodalomtanítás segí-tésével, színesítésével Azzal az iroda-lomtanítással, amely bizony még ma is sokszor küzd illusztrációs gondokkal.

Repertoár és műfajok

A Színpad egyik alapcélkitűzése az volt, hogy megszólaltatója legyen a drámán kí-vüli irodalomnak. Elsősorban persze a lírának, hiszen a pódium legjellegzetesebb műfaja mindig is a költészet volt, de a hagyománytiszteleten kívül a gondo-

lati-érzelmi feszültség, az előadóművészi lehetőségek éppúgy gyarapították a versmondás népszerűségét. Mindez érthető is, hiszen a prózai epika - amennyiben pódiumra kívánczik - feltétlenül valamiféle dramatizálásra szorul, hacsak nem egyetlen monológ már eleve is. (Akkor pedig elmosódhat a különbség - mint ahogy könnyen el is mosódik - monodráma és „egyszereplős” epika között.) Maradna tehát a líra, a versmondás mint egyetlen lehetőség? Korántsem.

Az Irodalmi Színpad eddigi repertoárja is azt bizonyítja - megtartván a költészet reprezentatív és mennyiségében is nyomatékos szerepét -, hogy nem zárkozhat el a drámai műfajok elől. Akár az epikai művek valamilyen formában történt dramatizálására gondolunk, akár az egyfelvonásosok, monodramák bevonására. S meg kell hagyni, hogy nemcsak izgalmas, hanem magas művészi szintű produkciók is születtek ebből az „újításból”. Elég ha a két év előtti - korona cukrászdabeli *Mária* Magdolnára utalunk, vagy az elmúlt évad két nagy sikerű produkciójára: Jaan Kross *Négy monológjára*, illetve Gintzburger *A mozdonyára*, amelyben Vass Éva kapott kiváló lehetőséget előadóművészi kvalitásainak bizonyítására. Es ez a vélemény bizonyára egyezik a Színpad igazgatóságának, továbbá a közönségnek a véleményével is, mert a két utóbbi mű változatlanul repertoáron marad az új évadban, természetesen több költői programmal együtt: Vörösmarty, József Attila, Szabó Lőrinc, Nagy László estjeivel.

Talán még egy szempont van, ami külön hangszólyal indokolná az epikai művek, valamint az egyfelvonásosok térhódítását a pódiumon. Ez pedig az irodalmi szempont. Úgy kaphatnának helyet a művek a dobogón, hogy alapvető koncepciójuk irodalmi maradjon, vagyis szövegközpontú, s a rendezői színház egyre általánosabb tendenciája mellett ez már önmagában véve is újszerű volna. Nem beszélve arról, hogy a Színpad (noha nevében ma már nem hordozza az „irodalmi” megkülönböztetést), változatlanul eredeti feladatát kívánja teljesíteni.

Ide kívánczik az a gondolat - ha úgy tetszik: inkább ötlet -, hogy kapjon teret a Színpad repertoárjában a hangjáték. A már említett rendezői ambícióknak is megadná azt a lehetőséget és szabadságot, amely a többi műfajnál korlátozza őket. Érdekes kísérletnek lehetnének tanúi és feltehetően gazdagodásnak is.

Korántsem műfaji kérdés a magyar

és világirodalom számszerű megoszlása a Színpad műsortervében, mégis itt a legcélszerűbb szólnunk róla. Egyfelől vitathatatlan tény, hogy a Radnóti Miklós Színpadnak a magyar irodalom reprezentánsának kell lennie, különös tekintettel a magyar költészetre, klasszikusra és kortársra egyaránt. Másrészt azonban van egy beszűkülési veszély is - kis túlzással provincializmusnak mondhatnánk -, amely az irodalom fogalmát azonosítaná a magyar irodalommal. Oktatásunkban is fennáll ennek a veszélye, annak ellenére, hogy a világirodalom nagyjai soha ilyen létszámban nem szerepeltek a tanterv lapjain. De létszámot mondtunk és nem véletlenül: az idő rövidege meggátolja a tanulókat, hogy „belső ismeretséget” kössenek akár a leglényegesebb alkotókkal is, nem beszélve az illusztráció esetlegességéről vagy éppen teljes hiányáról. Ezt a pótlást - ha csak töredékesen is - a Radnóti Miklós Színpadnak kellene vállalnia, annál is inkább, mert terveik között szerepel a világirodalom arányainak növelése a műsorpolitikában. Ha máshol nem: a már említett rendhagyó irodalmi órákon helyet kell biztosítaniuk egészséges célkitűzésüknek.

Előadóművészet - előadóművészek

Hogy van-e különbség - és ha van, mi az? - a színész és az előadóművész között, azt sokkal inkább a gyakorlat bizonyította eddig, mint az elmélet. Úgy-szintén nyitott kérdés, hogy kell-e vagy éppen szabad-e az előadóművésznak színészi eszközökkel élnie. És ennek mint-egy folytatása: eszköztelen legyen-e, illetve mennyiben legyen az - s ha igen, miért? - az előadóművészet.

Több évad sikeres és kevésbé sikeres produkciói alapján - úgy véljük - az Irodalmi Színpad gyakorlatából is lehet felelni ezekre a kérdésekre. Nem az „arany középutat” választjuk, amikor azt mondjuk, hogy valamennyi kérdésre igennel és nemmel egyaránt lehet felelni. Köztudomású, hogy vannak színészek, akik egyben jó előadóművészek is, és vannak, akiknek a pódium - valamilyen oknál fogva - idegenebb a színpadnál. (Vannak persze kimagasló előadóművészek is, akiket színpadon csak elvétve vagy egyáltalán nem lehet látni.)

Igen valószínűnek látszik, hogy azok a kiváló színészek, akiket a pódium elriaszt vagy nem serkent a színpadon nyújtottal egyenértékű teljesítményre, alkatuknál fogva kényszerülnek hátrább

húzódní. Alkaton elsősorban a fokozott érzékenységet, lámpalázat, a közönség közelségétől való félelmet értjük. És azt a mindmáig ható eszköztelenséget, amely pörére vetkőzteti a művészt a pódiumon, és nem engedi, hogy akár egy stilizált milióbe belekapaszkodjék. (Más a helyzet a „megrendezett” és külsőségeiben színházszerűvé tett összeállításoknál, de hát ez már az Irodalmi Színpad utolsó éveinek története.)

És el is érkezünk az eszköztelenség problematikájához. Ha ezen a jelmezeket és a díszletet értjük, akkor a valóság máris megfelelt: éppúgy hazzátartoznak a pódiumprodukciókhoz, mint a színházhoz. De egyben arra is felelt, hogy a mérték feltétlenül különbözik. A pódium sokkal inkább ragaszkodik a jelzésszerű díszlethez, mint a legmodernebb drámarendezés, és a jelmezek is egyre inkább az egész produkció összhangját, semmint a művészi egyéniségek ábrázolását hivatottak megjeleníteni. (Gondoljunk csak a Vörösmarty-est jelmezeire vagy Heiner Müller *Horatiusára*, de említhetném a látszólagos jelmeztelenség kitűnő megoldásait is, hogy csak a legutóbbi Nagy László-est Meluzsin Mártát dicsőítő megoldására utaljak.)

Sokkal élesebb vitát vált ki általában - művészek és közönség között egyaránt - a belső eszköztelenség kérdése. A teatralitásra gondolunk, különösképpen a mimikának, a gesztusoknak uralkodó szerephez juttatására - illetve ezek elvetésére. Válaszunk megint látszólagos kompromisszum bízunk a művész egyéniségére és nem utolsósorban arra az összhangra, amit a produkciónak és a műnek kell alkotnia. Az öncélú teatralitás éppoly viszolyogtató modorosság, mint az erőltetett eszköztelenség. Ha a Színpad kiemelkedő egyéni produkciói között tallózunk, mindkét felfogásra találunk kiváló példát. A voltaképpeni eszköztelenség magas szintű tolmácsolássá nemesedett Bitskey Tibor *Tűcsökzene*-előadásában, Bessenyei Ferenc és Pécsi Ildikó Vörösmarty-interpretációiban, Darvas Iván és Keres Emil alakításaiban Jaan Krossnál, de mindenféle teatralitást mellőző volt Vass Éva kitűnő „színpadi szerepe” is a Gintzburger-monodramában. Ezzel szemben, de nem ezzel ellen-tétben tette emlékezetessé pódiumszerepeit Latinovits Zoltán - gondoljunk József Attila-, Karinthy vagy Vörösmarty-alakításaira, mindenkor „belülről hozva” a gesztusokat és többletet adva a műnek. Vagy gondolhatunk a vitatott

négyszemközt

és vitatható - de számomra hiteles - versmondásra, amelyet Lukács Sándor produkált a Nagy László-esten.

Mindezek a kiragadott példák egyszerűsmind szereposztási telitalálatokat is bizonyítanak, aminek a jelentősége épp olyan nagy, akár a színházban. Sem ajó színészt, sem a jó előadóművészt nem jellemzi feltétlenül, hogy *mindent* egyforma szinten képes eljátszani illetve megszólaltatni. A pódiumon mégiscsak gyakoribbá, sőt uralkodóbbá váló esz-köztelenség következtében a mű és előadója közötti összhang - vagy netán disszonancia - hamarabb lelepleződik, mint a színházban. Ezért kell - ha lehet - még fokozottabban ügyelni a mű és az előadó egyéniségének szinkronjára. S a Radnóti Miklós Színpadnak ezen a téren jobbak a lehetőségei valamennyi színházunknál, hiszen eredeti programjához híven az ország minden színészének-előadóművészenek otthona kíván lenni.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET újságíró, az Új Tükör rovatvezetője

BOGÁCSI ERZSÉBET újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

CSILLAG VERONIKA egyetemi hallgató

FÖLDES ANNA újságíró, az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN a Madách Színház dizlettervezője

LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SZÉKELY GYÖRGY színháztörténész, a Színházi Intézet megbízott igazgatója

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalom tanszékének tanársegéde

Színházi nézők - színházi bérlők

RÓNA KATALIN

Nagy Színház és Kis Színház Szegeden

Beszélgetés Giricz Mátyással

Pontosan négy évvel ezelőtt, 1972 szeptemberében interjút közölt a SZÍNHÁZ, melyben Giricz Mátyást, a Szegedi Nemzeti Színház újonnan kinevezett igazgatóját és Radnóti Tamást, a Városi Tanács népművelési csoportjának vezetőjét arról faggatta az interjú készítője: milyen terveik, elképzeléseik vannak, hogy felszámolják végre azt a közönyt, mely néhány év óta a szegedi közönség legfőbb jellemzője, s azt az érdektelenséget, amellyel ezt a szakma, a kritika figyeli. A *színház és közönsége* - e kérdés körül folyt a beszélgetés. Giricz Mátyás fel-mérte a helyzetet, és meglehetősen pontossággal körvonalazta terveit. Meg akarta tartani, illetve vissza akarta szerezni a színház régi közönségét, tudomásul véve, hogy ennek a nagy vidéki színháznak különböző ízlésrétegű publikumot kell kielégítenie, de nem volt hajlandó lemondani a tudat és ízlésvilág fokozatos átfarmálásáról. Nem akarta elriasztani azokat, akik a színháztól egyelőre csak a könnyebb szórakozást igénylik, ugyanakkor fel kívánt nevelni egy olyan új közönséget, amelynek szórakozást, kapcsolódást, pihenést-felüdülést jelent a gondolatgazdag, megrázó mű katarzisa. Ebben a nem túl könnyű programban jelentős szerepet szántak a Kamaraszínháznak, melynek 1973 őszére kellett volna elkészülnie.

A Szegedi Nemzeti Színház problémáira most nem csak azért térünk vissza, mert 1976 őszén végre valóban megnyílik Szegeden az új, 370 férőhelyes Kis Színház, hanem mert úgy érezzük: a színházépítés sok gondja, problémái mellett, sőt az igazgató ellen indított személyeskedő helyi sajtóhadjárat ellenére is komoly eredményeket ért el az utóbbi négy évben a színház. Összegezni lehet az eredményeket és immár komolyan tervet készíteni a vidéken merőben új profilú színház működéséhez.

A színházról és a közönségről lesz tehát ismét szó. Giricz Mátyás az 1972-es „program nyilatkozatában” így beszélt: „Távlati célunk az, hogy a Szegedi Nem-

zeti Színház egyéni arculattal rendelkező alkotóműhely legyen.”

– *Hogyan látja ennek megvalósulását, mi a véleménye, az elmúlt négy évad létrehozta-e a szegedi alkotóműhelyt? Melyek ennek az egyéni arculatnak a jellemző vonásai?* - Megpróbáltam a magam számára megfogalmazni, mi is a feladata egy színigazgatónak. Az a meggyőződése: meg kell keresni, mit tehetünk azért, hogy előrevigyünk, korszerűbbé, európaibbá tegyük az adott város közéletét és színházi életét. Ugyanígy meg kell keresni, hogy az adott társulatban mi az a mondanivaló, ami körül a legizgalmasabb színházat lehet létrehozni, amely mellé a társulat legtehetségesebb tagjait fel lehet sorakoztatni, hogy létrejöhessen az önkifejezés, az önmegvalósítás legjobb formája. Számomra ez a korszerű színházvezetés titka.

– Ennek az elképzelésnek megfelelően igyekeztem *magam* köré gyűjteni munkatársaimat: elsősorban színészeket, akiknek kifejezőeszközeik illenek a színház ki-alakuló koncepciójához. Némi kis felületességgel úgy mondanám, hogy groteszkebb hangvételre, differenciáltabb stílusra igyekeztem hangolni és nevelni a kollégákat, s ebben nagy szerepet kaptak a stúdióelőadások. Ami a tervezői eszközöket illeti: Szegeden szinte teljesen megszűnt a helyszínbázis. Célunk, hogy ne színhely, hanem a játék költői tere teremtdjék meg. Sok, színpadon újszerű anyagot alkalmazunk a színpadképek kialakításánál.

– Egyéni arculat megvalósítására törekszünk, de azt nem állíthatom, hogy meg is valósítottuk. Elsősorban azért, mert egy több tagozatú színházban legfeljebb arcvonásokat lehet teremteni, arculatot nem. Hiszen maga a többtagozatúság is egyfajta arculatot jelent, ami mindent áthat. Másrészt pedig ugyan műsorpolitikailag, társulatilag és a közönség szempontjából nagyon elő volt készítve a fordulat, amelyet a kamaraszín-ház megnyitása jelentett volna, ám ez eddig még nem következett be. Ez egy kis zavart okozott a társulaton belül, de a társulaton kívül is. Rögtön némi szemrehányással hozzá kell tennem, hogy érdekes módon a kritika odafigyelt arra, hogy mi történik a Szegedi Nemzeti Színházban az erőfeszítések első időszakában, de egy éve úgyszólván egy sor meg nem jelent a szegedi színházról a pesti sajtóban.

– *Mi lehet ennek az oka?*

– Nem tudom, miért, de kialakult az a szemlélet, hogy a szegedi színház „fuldoklik”. Hát erről szó sincs. Az nem vitás, hogy a társulat valósággal „topog”, de nem egy helyben, hanem türelmetlenül várja, hogy végre megnyíljon a Kis Színház, ahol megvalósíthatjuk elképzeléseinket.

– *Hogyan fogadja a szegedi közönség a színház kísérletező kedvét, igényeiket kielégíti-e a színház jelenlegi tevékenysége?*

– Immár húszéves rendezői pályámnak vannak különböző szakaszai, periódusai. Egy azonban valamennyire jellemző: mindig, mindenütt igyekeztem figyelembe venni a helyi közönség igényeit, megkeresni azt, hogy annak a városnak, ahol dolgozom, melyek a sajátosságai, milyen a jellege. Nagyon nehezen mondom ki, de négy-öt év tapasztalata-gyakorlata után mégiscsak kikívánczik belőlem: Szeged kulturális élete túlzottan konzervatív. Mit jelent ez színházi szempontból? Szeged az egyet-len vidéki városunk, ahol egész évben színház fogadja a közönséget, hiszen amikor nyár elején bezár a Nemzeti Szín-ház, akkor kezd a szabad-téri. A Szabad-téri Játékok programjával nem kísérletezhetnek, hosszú ideje kialakult repertoárja van. A Szegedi Nemzeti Színháznak is van egy hagyományörző működési köre: az opera. Eltekintve néhány musicaltől, többnyire klasszikusokat játszik a színház operett-tagozata is. Régebben - véleményem szerint, a korunkhoz szóló darabok rovására - túl sok klasszikust játszott a színház prózai tagozata is. Talán ennek tulajdonítható, hogy a hagyományos színházhoz szokott - szoktatott - közönség felszínen inkább a hagyományos igényli ma is. Örömmel jelzem, hogy az átlagközönség gyorsan és jól reagált az új utakat járó produkciókra. Nem jellemző, de megértük, hogy sorban álltak a jegyekért. A nappali hang-adók egy részét viszont megdöbbenetette, meghökkentette a politizáló színház. Még az a nem didaktikus politikai színház is, amelyre törekedtünk, bizonyos idegenkedést váltott ki. Éppen ezért nemegyszer tanácsolták már, rendezzek több klasszikus előadást, és fordítsam a figyelmet a tradicionális színházra, színjátszásra. Csak évente tizenegy bemutatónk van; ebből három opera, három könnyű zenés játék és öt próza. Ez utóbbiból legalább egy kommersz bohózat - hiszen erre is nagy az igény -, egy feltétlenül klasszikus. Három olyan bemutató ma

rad tehát, amellyel arra törekedhetünk, hogy a mát, korunk kérdéseit, gondjait, helyzeteit vigyük színpadra. Ezeket szoktam többnyire magam rendezni. Ha megfogadnám a jó tanácsot, és ezeket is kiszűrnénk, akkor a szegedi közönség soha nem ismerkedne meg a korszerűbb színjátszással, a mához közvetlenül is szóló művekkel. Egyébként engem rendezőként ezek érdekelnek mindenek-előtt, még akkor is, ha nem lehet velük olyan látványos sikert aratni.

– *Az elmúlt évben támadások érték Giricz Mátyást, az igazgatót, a város, pontosabban a helyi sajtó részéről.*

– Látszólag nem a művész Giricz Mátyást, hanem az igazgatót támadták. De az intrikák valódi oka a korszerű előadásaink sikere által kiváltott hisztéria volt. A megyei pártbizottság lapjának tevékenységem megőrzésére irányuló figyelmeztetései után a viták csitulnak. Most még inkább úgy vélem, hogy sem-mi körülmények között nem adhatom fel az útkeresést a szegedi színházban. Nem engedheti meg magának sem a város, sem mi, hogy lemondjunk a kor-szerű politizáló színházról.

– *Azok, akik figyelemmel kísérik a pályáját, úgy érzik, hogy debreceni főrendezőként színesebb, izgalmasabb színházat tudott csinálni. Talán ezért sem figyelt eléggé az utóbbi években Szegedre a kritika.*

– Ebben van valami igazság. Nem azért, mert nem történt semmi a szegedi évek alatt. Hanem azért, mert Szegeden jóval távolabbról kellett kezdeni, rengeteg apró munkát kellett elvégezni ahhoz, hogy egyáltalán valamit produkálni lehessen. A beszélgetésünk elején említett 1972-es nyilatkozatomban szoltam arról, hogy a Szegedi Nemzeti Színház a drámairodalom szinte minden olyan vonulatát „kihagyta”, ami különböző időszakokban megtermékenyítette a magyar szín-házi életet. Mit tettünk azóta? Műsor-politikailag megpróbáltuk pótolni, ami pótolható - bemutattunk néhány fontos alapművet - Brecht, Dürrenmatt, Peter Weiss egy-egy drámáját. Így lépésről lépésre haladva nyitogattuk a kaput, hogy a közönség látóköre, ízlésvilága szélesedjék. Itt-ott magyar drámaírók groteszkebb hangvételű műveit is igyekeztünk megismertetni a nézőkkel. Emellett következetesen törekedtünk arra, hogy olyan darabokat válasszunk, amelyek a drámai anyagtól fogva - eleve rászorítják a társulatot a sablonok száműzésére, az öntörvényű előadások

létrehozására. S mindezt úgy kellett tennünk, hogy ne riasszuk el a konzervatívabb ízlésű nézőket, a színház törzsközönségét.

Említsen néhány előadást ebből a fontosnak tartott vonulatból.

– Megpróbálom összeszedni: Luna-csarszkij műve, A felszabadított Don Quijote volt az első, mely az eddig ismert színháztípushoz és játéktílushoz képest gyökeresen új volt itt. Ilyenfajta szín-házat talán még sohasem láttak Szegeden, s a közönség nagy érdeklődéssel fogadta. Ezt követte a Képzelt riport egy amerikai pop fesztiválról, a Marat halála és Az anya a stúdiószínházban, A lobosítzi csata, Krlezsa Golgotája, az idén a Játsszunk Strindberget!, Danektől a Negyven gazfickó meg egy ma született báránnyal és a La Mancha lovagja. Ezekben az előadásokban arra törekedtünk, és talán el is értük, hogy a színészi-rendezői-tervezői eszközök valóban egyediek, sajátosak legyenek.

– *Egyéni művészi elképzeléseiből mi valósult meg a szegedi évek alatt?*

– Debreceni főrendezőségem során sok dicső jelzőt kaptam, és viszonylag kevés kritikát, bár az is elkelte volna. Csakhogy amit én Debrecenben csináltam, akkor merőben új volt. Egyéni hangon megfogalmazni egy előadást, nem törődni a konvenciókkal, meggyőző szín-vonalú stúdióprodukciókat létrehozni látványosan modern volt. Ma már ez nem olyan újdonság, különösen a fiatalabb kollégák körében. De én is éreztem akkoriban, hogy jó lenne kipróbálni: vajon a nagyszínpadon meg tudom-e teremteni azt a sajátos színházi légkört, amelyet a stúdiószínpadon immár sikerrel megteremtettem. Ez volt többek között Szegeden az egyéni, művészi programom. Azt fájlalom, hogy a szegedi évek alatt alig vette észre a kritika, a szakma ezt a törekvést, ennek eredményeit, pedig a magam művészi munkája, fejlődése szempontjából ezt igen fontosnak tartom.

– *Valóban, korábban pályája egybefonódott a stúdiószínházak sorsával. Mit őrzött meg ebből a munkából, mennyiben változtak elképzelései?*

– Hiszem és vallom, hogy stúdiószínházra szükség van Szegeden is. Eddig két stúdióelőadást rendeztünk. A Marat halálát én állítottam színpadra, Witkiewicz Az anya című darabját Sándor János rendezte. Büszkén mondhatom, hogy igen komoly volt a szegedi közönség érdeklődése. Stúdiószínház feltétlenül lesz ezután is. Fontosnak tartom a szí-

nésznevelés és a közönségnevelés szempontjából egyaránt.

- Szegeden erős az operatársulat. Emellett a prózai együttes zenés játékokat, musicaleket is sikerrel visz színre. Milyen feladatot töltenek be a színház életében a zenés előadások?

Operajátszásunk alapvető feladata, hogy az előadásokat - a tehetséges zenei megformálás mellett - minél inkább színpadszerűvé tegyük. El kell vetni azt az ósdi, de nálunk még mindig erősen uralkodó szemléletet, hogy az operaelőadás nem egyéb, mint kosztümös hangverseny. Az opera nem kosztümös hangverseny, hanem bonyolult, nagy hatású drámai műfaj, de csak ha a zene és színpad - korszerű színházzá emelkedik. Örülök annak, hogy si-került olyan munkatársakat szerződtetni Szegedre Pál Tamás és Horváth Zoltán személyében, akik ugyanezt vallják.

-- Az operák mellett fontos kezdeményezése a színháznak musicalek bemutatása. Az elmúlt három évben műsorra tűztük a *Pop-fesztivált*, az *Egy fiú és a tündért meg a La Mancha lovagját*. Nem titkolt célja a musicalek sikerre vitelének, hogy a könnyű műfaj, az operett kedvelőit megpróbáljuk ráhangolni a maibb zenés színházra.

- A színház terveinek megvalósításában igen nagy szerepet szánunk a Kamaraszínháznak. Hol tartanak az építkezéssel, valóban megnyílik-e szeptemberben?

- A Kamaraszínház átépítését kb. hét évvel ezelőtt kezdték meg és a terveken sokat változtattak. Kis átalakításnak indult, és tulajdonképpen csöndben, szinte „titokban” fölépült egy új, korszerű színház. Az épületet évekkel ezelőtt, de legkésőbb tavaly át kellett volna adni. A szegedi Magas- és Mélyépítő Vállalat volt a kivitelező, ő és a tervező nem vette kellően figyelembe a színház jellegű intézmények munkavédelmi előírásait. Hibáikat hosszú ideig nem voltak hajlandók elismerni, míg végül a Legfelső Bíróság kötelezte a vállalatot a hibák kijavítására. Itt tartunk jelenleg, és az ígéretek szerint ez év augusztusában átadják az épületet. Akkor azonnal megkezdődhet benne a várva várt munka.

- Milyen terveik vannak a Kamaraszínházban?

- Mivel a legnagyobb magyar városok is európai szinten kisvárosoknak számítanak, és csak egy színházépülettel rendelkeznek: egy épületen több műfajnak kell osztoznia. Ez a többműfajúság szín-

háznak is közönségnek is sok gondot okoz. Kezdem a közönséggel. Szegeden az erőteljes vegyes bérletezés következtében soha nem alakul ki egységes nézőtér, hanem mindig vannak olyanok, akik amikor prózát néznek, nem értik, nem szeretik, mert voltaképpen operarajongók; vannak, akik operát hallgatnak, miközben operettre vágnak és így tovább. Mindig vannak az adott műfajnak ellenzői, akik azt hiszik, hogy *Az öreg hölgy látogatása* a *Marica grófnő*. Nem azt kapják, tehát csalódtak. Budapesten más a helyzet, hiszen senki sem várja a Vidám Színpadon a *Marat halálát*. Te-hát először is el kell érünk, hogy aki jegyet vált a színházba, tudja, mire vált, és tudja, mit várjon.

- A művészi munka szempontjából zavaró, hogy az egyik este operettet, a másikon mai mondanivalójú előadást játszunk. Tűrhetetlen állapot, hogy a színpadon például Williamset próbálnak, fönt a próbateremben pedig az énekesek korrepetálnak, szóval teljes a káosz a házon belül. Ezzel küzd minden vidéki színház, így volt ez mostanáig Szegeden is. Az a gondolatom támadt, amikor megláttam a Kamaraszínházat, hogy válasszuk külön épületileg is a műfajokat, műfajilag a színházat, tehát egy igazgatás alatt hozzuk létre az új épületben az első ön-álló, egész héten játszó vidéki drámai színházat, a nagy épületben pedig tartjuk meg a zenés színházat, operák, operettek, balettek előadására. Az épületek új nevei: a Szegedi Nemzeti Színház Nagy Színháza és Kis Színháza lesznek.

- A jelenlegi színház hatalmas színpada amúgy sem alkalmas intim hangvételű, atelier jellegű produkciók előadására. Ami a két épület konstrukcióját illeti, még szeretném elmondani, hogy természetesen művészileg, technikailag szinte teljesen kettéválasztjuk. Önálló főrendezője lesz mindkét színháznak, tehát saját szakmai gazdája mindkét műfajnak: a zenés színházé Horváth Zoltán, a prózáé Léner Péter, aki most szerződött Szegedre.

- A legjobb előadásokat hosszú távon szeretnénk megőrizni a Kis Színházban. Debrecenben mindig azon tűnődtem, hogy milyen izgalmas lehetne, ha a *Kapaszkodj*, *Malvint*, a *Kegyencet*, a *Macbirdöt* és a többi egymást követően, egy színpadon játszhatnánk. S a legjobbak „élve maradhattak” volna még egy-két szezonon át. Ez az én színházi ideálmom, és nem az, amire ma vidéken kény

szerülünk. Még a nagyobb színházakban is legfőljebb fél évig él egy előadás, és soha többet elő nem jön, nem beszélve zen suite színházakról, ahol három-négy hét alatt lefut még a legsikeresebb produkció is. A Kis Színházzal tehát - többek között - az a célunk, hogy megmentjük, megtartsuk a legértékesebb előadásainkat.

- Még mindig sok szó esik a budapesti és a vidéki színházak ellentétéről. Most ne a szokott megvilágításban beszéljünk erről. Mi a véleménye a kérdésről az adottságok, lehetőségek szempontjából?

- A fővárosi színházak darabválasztásában, a drámaírókkal való együttes munkában, a szerződtetések vonatkozásában, anyagi ellátottság tekintetében kiáltoan nagy előnyöket élveznek a vidéki szín-házakkal szemben. Az az igazság, hogy a fővárosi színházak olyan mértékű osztályon felüli szituációban vannak a vidéki színházakhoz képest, ami fájdalmas, különösen akkor, amikor arról hallunk, hogy nincs különbség a budapesti és a vidéki színházak közt. Ha egyszer kedvük van, vizsgáljanak meg egy ilyen problémát. Egy nem is kirívó példa: kérdezzék meg, hogy mennyibe került az *Egy fiú és a tündér* színpadra állítása a Fővárosi Operettszínházban és mennyibe a Szegedi Nemzeti Színházban, azonos rendezővel és tervezővel.

- A vidéki művészek igazi konfliktusa az, hogy ha létrehozunk egy-egy értékes előadást, akkor azt hússzor, jó esetben legfőljebb negyvenszer játsszák el beszűkítetten, sokszor beszorítva egy vidéki kisváros körülményei közé, anélkül, hogy a magyar kultúra szerves részévé válhatna. Igyekszem objektív lenni, de az az igazság, hogy egy közepes budapesti munka országos szellemi ki-sugárzását, hatását össze sem lehet hasonlítani egy kiemelkedő színvonalú vidéki produkcióéval. Ez a lényeg. A vidéki rendező nem azért vágyik a fővárosba, mert többet akar keresni. Semmi egyéb oka nincs, mint a művészi kibontakozás nagyobb lehetősége és a szellemi kisugárzás méltóbb megnyilvánulása.

- Miként vélekedik a művészi fejlődés lehetőségeiről a vidéki társulatokban?

- A pozitív részen kezdem: azt sokan elmondták már, én csak megismételhetem, a színházi alkotómunkához jó ér-telemben vett „családi” légkör szükséges. Az igazi társulatban összehangolt egyéniségek együttes produkciójáról van

szó. Vidéken ez a lehetőség kétségtelenül adottabb, mint Budapesten. Ebben a vonatkozásban a vidéki színházak előnyben vannak, s ezért tudnak versenyképesek lenni. A vidéki együttesekben a színésznevelés sokkal elmélyültebb lehet, még a rövid próbaidőszakkal is, mint Budapesten, ahol elfoglaltak, sokfelé elkötelezettek a színészek.

– Az viszont már szinte közhely, hogy tragikus a vidéki színésztanpótlás. Az az igazság, hogy a Színművészeti Főiskola lényegében a fővárosnak neveli a fiatalokat. Volt idő - emlékszem rá -, amikor óriási vitáink voltak erről. A főiskola tanári kara fővárosi színházi vezetőkből, rendezőkből áll, és ők érthető módon saját ízlésviláguk szerint, saját színházuknak képeznek fiatal művészeket. Velem együtt valamennyi vidéki színigazgató elmondhatja, és el is szokta mondani, hogy nekünk a felnövekvő színésznevezdekből csak igen-igen kevés jut. Én az idén egyetlen főiskolást sem tudtam szerződtetni. Még rosszabb a helyzet a balett-táncos és az operaénekes képzés terén is.

– Húsz év alatt alig volt olyan össze-
jövetel, értekezlet, ahol fel ne vetettük volna, vegyenek föl több hallgatót a főiskolára, vagy jusson több vidékre, mert nincs elég színész. A legkülönbözőbb formában, szépen, csúnyán, finoman, élesen, kérve, követelve, gyakorlatilag igen zsenye eredménnyel.

– Nem lehet, hogy ez csak látszólagos hiány? Arra gondolok, hogy a budapesti színházak évről évre szerződtetnek fiatal színészeket, akik eljátszanak egy-két szerepet, az-tán eltűnnek a „süllyesztőben”. Lassan csak a rádióból, a tévéből tudjuk, hogy léteznek.

– Ez tény. A budapesti színházak zsúfolva vannak fiatalokkal, akiknek a tudását nagyszerűen lehetne kamatoztatni vidéken, de egyszerűen eltűnnek a fővárosi színházakban. Így fordulhat elő az, hogy egy-egy vidéki színházunkban lámpással kell keresni a professzionista színészt.

– Miért nem lehet ezen változtatni?

– Ezt ne tőlem kérdezze. De például a Színház- és Színművészeti Szövetség elnöksége, amely hivatott arra, hogy ilyesfajta javaslatokat tegyen a szakminisztériumnak, bár személyi összetételében általam tiszt-

telt és valóban odavaló emberekből, de zömében fővárosi művészekből áll, a vidéki gondokat eleve nem tekintheti eléggé magáénak.

– Hogy érzi magát a jelenlegi színházi közéletben?

– Hasonló jelenségek ellenére lényegében jól érzem magam, bár el kell mondanom, hogy rettenetesen nehéz dolog igazgató-rendezőnek lenni. Bizonyára a többi pályatársamnak is sok nehézséget okoz a kétféle - szinte ellentétes - irányú temperamentum önmagunkban való egyeztetése.

– Színházi közéletünknek vannak fájdalmas visszasságai. Arra gondolok, hogy semmiféle számottevő tartalmi, de még csak formai érdeklődés sincs egymás munkája iránt. Itt elsősorban a rendezőkről van szó. Húszéves pályám során nagyon sok előadást rendeztem, de főrendező- és igazgatókollégáim közül alig tudok olyat mondani, aki látott akár egyet is ezek közül.

– És Ön?

– Sokkal többet láttam tőlük, mint ők tőlem, bár a viszonzás elmaradása engem is elbágyaszt. Pedig ha nincs érdeklődés bennünk egymás munkája iránt, az elmélyült, őszinte szakmai vita egyszerűen nem jöhet létre.

Következő számaink tartalmából:

Szántó Judit:

A drámaíró nehéz méltósága

Földes Anna:

A gyulai példa

Tarján Tamás:

„Vala egyszer egy gazdag király...”

Bányai Gábor:

Petruska

Pór Anna:

Arisztophanész noster

Csik István:

Két kiállítás

Baló Júlia:

Beszélgetés Malonyay Dezsővel és Vámos Lászlóval

BOGÁCSI ERZSÉBET

Új hagyományokat teremteni

Beszélgetés Cserhalmi Imrével és Meczner Jánossal

Gyürkőznek Győrött csúcsot ugrani, a milliós ajándékot meghálálni, méltón köszönteni az új színházépületet - 1978 őszén. Cserhalmi Imre igazgató és Meczner János vezető rendező tavaly októberben állt a Kisfaludy Színház élére. Először terveznek évadot.

Az 1976/177. műsorban már a próza - Ben Jonson, Sartre, Williams, Katajev, Krasiński és Galgóczi Erzsébet - javára billen a mérleg, és a zenés komédia, a musical, az operett mellé eddig itt szokatlan műfaj, Pergolesi, Schenk és Menotti három egyfelvonásos operája csatlakozik.

– Az új program megegyezik a közönség várakozásával?

CSERHALMI IMRE: Mondják, a fővárosban a közönség keresi a színházát, vidéken a színház keresi a közönségét. Ma Győr-Sopron megyében is színházi konjunktúra van. Egy év alatt a látogatottság csaknem egytizedével emelkedett. A „Minden jegy elkelt”-tábla a vígabb játékok előtt úgyszólván mindig, a komolyabbak előtt is gyakran függött kint a pénztárlakon. A bérlők 44 százaléka mezőgazdasági vagy ipari munkás, illetve közvetlen termelésirányító, 35 százaléka pedig tanuló volt. A húmán értelmiségi rétegek azonban többnyire távolmaradtak. Új nézőket is vár tehát az új program, amely talán nem-csak kielégíti, hanem megsokszorozza és irányítja is az igényeket. A szervezés és a tájékoztatás is ennek szellemében módosul. Már a csütörtöki főpróbákra is bérlőket hívunk, a Kazinczy Gimnázium tanárait és diákjait, akik többek között a szép magyar beszéd ügyét ápolják sikerrel. Ebben a kissé technokrata hajlamú városban, ők „élő plakátként” vihetik szerte hírünket, és a társulat is találkozik a közönséggel még a kritika látogatása előtt. A munkásoknak a péntek vagy a szombat estéket ajánljuk, amelyeket nem követ munkanap.

MECZNER JÁNOS: Vasárnap dél-után szokatlan szolgáltatással próbálkozunk. A győri tanítóképzős növendékek, talán egy-egy jutalomértünk ellenében, a gyermekekkel foglalkoznak majd

a színház klubhelyiségében, amíg a szülők az előadásunkat tekintik meg. Így nemcsak a kisgyermekes házaspárokat, hanem a jövőendő pedagógusokat is megnyerjük.

CSERHALMI IMRE: A minden bemutatónkra szóló bérlettípus mellett, Győrött az idén indítunk először prózai bérletet is. A Thália-sorozat kilenc előadása közül öt nagyszínházi, illetve egy kamaraszínpadi győri produkció, három pedig, csermegállapodás szerint, a veszprémi Petőfi Színház vendégjátéka.

- *Miért alapozzák a bérleti rendszerre még az új vállalkozásaikat is?*

CSERHALMI IMRE: A bérleti rendszer mindenképpen, gazdaságilag és művelődéspolitikailag egyaránt, előnyös. Egyrészt biztosítja a tervezett előadások közönségét, mintegy egzisztenciális garanciát nyújt. Másrészt szolgálja és formálja a közönséget.

MECZNER JÁNOS: Az sem mind-egy, hogy a néző a kilenc nagyszínházi bemutatónkra külön-külön a pénztárnál kér jegyet, vagy egy alkalommal vásárolja meg a bérletet.

-- *Bár néhány ízben a részletet is postára kell adnia.*

CSERHALMI IMRE: A megváltott hely és a kitűzött időpont pedig köti a nézőt. Kimozdulni kényszeríti otthonából, sőt olyan előadásokra viheti el, amelyek iránt nem is érdeklődik. Győrött a szellemi erőfeszítést igénylő drámáknak kisebb a keletje, a bérlek mégis megnézik ezeket is. Így látókoruk szélesedik.

- *Vagy otthon marad a bérlek... ugyan-akkor más talán nem kap jegyet..*

CSERHALMI IMRE: A félház gyakran az előadást minősíti, nem okvetlenül a bérleti rendszer fogyatéka.

MECZNER JÁNOS: Természetesen százszázalékos sem lehet a bérleti ház, hiszen a város egyetlen színháza nem igazodhat vakon sem az egyik, sem a másik közönségkéreghez. Nem lehetünk sem Operettszínház, sem Nemzeti Színház. A bérlek miatt mégsem szorul ki senki sem. Valamelyest gyarapodnak a bérletszüneti előadások is. A veszprémi Petőfi Színház három produkciója sem csupán a Thália-bérleknel vendégeskedik.

- *A bérleti rendszer nem akadályozza a sikert, a bukást?*

CSERHALMI IMRE: A népszerű előadásra a legsúlyosabb influenzajárvány, a magyar vagy a bécsi televízió legérdekesebb műsora idején is özönlik a közönség, saját vagy kölcsönvett bérlet-

tel, jeggyel, tiszteletjeggyel, sőt jegy nélkül is. Ez a siker. Ellenkező esetben a húsz-huszonöt ház kong az eladott vagy eladatlan üres helyektől. A szakma, a kritika is általában pontosan méri fel, mi és mennyire vallott kudarcot... Én még tapasztalatlan vagyok a színházvezetésben. Mégis meghökken a nyilatkozatok áradata, amelyben szinte mazochista módon epekednek a megváltó bukás után. Ugyanakkor óvatos, vattába csomagolt, semmit sem kockáztató előadásokat látok sorra. Öszintétlen magatartás, ha egy közönségszervezési formát hibáztatnak a szellemi-művészi kényelmességért.

- *Az állam jelentős összeggel támogatja a színházlegyeket. Ezt a hozzájárulást számos vállalat, illetve szervezet még ki is egészíti. Nem pazarlás-e minden egyes elfoglalatlan hely?*

CSERHALMI IMRE: Ez a lelkiismereti dilemma nemcsak a bérleti rendszer szemszögéből vetődhet fel. Az állam zsebére bukni a súlyosabb felelőtlenség, mert mind anyagi, mind pedig szellemi kárral jár. Amikor a veszített forintok után szaladunk, előbb-utóbb óhatatlanul a brettli, a kommersz tájékára érünk... Arról pedig, ami a kollektív bérleteket, az ingyen osztogatott jegyeket illeti, szomorú történeteket mondhatok. A brigádtagok hol egymás haját húzzák értük, hol kibúvókat keresnek. A Magyar Vagon- és Gépgyár negyven közönségszervezőjét is hasztalan noszogatták, csábították, invitálták a bemutatókra.

MECZNER JÁNOS: A lappangó kényszer és a kellemetlen ajándék egyaránt a színház becsületét, rangját tékozolja el. Csak az az értékes és felnőtt néző, aki maga váltja a jegyét vagy a bérletét, nem pedig kénytelen-kelletlen vetődik el a színházba.

- *Tájékoztatják-e idejében és megfelelően a közönséget?*

MECZNER JÁNOS: Egy héttel a premier előtt a plakátok - a teljes színlappal és az előadások időpontjaival - már megjelennek szerte az utcákon nem-csak székhelyünkön és a tájhelyeinken, hanem a környező helységeken is. Győrött szembetűnő, színesre festett, különböző formájú és méretű táblák is hirdetik a színházi eseményeket, A fényképfelvételeket pedig, amint elkészülnek, kiállítjuk a színházban.

CSERHALMI IMRE: Minden bemutatóhoz, a várható látogatottsággal arányban, ezeröt-száz-kétezer műsorfűzetet adunk ki, amely jövőre már a terv

szerint közművelődési kiadvány lesz: egységes és vonzó külsejű, gondosan szerkesztett és írott, igényes tájékoztatás és olvasmány. Mindenütt, ahol fellépünk, ezek a műsorfűzetek megvásárolhatók az előadások idején. A premier előtt azonban, a hosszú nyomdai átfutás miatt, sehol sem. Legalább meghívott vendégeinket szeretnénk megelőzőleg is bővebben informálni. Bár minden új évadot egy-egy áttekintő kiadvány köszönt, amely már a bérletezés időszakában számol be a műsortervünkről és a társulati változásokról.

MECZNER JÁNOS: Színházunk bekapcsolódott a TIT munkájába, amely találkozókat rendez a színészek, a rendezők, illetve a dolgozók, a tanulók között. Némelykor általános színházi témákat vetnek fel a meghívók, többnyire azonban gondolatilag-irodalmilag értékes drámák kapcsán keresnek meg bennünket. Az ismeretterjesztés mellett meg is elevenítünk egy-egy drámarészletet még az előadás előtt. Az előadás után viszont mindig népesebb a közönség, könnyebb a mi dolgunk is, élénkebb a beszélgetés, amely hamarosan nem illedelmes és fárasztó kérdezz-felelek, hanem felszabadult és gördülékeny vita. Nemrégien vagyok a pályán. Rendezéseim közül talán a *Pillantás a hídról* bemutatója körül kavargott a legtöbb szenvedély és gondolat. Leggyakrabban pedig, hetente a KISZ-vezető képző iskolába látogatunk el... Az en suite rendszertől a félrepertoár rendszer felé haladunk, amely segíti a közvetett tájékoztatást is. A sorozat-előadásokat fellazítjuk. Bevárjuk, hogy tíz-tizenkét nap alatt a színházi hírek megforduljanak a városban.

- *A hírek ejutnak-e a közönségtől a színházba is? A bírálatokról, a dicséretekről, az igényekről értesülnek-e?*

CSERHALMI IMRE: A nézők sem levélben, sem szóban nem dorgálják és nem buzdítják a társulatot. Mindennapi életünkben, személyes környezetünkben mégis meghalljuk a közönség vélekedéseit. Talán ma az új épület formálódása és szépülése foglalkoztatja leginkább a győri közvéleményt.

- *Változott a közönség figyelme. Változott-e a közönség magatartása is?*

CSERHALMI IMRE: A hajdani szélsőséges attitűd negatív vonásai élnek csupán. A rajongás már ellankadt, a megbotránkozás azonban fel-feltámad. Például: az idén bemutattuk Vörösmarty Mihály *Salamonját*. A kritika igen keményen marasztalta el. Dühök, elke-

seredések, vádaskodások lappangtak vagy forrtak minden előadásban, a közönség pedig tömött sorokban zárandokolt el a botránykőhöz.

- *Mi vonzza elsősorban a nézőt a színházba?*

CSEERHALMI IMRE: A színház minden lehet. Thália temploma, társasági alkalom, zajos népiünnepély vagy éppen botránykő. Csak érdektelen és unalmas ne legyen sohasem. Nem vagyunk prüdek, álszemérmesek. Nem tartunk lelki-vizsgálatot a ruhatárban.

MECZNER JÁNOS: A győri néző legfeljebb egy-két színész kedvéért vált jegyet.

- *Ha például Shakespeare-vígjátékot adnának...*

MECZNER JÁNOS: . . . akkor a vígjátékért, nem pedig Shakespeare-ért. Nagyrészt pedig a zenés vígjátékokat és az operetteket választják.

- *A kedvenc műfajt mindig tetszéssel fogadják?*

MECZNER JÁNOS: A közönség éppen olyan Győrött - nem jobb és nem rosszabb -, mint bárhol az országban. Voltaképpen igényesebb is, mint gondolják sokan a társulatban. Hiszen érzékeny, fogékony és érdeklődő. Bár a mi szín-házlátogatóink nagyon is hálásak. Tapssal jutalmaznak a dráma, a helyzet, a figura korlátain átlépő élceket is. Egyik színésznőnk egy özvegy szerepében cigánykerekelt hányt a soproni színpadon. A pusztán fizikai erőfeszítést is méltányolták.

CSEERHALMI IMRE: Az esetleg több évtizedre is rugó vidéki munka nemcsak előnyös, hanem előnytelen szokásokat is kialakít. A rossz hagyományban meg-rögzített színész ösztönösen és gátlástalanul megformálja a maga tapsos kimenetelét. Ha nem a premierre, akkor a tizedik, a huszadik előadásra.

MECZNER JÁNOS: Mind a ketten rendszeresen, de váratlanul be-beülünk a nézőtérre Győrött is, tájelőadáson is. A rendezés nem támogatja az öncélú entrékat és abgangokat. Tapsrendjeink is csupán megköszönik, de nem provokálják a tetszésnyilvánítást. Az elkövetkező évadban már számos fiatal lép a győri Kisfaludy Színház deszkáira. Az új színész-nemzedék új stílusa talán új hagyományokat teremt a társulatban...

CSEERHALMI IMRE: . . . és a közönség körében.

SZÉKELY GYÖRGY Az előadóművészetről

*„...új művészi eredmény áll elő; nem azonos a költő művével, de nem”
is egészen idegen attól.” (Babits Mihály:
Költő és tolmácsa)*

Sokféle irányból lehet közelíteni egy művészethez, ha írni, beszélni akarunk róla. Sokszor maga a művész szól alkotói gondjairól, máskor az elemző kritikus próbálja megfogalmazni a legfontosabb törvényszerűségeket. Az előbbi esetben többnyire az egyéni alkotói élmény keres szavakat önmaga meghatározására; az utóbbinál külső megfigyelő rögzíti tapasztalatait, illetve kísérli meg összegezni a különböző időpontokban megfogalmazott meghatározásokat, véleményeket. Aligha vállalkozhatik bárki is arra, hogy végérvényes tételeket jelent-sen ki; s anélkül, hogy az esztétikai nihilizmus álláspontjára helyezkednénk, majdnem azt kell mondanunk, hogy végül is egy művészetet a saját alkotásai határoznak meg a legpontosabban. Be-határolhatók, elméleti tételek közé szoríthatók, az absztrakciók szintjén tárgyalhatók, utólagos rendszerekbe illeszthetők, talán még „titkaik” rétegei is le-hámozhatók, de éppen, mert művészi alkotások, sajátosságaikat önmagukban hordozzák - ha más módon elmondhatók volnának, nem tartoznának a művészet keretébe.

Így van ez azokkal a művészetekkel is, amelyeknek az alkotásai tárgyakban testesülnek meg, objektívalódtak. De még bizonytalanabb talajra kerülünk akkor, ha az olyan művészeteket vesszük szem-ügyre, amelyek esetében Lukács György meghatározása szerint a művészi képződmény még nem válik le az alkotóról, nem tárgyban objektívalódik. Ezek az úgynevezett előadóművészetek - a versmondástól a daléneklésen és táncon át a pantomimig -, amelyekhez pillanathoz kötöttségük, illanékonyaságuk miatt még nehezebb hozzáférközni. Aligha lehet tehát csodálközni, ha az elmélet-írók is bizonytalanságban vannak felölük és rendszerint valamiféle köztes kategóriába sorolják be: reprodukív, alkalmazott, függő stb. - művészeteknek

tekintve őket. A kategorizálás kísértésébe, csapdájába nem szívesen esnénk bele. Más gondolatmeneten szeretnénk végigmenni, az előadóművészetek né-hány érdekes problémáját még egyszer s nyilván nem utoljára végig szeretnénk gondolni. Talán túl óvatködönak tűnik ez a célkitűzés, hogy az előadómű-vészetek közül egy területet választunk ki: azt, amely az emberi beszéden alapul. De még így is elég bonyolult világba lépünk.

*

A hivatásos magyar színészet régóta a magáénak vallotta ezt a sajátos művészetet. Alig nyílt meg a Pesti Magyar Színház, amikor 1837. október 16-án egy „Muzsikai és szavalló hangverseny”-en Egressy Gábor Vörösmarty Mihály *Hontalan* című versét adta elő. 1838. március 6-án ugyancsak ő Czuczor balladáját, a *Karád és Zemirt*; a nagy pesti árvíz után 1838. április 27-én Laborfalvi Róza „szavallja” az *Árvízi hajóst*, Vörösmarty költeményét, augusztus 18-án, ugyanezt a verset Bartha János mondta el. És a példák szaporíthatók; még pontosabban: egyre szaporodnak.

Az elméleti munka valamivel később indul, de azután rendszeressé válik. Szász Károly műve, *A vers-szavallás elméleti és gyakorlati kézikönyve*, amely 1861-ben először, majd rá tíz évre második kiadásban jelenik meg, nyitja a sort. Jelentős munka Egressy Gáboré, *A színészet könyve*, amelyet a szerző a Nemzeti Színház ügyével foglalkozó országos bizottságnak ajánlott 1866-ban, s benne külön fejezetet szánt a versmondásnak; mint abban a második könyvében is, amelyet *A színészet iskolája* címen 1879-ben fia, Egressy Ákos jelentetett meg. Igen érdekes volt Rakodczay Pál elmélete *A színészet rendszere* (1884) című művében, amelyben a színész művészetét lényegében a monológból vezette le és a vers-mondást eleve színészi teljesítménynek ítélte. Hevesi Sándor a Thália-korszak lezárásakor jelentette meg - sok gyakorlati tapasztalat birtokában *Az előadás művészete* című könyvét (1908); a Víg-színház nagy alapító művésze, Hegedűs Gyula pedig a Paulay Ede-hagyományra visszanyúlva, arra hivatkozva szólt a vers-mondók feladatáról, felelősségéről. Egészen különleges helyet foglal el Babits Mihály 1918-as tanulmánya, *a Költő és tolmácsa*, amelyet Ódry Árpádnak ajánlott, hiszen talán első ízben fordult elő, hogy a vers alkotója beszéljen a megszól-

laltatás lehetőségeiről, gondjairól, külön művészetéről. Valószínűleg nem feleletnek szánta Ödrys Árpád a Színészeti Lexikonba 1930-ban írt cikkét *Szavalás és előadóművészet, színpadon kívüli* címmel, ahol az előadó személyének előtérbe kerülését indokolja. Már a felszabadulás után jelent meg, főiskolai jegyzetként Nagy Adorján elmélete (1952), elsőként hangsúlyozva a vers eszmei mondani-
valójának fontosságát. Évtizedek gyakorlati tapasztalata sűrűsödött Ascher Oszkár *A versmondás művészete* című kézikönyvében, amelynek két fejezetcíme kitűnően foglalta össze a szerző alapállását; a vers az eszmei mondanivalóban

összefogott érzelmi-gondolati-formai egység, a szavakat viszont: a vers érzelmi-gondolati-formai egységének művészi kifejezése. Már ő is hivatkozott Hont Ferenc kéziratos tanulmányára, valószínűleg arra, amely azután 1958-ban *Elő-szó és cselekvés* címen jelent meg a Kor-társ 10. számában. Nagyívű vállalkozás volt a Színművészeti Főiskola tanárának, Gáti Józsefnek A versmondásról szóló (1965) műve, egy élet tapasztalatainak és gondolatainak hangzó példatárral is kiegészített, teljessé tett foglalat. S hogy az előadóművészetre vonatkozó, vele kapcsolatos viták újraélednek, nem lezáratlanok, jelezte Keres Emilnek, e művészet alkotójának s újabban szervezőjének-gondozójának cikke is a Népszabadság 1974. május 26-i számában *A pódium-művészet örömei és gondjai* címmel. Panaszkodik „hosszú évek mulasztásait a műfajelmélet kidolgozása terén”. Aligha lehet hamarosan pótolni a hiányzó dolgokat. De meg óvatosan is kell bánni az elméletekkel. Nehogy úgy járjunk, mint amitől már Egressy Gábor is óvta készítőiket, írván: „... csak az a baj, hogy ezek a tudománykészítő urak, e foglalkozás közben, adataikról le szokták törlni ama zománcot, melyet azokra a be-nyomás pillanata lehelt, s a friss virágok rendszerint elhervadnak kezeik között, mialatt ezeket szabályos fűzérbe kötözik. Innen van, hogy a legjobb esztetikai tanművek és színművészeti elméletek megannyi véres verítékek közti kapaszkodások a philosophia szédítő magasságaira. Ezért van, hogy ama, különben igen becsülendő műveknek éppen azok vehetik legkevesebb hasznát, a kiknek azokra legnagyobb szükségük van, hogy a kezdő ifjúságra nézve még érthetetlenek, az érett művészre nézve pedig elkéstek, s ez utóbbinak legfeljebb azt az elégtételt adják, hogy ez, a

maga emberségéből szerzett tapasztalásait a tudomány által is igazolva lássa.

Elmondok neked valamit ...

A versmondás problémái nem a megszólaltatásnál, hanem a költői szöveg keletkezésénél kezdődnek. A mindennapos beszédhez képest a költői szöveg „megcsinált beszéd”, a görögök „poészisz” szava a „poieo”-ból származik, ami azt jelentette: cselekszik, csinál, készít valamit. Tehát meglevőt használ fel más-ként. Minden ember „átéli” az életét, folytonos élményei vannak. De általában nem gondol rá, hogy a lehető legpontosabban szóba zárja, amit érzett és gondolt, felismert és látott. A költő csodálatos tulajdonsága, hogy mint azt a régi, III. századbéli kínai költő, Lu Csi mondta: „befelé lát, befelé hall”; erre rímelt századunkban Paul Valéry, írván: „A költőben: / a fül beszél, / a száj hallgatja;...” De mert az élet gazdagabb, mint a leggazdagabb szótár, ezért a költő élményére nem mindig akad pontos szó. Sőt, a meglevő szavak még gátolhatják is a pontos kifejezést: régi információk közlésére fogadta el őket egy-egy közö-ség - hogyan tudnák hát kifejezni a legújabb, legérzékenyebb felismeréseket, a külső és belső világ szakadatlanul áradó tényeit. Még félre is vezethetik a régi szavak a hallgatókat - hiszen a régi gondolatok ragadtak hozzájuk. Érthető, ha egy mai költő, mesterségéről szólván, ezt kénytelen kimondani: „A szó tehát a költészet legfőbb ellensége.” (Nemes Nagy Agnes: 64 hattyú.) Persze, ennek a panasznak is van múltja. A már idézett Lu Csi így írt a költő küzdelméről: „Szavak versengnek, hogy előtörjenek, De az ész az ostor és fék: Nyögünk, melyiknek jusson lét vagy nem-lét ...”, és egy kései magyar utódja, Babits Mihály 1939-ben a Jónás imájában így szól: „Hozzám már hűtlen lettek a szavak ...”. S minden valószínűség szerint szorgos kutatók sok hasonló idézetet találhatnak a világirodalom jeleseinél műveiben. Ha még ehhez hozzávesszük azt, hogy az alaphelyzet nem hogy javult volna, de talán még romlott is - korunk egyre „bonyolultabb”, szoktuk mondani -, s hogy a szavak egy része elkopott, értékét, hitelét veszítette, nem lehet csodálni, ha George Steiner elmélete már „egyre távolabb” kerül a szótól.

A szó elégtelensége alaptünetének két következménye is van. Az egyik, hogy már a mindennapos gyakorlat is hozzászokott, hogy a szó önmagában is

túlmutasson a saját közvetlen jelentésén, hogy ne csak „szó szerint” lehessen érteni, hanem többszörös áttételek, távolabbi gondolatkapcsolatok, asszociációk is ébredjenek vele. A másik következmény az lett, hogy *szókapcsolatok* alakultak, a homéroszi epikus jelzőktől kezdve a legváratlanabb és a poétika tudománya által alaposan rendszerezett módokon. Mindebből az az eredmény származott, hogy a „megcsinált”, a költői szöveg - legyen az versben, prózában vagy ezek bármilyen ötvözetében - mindig *szavak összefüggésrendszere*, amelyben mindig csak az éppen adott „rend”, „szerkezet”, „struktúra” érvényes, mert csak az képes visszautalni a költő által felismert és közvetíteni kívánt valóságra. Az is köztudomású, hogy ezt az összefüggésrendszert hogyan erősíti, véglegesíti, gazdagítja a ritmus és a rím használata, oly mértékben, hogy „tartalom és forma”, a végső megfogalmazás és az eredeti jelentés szétbonthatatlanul szerves egységgé változik. A költészetesztétika (nálunk legújabbban Szerdahelyi Istváné) ezeket az összefüggésrendszereket vizsgálja, ezek törvényszerűségeit igyekszik megállapítani.

És ha mindehhez hozzászámítjuk azt is, hogy - a történetileg még megragadható kezdetekben - a szavak költőileg megformált összefüggésrendje nemcsak ritmikai, de dallambeli megformálást is kapott, s így egyben zeneileg is „megcsinált” alkotás volt, akkor úgy gondoljuk, hogy semmiképpen sem valami önkényes, spontán jelenség világába került, aki a költészettel került kapcsolatba, hanem a valóság esztétikai tükrözésének egy sajátos „világ”-ába. (Az igazi műalkotás „világszerűségéről” viszont Lukács György esztétikája ad megcsízelendő felvilágosításokat.) És talán az is világos, hogy ez a már egyszerű mivoltában is bonyolult összefüggésrend messze túlmutatott önmagán. Már akkor is, amikor kialakítója egyben megszólaltatója is volt.

A következő lépcsőfokot nyilvánvalóan az jelenti, amikor a szavaknak ezt a sajátos összefüggésrendjét, a költői szöveget nem kialakítója szólaltatja meg.

Az előadó hátránya - és előnye

A már meglevő költői szöveg ugyanis „készen van” - a szó egy bizonyos értelmében. Áttételesen képviseli azt az élményt, tartalmazza, utal rá, amit alkotója, összeállítója kívánt megragadni, kifejezni. Az idegen, a másik em-

ber számára azonban ez a szöveg még (a látszólag legegyszerűbb is) titok, amelyet fel kell fedezni, rejtvény, amelyet helyesen kell megoldani. Olyan feladat ez, amely még csak nem is az előadó, ha-nem az olvasó dolga. A legtöbb esetben egyetlen olvasásra aligha lehet „túllátni” a szavakon, a költői szöveg felületén. Időbe telik eljutni a teljes gondolatig, az eredeti élményig, az élmény okáig. Talán túlzásnak tűnik, de így igaz: tehetség kell a költői szöveg, a vers olvasásához is: a felismerés képessége, a gondolati és indulati azonosulás adottsága. E nélkül az első fázis nélkül megoldhatatlan a későbbi feladat: a „mögöttes” tartalmakkal feldúsított szóegyütt s megszólaltatása. Es már itt hangsúlyoznunk kell, hogy nem csupán mechanikus „hangzóvá tétel”-re kell gondolnunk. A számítástechnika jelenlegi pontján is lehetséges, hogy egy lenyomatott szöveget - költői szöveget is - hanggal szólaltasson meg a gép. De nem emberi jellege az így felhangzó szövegnek éppen a „mögöttes” tartományok némaságában áll. Hallhatjuk a szavakat, de a vers „értelmén innen” maradunk. A gép, a kifejezés eredeti értelmében, valóban „reprodukálja” a szöveget, anélkül, hogy valódi lényegét közvetíteni tudná. Valami ilyesmit fogalmazott meg Babits is már említett tanulmányában, írván: „A kótaolvasás még nem zeneélvezet.”

Babits egyébként még néhány nagyon fontos és pontos megfigyelését rögzítette. Hitet tett amellett, hogy „az igazi vers minden szépsége csak hangosan mondvá érvényesülhet”. De megkülönböztette az egyszerű „hangosan olvasás”-t a költő saját versmondásától, illetve az előadó művészetétől. A hangosan olvasás szerinte szabadságot ad olvasójának, hogy megálljon, ismétljen, vissza-térjen szavakra és sorokra, ízlelgesse a szöveget. Amikor a költő olvassa saját szövegét - tapasztalat szerint -, megszólaltatja ugyan a sorokat, de ez még „...nem beszéd. Nem megértetni akar, hanem a nyelv titkos zenéjét élvezni, és testet adni a vers ritmusának. Inkább skándálás ez, mint szavalás. Hanghordozása éneklő, és a grammatikai értelem másodrangú benne. Olyanok előtt, kik a vers szövegét még nem ismerik, többnyire érthetetlen volna, és gyakran kórikus.” A művészi előadásban az egy-szeri hallásra való megértetés új feladat-ként jelentkezik, és ez már intellektuális kötelezettséget is jelent. Sokszor össze-

ütközik egymással „a titkosabb és zenei ritmus” az „értelem menetével”. Mind-ez természetesen külön nehézségeket okoz. Az előadó itt is és így is hátrányban van. És - így mondta Babits ebben az írásában, amely Ödrys Árpád egy szavalóestjének bevezetőjeként született - éppen ezért vannak „előadhatatlan” versek, amelyekben az ütközés titok és értelem között túlságosan is erős.

De van egy előnye is a költői szöveg megszólaltatójának. Ha túljut a szavak felületén és át tud törni az eredeti élményig és felismerésig, még csak a költővel való azonosulásig érkezett el. Ha Ady leírta, hogy „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál - akkor a verssel való bensőséges megismerkedés során az előadóból lesz az az „Úr”, akinek a számára a vers végül is csak „cifra szolgál”. Ha József Attila úgy fogalmazott, hogy „Költő vagyok - mit érdekelne engem a költészet maga?” - akkor az előadói alapszabályt is oda kell érkeztetnie, hogy ne „a költészet érdekelje, hanem az, amiért a költő a verset írta: az őselmény”. Ekkor azonban már nem csak a „vers megszólaltatása a feladat és a lehetőség. Az adott pillanatban „benne van”: a költő élménye, a költő szövege, az előadó saját személyisége, az előadó versélménye (a megértett „mögöttes” tartalommal együtt) és a megszólaltatás pillanatának igénye. Hogy még egyszer Babitsot idézzük: „Bizonyos, hogy ebben az új műalkotásban (kiemelés tőlem, Sz. Gy.) nem lesz meg mindig a költemény teljes gazdagsága; vannak szavak és vannak képek és vannak fordulatok, szépségek, amelyek elvesznek a fül vagy az értelem számára, vagy fakók maradnak az élőszó erős fényében... De más-részt az is igaz, hogy az előadó, ha valódi művész, ebbe az új, általa befejezett mű-alkotásba a saját egyéniségéből olyan gazdagságot vihet be és kényszerül bevinni, amely mindenért kárpótol.”

Ezért van az, hogy a költői szöveg és az előadó viszonyát csak dialektikusan lehet megragadni; az azonosság és különbözőség, a függőség és függetlenség dialektikájában.

Az „eszmekép” jelentősége

Egyelőre azonban még messze vagyunk a tulajdonképpeni előadástól. A végeredményhez vezető úton több szakasz van, amely a művészi felkészülés nélkülözhetetlen része. Ha ezt a sajátos művészetet megnevező szót elemezzük - bár ez nem tudományos megközelítés -, azt látjuk, hogy azt a folyamatot jelöli, amikor a

művész „elő-ad” valamit. Talán primitívnek tűnik ez a magyarázat, mégis a valóság felé irányít bennünket, ha ebből a kifejezésből azt értjük meg, hogy a művész olyasmit ad „elő”, ami benne már megvan. Ahhoz, hogy meglegyen, el kellett készülnie, valamilyen formában létre kellett jönnie. Ez a valamilyen forma pedig az „eszmekép”. A szó Arany János „találmánya”, aki a Hamlet Hekubamonológját fordítva választotta az eredetiben „conceit”-ként meghatározott alkotáslélektani elem magyar megfelelőjének. A folyamat ugyanis Shakespeare pontos megfigyelése szerint az, hogy a színész előadó/művészi tevékenysége során kialakítja magában az eszmeképet, majd „álom-indulatban” - tehát nem valódiban - ehhez az „eszmeképhez” .. hozzátörli lelkét, aminek következtében, e benső erő hatására mindez külsőleg is objektiválódik: „arca elsápad belé. Könny ül szemében, rémület vonásain. A hangja megtörik, s egész valója...” - ma azt mondanánk: teljes személyisége - „kíséri képzetét”; és ennél az utolsó szónál Shakespeare, hogy félre-értés ne essék, megismétli a „conceit”-et. Nála tehát az „eszmekép” és a „képzet” azonos. Az „eszmekép” kifejezés azonban az előadói művészet elmélete számára hasznosabb, mert tartalmazta az eszmeiség és a képszerűség, az elvontság és a konkrétság mozzanatait.

Nyilvánvaló, hogy az eszmekép kialakítása előzetes folyamat. Benne bonyolódik le mindaz, amiről fentebb már beszéltünk: tudniillik a vers megismerése, mögöttes tartalmainak felderítése, összefüggésrendjének pontos feltárása, s mindezen keresztül az „ős-élményhez” való eljutás. Ezek nélkül a felfedező utak nélkül nem lehet kialakítani a vers „eszméjét”. Mindezek után talán már mondanunk sem kell, hogy az alkotó folyamatnak ez a fázisa mindenképpen tudatos munka, nem valamiféle ösztönös, szent „ihlet” vagy éppen eksztázis. Az eredeti élmény megismerésének intellektualizált folyamata - az intellektuson túli tényezők, elsősorban a szavakon túli érzelmi összefüggések feltárásával, felismerésével. Megismerés és felismerés - ezzel a kettős arcú folyamattal találkozunk. És amikor a megismerő-felismerő út végére jutottunk és a költő szövegét „megszeretve” érzelmileg is azonosultunk a költő indulataival és gondolataival - akkor lehet megindulni az úton „visszafelé” vagy „előre” - a megszólaltatás irányába. Ekkor azonban már a

kialakított eszmekép: a szöveg és amit rajta keresztül feltártunk irányítja lépteinket. Hevesi Sándor ezt *A szavak dramaturgiája* című cikkében úgy fejezte ki, hogy „...le kell tépnünk a szavak álarcát, hogy meglássuk igazi drámai mivoltukat, hogy hozzáférközhessünk a valódi asszociációkhoz, a tudatos és öntudatlan lelki rugókhöz, szóval az élményhez, amelyből kiszakadtak”. S ha ezeken túljutottunk, akkor lehet megindulni a realizálás felé. Persze az eszmeképben a „kép” is benne van. És valóban, általános tapasztalat, hogy a megismerés sem egyoldalúan intellektuális-fogalmi folyamat. A költői művek előadójának különösen fontos, lélektani tény, mint erre Szerdahelyi Költészetszétűkájában is felhívja a figyelmet, hogy az úgynevezett „belső olvasásnál” is hall az olvasó, és „a hangtani formák intenzitása” a néma olvasásnál is átsugárzik. Nem valami elvont egymás-utániség tehát az „eszmekép” és a „kép” kialakulása, hanem szigorú egyidejűség; ezáltal mindkettő egyszerre „tartalom” és „forma” is - más- a felkészülés, az objektíválás előtti fázis időszakában is. És ekkor alakul ki az az állapot, amikor az előadó - bármennyire „belső” is ez az eszmekép - elkezd kívülről-belülről tekinteni alapanyagára. Főként azért, mert most már ő is hozzáadta a maga munkáját: a saját múltját, egyéniségét, gondolatait, érzelmi emlékeit, fizikumát. Joggal mondhatja hát Gábor Miklós *Feljegyzések Alceste-ről* című izgalmas tanulmányában, hogy „Az előadóban pedig (személyét akarva-akaratlan mindig a mű elé tolja) mindig van egy kis cinikus lenézés a művel szemben, melyen átlát (de nélküle csak a földön vánszorogna).” S ha igaza van Hernád Miklósnak, ami-kor a költői közlés sajátosságáról írott cikkében azt mondja: hogy a költői köz-lés vezérelve „a visszametszett redundancia”, akkor az eszmekép kialakítása végén a „helyreállított”, „kiegészített” redundanciáról beszélhetünk: sikerült visszaállítani, sőt gazdagítani az eredeti, egyszemélyes élményt és -- egyelőre - az előadó személyével együtt, kétszemélyessé változtatni.

Eddig a pontig az >fában, többé-kevésbé, minden „olvasó” eljut. A dilettánsok rendszerint ilyenkor érzik, hogy tökéletesen egyek a költői szöveggel és az „elő-adás”-hoz már csak akarniuk kell.

A technikai minimumról

Pedig nem elég csak akarni. Birtokában kell lenni mindazoknak az eszközöknek, amelyek a művet eljuttathatják hallgatóságához. Elgondolkoztató dolog, hogy szinte kezdettől fogva éppen erről: a versmondás, az előadóművészet technikájáról írták a legtöbbet; de ugyanakkor - és most is - ezzel van a legtöbb baj. Az ellentmondás legfőbb okát valószínűleg abban fedezhetjük fel, hogy egy látszat csapdájába esünk. Mi a költői szöveg megszólaltatása? Beszéd. Mi-után pedig minden ember beszél, egyesek számára kézenfekvő következtetés, hogy a beszédet nem kell tanulni. El-marad azonban az a különbségtétel, amely a költői szöveg „megcsinált” volta és a mindennapok szövegei között fennáll, s amelyről fentebb már írtunk. A szóhasználatot alkalmazva tehát azt kell mondanunk, hogy (szélsőséges naturalista elméletektől eltekintve) *elő-adó beszéde* „megcsinált” beszéd: a poézis poétikus megszólaltatása.

A másik félreértés is a „beszéd” leegyszerűsített értelmezéséből származik. E szerint a leegyszerűsítés szerint ugyanis a beszéd egyetlen ismertetőjele, hogy „hangzik”, tehát - és így szólt minden helytelen következtetés, így például Hevesi Sándoré is: „A szavalónak a költemény megelevenítéséhez egyetlen szál eszköz áll rendelkezésére, és az a hang.” Ennél sokkal pontosabb volt a gyakorló művész és előadó Hegedűs Gyula meghatározása, aki a hangot a beszéd „első feltételének” minősítette. A modern beszédelméletek viszont egytől-egyig azon a véleményen vannak, hogy az emberi beszéd nem valami elvont, gépi jelenség, hanem egy többcsatornás kommunikáció egyik, bár mind jellegében, mind mennyiségében legjelentősebb része. Mindig kiegészítik az úgynevezett metakommunikációs eszközök: a testtartástól kezdve a mimikáig, a lélegzés módjától kezdve a gesztusokig. És az is köztudott minden művész számára, hogy a hangnak ezen kívül még belső és külső meghatározói is vannak. Belülről az át-élt és „előszerkesztett” eszmekép, kívülről a hang erejét, színét, vivőerejét döntő módon befolyásoló artikuláció, a beszédtechnika állapota, képzettségi foka. Csak a teljesség kedvéért hívjuk fel a figyelmet arra, hogy mindezek a „hangkísérő” elemek pozitív és negatív hatást is fejthetnek ki a művészi végeredmény szempontjából. Pozitív a hatásuk, ha teljes mértékben az előadó uralma, tuda-

tos kontrollja alatt állnak és az *eszme*-kép maradéktalan megvalósítását szolgálják. Negatív hatást gyakorolnak, ha bármelyikük öncellá válik. Többek között azért is tartjuk művésztetlennek, ha az előadó már testtartásával is illusztrálja, „színészkedve” jeleníti meg a „költőt” ha mimikája túlzott, artikulációja külső ségessé, erőltetetté, izzadságossá válik: ha egyetlen gondja, hogy hangerejével hasson, hogy eszközeinek gazdagságával kápráztasson el, s hogy ily módon el-takarja magát a megszólaltatni kívánt művet. Erre a veszélyre már Hegedűs Gyula is figyelmeztetett, amikor azt írta: „Ahol látni is kell a szavalót, ott baj van.” Vagyis egyértelműen ki kell jelentenünk, hogy a kommunikáció min-den eszköze csak eszköz, csak a nélkülözhetetlenül szükséges „technikai minimum”, de semmiképpen sem a végcél. Ez a megállapítás nemhogy nem tagadja meg a beszédtechnika, a beszéd-kultúra döntő! szükségességét, a lehető legmagasabb színvonalra való emelésé-nek döntő voltát. Sőt, ki szeretné emelni, hogy az eszmekép realizálása eszközök nél-kül, mégpedig az eszközök magas színvonalú birtoklása nélkül egyáltalában nem lehetséges. Ugyanis nem csak öncélú eszköz-használat takarja el, akadályozza a mű hiteles tolmácsolását, de a csikorgó, akadozó, botladozó szövegmondás is. Ha rossz a légzéstechnika, ha görcsös az artikuláció, ha összefolynak a szavak, ha értelemzavaró a hangsúlyozás és a beszéd dallama-dallamtalansága, akkor áthághatatlan gátak emelkednek a művészi élmény felkeltése elé. Bármilyen fontos lenne is a művészi mondanivaló, az ilyen esetekben, hogy a kommunikációelmélet kifejezéseit használjuk: „a zörejek” el-nyomják az „üzenetet”. És ezért kell primitív, korlátozott véleménynek minősíteni azt, amely fölöslegesnek tartja a hang (a beszédtechnika) iskolázását, kondicionálását, a helyes alkalmazás állandó gyakorlását. Megint csak az a megengedhetetlen leegyszerűsítés bosszulja meg magát, amikor a „mindenki tud beszélni” elve érvényesül; egyetlen hangszeres vagy énekművész sem engedheti meg, és nem is engedi meg magának, hogy eszköztára ne a legtokéletesebb kondicionáltság állapotában legyen, naprakész állapotban. Nem lehet csak „hangversenyezni”. És éppígy nem lehet csak úgy „kiállni szavalni”.

(Befejező rész a következő számban)

FÖLDES ANNA

A kerekasztal két oldala

Az előadást követő szakmai viták hasznát, értelmét nem kell felfedezni. Felfedezte már sok éve a Színházművészeti Szövetség, és hisznek benne, szeretik - legalábbis remélem - a vidéki színházak is. Ez utóbbiak gyakorlatában rendszeressé váltak a Szövetség rendezte, kritikus vezette szakmai eszmecserék.

Budapesten ilyenfajta szervezett beszélgetésre - tudtommal - jóval ritkábban kerül sor. Hozzájárul ehhez az érintettek nagyobb elfoglaltsága és a széle

sebb körű nyomtatott visszhang, de attól tartok, hogy ez inkább csak a „hivatalos” - udvarias, diplomatikus, védhető - magyarázat. Mert ahol harmonikusnak mondható a kritika és a színház viszonya, például a Bábszínházban, ott (személyes tapasztalatom szerint) szívesen fogadták a Szövetség kezdeményezését.

Ezért is örültem, amikor beszélgetésre, kritikus-alkotó eszmecserére hívtak a Huszonötödik Színházba, a *Lear király* előadását követő vitára. Es ezért riadtam meg, amikor a partnerekre várva észrevettem, hogy az érdeklődők és a résztvevők, valamiféle meghatározatlan topográfiai érzék által vezérelve, tapintatból vagy tapintatlanságból, de mindenképpen szembetűnően, a terem két oldalán, két táborra szakadva foglaltunk helyet. Mintha a művészek és a bírálók

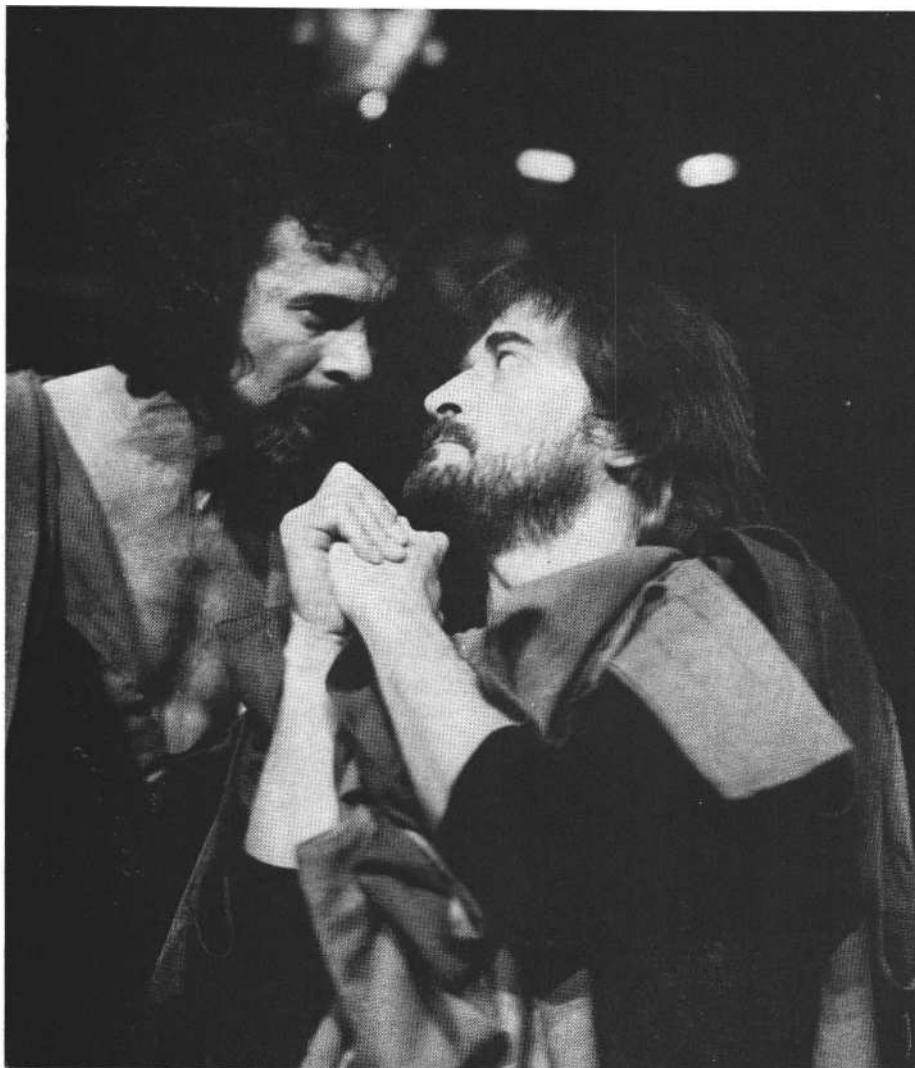
szemben egymással, csatarendben helyezkedtek volna el a klubhelyiségben.

Ha akadt ebben az évadban vitára érdemes, vitát ébresztő előadás, a *Lear király* a Huszonötödik Színház felfogásában mindenképpen az volt. A premier után szélsőséges nézetek csaptak össze a napi- és hetilapokban. Még a produkció hívei is egymástól távolálló kritikai pólusokon helyezkedtek el: ki az „igazi” Shakespeare-ért, ki a bemutatott „új magyar drámáért” lelkesedett. A vállalkozás „szentségtörését” a kritika általában elismerte, felkarolta, de a koncepció hatékonyságát, az értelmezés gondolati konzekvenciáinak hatásosságát többen is vitatták. Az előadás lényegét érintő nézetek differenciáltságából szinte következik a részletek - látványeffektusok és színészi alakítások - megítélésében jelentkező többszólamúság is.

Hasonlóképpen polarizálódott ezen az estén a spontán, élőszóban megfogalmazott kritika is. A vita lefolyásáról, mint annak egyik, előre felkért, aktív résztvevőjének - talán nem ildomos szólnom. Legfeljebb annyit, hogy a helyszínen Sziládi János és jómagam, inkább az előadás intellektuális és teátrális eredményeiről beszélünk, Berkes Erzsébet viszont főként a koncepció, az értelmezés és megvalósítás korlátairól. A minősítő jelzőknél fontosabbnak éreztem a vita érdemi, analitikus részét, amely a *Lear*-előadás és *Lear*-mítosz konkrét és aktuális tartalmát, valamint az értelmezés *hic et nunc* érvényét elemezte. Hogy milyen mértékben tekinthető napjaink *Learje* menedéki drámának, és mennyiben ábrázolódik a színpadon az adott-ábrázolt kor konfliktusteremtő értékválsága; hogyan befolyásolja vagy gyengíti a shakespeare-i katarzist a cselekményt radikálisan áthangoló happy end (az életben maradt Cordelia fortinbrasi fellépése). Mi a szerepe a mű gondolati síkján a teátrális megjelenítésben oly hatásos, megsokszorozódott csörgősipka-motívumnak? Megtalálta-e a Huszonötödik Színház a választott-teremtett Shakespeare-változat optimális játékstílusát, vagy felörlődött a szertartásjáték és a brechti racionalitás kettősségében?

A kritikusok helyszíni eszmecseréje természetesen önmagában is hasznos és hasznosítható, de ezúttal mégis az alkotókkal való párbeszéd volt - vagy lett volna - a fontosabb. Hiszen Szigeti Károly rendezőn kívül bekapcsolódott a vitába a Huszonötödik Színház dramaturgia-ként Hernádi Gyula, a *Leart* játszó Tol-

Csikós Gábor, Tolnai Miklós a *Lear király* előadásában (Huszonötödik Színház) (MTI fotó)



világszínház

nai Miklós, Iglódi István (Edmund) és Jordán Tamás (Gloster) is.

Es itt kanyarodik vissza mondanivalóm a vita topográfiai kereteihez. A két kapura játszott kerekasztal-beszélgetéshez...

Mert végül is kiderült, hogy a közös elemző-értékelő munkát milyen aggasztó és fájdalmas módon gátolja-nehezíti még az adott, valóban baráti hangulatú beszélgetésen is, az alkotói érzékenység. Hogy az érdekeltek mennyire hajlamosak arra, hogy eleve védekező állásban, sőt, ellentámadásra készen „beszélgessenek”. Hogy a jelenlevőkön a jelen-nemlevők véleményét és megfogalmazásait kérjék számon, s az elhangzott, szekénderéknyi elismerésből, főként az azt kísérő, tarkító, néhány kritikai észre-vételt, fenntartást szűrjük ki.

Lélektanilag mindez érthető, talán természetes is: hit né kül, az üggyel - az előadással - való azonosulás nélkül nem lehet színjátékot celebrálni. És ki ismerné a résztvevőknél jobban egy-egy produkció születésének objektív és szubjektív nehézségeit, az elképzeléstől a megvalósításig vezető út néha kikerülhetetlen buktatóit is. De hiszem, hogy a befogadó, a kritikus szakmailag hitelesített mércéjének közös „leolvasása”, az alkotóműhelyben folytatott elvi-baráti dialógus ezek megoldásában is segíthet.

Feltéve, hogy az alkotók egyáltalában igényt tartanak erre a segítségre.

Mert ha ridegen vagy sértődötten elhárítják, akkor megismétlődik az, ami a Huszonötödikben történt. Ami a vita (ismerős) logikájából és (előre kiszámítható) dramaturgiájából következett. Hogy a színháziak védekező-támadó reflexióira a kritika is valamiféle szakmai szolidaritással reagált. És aki a vita hevében érvek helyett a mundér becsületét keresi, az könnyen szem elől tévesztheti - az asztal bármelyik oldalán az igazságot.

Ezért hozott véleményem szerint a jó szándékkal, hittel, sőt a produkció iránt érzett, szenvedélyes érdeklődéssel kezdeményezett *Lear-vita* csak töredékeredményeket és tanulságokat. Ezért jelenthetett csak egyetlen, bizonytalan előre lépést a szakmai viták nyíltabbá, konkrétabbá, termékenyebbé tételére irányuló erőfeszítéseink történetében. De az irány, amin elindultunk, mégiscsak helyes.

Érdemes lenne rajta valamivel következetesebben, de mindenképpen együtt haladni.

KOLTAI TAMÁS

Palota a Temze-parton

A londoni új Nemzeti Színházról

Március 8-án megnyílt a londoni Nemzeti Színház. Pontosabban: a tizenöt millió fontos költséggel fölépült komplexum három színházterme közül az egyik, a Lyttelton Theatre. Ezzel az aktussal lezárult az angol Nemzeti Színház körüli huzavonak több mint egy évszázados (!) története.

A történet nagyon tanulságos, érdemes végigkövetni az események részleteit, annak bizonyosságául, hogy isten malmai a szigetországban sem örölnék túl gyorsan.

Angliának az 1960-as évek elejéig nem volt Nemzeti Színháza. Ügyeljünk a fogalmazásra: nemcsak alkalmas épülete - *társulata* sem. Túlságosan sok remény sem mutatkozott, hogy valaha is lesz. Peter Brook 1959-ben meglehetősen fásultan írt a Nemzeti Színház esélyeiről: „Természetesen nem fog megvalósulni - mert a kormány soha nem fogja megajánlani a pénzt. És különben is, oly fáradságos szervezést igényelne, mely szükségszerűen méltatlan kezekbe kerülne; oly szűk korlátok között haladhatna át a növekedés nehézségeinek sok keserves esztendején, hogy mire hatása a távoli jövőben érezhetővé válna, mi már nem láthatnánk. Nem, gondolom, ha jajonganánk a nagy Nemzeti Színházért, az mindig szálka volna az egymást váltogató kormányok szemében, így hát valami reálisabban reménykedem.

Brook tévedett, noha az írását megelőző évszázad hercehurcai az ő pesszimizmusát látszottak igazolni, egészen a hatvanas évek elejéig. De haladjunk sorjában.

Színház-sztori dióhéjban

1848 Egy londoni kiadó, Effingham William Wilson pamfletban javaslatot tesz egy nemzeti színház létrehozására. (A dátum nekünk különösen figyelemre méltó. Ugyanezen év emlékezetes március idusán Pesten nemzeti ügy, nemzeti dráma és Nemzeti Színház - Katona Bánk bánjának előadásán - szorososan egybefonódik. A mi Nemzeti Színházunk tizenegy éve áll, Shakespeare hazájában még csak most ötlük

eszébe valakinek. Igaz, az angolok ekkor már túl vannak a polgári átalakuláson; a nemzeti nyelv és a nemzeti irodalom kérdése pedig sohasem volt olyan politikai alapkérdés, mint nálunk a reformkorban.)

1878 Henry Irving manifesztumban üdvözli Wilson javaslatát. (A javaslat és az üdvözlés között röpké harminc év telt el. De tegyük hozzá: Irving 1848-ban még csak tízéves volt.)

1880 Matthew Arnold költő, drámaíró és kritikus így ír: „Alakítsanak társulatot a kéznél levő sok jó színészből és a jövő ígéreteiből. Adjának nekik egy színházat a West Enden.

1904 Megjelenik William Archer és Harley Granville-Barker könyve: *Egy Nemzeti Színház tervezete és költségvetése*.

1906 Winston Churchill egy beszédében kiáll „egy Nemzeti Színház alapítása” mellett.

1908 A Nemzeti Színház felépítésére indított mozgalomnak riválisa támad: kampány indul egy Shakespeare-emlékszobor föllállítására. Május 18-án a két mozgalom egyesül, és megegyezik abban, hogy a legméltóbb megemlékezés Shakespeare-ről egy színház lenne. Megalakul a Nemzeti Színház Shakespeare Emlékbizottság.

1913 A Bizottság Bloomsbury-ben megvásárol egy telket a jövődől színház számára.

1922 A Bizottság pénzhány miatt el-adja a telket.

1930 A Brit Dráma Liga, a terv legfőbb támogatója demonstrációt szervez a Nemzeti Színház javára. Granville-Barker kiadja átdolgozott, részletes tervezetét, amely tartalmazza azt is, hogy az épületben egynél több színházterem legyen.

1937 A Bizottság megvásárol egy telket Dél-Kensingtonban, a Cromwell Gardensben. Az átadási ünnepségen Bernard Shaw beszél: „Akar az angol nép Nemzeti Színházat? Persze, hogy nem akar. Sohasem akar semmit.

1942 London Megye Tanácsa a dél-kensingtoni telek helyett felajánl egy másikat a Temze mellett, a Waterloo hídnál, az úgynevezett Déli Parton.

1949 A Nemzeti Színházról szóló törvénytervezet - száz évvel az első javaslat után - a Parlament elé kerül. Mindkét ház és a pártok ellenszavazat nélkül elfogadják. A határozat felhatalmazza a kormányt, hogy fedezze egy

új színházépület költségeit, egymillió forintig.

1951 Az anyakirálynő elhelyezi a leendő színház alapkövét a Festival Hall mellé.

1958 Laurence Olivier-t kinevezik a Nemzeti Színház Shakespeare Emlékbizottság kurátorává.

1962. július: A pénzügyminiszter kinevezi a Déli Part Bizottságot és a Nemzeti Színház Bizottságot. Az előbbi megbízza a Nemzeti Színház új épületének megtervezésével és fölépítésével, az utóbbit társulat szervezésével és működtetésével. A Nemzeti Színház Bizottság szerződést köt az Old Vic színházzal: ideiglenesen eb-ben az épületben fog játszani a társulat.

augusztus : Laurence Olivier-t kinevezik a Nemzeti Színház társulatának igazgatójává.

1963. okt. 22.: A Nemzeti Színház társulatának nyitó előadása: Shakespeare Hamletje.

november: Denys Lasdunt, az egyik leghíresebb angol építész fölkéri a Nemzeti Színház épületének megtervezésére.

1967 Nagy-London Tanácsa, amely mostanra beleegyezett, hogy az új színház költségeit megossza a kormánnyal, javaslatot tesz az épület mai helyére.

1969. nov. 3.: Ünnepélyes ceremónia a munkálatok megkezdése alkalmából.

1973. máj. 2.: Az építkezési munkálatokat megkoronázó ceremónia: a tetőszerkezet jelképes befejezését Lord Olivier és Lord Cottesloe végzi el.

november: Lord Olivier-t Peter Hall váltja föl a Nemzeti Színház igazgatói székében.

1974. szeptember: Az elhúzódnak munkálatok meghíúsítják az 1975 áprilisára tervezett megnyitást. Az építkezés áll. A belső szerelés még alig kezdődött el.

november: A Parlament mindkét háza megszavazza az épület befejezéséhez szükséges pótösszeget.

1976. márc. 8.: Megnyílik a Nemzeti Színház Lyttelton-auditórium.

Mit tud a csodapalota?

A Nemzeti Színház - mint a fentiekből is kiderült - az úgynevezett Déli Part-komplexum része. Szomszédságában található a korábban elkészült és működő épületek: a Royal Festival Hall, a Queen Elisabeth Hall, a Purcell Room, a Hayward Gallery és a National Film The-

atre. A komplexum külalakja évek óta rendkívül vegyes fogadtatást vált ki. A vélemények az „antihumánus kulturális gettó vasbetonból” és a „legcsillogóbb ékszer Anglia kulturális koronájában” között gazdag variációs lehetőséget kínálnak. Az viszont tény, hogy a tervezést megelőző körütekintés minden esetben rendkívül széleskörű. A Nemzeti Színháznál például rendezőkből, tervezőkből és technikai szakemberekből álló testületet választottak, amely ellátta tanáccsal a Déli Part Bizottságot. A tanács volt és jelenlegi tagjai között találjuk Laurence Olivier-t, Peter Brookot, George Devine-t, John Dextert, Frank Dunlopot, William Gaskillt, Peter Hallt, Michael Saint-Denis-t, Robert Stephenst, Kenneth Tynant. (Közreműködésük egyik fontos eredménye például, hogy mindhárom színházi auditorium intim hatású: egyetlen ülőhely sincs húsz méternél tovább a színésztől!)

Az épület kívülről kétségtelenül megdöbbentő látványt nyújt nyugtalan vonalvezetésével, vasbeton-kubuszaival; maga is köröngetegnek tetszik a köröngeteg-környezetben. A tervező sietett korán megnyugtatni a kedélyeket: a hideg vasbetonépítmény majd akkor „kel életre”, ha megtelik emberekkel. A megnyitó óta a szemtanúk elbeszélései és leírásai ezt látszanak igazolni. (Magam csak 1974 nyarán jártam az épületben, a falak már mindenütt álltak, sőt a szín-padszerelést is elkezdték - bevallom, az egész egy kicsit még ijesztő volt.)

A tervező a lenyűgöző méretek ellenére a bensőségességet tekintette egyik alapvének, és a belső terek megbontásával, oszlopok, lépcsők és galériák változatos elhelyezésével általános vélemény szerint tartotta a szavát. Az épület tartozékai a teraszok és a külső folyosók is, amelyek a Temzére néznek, és az esti fényben úszó Londonra lenyűgöző kilátással szolgálnak. „Egy percig nehéz elhinni, hogy a dolgok olyan rosszul állnak, mint mondják” - írta erről az esti látványról a megnyitó előadás egyik kritikus-résztevője.

A három színházterem adatai:

A legnagyobb az Olivier Színház, 1165 hellyel (637 a földszinten, 528 az erkélyen). Ez nyitott arénaszínpad, benyúlik a nézőtérre, amely legyezőszerűen, körívben veszi körül. Az épület legmagasabb része, a kupola alatt helyezkedik el, körülbelül 12 méter szintkülönbséggel. A legalsó szinten közvetlen átjárás képeztek ki a műhelyekhez. En-

nek köszönhetően a bedíszletezés nagyon rövid idő alatt megoldható, és ami fontosabb: az átállás is az egyik darabról a másikra.

A Lyttelton Színház hagyományos proszcéniumszínpad, 899 ülőhellyel (557 a földszinten, 342 az erkélyen). A néző-tér meredeken emelkedik. A széksorok egybefüggőek, nincs közöttük átjáró. A proszcéniumnyílás állítható, szélessége körülbelül 9 méterrel 12 méterig terjedhet. Oldal- és hátsó színpadjai is vannak, elülső része lesüllyeszthető zenekari árokká. A színpad mechanikus módon lejtőre alakítható. Az átállás egy másik darabra itt is rendkívül egyszerű.

A Cottesloe Színház 400 néző tetszőleges elhelyezésére alkalmas. Egyszerű, négyszög alakú terem faburkolatú falakkal. Méretei körülbelül 20X 15 X 7,5 méter. Ez az üres tér átalakítható úgy, hogy a színpad (proscéniummal vagy anélkül) a terem keskenyebbik végét foglalja el, de átalakítható kórszínházzá és bármilyen más formává is.

Előcsarnokok és sétálóteraszok egészítik még ki a színháztermet, valamint hét bár, egy étterem és két önkiszolgáló büfé. Az autóparkoló 415 férőhelyes.

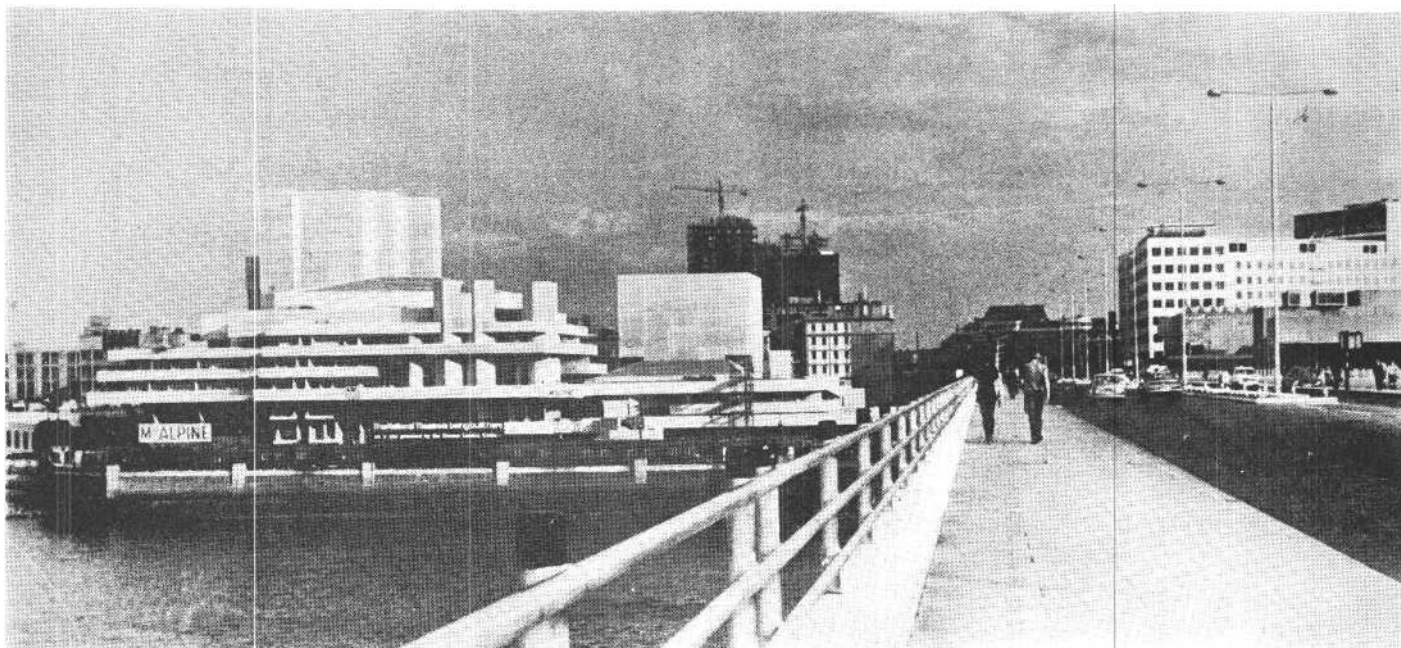
A három színpadtól egyenlő távolságra helyezkedik el a 135 légkondicionált öltöző, mindegyik külön kis fülkével az átöltöztetéshez. Az épülethez tartozik még két nagy és több kis próbaterem, színészkantin, társalgó, valamint a hivatali helyiségek.

A műhelyekben varroda, parókakészítő, festőde, asztalosműhely, díszlet-festőterem, kellékkészítő műhely található, valamint külön műhelyek és raktárak a fémmegmunkálás, az üvegyapot felhasználásával készített kellékek és a fegyvertár számára.

Az egész komplexum két alapelve épül:

1. Az épület nemcsak a Nemzeti Színház társulatának kizárólagos felségterülete. Otthona a legkülönfélébb színház-típusnak a világ minden részéből. Regionális színházak elhozhatják ide a produkcióikat (és a Nemzeti Színház társulata is elviszi máshová a saját előadásait).

2. Az épületet teljes lehetőségei szerint kell kihasználni. Nemcsak a megszokott időben kell nyitva tartani, ami-kor előadások zajlanak a három színház-teremben, hanem ebédideji és éjszakai előadások számára, valamint költői estek, kiállítások, a teraszokon rendezett zenés műsorok tartására is. El kell érni,



A színház-palota a Temze partján

hogy a közönség a magáénak érezze, eljárjon az épületbe, használja, esetleg itt fogyassza el az ebédjét, a frissítőjét, és tartsa annak, ami: a nemzet színházának.

A „nyolcak” elképzelései

A Plays and ^Players színházi folyóirat májusi száma interjút közöl a Nemzeti Színház nyolc vezetőjével. Csak a *legfőbb* vezetőkkel, akik közvetlenül irányítják az intézmény működését. (A fő-dramaturg -- vagy ahogyan az angolok nevezik: irodalmi vezető - például nem tartozik közéjük, bár meglehetősen neves személyiség: John Russel Brown.)

Talán nem haszontalan röviden ismertetni, hogyan működtetik - vagy legalábbis milyen elvek szerint *szeretnék* működtetni Anglia Nemzeti Színházát. Íme, a kivonatos nyilatkozatok, az interjúkat készítő Michael Coveney által követett ábécé-sorrendben.

John Bury vezető tervező idejének hétnyolcadát tervezésre, egynyolcadát tanácsadásra szánja. N' unkája, ami a tervezők kiválasztását illeti, teljes mértékben tanácsadó jellegű, másrészt annak az ellenőrzésére vonatkozik, hogy a munka rendben folyik-e az adott tervező irányításával. Nem tekinti feladatának, hogy megszabja a stílust *vagy* szabályokat állítson föl; minden tervező ön-álló, a tervekbe senki nem szól bele. Bury szerint a világ legjobb tervezői Angliában dolgoznak, főként ami a ki-vitelezést illeti: sehol másutt nem lehet látni ilyen *jó! megcsinált* díszleteket. Az országban évente aktívan dolgozó körülbelül ötven tervező ennek ellenére rosszul van megfizetve, a legsikeresebbek is mellékjövedelemmel egészítik ki fizetésüket.

Művészeti kérdésekről szólva Bury azt tartja, hogy a tervező alkatilag na-

gyon keveset változik, de a fejlődés hiánya mégis azzal jár, hogy útjának hamar a végére ér. Ma már nem lehet úgy tervezni, mint a hatvanas években. A stratfordi színpadképek akkoriból ismert acélpadozatai, rézzel bevont falfelületei már csak azért is elképzelhetetlenek ma, mert túlságosan drágák a gazdasági recesszió idején; a gazdasági életre nem kell föltétlenül figyelni a színházban, de a gazdaságosságra igen. Mivel pedig fémből manapság nem készíthetők falak, erényt kell csinálni a szükségből, és eljárásokat kell kifundálni - például a fém felületek előállítására. („De az isten szerelmére, sohase *fessük* a falat, hogy fém hatást keltsen! -- teszi hozzá.)

A tervező fejlődése a rendezőtől függ. A Nemzeti Színházban először a dara-bot választják ki, utána a rendezőt, a díszletet pedig alárendelik a kombinációnak. A Lyttelton Színházban a tervezői feladatok hagyományosak, az Olivier-ben bonyolultabbak (arénaszínpad), de ezek megoldása is mindenekelőtt a rendezőtől függ. „Mint tervező, szeretek olyan helyzetbe kerülni, hogy egyvalaki ellenőrizzen mindent a színpadon; egyáltalán nem rajongok a dolgok föl-aprózásáért, és azért, hogy a különböző területeket -- díszlet, kellék, világítás stb. - csoportokra osszuk” fejezi he John Bury.

Michael Birkett igazgatóhelyettes már 1977-re dolgozik. Főleg drámakéziratokat olvas, bár nem annyit, mint a vezető dramaturg. Évente nyolc (!) bemutatót terveznek az Olivier Színházban, és közelíteni szeretnének az európai repertoárrendszerhez. (Angliában a nagy, államilag szubvencionált színházakon kívül nem honos a repertoárjátszás, sőt

az utóbbi időben a Királyi Shakespeare Társulat is kénytelen volt átmenetileg megszüntetni anyagi okok miatt.)

Az igazgatóhelyettes feladatköre a továbbiakban a filmmel és a televízióval kapcsolatos: évente hat nemzeti színházi produkciót filmszalagon konzerválnak. Terve a jövőre nézve, hogy járja az országot, és kapcsolatot tart más színházakkal: a Cottesloe Színház alkalmas a legkülönbözőbb produkciók befogadására.

John Goodwin propagandafőnök és csoportjának tiszte, hogy hidat építsen a Nemzeti Színház és a közönség közé. Mivel meglehetősen nagy összegű kéz-pénz fölött rendelkezik, sok a lehetősége, de a gondja is, hogyan használja föl a legcélszerűbben és *a legnyitottabban*. Ma már nem az a feladata a sajtófelelősnek (régebben így hívták ezt a funkciót), hogy együttebédeljen az újságírókkal. Ennél többről van szó: nemcsak a hirdetések fontosak, hanem a kiadványok is. (Jegyezzük itt meg, hogy a Nemzeti Színház társulatának műsorfüzetei régóta fölérnek egy kisebbfajta könyv tartalmi értékeivel.) A színházi sajtóiroda legfontosabb feladata : minél több hasznos információt átadni minél több embernek.

Douglas Gasling pénzügyi igazgató és a Nemzeti Színház Bizottság titkára láncszem az igazgatóság és a gazdasági vezetés között. Mindenekelőtt persze a pénzügyi osztály munkáját ellenőrzi, vagyis a szállítók és alkalmazottak illetményének kifizetését. (A színháznak 700 alkalmazottja van.) Ehhez a munkához a színháznak saját elektronikus számítógép áll

a rendelkezésére; egy-egy „bűdzsé” elkészítése így is tíz napig tart, további hét nap, amíg legépelik. Végleges költségvetés még nem készíthető, mivel az épület értéke sem állapítható meg a teljes elkészültéig, sőt a fönntartásához szükséges összeg is csak egy év múlva számítható ki. (Például a villany- és az olajfogyasztás mértéke.)

*

Peter Hall igazgató azzal kezdi nyilatkozatát, amivel minden igazgató-rendező kezdené a világon: „Ha a rendezés és az igazgatás között kellene választanom, az előbbi választanám. De, ugye, a legtöbb igazgató tudja, hogy munkájának húsz-harminc százaléka mindenképpen az igazgatással kapcsolatos.” Ezután megállapítja, hogy a jelen-tős színházakat mindig művész-igazgatók vezették: Brecht, Molière, Jean Vilar, Sztanyiszlavszkij, Strehler. (Önmagát nem számítja a „liga” tagjai közé.)

Művészeti kérdésekre térve Hall szemléletes példát hoz: összehasonlítja a saját hatvanas évekbeli színpadi gyakorlatát (akkoriban Peter Brookkal és Michael Saint-Denis-vel a Királyi Shakespeare Társulat társigazgatója és rendezője volt) mai eszményével. Mint rendező, annak idején a karakterek emberi vonásait hangsúlyozta, és arra törekedett, hogy „szelektív naturalizmussal” emelje ki a környezet műviségét. Stratfordi Hamlet-rendezésében például, amikor Claudius és Laertes a királyfi elleni bosszú tervét tárgyalja, a színpadon két pasas (Hall fogalmazza így) ült egy asztalnál, és beszélgetés közben iddoggalt. Végül kivágta a jelenet egy részét, mert nem tudott megfelelni a naturalista normáknak. A mai előadás Claudius Macbeth-stílusú szövegrészében azt keresi, ami a jelenetben „egyetemesen” is benne foglaltatik. (Hall új *Hamletje* Albert Finney-vel a főszerepben a Nemzeti Színház egyik friss repertoárdarabja.)

A másik dolog, amit Hall a Nemzeti Színház feladatának tart: a fiatal rendezők nevelése. Véleménye szerint az 1968 és 1973 között feltűnt fiatalok részben hátat fordítottak az intézményes színház-nak, részben a televízióhoz mentek. A színházak is hibásak voltak ebben: nem tárták ki előttük kapukat. A Nemzeti Színháznak öt-hat fiatal rendezőt kell magához kötnie olyan fizetéssel, amely biztosítja megélhetésüket. Ezekre a fiatalokra mindenféle munkát rábíznának,

de nem vennék el tőlük a lehetőséget, hogy időnként más színházban rendezéshez jussanak. (Hall maga is heti hét font fizetést kapott mint végzett rendező az Arts Theatre-ben azért, hogy darabokat olvasson, segédrendezzen - és köz-ben önálló munkát szerezzen magának más színházban. Ha ez sikerült neki, arra az időre nem kapta a hét fontot.) A rendezőnek egyrészt szüksége van arra, hogy rendezzen, már csak a saját jó alkotói közérzete érdekében is. Másrészről viszont nélkülözhetetlen, hogy *fenyvegetve* érezze magát. „Stratfordban - mondja Hall - ott volt Michael Saint-Denis és Peter Brook, hogy rendben tartson, hátulról pedig olyan ifjoncok noszogattak, mint Trevor Nunn és Terry Hands.”

*

Michael Hallifax beosztására a személyzeti vezető megjelölés a legtalálhatóbb. Az ő gondja az, hogy törődjék a színész-szel, egyeztesse színházon kívüli és belüli munkájukat, táblázatot készítsen számukra az elfoglaltságukról, oldja meg problémáikat. (Például legyen tekintet-tel arra, hogy mit bír el fizikailag egy idősebb színész: Gielgud, Peggy Ashcroft, Ralph Richardson.)

*

Simon Relp technikai igazgató területe az épület, a berendezések, a műhelyek. Egyik megjegyzés különösen érdekes: kezdetben úgy gondolták, hogy több munkaerővel és rövidebb munka-idővel kell dolgozni, de ez túlságosan személytelenné és üzemszerűvé tette volna a munkát.

*

Peter Stevens amolyan általános ügyvezető, aki a legmagasabb szintű döntések, határozatok, vagyis a Nemzeti Színház *politikájának* megvalósulásáról gondoskodik, összhangba hozza az intézkedéseket, és a gyakorlat nyelvére fordítja.

*

Végül még egy észrevétel. A Nemzeti Színház vezetőit bemutató interjúsorozatban a nevek mellett gyakran olvas-ható ez a néhány szó: Peter Hall személyes barátja.

CSILLAG VERONIKA

Szerelmem, a próba

Efroszról és a könyvéről

Az elmúlt színházi évad javát, az októbertől márciusig tartó zord telet Moszkvában töltöttem.

Itt, és később Leningrádban - egy januári kirándulás során - megnéztem vagy harminc előadást, jókat, rosszakat vegyesen. Nem színházi szakemberként - tájékozottan válogatva. A szóbeszéd, a barátok tanácsa, a személyes ismerősökké lett hivatásos és műkedvelő hozzáértők véleménye és segítsége irányított. Így a mintavétel és az értékelés cseppet sem objektív; legfőképpen a véletlennek van alárendelve. A színház is az országgal való ismerkedés része lett. Gyakran csalódtam, ha a társulat vagy a rendező hírneve miatt túl nagy várakozással néztem az est elébe, máskor meg teljesen váratlanul lenyűgöző élményben volt részem.

Számomra a nagy, az igazi élményt a - gyakori botrányos fogadtatás ellenére - még a Moszkvában sem egészen közismert Efrosz jelentette. Efrosz nem teremtett iskolát, legalábbis eddig még nem, nincs általános programja; nem teoretikus elme. Amikor először jártam Efrosz színházában, csak véletlenül jutottam be az előadásra. Azt sem tudtam, mit játszanak aznap. Aztán meg el is késtem jó tíz percet. Es utam elején lévén, *a Házitűznél* - mert ahogy a szünetben kiderítettem, épp ez volt műsoron - nehéz szövegét is alig-alig értettem. Még-is, Efrosz színházának sajátos izzása azonnal hatalmába kerített. Hirtelen megérezttem, hogy itt most nem lehet lazítani, kényelmesen átaludni a fél elő-adást, és aztán a „ma is megnéztem valamit” nyugodt turista-lelkiismeretével hazamenni és megvacsorálni. Nincs üres-járat, itt minden pillanatban történik valami.

És később, a már „fölkészülten” meg-nézett előadások közepe-vége felé elfogott az oly ritkán tapasztalt, mégis jól ismert érzés, mely csak igazi műalkotás láttán ébred. A meglepetés és a megszokottság különös keveréke: hogy saját legtitkosabb elképzeléseimet - melyeket eddig még megfogalmazni sem tudtam soha - látom életre kelni. Nem értem,

mi történik. Miért új, miért más? Nem tudom a rendező koncepcióját három mondatban összefoglalni. Minden nagyon bonyolult, mégis áttetszően tiszta. Keresem a -titok nyitját. Honnan árad a varázserő?

Töprengéseim közepette akadt kezembe Efrosz nemrég megjelent könyve

vallomások, feljegyzések a rendező munkájáról - *Repetyicija ljubov maja* (Szerelmem, a próba) címmel. (Az alábbi Efrosz-idézetek ebből a könyvből valók.) Válaszol-e a könyv a felmerült kérdésekre? Úgy tetszik - igen. Közelebb kerülünk az alkotóhoz, szinte magunk is részeivé válunk a színjátszás folyamatának. De ha napjaink információáradata ellen védekezendő, mindenáron rendszerezni vágyó szemlélettel közeledünk hozzá - azt hiszem, csalódnunk kell. A pontokba foglalható recept, a mindenütt alkalmazható -- sőt utánozható -- megoldás megint csak elmarad. A titok kibomlik, szétárad a könyv lapjain, de matematikai pontosságú megfigyelése hiányzik.

Kirajzolódik viszont egy érzékeny, tükörszerű viszonya a világhoz. És e

viszony legfőbb jellegzetessége a művészi alázat. Nyoma sincs a mostanában oly gyakori rendezői magamutogatás-nak, a koncepcióértékesítő görcsös igyekezetnek. Az író, a színész meg a néző - barát, és nem ellenség. Lehet ugyan, hogy mindez nem elv, hanem a színházi munka gyakorlatából fakadó szükséglet. De azt hiszem, a lényegen ez vajmi keveset változtat.

A színész megbecsülése nem egyszerűen emberbaráti gesztus, hanem annak felismerése, hogy csak egy összeforrt együttes baráti, felelősségteljes légkörében lehet eredményesen dolgozni. És ez a felismerés lassú folyamat eredménye.

A főiskola után minden próba kész kinszenvedés volt számomra. Már este elromlott a kedvem attól a gondolattól, hogy megint találkoznom kell *azokkal az emberekkel*, és férfi létemre, hazatérve esténként sírva fakadtam.

Egyszer úgy összeveszttem a színészekkel, hogy a főrendezőt kellett megkérnem, közvetítse nekik a rendezői utasításokat.

- Marija Oszipovna szóltam -, legyen szíves megmondani X. Y.-nak,

hogy ezeknél és ezeknél a szavaknál menjen balra, az asztalhoz.

Mire X. Y. odafordult Marija Oszipovnához.

- Mondja meg a rendezőnek, hogy ezeknél a szavaknál az asztalhoz menni unalmas és teljesen értelmetlen. Helyesebb, ha az ágyhoz megyek.

Az utóbbi időben azonban jó hangulatban telnek a próbák. Mert úgy hiszem megtaláltam a hangot a színészekkel.

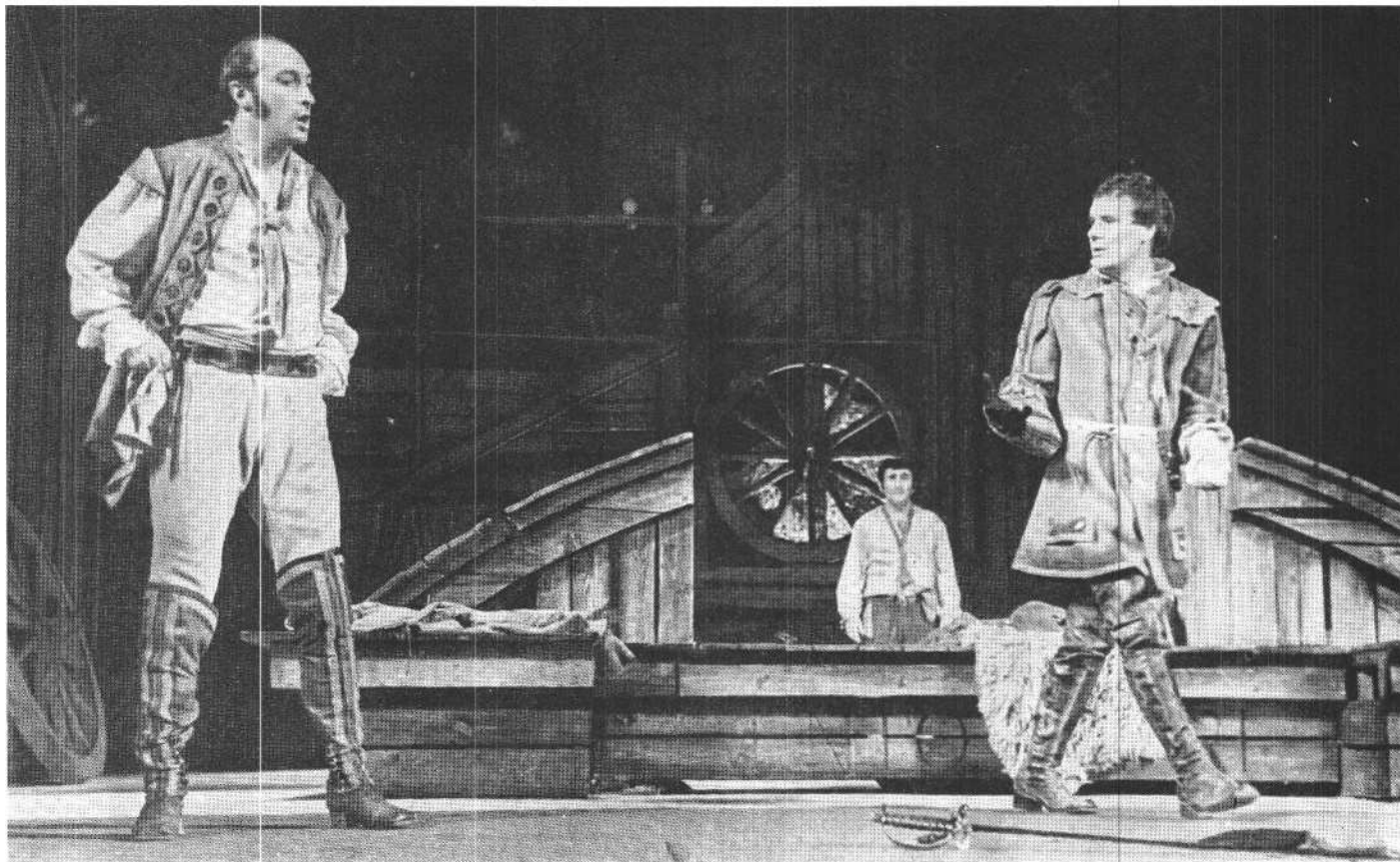
A színész érzékeny ember. Megértésre, gyöngédségre van szüksége...

A színész Efrosznál nemcsak megbecsült eszköz, hanem az alkotás tevékeny részese is. Munkája nem merül ki az utasítások mechanikus végrehajtásában, érzéseire, gondolataira is szükség van. Szó sincs itt a színész belső technikájának, érzelmi gazdagságának eltorzításáról.

„Jó, ha a színész a szavak mögé tud látni. Nem, ne csak a magyarázatot értse. Legyen kedve magától eltöprengeni.

A klasszikusokkal sehogyan se boldogulsz értelmezés, átgondolás nélkül. Amiből érzésem szerint nem jutott elég

Molière Don Juanja Anatolij Efrosz rendezésében





Jakovleva az *Aljosa* testvér című, Rozov készítette Dosztojevszkij-dramatizálásban

a mai színészeknek - az a filozofikus látásmód képessége.

Valamikor a rendezők fölláztak a fecsegő színház ellen, ahol túl sokat beszélnek, fontolgtatnak, ahol hiába való beszélgetéssel húzzák az időt, és a mesterség más gyakorlatával kísérleteznek: játék, helyzetgyakorlat, színpadi rögtönzés.

Ez akkor óriási eredmény volt. De múlnak az évek, évtizedek. És most más veszélyekkel kell megküzdeni. Túlzottan teátrális színész, akit az életbe visszavezetni, természetességre tanítani és felszabadítani kellene, mostanában alig akad; annál több viszont az olyan, aki nagyon is független, semmihez sem kötődik, a szellem és az értelem jármából egészen kiszabadult. Amit mondanak, megcsinálja, de ha nem szólnak, magától semmit sem tesz.

Egyszerű ember, mentes ugyan a ha-mis pátosztól és a színpadiasságtól, de üres és felszínes. Csak hogy Mercutiót nem lehet eljátszani a gondolkodás képessége nélkül és Don Juant sem - bölcsesség híján.

Régebben az értelmezés feladatát magamra vállaltam - a színészeknek csak az utasításokat kellett végrehajtani. De most jótésne meg is beszélni velük elképzeléseimet... Végére is nem gyerekekkel van dolgom. . ."

Ebből a rövid részletből is körvonalazódik Efrosz bonyolult viszonya az orosz-szovjet színházi iskolák hagyományaihoz. És ez nemcsak a színészvezetés módszereire korlátozódik. Inasévei arra az időszakra estek, „mikor a színművészetben Sztanyiszlavszkijon kívül szinte senkit sem akartak elismerni”. Az ilyen

feltétlen odaadás könnyen csaphat át saját ellentétébe. Efrosz azonban más tanulságokat vont le a Sztanyiszlavszkij körül föllángolt vitákból, az agyonhallgatott rebellisek, Mejerhold, Tairov rehabilitálásából. Sztanyiszlavszkij hatása nem múlt el nyomtalanul, csak éppen nem az egyetlen forrás többé. Lassan föl sorakozik mellé az egész színház történet. És a vég nélküli szócsaták legfőbb eredménye az a meggyőződés, hogy a művészetben nincs kizárólagosság. Talán ebből az időből származik Efrosznak az a tulajdonsága, hogy bármikor kész fölülvizsgálni korábbi eredményeit, sőt, kifejezetten igényli is a változatosságot. Azt tartja, hogy ami jól ismert, megszokott - legyen bármilyen nagyszerű -, azt többé nem érdemes ismételni, mert hitelét veszti, kiüresedik, unalmas lesz. És a néző csalahatatlannal megérzi, ha a szeme láttára születik meg valami új, mint ahogy felismeri azt is, ha avult sablonokkal traktálják, még ha nem is látott soha azokhoz hasonlót.

„Január. Az utcán esik a hó. Arbuzov darabja van műsoron.

A jelenetek közötti szünetben a színészek a kulisszák mögé állított televízió a jégkorongmérkőzést nézik. . .

.. Egyenes adás a stadionból. De közvetíthetnék a mérkőzést holnap is - felvételről.

Csak hogy akkor - bár a látvány maga nem változik - kevesebb érdeklődéssel figyelnek. Hiszen addigra a végeredmény és számos izgalmas részlet ismertté válik.

De ha mégsem, akkor is - maga az a tudat, hogy mindez tegnap volt, nem

pedig most történik lelohasztja a kíváncsiságot.

Ugyanígy a színpadon is, mindent a ma, a most hitelességével kell megformálni."

Efrosz hirdeti és vállalja a kísérletezés esetleges kudarcait, ha kell a botrányokat, a kritika gáncsoklásait - amiből mellesleg bőven volt része az elmúlt évek során. És nem sajátítja ki az útkeresés jogát, jóindulatú türelemmel szemléli mások próbálkozásait. Rozovhoz írt levelében arra biztatja az író - aki egyébként hosszú éveken át a Gyermekek és a Komszomol Színházban szinte már háziszerezőjének számított -, hogy bátran merjen szakítani korábbi, közvetlen, akkor nagyon is újszerű, azóta azonban megszokottá lett, közkedvelt stílusán, ha az már nem alkalmas egy érettebb, összetettebb látásmód kifejezésére. Még ha ez a szakítás fájdalmas, az útkeresés pedig gyötrelmes lesz is, még ha sokan, a nekik oly kedves, régi Rozov után sóhajtozva elfordulnak majd tőle.

Miképp a szovjet szerzők legfrissebb alkotásaitól, nem riad vissza Efrosz a klasszikusok újraértelmezésétől sem. Bátran játszik Shakespeare-rel, Molière-rel, sőt kikezd a hazai bálványokkal is, Sorra rendezi újjá a Csehov-darabokat. *a Három nővért, a Sirályt* és legutóbb *a Cseresznyeskertet*. Most pedig Gogol ritkán játszott remekét, *a Házfőnököt* állította színpadra, mintha csak a Művész Színház és hagyománytisztelő pártolónak bosszantására tenné. Csak hogy ez nem játék és nem szellemi torna. Ember-feletti munka, évekig, néha évtizedekig tartó töprengések eredményei ezek a néha kissé önkényesnek, esetlegesnek ható előadások. Tiszteletlen, felháborító rendezés? Mindegyikért nem kezeskedem, de például a *Cseresznyeskert* szövegéhez egyetlen sort hozzá nem tett, abból egyetlen mondatot ki nem hagyott. Igaz, ha a szövegen nem is igen változtat, a helyszínre és a mozgásokra vonatkozó szerzői utasításokat gyakran sajátosan értelmezi - olykor megdöbbentő némajelenetekkel, kimerevített állólépekkel fékezi az előadás száguldó iramát. Hátha ez a fanyar és gunyoros színház az igazi Csehov - csak a rákódott színházi sablonok nélkül? „Miért olyan biztos az elvtárs, hogy Csehov Önnek adna igazat?” - teszi fel a kérdést könyvében.

Milyen átgondolt és lelkiismeretes munka, mennyi kitartás, akarat, mesterségbeli tudás és persze tehetség, alkotó

fantázia kell Efrosz renitens ötleteinek megvalósításához!

A rettenetesen hosszú, nekünk csak színháztörténeti tanulmányokból ismert, több hónapig tartó próbaidő is a munka becsületéről árulkodik. Amikor a színészek elkezdenek próbálni, még nincs kitűzve a bemutató időpontja. Kész lesz, amikor kész lesz, ha egyáltalán sikerül, ha érdemes bemutatni.

A feljegyzésekből kiderül, hogy például a *Rómeó és Júlia* színrevitelét Efrosz már évek óta tervezgette, mire végre hozzalátott a színpadi munkához.

„A *Rómeó és Júliát* már több mint tíz éve próbálom.

Tíz év alatt úgy hiszem, túrhetően meg lehet érteni egy darabot.

De hiszen mások se aludták át ezt az időszakot. Elkészült jó néhány előadás. És végül megszületett az olasz film.

Tíz évvel ezelőtt a Gyermekszínházban úgy gondoltuk, hogy kiválasztunk egypár egészen fiatal gyereket a Stúdió I. évfolyamából, és velük csináljuk meg a *Rómeó és Júliát*. Az akkor készült filmmel, a *West S/de Storyval* akartunk versenyre kelni. Vajon mitől van olyan át-ütő sikere egy Shakespeare-átdolgozásnak - töprengtünk amikor maga a darab gyakran alig egypár érdeklődőt vonz. Annál bosszantóbb volt aztán az olasz filmen fölfedezni a fiatal arcokat. De múlnak az évek, és most már az a véleményem, hogy a fiatalság, a lázas élet-szerűség önmagában nem képes egészen átforgatni a drámáról kialakult, megszokott képet, mint ahogy akkor hittük. Ma ez már nem elegendő. Hogy is mondjam - valami komolyabbat szeretnék."

Egy hangulat, egy vázlatos elképzelés még csak a kezdet kezdete. Minden apró részlet, még a legjelentéktelenebb is - rejtély, amelyből értő szemmel ki lehet olvasni a mű összes titkát. Meg kell érteni a figurát, mert Anélkül nem lehet eljátszani. Csak hogy vannak nehéz esetek, közvetlenül alig átlátható jellemek. Például Szoljonijt hozza a *Három nővérből*.

„En például semmi közösséget nem vállallok ezzel a kötekedővel.

..

Miféle alak ez a Szoljonij, és vajon hogyan lehet megközelíteni?

Hiszen mint minden épeszű ember, én is jobban szeretem Tuzenbachot, mint Szoljonijt. Mit kell tennem, hogy érthető legyen a párbaj? Hogy mindenki megértse, miért kell Tuzenbachot lelőni,

mint egy kutyát? Ítélek meg Szoljonijt - de velem együtt. Másképpen -- nincs hiteles Szoljonij, másképpen nem fogják őt komolyan venni. Lehet ugyan, hogy mindenképpen elítélik, de magatartásának okait tisztázni kell. És emberi indítékokat kell találni. Az ÉN indítékaimat kell megtalálni.

Igaz, Brecht nem így értelmezte a színész mesterségét, de Brechtnek majd egy más alkalommal vesszük hasznát.

Tehát meg kell Szoljonijt találnom magamban, és magamat öbennem. Eszembe jut egy színész, akit ismerek. Amikor bement a társalgóba, mindig odaköszönt a többieknek. De a tíz másik színész éppen olvasott, sakkozott, vagy magával volt elfoglalva, és senki sem válaszolt az üdvözlésre, de ha mégis - alig hallhatóan. A belépő arca eltorzult. Ez a csend megalázott helyzetét látszott bizonyítani. Borzalmasan rossz színész volt - de később eléggé jelentős, színes irodalmár lett belőle. Csordultig telve volt a legkülönbébb érzésekkel és gondolatokkal, saját magát az ügyefogyottság mintaképének tartotta, és ami a legrosszabb, azt gyanította, hogy a többiek is így vélekednek felőle. Ez az érzés valószínűleg mindannyiunknak ismerős, ismerős ez nekem is. Csak hogy Szoljonij esetében - a végsőig felfokozott. Belép felé se fordulnak. Viccelődik - semmi hatás. Észre sem veszik, tompaeszünek tartják. Köszön - de csak dörmögés a válasz. Csak állsz ... és nézed azt, aki téged észre sem vesz, és valami rossz kezd beérni benned. Csip-csip-csip - figyelmeztet Szoljonij -, ne akarjatok gyilkost csinálni belőlem. Két embert már megöltem, többet ne kelljen. Mikor Szoljonij azt állítja, hogy ő hasonlít Lermontovra, valószínűleg nem az arcát, hanem a jellemét érti - könnyen sértődik, féltékeny és magányos..

Belépek, végre kényelmesen elhelyezkedem, és rágyújtok - itt nem szabad, Vaszilij Vasziljevics! Menjen innen! Aztán meg látom, amint Tuzenbach mind közelebb és közelebb férközik Irinához - csip-csip-csip.

En nem akarok ölni, ne kényszerítsetek bele a gyilkosságba: ne bántsátok meg érzékenységetem, ne tegyetek úgy, mintha nem lennék a szobában, vagy mintha egyáltalában nem is léteznék. Élek, gondolkodom és érzek, és nem vagyok rosszabb másoknál, sőt talán még jobb is, becsületesebb, nagylelkűbb...

Kezdetben még nincs semmi baj. Mintha befogadnának. Csak később kezdődik, amikor megérezem, hogy Tuzenbach szerelmes Irinába, hogy itt mindenki beszélhet, amit akar, csak nekem kínos még a számat is kinyitnom.

És ráadásul itt van ez a báró. Ez a tréfamester, aki gyűlöl engem... Csak az szeretném megértetni vele, hogyha így folytatódik, akkor szerencsétlenül is végződhet ez a dolog. De ezt, úgy lát-szik, senki sem képes felfogni.

És a harmadik felvonásban már egyszerűen kitessékelnek a szobából.

És még a negyedik felvonás előtt ki kell hívnom párbajra a bárót, mert meg-sértett; én tudtam, hogy ez valamikor úgyis bekövetkezik, s lám, be is következett.

Hogyan, hát elfordulsz tőlem, Öreg? Mit sóhajtozol? Hisz magad is bűnös vagy, hiszen mindnyájan bűnösök vagy-tok, én megjósoltam, én kértelek, én figyelmeztettelek benneteket. De ti mégis csak belehajszoltatok a gyilkosságba, hát akkor most osszátok meg velem a bűnt is. És ne csóváljátok rosszállóan a fejeteiket. Most már nincs semmiféle ki-út - lelövöm, mint egy kutyát."

Egy jelentéktelennek tűnő szerep, egy homályos kép; néhány összemosódó folt - mégis mennyi töprengés, mennyi költői képzelőerő kell a megfajtásához. És Efrosz a könyv lapjain így bontja ki sorra a drámák majdnem minden szereplőjét. És amikor már azt hinnénk, hogy minden világos, minden szónak és mozdulatnak jelentősége van, akkor kezdődik a színpadi munka, a próba, mely eldönti, megtölthető-e étellel a spekuláció. Ez az a pillanat, amikor minden eddigi elmélkedést feledni kell, és a fogalmi gondolkodás primátusát a játék, a rögtönzés veszi át. De az a tény, hogy a rendezői koncepció nem mindig felel meg a színpad törvényeinek, még nem jogosít fel az elméleti megközelítés elvetésére. Régi dolog - elmélet és gyakorlat egy-más nélkül nem létezhet. Bármelyik hiányzik is - az előadás nem lesz tökéletes. Persze mindegyik hiánya más-más jellegű veszéllyel fenyeget. Ha a próbákat nem előzi, meg elméleti felkészülés - születhetnek ugyan a tökéletességig kidolgozott, lenyűgöző részletek - a lényeg, a költői tartalom mégis elsikkad. Ellenkező esetben viszont, mikor minden elő van készítve a végtelenségig, csak éppen próbálni nem akaródnak - színszerűtlen tandróma az eredmény.

Ez a bonyolult kettősség talán nem független attól, hogy Efrosz átértelmezései általában nem politikai aktualitások jegyében születnek. Inkább az összetett, nehezen megoldható morális problémák foglalkoztatják. Nem a pillanatnyi helyzet, hanem az általános emberi szituációk megragadására törekszik. Hol érintkeznek például a shakespeare-i és a mai jellemek, mi a közös, az örök a két világ magatartásformáiban?

Efroszt gyakran vádolják pesszimizmussal. Mintha egy késői, az eredetnél sokkal tragikusabb Shakespeare nézőpontjából szemlélne az eseményeket - vetették szemére a *Rómeó és Júlia* bírálói. Hiszen Shakespeare-nél - úgymond - még a legkeserűbb pillanatokban is fölfölcsillan a remény és a szeretet. Efrosz nem utasítja vissza a vádak, csak megkérdőjelezi az örömteli, optimista végkicsengés lehetőségét. Meggyőződése, hogy ő általában egy jottányit se változtat a szerző világlátásán. De hát Shakespeare nem az *Éjjeli menedékhely* Lukája - a vigasztalás nem kenyere. Shakespeare vagy mondjuk Brecht figyelmeztet, és nem hamis illúziókkal áztat. Hiszen minden illúzió végül is csak újabb szerencsétlenségek forrása. Miféle megkönnyebbülésről lehet szó, mikor a két halott ott fekszik a lábad előtt? A kibékülésnek kissé magas az ára.

Nos, válasz-e a könyv a néző kérdéseire? Válasz, csak nem éppen egyszerű, mint ahogy Efrosz egyetlen előadása sem az. Efrosz föladja a kérdéseket, százféle alakban újrafogalmazza őket, míg csak magától ki nem kerekedik a felelet, bonyolult problémák összetett megoldása, mely azonban sem a színház, sem az írás nyelvén nem fejezhető ki a közhelyek egyszerűségével.

A könyvben a részletek lazán kapcsolódnak, az előadásokat nem egymás után, hanem szimultán elemzi Efrosz; a tárgyalt jelenetek váltogatva követik egy-mást, egy a *Sirályból*, egy a *Don Juanból*, majd az *Othello* következik, hogy aztán a *Sirály* egy újabb részletének adja át helyét. Az elmélet és a gyakorlati problémák összefonódnak, egyik a másikkal következik. A stílus az elbűvölően szerkesztett rendetlenséghez illően kötetlen, beszélgetős. A sok személyes emlék, kedélyes történet élénk varázsolja a rendezőt és színészeit, ők barátainkká, az előadások pedig átélte élménnyé lesznek.

A nagyváradiak Debrecenben

Két napig a Debreceni Csokonai Színház vendége volt a Nagyvárad Állami Színház. A Román Szocialista Köztársaság Bihar megyéje, valamint a Magyar Népköztársaság Hajdú-Bihar megyéje közötti kulturális csere keretében egyre rendszeresebbé válnak e színházak vendégjátékai. A nagyváradiak nyárelői magyarországi fellépését a debreceniek az ősszel viszonyozzák.

A Nagyvárad Állami Színház vendégjátéka alkalmából rövid interjút kértünk Eugen Tuguleától, a színház igazgatójától, azt tudakolván: milyen feladatokat tűz maga elé a Nagyvárad Állami Színház, milyen művek szolgálják elképzeléseiket, miért D. R. Popescu két darabját játszották Debrecenben?

Eugen Tugulea a következőket nyilatkozta:

- A színház kulturális és politikai fórum. Ennek megfelelően megtisztelő, ugyanakkor felelősségteljes feladatok hárulnak rá, különösen olyan környezetben, ahol - mint Nagyváradon és környékén - magyarok és románok együtt élnek. Itt a színháznak is a barátságot kell erősítenie. Ez indokolja, hogy a Nagyvárad Állami Színház két tagozatos, magyar és román nyelvű előadásokat tart. A két társulat előadásai egyformán fontosak. Sok éve dolgozunk és élünk egy fedél alatt, úgy is mondhatnám, közös az otthonunk. Megosztjuk egymással a siker örömét, és időnként a kudarc szomorúságát is. Őszinte barátság uralkodik a két társulat között, ez - úgy vélem - érződik a bemutatott előadásainkból és abból, hogy jelenleg a két együttes stílusa is hasonló.

A mindnyájunk előtt ismeretes és világos társadalmi, politikai célok megvalósítását igyekszünk a magunk eszközeivel elősegíteni. Elsősorban eredeti műveket játszunk, magyar és román szerzőktől egyaránt; a világirodalom alkotásaiból csak a legrangosabb szerzők legjobb műveit, azokat, amelyek a mai ízlésnek, követelményeknek megfelelnek. Műfajilag változatos a repertoárunk, operettől tragédiáig, musicaltől komédiáig mindent játszunk. S hogy ne

csak általánosságban jellemezzem színházunk munkáját, íme az 1975-76-os szezon bemutatóinak sora: a román tagozat Mircea Bradu *Fehér szaka* című történelmi tárgyú darabját, Mihail Sebastian *Névtelen csillag* című színművét, B. Hatch - Ch. McArthur *A nap szenzációja* című musicaljét, Berli *Fontana trevi* című színművét, V. Frunze *Az új nagy állomás* című drámáját, valamint a Debrecenben is látott D. R. Popescu *Az erkély* című társadalmi drámáját játszotta. A magyar tagozat pedig V. Rebreanu *Juhmarta ember* című művét, Nestroy *Lumpáciusz Vagabundusz* című játékát, Darvas József *Szakadékját*, Miller *Pillantás a hídróljára*, *Emlékszel még* címmel operett-összeállítást, és végül a vendég-játékon is játszott D. R. Popescu *A szomorú angyalok története* című drámáját mutatta be. Az előző évben Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* című művének adaptációját mutatták be, jövőre pedig Bródy Sándor *Dadája* szerepel a társulat műsorán.

- Ami a terveinket illeti, műsorunk, céljaink elveiben változatlanok, továbbra is a változatosságra és az eredetiségre törekszünk. A tévé és a rádió konkurenciájára gondolva kevésbé ismert, de lényeges mondanivalójú és művészi erényekkel rendelkező darabokat keresünk.

A debreceni vendégjátékokra házi szerzőnknek számító D. R. Popescu két darabját hoztuk. Azért esett ezekre a választásunk, mert hűen tükrözik együttesünk célját: a politikai, társadalmi problémákhoz való hozzászólás igényét és az újszerű színpadi fogalmazásra törekvést. *A szomorú angyalok történetét* már játszotta néhány éve a román tagozat, de Szabó Józsefnek, a magyar tagozat rendezőjének nagyon megtetszett a mű, dramaturgiai átalakításokkal cirkuszi térbe helyezte a cselekményt, s ezzel új vonásait tárta fel a darabnak. A szerző jövőre új darabot ír számunkra, valószínűleg szintén a magyar tagozat fogja játszani.

*

A Debrecenben látott előadások igazolják az igazgató szavait. A neves román szerző - akinek több regénye, novellája olvasható magyarul is - színműveiben erős társadalomkritikai szándék nyilvánul meg. Mindkét darabjában arra keres választ: hogyan lehet kommunista módon, tisztán, becsületesen élni? Az alap-kérdést számos probléma kíséri: a hajdanvolt forradalmár vezetőnek a szá-

mító, anyagi környezet hatására bekövetkező korrumpálódása, a funkcionárius bürokratává válása, a karrierizmus, a zabolátlanul szókimondó, heves vérű fiatalok és a megalkuvó középkorúak ellentéte és így tovább. E néhány kissé leegyszerűsített probléma felsorolásából is látható, hogy ezek mindegyike külön-külön is elegendő lenne egy drámához.

E sok-sok problémát a drámákban kettős keretbe ágyazva vonultatja fel a szerző. A *szomorú angyalok* történetében az alaptörténet két érzékeny, többszörösen megsebzett lelkű fiatal találkozása és elválása. Életüknek ebbe az eseményébe sűríti a szerző azokat a konfliktusokat - az első szerelem és csalódás, munkahelyi összecsordulások a karrieristával, a funkcionáriussal stb. - amik formálták a fiút és a lányt. A keretet egy újabb keret fogja körül: az egész egy cirkuszi mutatvány. A különös bohóc celebrálja a produkciót, hol narrátor-ként, hol az egyes epizódok, emlékek szereplőjeként.

Az *erkély* önvizsgálatra készítő játék, melynek lényege: a fiú számon kéri apján a hajdanvolt ellenállót, s szembesíti környezetével. Ez az alapkönfliktus lehetőséget ad arra, hogy számos élősdit figurát, káros szemléletet, jelenséget is bemutasson a szerző. A darabot végigkísérti egy öngyilkos ugrás. A három felvonás a ház három különböző szintjén játszódik, az expozícióban tudomást szerzünk a fiú halálos zuhanásáról, s a következőkben, az alsó emeleten, az apánál és az anyánál játszódó jelenetekben ez a lelkiismeretet felrázó tragikus tett visszatér, mintegy második keretbe foglalva a történeteket.

A darabok gondolati, közéleti szándéka erősebb, mint a művészi megvalósítás színvonala. Mindkét darabban túl sok probléma zsúfolódik össze, az egyes rész kérdések árnyalt kidolgozása elmarad. Ezen problémacsokrok pusztá felvillantása is érdekes lenne, elképzelhető, hogy a néző feladata a továbbgondolás, a szelektálás, a súlyozás. De ha a bemutatás felszínes, a gondolatok gyakran nem lépnek túl a közhelyeken, ha a színpadi helyzetek egy része spekulatív, akkor a nézőt kevésbé aktivizálják a művek.

Az előadások rendezői - Szabó József illetve Alexandru Colpacci - élnek a művek nyújtott jó lehetőségekkel, és az itt-ott meglevő dramaturgiai fogyatékoságokat igyekeznek elsimítani, a valódi- és irreális, emlékező részek arányát pontos-



A szomorú angyalok története a nagyváradai színház magyar tagozatának előadásában A gitáros lány: Csoma Judit (Weisz István felvétele)

san meghatározzák és finom eszközökkel érzékeltetik. A darabok sokféle stílust sűrítnek magukba - szürreális, cirkuszi, naturalista, realista, stilizált -, s bár az együttesek lényegében mindegyik eszközeit bírják, mégsem jött létre egységes játéktípus egyik előadásban sem.

A *szomorú angyalok* történetében Csoma Judit a Lány szerepét sokszínűen, teljes embert ábrázolva alakította. Érezte, hogy a Lány álarcot hord, érzékenységet, sebezhetőséget védi a külvilágnak mutatott viselkedésével, ugyanakkor érzelmek nem uralkodhatnak fölöttes, ő az, aki két fiatal közül sorsukat meghatározó módon dönteni tud. (Egyébként ő az elhangzó beatszámok zeneszerzője is.) Zalányi Gyula nehezen bírkózik a Fiú környezetének kisebb-nagyobb gazságait meglátó, ellenük szónokló, de cselekedni képtelen figurájával. A Különös bohóc Miske László, aki a különböző stílusú részekben egyaránt otthonos. Alakításának nemcsak gondolati, dramaturgiai, de stílári összekötő ereje is van.

A sok epizódból álló *erkélyben* az egyes figurák csupán illusztrációk az apa-fiú konfliktusához, érveikhez, így a színészeknek igen nehéz élő alakot formálniuk. A rendező láthatóan arra törekedett, hogy a kiemelkedő színészi teljesítmények helyett jó együttes játékot produkáljon. Az előadás kétségkívül legjobb alakítása Eugen Tugulea nevéhez fűződik, aki az apa, az idős kommunista szerepét sokoldalúan, tévedéseiben, vívódásaiban is erősnek, a fia igazságában a maga végig nem vitt harcait felismerő hősnek ábrázolja.

Mindkét előadás egyszerű díszletét, valamint a jelmezeket Tatiana Manolescu-Uleu tervezte.

A Nagyváradai Állami Színház debreceni vendégjátéka ismét megerősíti azt a jogos igényt, hogy a környező országok színházai csereelőadások keretében rendszeresen és legjobb produkcióikkal adjanak képet szomszédainak nemzeti kultúrájukról.

N. I.

BERKES ERZSÉBET

Indig Ottó : Nagyváradi színikritikák a „Holnap” évtizedében

Mindig van abban valami kaján gyönyörűség, amikor régi bírálatokat olvas az ember: a későbbben születettek jólérszültséggel szuperokos művészek módjára mosolyoghatunk azon, hogy nem értet-te a nagy Voltaire a nagy Shakespeare-t, hogy értette félre, hogyan nem látta meg Ignótus Tersánszky *Viszontlátásra, drágáját*, hogy közelebbi korokig ne is rukkolkjunk. S legalább ilyen jó érzés olvasni ítéleteket, amelyek a felbukkanás pillanatában ki tudják jelölni a történeti távlatban is megérdemelt helyet - ilyenkor visszatérhet hitünk a bírálatírás értelmességében.

Ennek a Tékabeli kis kötetnek ilyen olvasókedv biztosítja elsődleges vonzását. Nagyváradon nem volt kirobbanó erejű színjátszás 1900 és 1911 között, de a Nagyváradi Napló, a Szabadság, a Tiszántúl színikritikusai érdekessé teszik ezeket a színházi premiereket is. Ady Endre, Juhász Gyula, Bíró Lajos, Dutka Ákos nagyváradi bírálatait gyűjti egybe a kötet. „Kicsit sajtótörténet, kicsit színház-történet, kicsit irodalomtörténet...” - állítja a kötetet összeállító s gondozó Indig Ottó. És ezen kívül - tehetjük hozzá mi, olvasók - a szó nemes értelmében vett olvasmánycsemege is. Hiszen nem-csak a nagyváradi színházi élet múltját tudjuk meg a bevezetőből, s következtethetjük ki a bírálatokból, nemcsak a kritikai kiadásokban - Ady, Juhász Gyula - nem szereplő bírálatokat lát-hatunk filológusi hitellel földerítve, de élvezhetjük azt a bíráló szellemet is, amely a nem éppen színikritikusként halhatatlan Ady, Juhász Gyula kritikáinak olvastán megérint bennünket.

Bíró Lajos mindössze három bírálattal szerepel, ezekből belemagyarázás nélkül nemigen lehet kilátni a jövő dráma-író, Dutka bírálati közül három tarthat igényt színház-történeti érdeklődésre: Az *apa* ösbemutatója alkalmával kirajzolt Strindberg-portré, a Földes Imre elrutinosodásában általánosabb szerzői devalválódásokra is utaló elemzés, valamint a Bíró Lajos *Sárga liliumját* ért kirobbanó nagyváradi sikert taglaló. Dutka ebben írgylésre méltó elmeállal tudja úgy ma-

gyarázni a sikert, hogy közben hangsúlyozhatja: az író keserű társadalmi ítélete éppen nagyváradi élményeiből született meg, s hogy ennek mégis tapsol a publikum, az azért van, mert a szerző „disztingvált ízlésű okos ember”. Sejtethő azonban, hogy amikor Bíró Lajostól beszél, a maga keserűn fogalmazott életlátását beszéli el a sikeres pályatársak mellett nagyváradinak maradt Dutka: „Ebben az országban nincsenek tragédiák, nincsenek hősök. Itt urak és szolgák élnek. Itt csak egy a következtetés: a megalkuvás. Itt elmennek az emberek a szurony hegyéig, hogy aztán illő bérért megforduljanak. Ez a szolgák és a borralók országa” - idézi a drámából, majd így folytatja: „Bíró Lajos az éles eszű, racionális gondolkodású kultúremler fiatal újságíró korában így látta ezt, és jól megfigyelte. Akkor talán ökölbe szorult a keze, s a fejébe szökött a vér, vagy talán már akkor is cinikusan, fölényes úri göggel mosolygott ezen a szennyes, kicsi-nyes magyar életen. En úgy ismerem Bíró Lajost, hogy inkább mosolygott, és megtartotta a gögös úri véleményét magának. Nem lázadt fel, nem szórt szitkokat, mint nagyváradi újságíró életének osztályosa, Ady Endre. Ő volt az okosabb, a gögösebb, az életrevalóbb ember. Együtt nézték ők ketten itt Biharban ezt a betyárosan komisz és piszkos életet, de míg Ady Endréből vad, magyar szilajssággal a káromkodás himnuszában tört ki az elkeseredés, mikor megértette a magyar élet hiábavalóságát, Bíró Lajos már akkor is úgy gondolkodott, mint a *Sárga lilium* Thurzó főhadnagya: érdemes itt felháborodni? Hát szabad itt hősnak lenni...”

A sokszor és sokféle összefüggésben elemzett Ady-prózához aligha jelent adalékot, ha megállapítjuk, hogy a nagyváradi színikritikákból sem a színikritikus érdekes, hanem az a hevület, belső képesség, amely bármilyen tárgyon felindul, ha annak a tárgynak egész vékony fonálon, de kapcsolata van azzal, ami Ady politikai vagy személyes mondani-valóihoz vág. Nem véletlen, hogy ugyanolyan eszmékhez jut el Márkus Emíliáról szólva, mint amilyeneket kifejt az *Ocskay brigadéros* vagy a *dada* kapcsán. Az újólag Adynak tulajdonított kritikát, a *San-Toy* című operetről szó-lót tekinthetjük kuriózumnak, de nyilván csak filológiai apparátus győzhet meg a szerző személyéről, mert egyéb-

ként ez a bírálat - e kérdésben járatlan lévén - nem hat „adys”-nak.

Minden tekintetben meglepetést jelent Juhász Gyula bírálatait olvasni. Egyfelől széles színházi tájékozottsága imponáló, másrészt az a biztonság, amivel a színszerűség, dramaturgia, rendezés jegyeit képes különválasztani, elevenen felidézni. Berté operettjének, A *szép gárdistának* így mondja el a cselekményét: „Adva van egy hercegisasszony, aki még nem csókolt férfit, és aki olyan férjet keres, aki viszont nem csókolt nőt. Amint látjuk, a kisasszony *ilyen szigorú és igazságtalan*, de nem kell nagyon komolyan venni a dolgot, majd enged még a kisasszony ... mint ahogy már az első felvonás végén enged, mert szemet vet a szép gárdistára, akinek egyszerű, de díszes egyenruhája alatt *egy valódi feje-delem* szíve dobog. A fejedelem mint gárdista egy ilyen szép kupléval meghódítja a hercegisasszonyt, és - csók, csók, csók, mint az ódon balladák és az újon románcok mondják. Még egy felvonásra való durcásság és bonyodalom következik, és minden jó, ha csók, csók, csók a vége.” A szomorkás és öngyötrő Juhász Gyula későbbben kialakult képe messze jár a színikritikáktól. Másutt is szellemes, elvi megállapításai a kor magyar dráma-elméleti irodalmának élcsapatához - Hevesi, Lukács mellé sorolják, s igazat kell adnunk Indig Ottónak, aki felkészültnek mondja Juhász Gyulát, a majdani Színi Direktórium élére alkalmas embernek.

A kötet szerkesztőjének jegyzetei, méltató sorai más helyütt is helytállóak, a szűkre szabott kötet lehetőségeihez illeszkedve szerények s pontosak. Talán csak az lett volna szerencsésebb, ha a cím-és forrásjegyzék adatait közvetlenül a cikkek mellé helyezi. Olvasás közben ugyanis zavaró két helyre gyűjtött adatokat követni a függelékben, s talán segítette volna a tájékozódást az is, ha Nagyvárad színi életét kiegészíti néhány olyan adattal - népesség, nyelv, vallási megoszlás -, amelyeknek ismeretében a színház funkcióját, a műsorválasztást s más társadalmi törekvéseket arányosabban elhelyezhetünk. Kétségtelen azonban, hogy mindez terjedelmesebb és közvetlenül színház-történeti munkát követelt volna. (*Kriterion*, Bukarest 1975)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Fellini példája

A múltat életre keltő és bemutató előadásoknál színházban, filmnél, televízióban egyaránt vissza-visszatérő probléma a megelevenítés viszonya a hiteles cm-lékanyaghoz. Minél „kisebb Fellini” valaki, annál fölényesebben, olcsó és kényelmes elméletekkel mond lesújtó ítéletet a hitelességre való törekvéseiről. De minél nagyobb és jelentősebb művészről van szó - Fellinién kívül a példák hosszú sora bizonyítja -, annál nagyobb lelkiismeretességgel él a hitelesség színésítő, gazdagító segítségével.

Az utóbbi évek egyik legszebb példája, sőt csúcsa Fellini *Satyriconja*. Maszk-készítő munkatársai remekül dolgoztak. Maga Fellini hihetetlen igényességgel kereste meg szinte az egész világról és a legeldugottabb helyekről is a számára kíváncsi típusokat és alkatokat. A sajtó hosszú történeteket írt le kutató útjairól. A filmszínészi képességeket nem igénylő alakokat, amelyek csak a bemutatás izgalmaival hatottak, az idomítás velejáró többletmunkáját vállalva szedte össze. Felfokozott érzékenységgel, a szépet és rútat egyaránt. Harmonikus test és arc mellett a deformálódott torzokat is: a párdúc szépségű, karcsú nubiai Donyale Lunától (barna bőréhez csodálatos

türkizkék szeme van, amely valószínűleg színes kontakt üveg), a kétszáz kilós akromegáliás római mészárosig. Az eredmény: az emberré válás csodálatának és iszonyatának valószínűtlen gazdagsága. Ezekhez a remekül kiválasztott figurákhoz járult azután a művészet és kultúrtörténet egyik legragyogóbb archeológiai leletének, az egyiptomi fayumi oázis múmiaportréinak kísértetiesen eleven felhasználása.

A Kairótól délre fekvő fayumi oázisban a múlt század végén folytatott ásásoknál hihetetlenül gazdag emlék-anyagot tártak fel, közöttük egy múmia-portré-festő műhelyt, amelyben tömegével találták a középrétegek számára készült és az emberábrázolás felső fokán egyénített, természetelvű múmiaportrékat. Az i. e. III-I. századból származó, vászonra, fára vagy plasztikus gipsz-stukkóra festett múmiaportrékat a forró homok őrizte meg. Aki látta a ma már a világ nagy gyűjteményeibe szétszóródott múmiaportrékat (Kairó, Alexandria British Museum, Louvre, Puskin múzeum, Ermitázs stb.), úgy érezhette, hogy szinte várják a megelevenítést. Nos, ezt végezte el többek között Fellini a *Satyriconjában*. Bátran élve az egy az egyben való felhasználással, de a továbbstilizálással is. Erős színezés, fehér, kék vagy arany arcok, tetoválás, díszhegek stb. - mindez kápráztató és izgalmas felvonulása a kornak. Fellini bizonyosságát adja, hogy a múlt emlékeinek ismerete és felhasználása milyen nagyszerű eredményre vezethet.

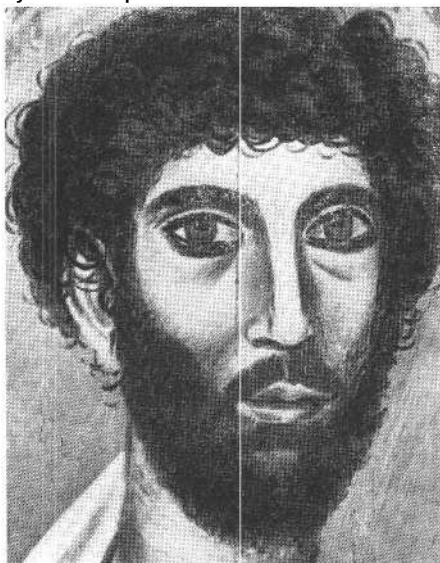


Capucine

Trimalchiót megszemélyesítő római vendéglős



Fayumi múmiaportrék



másfél flekk

SZEGED

Aranykoporsó

Nem könnyű a vidéki zeneszerző helyzete, főképp, ha operakomponálásra vállalkozik. Vántus István szegedi zenetanár mégis szívós akarattal és nagy elhatározással belefogott Móra Ferenc *Aranykoporsójának* megzenésítésébe. A Szegedi Nemzeti Színház jogos érdemeket szerzett azzal, hogy nemcsak az opera bemutatására vállalkozott, hanem a műhelymunka segítségét is fölkinálta a komponistának. A jó együttműködés eredményeként megszületett és színpadot kapott a mű, amelynek tavaly áprilisban volt premierje, és amelyet az idei operai találkozó alkalmából fölújítottak.

Vántus István nemcsak komponistája, hanem librettistája is volt a Móra Ferenc csodálatos szépségű, a tiszta szerelem líráját fölragyogtató regényéből készült operának. Es noha nem egy új opera éppen azon vérzett el az utóbbi időben, hogy a zeneszerző kellő dramaturgiai érzék vagy megfelelő szakmai ismeretek híján maga írta a szövegkönyvet is, Vántus István librettója a zenemű egyik erőssége lett. Valósággal bámulatos, hogyan tudta a szerző alig két órába, tíz rövid képbe belesűríteni mindazt a

cselekményt, ami a klasszikus római témájú regényben lényeges és fontos. A történetből, amely a negyedik század kezdetén, Diocletianus császár uralma alatt játszódik, és amelyet át- meg átszó a korai kereszténység térhódítása, erőteljesen domborodik ki az elkényeztetett, szép Titanilla és a rabszolgasorban élő császári gyermek, Quintipor gyönyörű és tragikus szerelme.

A jól sikerült szövegkönyv hatalmas lendületet adott a zene számára. Az a bámulatos sűrítés, ami a librettót jellemzi, változatos és tömör kompozíciós megoldási lehetőségeket kínált a zeneszerzőnek is. Figyelemre méltó, hogy korunkban, amikor a divatos zenei áramlatok hatása alól csak nagy nehézséggel vonhatja ki magát a komponista, Vántus István mennyire önálló utakon járt. Operájában csak néhány archaizáló jelzés utal Diocletianus korára, de összességében a muzsika erőszakoltság és túlzó modernkedés nélkül ízig-vérig mai hangvételű. Különösen a lírai részek, a keresztények összejövetelének jelenete, és az utolsó képben a hatalmas császár hirtelen összeroppanása bizonyítja, hogy Szegeden az utóbbi idők egyik legnagyobb hatású operája született meg. Ehhez külön hozzátehető, hogy a tavalyi bemutató óta a mű még jobban beérett, és Szalatsy István karmester jóvoltából még hatásosabban fölragyogtatja jelen-tős értékeit.

A puritán eszközökkel megfogalmazott operához egyenes vonalvezetésű, jól követhető, sallangmentes rendezői munka társult. Horváth Zoltán nagy műgonddal törekedett arra, hogy a sok képből álló opera ne töredezzék szét, ha-nem egységes ívű drámai kompozícióként érvényesüljön. Az énekesek csaknem valamennyien fokozott felelősségtudattal, az új mű iránti őszinte odaadással, színészi eszköztáruk fölfrissítésével vesz-nek részt a játékban. Megragadóan poétikus Titanilla szerepében Berdál Valéria, aki különleges tehetséggel teremti meg előadói stílus és zenei megszólaltatás értő egységét. Jó társa abban Quintipor-ként Réti Csaba, és csak a legnagyobb elismerés hangján szólhatunk a Diocletianust éneklő-alakító Sinkó György, a feleségét játszó Lengyel Ildikó jeles teljesítményéről. Biont, a bölcs csillagjóst Gregor József éneкли, sarastrói színek-vel, megragadó emberséggel.

Őszintén sajnálhatjuk, hogy az *Aranykoporsó* zenéje mindmáig nem hangzott fel Budapesten. Október közepén azon-

ban, mint hallottuk, végre az egyik fővárosi színház vendégül látja a szegedieket, és akkor Budapest közönsége is tanúsíthatja, hogy Vántus István operája valóban jelentős színpadi alkotás.

G. I.

FŐVÁROSI GYERMEKSZÍNHÁZ

Csipkerózsika

Miért *Csipkerózsika*? A gonosz király, a trón jogtalan bitorlója a szép Tündér-Boszorkát hívja segítségül, tegyen csodát, altassa el legalább száz esztendőre



Markaly Gábor mint bohóc (Iklády László felv.)

az egykori uralkodó, Jámbor Sándor szöske lányát, Rózsikát. Altassa el, hogy ne vehesse át a trónt, mert túlságosan jószívű, udvarhölgyeivel sapkát, sálat köt a szegényeknek...

Így korszerűbb? Romhányi József verses szövege kétségtelenül játékos, derűs színekkel fogalmazta át *Csipkerózsika* történetét. Am a Grimm-testvérek romantikus gyermekmeséjén már generációk fantáziája nevelkedett. Miért kell a legifjabbakat ma megfosztani a mese költészetétől, miért kell a *Csipkerózsikát* „korszerűsíteni”?

Both Béla rendezése sem tudta egyértelműen eldönteni, a régi mesét vagy az új történetet játszhatja-e színészeivel.

Berdál Valéria és Réti Csaba
Vántus István operájában
(Hernádi Oszkár felvétele)



Így az előadás sem igazolta az átírás, a modernizálás szükségességét. Csupa kecses mozdulat, csupa báj, csupa tüll, csupa csipke a színpad. Ha Csipkerózsikából a szegények iránti „közösségi indíttatású” Rózsika lett, miért nem bújt ki csipkeruhájából, miért nem vált meg aranypalotájától?

Az együttesből csupán Markaly Gábort emeljük ki; tehetségesen, játékos kedvvel teremti meg a Bohóc figuráját.

Többször hangsúlyoztuk, most is leírjuk: baj van a Gyermekszínház színészeinek énektudásával. A *Csipkerózsika* előadásán Horusitzky Zoltán nem túl igényes, nem túl szellemes dallamait sem mindig sikerült hibátlanul előadni.

R. K.

ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ

Kököjszi és Bobojsza

A Törpekirály két legkedvesebb-legügyesebb-leghuncutabb manóját, Kököjszit és Bobojszát küldi le a földre a most született Andris mellé. Kísérjék, segítsék első lépéseit a bölcsőtől az iskoláig. Az álmok szárnyán mesés világba kalauzolják a kisfiút, s csodás élményeken keresztül ők ismertetik meg Andrist a valóság rejtelmeivel. Kököjszi és Bobojsza magyarázza el Andrisnak, hogy a világon mindenben lakozik egy kis manó vagy egy jó tündér, aki mindent meg-old, csak elő kell hívni őket, tudni kell titkukat, s ezt kell megőrizni egy életre. A gyermekség tisztaságát, a gyermeki képzelet mesés igazságát.

Gyermekkorunk kedves meséje kelt új életre a Bábszínház színpadán. S a közönség, gyermekek és felnőttek egyaránt, szívesen gyönyörködnek Török Sándor meséjének a képzelet teremtette látványvilágában.

Nagyszerű technikával, látványos mozgásokkal, színekkel-fényekkel elevenedik meg a történet a Bábszínház színpadán. Csak ott lassul le a játék, ott válik vontatottá, nehézkesé, ahol Andris valóságos életéhez, eseményeihez ér. A családi élet nem-titkoltan tanító jel-legű jelenetei túlságosan leegyszerűsítettek, magyarázkodóak. A mesevilág megelevenedő varázslatos víziói azonban kárpótolnak értük.

Ország Lili báb- és jelmezterve a gyermeki képzelet kitűnő ismeretéről tesz



Jelenet Török Sándor bábjátékából

tanúságot; Kovács Gyula rendezése az álom és a valóság közötti kontrasztot hangsúlyozza; Gyulai Gaál János dallamos-bájos muzsikája meghatározza az előadás hangulatát. Turcsányi Erzsébet, Kárpáti Gitta, Cser Tamás, Hárty Ferenc, Galamb György, Fóthy Edit, Dallos Ibolya, Hetey László, Dalmady Géza művészete legjavával segíti sikerre az előadást.

R. K.

VESZPRÉM

Vitéz Lélek

Ez a veszprémi bemutató ismét alkalmat kínál, hogy Tamási Áron színpadi játékainak „színszerűtlenségéről” tünődjünk. Mondhatnánk tehát, hogy az író dramaturgiai bakugrásai, furcsa, „színháziatlan” jelképei ellenére, melyek ugyan meg-megakasztják a történet kibontakozását, szépen szól Tamási költészete a veszprémi Petőfi Színházban. Csakhogy az ellentmondás önmagáért beszél: aligha szólaltathatjuk meg oly módon Tamási költészetét, hogy e poézis legsajátosabb ismertetőjegyeit - „színszerűtlenség” okán - mellékesnek tartjuk, vagy itt-ott egyszerűen letagadjuk a színpadról.

Bohák György rendezése nem mutat különösebb érzéket Tamási világa iránt,

noha dicséretes, hogy nem akar erőszakot elkövetni a darabon. Nem törekszik radikális átértelmezésre, nem igyekszik ilyen vagy olyan stílusba belekényszeríteni azt a drámák öltöt, aki legtöbb darabjában „kidönti a falat” - mint egyik méltatója írta róla. De arra sem vállalkozik a fiatal rendező, hogy a színpadi világ e szétfeszítésében segítségére legyen a költőnek. Azzal szokás ilyenkor mentegetni a színházát, hogy az igazi irodalom szószékévé kíván válni; kár, hogy a darab legsajátosabb, belső értékei eközben kiaknázatlanok maradnak. Végül is Veszprémben többé-kevésbé Móricz Zsigmond hangján szólal meg Tamási, s ez bizony disszonánsan hat.

A színészek, láthatóan örömeiket lelik az író ízes drámai nyelvében, de míg e költészet zamatában gyönyörködnek, többnyire adások maradnak a szerepek, a szituációk eljátszásával. Vonatkozik ez Papp János mosolygós Balla Péterére is, Húvösvölgyi Ildikó Borókájára is. Göndör Klára és Dobos Ildikó több színt hoznak az előadásba, Tánczos Tibor, Czeglédy Sándor, Kenderesi Tibor, Horváth László viszont csak egy-egy percre találunk el Tamási Áronhoz. Koós Iván játéktere az egyik legfontosabb feladat megoldásával maradt adós: Balla Péter új házának felépülését egyszerűen *nem hisszük el*, ha a harmadik felvonás is a többé-kevésbé, naturálsan berendezett *régi* házban játszódik.

P. A.

Papp János és Göndör Klára Tamási Áron játékában (MTI fotó - Jászai Csaba felv.)



KECSKEMÉT

Tárlat az utcán

Kocsis Istvánnak, aki már-már házi szerzőnek számít Kecskeméten, aligha a *Tárlat az utcán* a legjelesebb darabja. De sok más Kocsis-drámához hasonlóan erről is elmondható, hogy hálás szerepeket kínál a színészeknek. Van Gogh és Gauguin fiatalkori barátságát idézi fel a darab: azokat az éveket, mikor e két ragyogó tehetség még a kor teljes értetlenségét „élvezte”. A művész és a társadalom, az elhivatott ember és a földhöz ragadt, „törpe” kor konfliktusát sokan, sokféleképp megírták; a *Tárlat az utcán* legigazibb drámai lehetősége abban rejlik, hogy Kocsis nemcsak e végső soron közhelyszerűen hangzó konfliktust ismétleti, hanem azt kívánja felvillantani, miképp viselkedik e kiélezett helyzetben a két különböző ember, akik nemcsak személyes sorsukban, természetükben térnek el egymástól, de művészi vonzalmaik is mások.

Az író inkább partitúrát ad a színház-

Lengyel János és Baranyi László
Kocsis István drámájában



nak, semmint sokrétűen kidolgozott drámát. Nem köti meg sem a rendező, sem a színészek kezét; érezhetően arra helyezi a hangsúlyt, hogy az *alaphelyzetet* megadja. Szurdi Miklós rendezéséből kitűnik, hogy érti az írói szándékot: arra a gondolatíságra figyel, ami *színészileg* kibontható a darabból. A két alakítás közül Baranyi Lászlóé (Van Gogh) a ki-

dolgozottabb, erőteljesebb, gazdagabb, átgondoltabb: néhány igen szép, megkapó percére különösen sokáig emlékszünk. Lengyel János (Gauguin) artikulációja sok kívánni valót hagy maga után, s ez játékának egyéb értékeiből is sokat levon.

P. A.

HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ Levél nővéremnek

A Huszonötödik Színház rendszeresen helyt ad zenés-irodalmi délutánoknak, esteknek; ezek során jelentkezett néhány esztendője Cseh Tamás is első önálló műsorával, amelyben Bereményi Géza szövegeire írott dalait adta elő, és amely méltán aratott sikert. E dalok hamarost szélesebb körben is ismertté váltak: Cseh Tamás sajátos, egyéni hangon szólaltatta meg a fiatal nemzedék érzéseit, vágyait, nosztalgiáit. Nem volt nehéz e gitáros fiúban a muzsikálás populáris formái iránt fokozott érdeklődést tanúsító fiatalok egyik jellegzetes képviselőjét látni.

„A hatvanas években nyár felé tetőzött az ifjúsági probléma. / Emlékszem, nap mint nap átmentünk Almádiból Siófokra” - énekli most Cseh Tamás az új dalt a *Levél nővéremnek* műsorában, s mindjárt megérezzük azt az öniróniát, mely ugyan a korábbi dalokban is szó-hoz jutott, de mostanra erőteljesebb lett, módosult a jelentése. Míg a régebbi Cseh Tamás-műsorból a dalok egyes szám első személyben megszólaló hősének, személyes, mondhatnánk, magánjellegű öniróniáját hallottuk ki, addig a *Levél nővéremnek* alaphangja a nemzedéki önirónia. Immár tudatos programnak érezzük, ami korábban ösztönösnek tetszett Cseh Tamás pódiumművészetében: annak a társadalmi szerepnek a vállalását, melyet dalai akarva-akaratlan is betöltenek.

Ebből a szempontból igen szerencsésnek nevezhető Másik Jánossal való társulása: színesebb, játékosabb lett az est zenei nyelve is. Egy-két zenei paródiájuk már-már Vujicsics Tihamért juttatja eszünkbe, mint ahogy elsősorban Cseh Tamás előadói modora is az egyszemélyes pódiumművészet, a pesti kabaré igazi örökségére hivatkozik. Az „ifjúsági problémáról” szőtt ironikus dalok végül egy sajátos (nemzedéki) politikai kabarévá állnak össze, s alighanem in-



Cseh Tamás és Másik János

nen ered a *Levél nővéremnek* feltűnő közön-ségsikere. „Míg ember néz az égre, mindig lesz szépséges zászlófelvonás” - énekli a hajdani rajvezető dalát, s ez az a tónus, melyben Cseh Tamás, Bereményi Géza és Másik János csípős gunyorossággal, mégis lírai melegséggel tekint vissza e nemzedék saját kis „történelmére”. Kár, hogy maga a „keretjáték”, mely egységbe foglalja az összeállítást, néhol túl naivnak, végiggondolatlanak bizonyul.

P. A.

Cseh Tamás (Korniss Péter felvételei)



SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THÉÂTRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter Molnár Gál:

Bloc-notes sur notre théâtre

A propos de quelques créations et certaines interprétations de la saison passée, le critique offre des observations polémiques du général au sujet de l'état actuel de notre théâtre hongrois. Il démontre surtout les rapports organiques entre les éléments nouveaux et modernes et les aspects traditionnels.

János Sziládi:

Le visage nouveau du « Ban Bánk »

Le Ban Bánk de József Katona est un des trésors de notre patrimoine dramatique, cependant il y a dans le texte certains problèmes qui se prêtent à des discussions depuis 150 années. Le Théâtre de Pécs a mis sur son affiche une adaptation ou plutôt un « rajustement » de la tragédie, signé par le grand poète et dramaturge contemporain, Gyula Illyés. Notre collaborateur examine ce travail qui ne le satisfait pas sur tous les points.

András Pályi:

« Ne condamne pas ton frère »

Après avoir adapté le roman de Chokolov, *Le Don paisible* pour la scène, József Ruszt l'a réalisé maintenant au Théâtre Katona József de Kecskemét. Voilà un nouveau spectacle d'une richesse extraordinaire né à Kecskemét. Nous pouvons admirer sa prodigieuse théâtralité – dit notre critique – cependant le contenu, le message y passent avant tout. Quelques épisodes lui servent pour illustrer la naissance de l'harmonie entre philosophie et style au théâtre de Ruszt.

Tamás Tarján:

Madame l'aubergiste se marie

En 1976, tout comme en 1975, le Théâtre Vígszínház a achevé sa saison par une comédie de Carlo Goldoni. L'année passée c'était la trilogie de *La Villeggiatura*, maintenant ce fut le tour de *La Locandiera*. En résumant la double expérience, Tamás Tarján cherche à expliquer pourquoi on ne réussit pas à faire aimer au public du Théâtre de Comédie le classique italien.

István Gábor:

Notes au sujet de la recontre lyrique de Szeged

A Szeged on a organisé un festival des ensembles lyriques de la province. La manifestation a compris aussi certaines importantes créations qui servent d'à propos au critique pour analyser plusieurs problèmes de métier de cet aspect de notre culture théâtrale.

István Nánay:

Une opérette en tant que sujet de distanciation?

A Kaposvár Tamás Asher a signé la mise en scène de la reprise d'une opérette à grand succès des années cinquante, *Le Magasin d'État*. Empruntant le langage spécifique du théâtre musical, le spectacle offre une vue politique de l'époque en question, cependant notre critique est de l'avis que l'opérette en tant que sujet et moyen de distanciation pose quand-même certains problèmes stylistiques qui n'ont pas tous trouvé ici une solution rassurante.

Alfréd Lux:

Le caractère artistique de la Scène Miklós Radnóti

En automne 1976 la Scène Littéraire pourra retourner dans son théâtre rénové. A cette occasion l'ensemble a changé de nom, pour assumer celui de Miklós Radnóti, un des plus grands poètes hongrois de ce siècle. Derrière ce changement de nom se poursuit également un enrichissement du programme que notre article essaie de définir.

Katalin Róna:

Théâtre Grand et Théâtre Petit à Szeged

Mátyás Giricz – directeur depuis quatre ans du Théâtre National de Szeged – répond ici aux questions de notre collaboratrice, à l'occasion de l'inauguration en automne de son studio.

Erzsébet Bogácsi:

Il faut créer des traditions nouvelles...

Les deux nouveaux dirigeants du Théâtre Kisfaludy de Győr, le directeur Imre Cserhalmi et le metteur en scène en chef János Meczner révèlent ici leurs projets et leurs ambitions artistiques.

György Székely:

Sur l'art de l'estrade

Nous publions ici la première partie d'une étude compréhensive signée par l'éminent historien du théâtre au sujet de l'esthétique de l'art de l'estrade.

Anna Földes:

Les deux côtés de La Table Ronde

La première du 25^{ème} théâtre, une interprétation très libre du *Roi Lear* a été discutée dans une réunion des créateurs et des critiques. Anna Földes donne un exposé de cette nouvelle initiative.

Tamás Koltai:

Le palais au bord de la Tamise

L'article fait le portrait du nouveau Théâtre National de l'Angleterre, sur la base des matières publiées par la revue « Plays and Players ».

Veronika Csillag:

La répétition, mon amour

Cette étude a pour sujet le personnage du metteur en scène soviétique Anatoli Efros, des impressions de plusieurs spectacles vus à Moscou se mêlant aux pensées inspirées par un livre d'Efros sur lui-même – *La répétition, mon amour* – qui vient d'être publié.

I. N.:

Les artistes de Nagyvárád a Debrecen

L'article rend compte de la nouvelle tournée à Debrecen des sections hongroise et roumaine de la troupe de Nagyvárád.

Erzsébet Berkes:

Ottó Indig: Critiques dramatiques de Nagyvárád pendant la décennie de « Holnap »

Il s'agit ici d'une publication hongroise parue en Roumanie où l'on peut lire des documents fort intéressants ayant trait à l'histoire des lettres et du théâtre au cours de la première décennie de ce siècle.

István Köpeczi Bócz:

L'exemple de Fellini

Dans sa série consacrée aux secrets du masque au théâtre, le scénographe du Théâtre Madách illustre cette fois-ci ses idées par des exemples puisés dans l'art de Fellini.

Ára: 12 Ft

