SZÍNHÁZ

Hermann István: Bodnárné • Major Tamás: Keressük az élő színházat • Spiró György: Ivanov a Nemzetiben Majoros József: Töltsön egy estét Csehovval! • Koltai Tamás: Prágai színház cseh dráma nélkül • Szánthó Dénes: Bohócok • Róna Katalin: A két Mária királynő

1971.
ÁPRILIS

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 4, SZÁM
1971. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest VI., Nagymező utca 22-24.
Telefon: 124-230

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-r x.
A kiadását felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér x,)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
r évre 144,-Ft, ¹% évre 7z,-Ft
Példányonkénti ár: x z,-Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

71.0083 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
KISS MANYI (BODNÁRNÉ),
HUSZTI PÉTER (BODNÁR JÁNOS) ÉS
SCHÜTZ ILA (ÖRZSI)
NÉMETH LÁSZLÓ BODNÁRNÉ CÍMŰ
DRÁMÁJÁBAN (MADÁCH SZÍNHÁZ
(IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

TARTALOM

MAJOR TAMÁS
Keressük az élő színházat (1)

magyar játékszín

HERMANN ISTVÁN
Bodnárné (5)

PÁLYI ANDRÁS
Egy barátságos szinház (8)

SPIRÓ GYÖRGY
Ivanov a Nemzetiben (11)

MAJOROS JÓZSEF
Töltsön egy estét Csehovval! (16)

LOHR FERENC
Hang és látvány
Az ember tragédiája operai változatában (19)

BÁLINT LAJOS
Az új cirkusz (23)

SZÁNTHÓ DÉNES
Bohócok (26)

M. G. P.
Színházi holmi (28)

négyszemközt

FÖLDES ANNA
Winnie-t vállalva (29)

BENKŐ TIBOR
Hofiról - Hofival (33)

műhely

RÓNA KATALIN
A két Mária királynő (36)

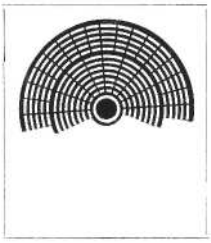
világszínház

KOLTAI TAMÁS
Prágai színház cseh dráma nélkül (38)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Bulgáriai benyomások (45)

MAJOR TAMÁS

Keressük az élő színházat



Nem annyira a munkámról szeretnék beszélni, mert akkor az olyasmi lenne - amit elég sokan csinálnak -, mintha valami szoborfélét állítanék önmagamnak. Ezt nem szeretném. A népmesék végén szokott lenni egy mondat, melyet én nagyon-nagyon szeretek: addig éltek, amíg meg nem haltak. Gyakran gondolok arra, hogy nagyon sokan vannak, akik nem élnek addig, amíg meg nem halnak. És ez rendezők-re, művészekre is vonatkozik.

Arról szeretnék inkább beszélni, hol tartunk most, mivel harcolunk, mivel vitatkozunk, milyen eszközöket keresve dolgozunk mindaddig, amíg el nem jön a legközelebbi állomás, amikor is másért harcolva, más eszközöket keresve kell majd dolgoznunk.

A dolog lényege: keressük az élő színházat. Bár arról, hogy mi a színház, szintén nagyon érdemes lenne beszélni akkor, amikor az élő színházat keressük. A színház, gondolom, mindig olyan tér, ahol emberek között lefolyó cselekvéseket egy bizonyos szemszögből lehet ábrázolni, és ezt emberek nézik. Hogy milyen szemszögből ábrázolunk - úgy hiszem, ebben áll a rendező munkája.

El kell mondanom, még ha közhelynek hangzik is, hogy a színház nem volt mindig egyforma. Ezt ugyanis sokan nem tudják - a kritikusok közül sem tudják sokan -, mert csak egyfajta színházról beszélnek, egy bizonyos fajta függönnyel ellátott színházról, ahol egy bizonyos módon kell játszani.

Melyik hagyományt élesszük fel?

Amikor kritikusok írásait olvasom, mindig vitatkozom velük -- persze nem akkor, amikor a saját előadásaimról van szó, mert ha rólam írnak, nem vagyok illetékes, hogy velük vitatkozzam. Elvben vitatkozom velük, mert gyakran találkozom olyan bírálatokkal, melyekből az derül ki, hogy csak egyfajta színházat ismernek, és annak az egyfajta színháznak a nevében és mércéjével kérik számon az előadásokat. Ilyen-kor nekem mindig *Az ember tragédiája* londoni színéből a zenész jut eszembe, aki azt mondja: „Mit tegyek, élnem kell, nem tudok mást." Nyilvánvaló, hogy sokfajta színház volt, sokfajta hagyományt lehet élővé tenni, és én nagyon izgalmas kérdésnek tekintem, hogy melyiket elevenítjük fel, Akár körülállják azt a helyet, ahol játszanak, akár amfiteátrum az a hely, akár délután, akár elsötétítéssel játszanak: mindig más és másfajta volt a kapcsolat a közönséggel, és én erről a kapcsolatról szeretnék beszélni.

A tudományok kora

De előbb még arról, hogy a mi nagyon nagy feladatunk az, hogy az élő színházat keressük. Egy olyan bonyolult kornak kell tükröt mutatni, mint amilyen a mienk. Nemcsak azért bonyolult, mert az az óriási drámai konfliktus áll fenn a világban, hogy egyszerre van meg a lehetőség arra, hogy a világ elpusztuljon vagy humanista irányba fejlődjék. De azért is bonyolult, mert a tudomány korában élünk, és ha a tudomány korának akarunk tükröt mutatni, akkor azt semmiképpen sem tehetjük úgy, hogy a tudomány összes találmányát és eredményét a színpadra vigyük, hanem csak úgy, hogy ennek a kornak a kérdéseire, még a legegyszerűbb kérdéseire is választ adunk. E kor egyik legnehezebb kérdése, hogy egyre jobban kell specializálódnunk, s közben még általános műveltséget is kell szereznünk, és emberségünket is meg kell tartanunk, politizálnunk is kell. Véleményem szerint erre más társadalom, mint a szocialista, nem alkalmas. Végül pedig különösképpen tekintetbe kell vennünk azt, hogy nagyszerű szakembereket kell nevelnünk, akiknek azonban reneszánsz embereknek is kellene lenniük.

Felvetődik az is, hogy ha a tudomány korának olyan találmányai vannak, mint amilyen a színes televízió és a film, akkor ezek konfliktusban állhatnak vagy állnak a színházzal. Ha számokban gondolkodunk: egy hétszázas nézőközönség áll szemben hárommillióval, vagyis a tévével, illetve a hét-százas nézőközönség a sokmilliással, vagyis a filmmel. Az én meggyőződésem azonban az, hogy ezek a számadatok csak számadatokként hatnak ilyen rosszul, mert az élő színház, a közönséggel való élő kapcsolat igenis fennmarad, de csak egy esetben, ha mi nem akarjuk a tévé vagy a film eszközeit használni, hanem műfajilag még jobban elhatároljuk magunkat. Még jobban kell hangsúlyoznunk, hogy együtt vagyunk, együtt játszunk, minden egyidejűleg történik: a szerepbe bele is lehet sülni, a színész rosszabb formában is lehet. Vagyis részesei lehetünk mindannak az izgalomnak, amit az élő szín-ház jelent.

A X. kongresszuson nekem nagyon tetszett az a mondat, hogy a párt az ország helyzetét konkrétan elemzi. Nos, ez az elemzés ennek a változó világnak az ellentmondásait, a fejlődésről való lemaradást. a szervezeteknek, a gyakorlatnak a megváltoztatását igényli, és én azt hiszem, hogy nekünk a színházban ugyanilyen konkrétan kell ráérezni a mi élő világunkra, amikor új és új eszközöket keresünk. Azt szoktuk mondani, hogy világot megváltoztató színházat akarunk csinálni, olyan színházat, amelynek a közönsége megváltoztatja a világot. Ez így nagyképűnek hangzik. De ha azt mondjuk: olyan színházat akarunk csinálni, amelynek a közönsége kedvet kap arra, hogy megváltoztassa a világot, akkor úgy hiszem, már egy kicsit jobban fogalmaztunk, és ez nem kevés. Ez nagyon nagy dolog.

Miért csináljuk a színházat? Körülbelül ezért. Nekem az a mély meggyőződésem, hogy egy előadást nemcsak valamiért kell csinálni, hanem valami *ellen*, valamivel való harcban, vitában is. Különben az előadásnak szerintem nem sok értelme van. Itt térhetünk rá arra a bizonyos *egyfajta* színházi elméletre.

„Nyilatkozat-aláírók"

Ha a közönség bejön a XIX. század színházába, akkor anélkül, hogy tudná - aláír egy nyilatkozatot. Ez a nyilatkozat így hangzik: „Köteles vagyok elfelejteni azt, hogy színházba

---

A Színházművészeti Szövetség rendezői tagozata előadássorozatot indított. Novemberben Szinetár Miklós, decemberben Major Tamás beszélt műhelyvallomás formájában arról, hogy milyen célokat követ művészi munkájában. Major Tamás előadását - melyet szerkesztőségünk rendelkezésére bocsátott - némi rövidítéssel közöljük.

mentem. A cselekvés színhelyén vagyok, ahol egy bizonyos negyedik falon kukucskálok be. Ennek következtében tilos köhögni, cukorkát ropogtatni, hangosan beszélni, általában zavarogni."

A színész is aláír egy kötelezvényt, ami ennek a megállapodásnak a másik oldala. Ez pedig az: „Semmiképpen nem vehetem tudomásul, hogy közönség ül a nézőtéren, tehát ha lenézek, kikacsintok, pofákat vágok - rossz ripacs vagyok, és nincs helyem a színpadon."

Ez *így* van, ez a szabály, és az ilyesfajta előadásokat ismerik általában a kritikusok, ezért követelik meg az állandó és teljes illúziót. Zajongani azért nem szabad, hogy az illúzióból ki ne rángassanak. Elsötétített színházban játszódik ez az előadás, elsötétített helyen, ami szintén az előbb említett megállapodáson alapszik.

De hát nem mindig volt ilyen a színház. A színházban a közönséghez való viszony volt egészen más is, és én azt hiszem, hogy mi ezt nem tudatosítottuk eléggé. (Anélkül, hogy *ezt az* illúziószínházat el akarnánk törölni, van egy sereg darab, amelyek erre készültek, így kell játszani, tudni kell ezt a színházat is. De ugyanakkor tudni kell azt, hogy más-fajta színház is volt a világon.)

Kiről szól a mese?

Nem akarok itt arisztophanészi közhelyeket mondani a közönséggel való kapcsolatról, csak annyit, hogy a görög színházban, akikről a mese szólt, ott ültek a nézőtéren, meg is szólították őket előadás közben, a harácsolókat, vagy a „táglikúakat", vagy másokat. A pederasztákat egyszerűen nevükön nevezték, beszéltek hozzájuk, kigúnyolták őket, játszottak velük, a közönség többi részének a derültségére. Arról már nem is beszélek, hogy akiről a mese a legtöbbször szólt, a zsarnok, Kleón, ott ült a páholyban. Tehát ott szembesítődött az egész előadás.

Ugyanilyen színház volt az Erzsébet-kori színház is, melyről egy kicsit szeretnék bővebben beszélni, méghozzá azért, mert most éppen Shakespeare-t rendezek, és ilyenkor nem is tudok másról beszélni. Már többször elmondtuk, de nem eléggé tudatos a mi Shakespeare-előadásainkban ez a közönséggel való más kapcsolat.

Amikor mi a felszabadulás után az *Othellót* bemutattuk, a kritikusok a szemünkre hányták, hogy Jágónak mind a három monológját elmondtuk. Támadtak, hogy micsoda ostobaság ez, majd még elméletet is szerkesztettek hozzá: talán azért kell a három monológ, mert a közönség olyan rendetlenül jár a színházba, és így mégis tudják, miről van szó. A vád ellenünk az volt, hogy mi akkor a feszültség, ha előre elmondják a darab tartalmát?

Ha kijön III. Richárd, és elmondja a monológját, amelyben tulajdonképpen minden benne van, vagy Jágó elmondja a második és harmadik monológját, akkor nyilván cinkosságot köt a közönséggel! Ez magyarul annyit jelent, hogy a Shakespeare-előadásokon negyedik fal nincs. A dolog lényege az, hogy a főszereplő cinkosságot köt a közönséggel, így egy egészen más megállapodást írnak alá, mint a kukucs-káló színházban. Én tudom, mi fog itt történni, az egészet elmondom nektek, először a darab alapötletét, azután sokkal részletesebben magát a darab tartalmát, azután megrendezem a darabot, kiosztom a szerepeket, amint azt Jágó teszi, vagy pedig részletenként újra elmondom a következő célunkat, mint azt Richárd teszi.

Cirkusz-színház

Az ilyesfajta színház az, amire én szeretem azt mondani --és ezt szeretném bizonyítani -, hogy közelebb áll a cirkuszhoz, mint az irodalomhoz. Ha a színházat jól játsszuk, akkor ez a kérdés így fel sem merülhet, mert a kettő nem mond el-lent egymásnak. De kénytelen vagyok ezt elmondani, mert most az irodalomcentrikus színházzal hadakozunk, és most ezt kell hangsúlyoznunk. Miért? Miért mondunk mi ilyes-mit, és miért mond ilyesmit ma a világon jó néhány haladó művész, egymástól függetlenül?

Nagyon szeretném hangsúlyozni, hogy egymástól függetlenül.

Ha élő színházat akarunk csinálni, mai színházat, akkor kétféle módon járhatunk el. Az egyik mód az, hogy ismerjük a színházi divatokat, és ezeket igyekszünk utánozni, nehogy lemaradjunk. Én ezt a színházat nem szeretem. De nagyon szeretem azt a színházat, amelyik igyekszik megismerni a világ életmozgásának az áramlatait, és akkor meg tud magyarázni bizonyos jelenségeket, amelyek maiak, amelyek kor-szerűek, és amelyek mégis mindig mindenütt mások, a hely, idő szerint, vagyis az illető művészt körülvevő realitásnak megfelelően. Ilyen áramlatok vannak, és amennyire a divat-kergetés, a külsőségek átvétele nem nagyon becsülendő művészet, úgy ezeknek az áramlatoknak az ismerete nagyszerű, és enélkül nem lehet színházat csinálni.

Ez után a zárójeles megjegyzés után szeretném most elmondani, hogy én azért tartom a cirkuszhoz közelállónak Shakespeare-nek ezt a módszerét, mert végeredményben a cirkuszban is ilyen kapcsolata van a bohócnak a közönséggel. Mert mi történik a cirkuszban? Körülbelül a következő: „Ide figyeljetek emberek! Én be fogok ide hozni egy ládát, abba bele fogok ültetni egy trombitást, mert én nem tudok trombitálni, és ha majd jönnek, belerúgok a ládába, és akkor majd trombitálnak." Világos, hogy ennek az lesz az eredménye, hogy rosszkor fognak trombitálni. Ez a cirkuszi alap-szituáció.

A színházban - egyik fajtájában - hasonló a szituáció, az én felfogásom szerint. Ott is beavatják a közönséget a játékba, de ott sincs mindenki beavatva, ott is felállítják a „csapdát" - mindez igen is közel áll a cirkusz módszeréhez.

Miért fontos a "hogyan"?

Van ennek azonban másik oldala is. A cirkuszban sem az a fontos, mi fog történni, hanem az, hogy hogyan fog történni. Nos, ennek *a hogyannak* világnézeti oldala is van, és éppen ezért - nem kell megijedni - ejtenék néhány szót Brechtről. Ha az előadás azt mutatja meg, *hogyan* történnek a dolgok, akkor könnyebben tudjuk megmutatni a társadalmi összefüggéseket, és abból, ahogyan történnek a dolgok, sokkal jobban lehet tanulságokat levonni; egyszóval nemcsak érzelmi hatásokkal megy el a közönség a színházból, hanem intellektuális hatásokkal is. Ennyit Brechtről, mert gondolom, ez az ő felfogásának világnézeti lényege.

Mielőtt visszatérnék a cirkuszra, szeretném hangsúlyozni, hogy én, ameddig képes vagyok rá, olyan színházat szeretnék csinálni, amelyben a cselekmény emberi társadalomban játszódik, és a konfliktusok is különböző társadalmakban folynak le, nem pedig a társadalomból kiemelve. Nem az általános, hanem a nagyon is konkrét társadalmi eseményeket, cselekményeket akarom színpadra vinni, ahol az emberek közötti kapcsolat társadalmi kapcsolat, ahol az emberi gesz-

tus - ezt a szót nagyon nehéz lefordítani, mert könnyen össze lehet téveszteni a gesztikulációval - magatartás; ahol a gesztus protokoll, ahol a gesztus egy bizonyosfajta módon való cselekvés, ahol a gesztus az emberi kapcsolatoknak mozgással, magatartással való kifejezése, ahol a gesztus épp olyan közlő valami, mint amilyen a beszéd. Én az olyan színházat szeretem, amelyben ezek a gesztusok társadalmi gesztusok. Ha Az *ember tragédiáját* most rendezném meg, akkor nagyon erősen megnézném a különböző társadalmak gesztus-rendszerét, és ez rendezésemben a különböző színekben igen erős hangsúlyt kapna.

De térjünk most vissza arra, hogy én a társadalmi embert szeretem a színpadra vinni. Hogy ez mennyire világnézeti kérdés, arra szeretnék egy példát felhozni. Az Európa kiadónál nemrégen megjelent egy könyv: *Írók írókról* címmel. Van a kötetben egy nagyon izgalmas és jó írás: Albert Camus ír Roger Martin du Gard-ról, akit nagyon szeretett. Du Gard-nak van egy *Vieille France* című regénye, mely *Vén Európa* címmel jelent meg nálunk. Szerepel ebben egy tanító házas-pár. Ez a házaspár szörnyen küszködik egy eldugott faluban, sokat foglalkoznak társadalmi kérdésekkel, és igyekeznek utat találni a munkásmozgalomhoz. Sorra születnek a gyerekeik, és amikor már nemcsak a szegénység, a nyomor, a kilátástalan munka a tragédiájuk, hanem a nevelőmunkájuk sikertelensége is, akkor egyik este a feleség kétségbeesésében odaszól a férjéhez: nem a társadalomban, hanem az emberben van a hiba. Mint egy vércse, úgy csap le Camus erre a mondatra. Igaza van Camus-nek, a kérdés az: az emberben van-e a hiba, és csak az emberben? Vagy a társadalomban? Vagy *nagyrészt* a társadalomban? Ez világnézeti kérdés, és én amellett teszek hitet, mikor rendezek - és ezért szeretem Brechtet is -, hogy mindig társadalmi konfliktusokat kell keresni a drámák mögött.

Timon szolgái

De hogy a cirkuszról szóló mondanivalómat befejezzem, nemcsak ezért találom a cirkuszhoz közelállónak Shakespeare-t, hanem egész egyszerűen rendezői tapasztalatból is. *Az Athéni* Timonban van egy jelenetsor, melyben Timon elküldi három szolgáját három barátjához, mert meg van győződve arról, hogy vissza fogják fizetni az adósságukat, most, amikor ő bajban van. A különböző Shakespeare-recenziók és kötetek utószavai meg szokták állapítani, hogy ebben a jelenetsorban valami hiba, rendetlenség van. Mert nem veszik észre, hogy Shakespeare itt nem folyamatot akar bemutatni, hanem három *számot*. És ez a három szám rendkívül alkalmas arra, hogy a rendező bemutassa *a hogyant*. Mit akar bemutatni vad társadalomkritikájával Shakespeare? Azt, hogy hogyan akarja a három adós visszautasítani a kérést úgy, hogy közben megmenthesse a maga emberi becsületét. Nagy szám ez, nagy cirkuszi szám! És ha én a három szám között trombitába fújatok, akkor már nincs a szöveggel semmi bajom, kontinuitás ugyan ilyen módon nincs, de van három egymás után következő szám, ahol bemutathatom *a hogyant*. Én ezt *a hogyant az Athéni* Timonnál kezdtem felfedezni. És akkor az én felfedezésemtől teljesen függetlenül küldött nekem egy kis tanulmányt Manfred Wekwerth - akit én rendkívül nagyra becsülök, korunk egyik legnagyobb rendezőjének tartom Bessonnal, Planchonnal, Ljubimovval és Tovsztonogovval együtt , melyben körülbelül ugyanilyen felfedezéseket tesz, más módon. És ugyanakkor hír érkezik egy Theatre du Soleil nevű színházról, amely egész egyszerűen bohócruhában cirkusznak játszotta el *a Szentivánéji álmot,* elég nagy sikerrel.

A Theatre du Soleil-t meghívták Milánóba, a cirkuszba. Ebben a cirkuszban egy *1789* című darabot játszanak egyet-len történelmi alak nélkül, három emelvényen. A népet reálisabban játszották, egy kicsit cirkuszosabban a polgárságot, az arisztokratákat pedig bábok alakították.

Nagy port vert fel az előadás, valószínűleg Vincennes-ben fognak majd valamelyik sarkon játszani. Nagyon szeretném megnézni.

Mi a lényeg? Ügy hiszem, az, hogy ha történelmi darabot vagy Shakespeare-művet rendezünk, akkor igenis fogadjuk meg nagyon a brechti tanácsot, és tegyünk a darab mellé egy ún. eseménynaptárt. Hogy tudjuk, mivel viaskodott, mivel harcolt a szerző, amikor a darabot megírta. Ez rendkívül fontos.

Most szeretném elmondani, ami velem ezzel kapcsolatban történt. Egy csoda. Ez pedig a következő.

A nyáron újra elolvastam Shakespeare összes műveit, mert *a Rómeó* rendezésére készülök. ***A' két veronai*** című remek darabban bejön egy Dárdás nevű szolga. (Ahogy hallottam, Marx és Engels, akik Shakespeare-nek csodálatos ismerői voltak, nagyon szerették ezt a jelenetet.) Bejön és elmondja, hogy hogyan búcsúzott el a családjától. De szolga, és nem tudja jól elmondani, és nem is nagyon tud közönség előtt beszélni. Azt mondja a szolga: hogyan magyarázzam el? Lehúzza az egyik cipőjét: *ez az* apám. Azután a másikat: ez az anyám. Pardon, megfordítva, ez lyukas, ez az anyám, Ez a kutya én vagyok.

Két dolog jutott eszembe. Az egyik, hogy a *Szentivánéji* álomban is szerepel kutya. A másik, hogy a szolgát valószínűleg ugyanaz a színész játszotta, *aki* az egyik sírásót a *Ham*letben, mert ugyanez a trükk van benne.

Szolgák és alakoskodók

Elkezdtem nézni ezeket a szolga-jeleneteket. Shakespeare még csak azt a fáradságot sem veszi magának, hogy egy kicsit megváltoztassa. *Az Antonius és Kleopátrában, a Rómeó és* Júliában mindenütt éhes szolgák vannak, akik várják, hol lehet lopni kaját stb. Igen ám, de akkor feltűnt egy csomó más dolog is. Feltűnt az, hogy Shakespeare-nél nyilván voltak színészek, akik nem tudtak alakoskodni. Ilyenfajta úgynevezett nem-jellemszínészek mindig szoktak lenni a színházakban. Olyan Bessenyei-fajták. Kitűnő színészek, nagy egyéniségek, csak éppen nem tudnak alakoskodni. Shakespeare tudta, hogy nemcsak a főszereplőjét, hanem a színészét is megbünteti, ha olyan helyzetekbe hozza egyes hőseit, hogy hazudniuk kell.

És mit csinálnak ezek ilyenkor? Igazat hazudnak, mert mást nem tudnak. A királygyilkosság után kijön Macbeth. Mindenki gyanakszik rá, és sejtik, hogy ő volt a gyilkos, és mégis az egy Macduff kivételével kénytelenek elhinni, hogy nem ő volt, mert igazat hazudik. „Ha egy órával előbb meg-halok, boldogan éltem, / de ettől a perctől semmi értelme nincs a földi létnek." Azaz: amikor már egy kicsit jobban kellene alakoskodnia, megőrül, megbolondul. Vagy egy más helyzetben: Othello, amikor leselkedni kellene, elájul. Othello nem tud leselkedni.

Összeszedhetünk tehát egy csomó olyan szerepet, amelyekből látjuk, hogy ki játszhatta. Ki tudott alakoskodni? Lady Macbeth és Jágó. Nem ugyanaz a színész játszotta esetleg

mind a két szerepet? Ezek kapcsán és a shakespeare-i nagy témák kapcsán hajlandó az ember megállapítani, hogy milyen kevés témája volt Shakespeare-nek. S tekintve, hogy sietett - három-négy darabot írt évente -, milyen módon plagizálta még a saját nyersanyagát is.

De hogy mik jönnek vissza a nagy témáknál! *A Rómeó*ban benne van *a Hamlet-téma,* mert Rómeó Róza iránti szerelmében ugyanolyan melankolikus, az öngyilkosság szélén álló lelkiállapotban van, mint Hamlet az első jelenetben, mielőtt apja szellemével találkozott volna. Ezt a hamleti témát kell feltétlenül eljátszani ahhoz, hogy a melankolikus Rómeóból emberi kapcsolatokat találó embert csináljunk.

Mindezt azért mondtam el: jó tudni azt, mi játszódott le akkor, amikor egy darab íródott, hogyan írták, kinek írták és miért írták.

Kinek van joga letérdelni?

Hadd mondjak még egy példát. Amikor *a Téli regét* rendeztem a kolozsvári színház igazgatójának meghívására, akkor fedeztem fel, hogy a mű végén van egy jelenet, amelyben a következő mondat hangzik el: „Ne hívjatok bálványimádónak letérdelek, / S kérem, hogy áldjon meg." Ennek persze ma semmi hatása nincs. De ha az ember utánanéz, mi történt erre a Globe színház premierjén, azt látja: nyíltszíni taps volt. Miért? Mert ez a legaktuálisabb politikai „mikroszkóp szín-házi" bemondás volt, mert akkor folytak a nagy vallási viták, melyek természetesen politikai viták voltak, és akkor történt az, hogy úgy döntöttek: Jézus nevének említésére nem szabad letérdelni, hanem csak fejet kell hajtani, mert aki le-térdel, az bálványimádó. Most tessék elképzelni, hogy kijön ez a rendelet, és a következő héten Shakespeare beleveszi a darabjába: „Ne hívjatok bálványimádónak: letérdelek." Értsd: nekem jogom van letérdelni, aki csak katolikus, annak nincs joga letérdelni, az csak bálványimádó.

De egy bizonyíték, nem bizonyíték. Rómeó elmegy Lőrinc barátho z, és azt mondja: szeretem Júliát. A barát erre azt mondja: Júliát? Nem Rózát? „Rómeó: Mindig szidtál, hogy Rózát szeretem. / Lőrinc: Mert bálványoztad, drága gyermekem." Ugyancsak nyíltszíni taps a Globe színházban.

Színházcentrikus Shakespeare-t

ilyen és ehhez hasonló kérdések foglalkoztatnak, s úgy érzem, itt az ideje, hogy kiadjunk egy színházcentrikus Shakespeare-t. Mert Shakespeare-t nem lehet úgy olvasni, ahogy Babits Mihály tette. Minden köszönetünk az esztétáké, minden köszönetünk azoknak, akik évszázadokon át elemezték a shakespeare-i szöveget. De miket olvashatunk a Shakespeare-utószókban? Állandóan arról olvasunk, hogy sok Shakespeare-ben az anakronizmus. Hogy *a 11. Richárdban* elsütnek egy ágyút, arról még Kottnak is az a véleménye, hogy Shakespeare műveletlen volt. Szerintem az az ágyú *a* II. *Richárdban* azért sült el, mert volt a színházban ágyú, és a közönség szerette, ha elsül. Mondom, ilyen anakronizmusokat kimutató utalásokkal vannak tele a Shakespeare-kritikák, aztán olyanokkal, hogy vajon Shakespeare írta-e a darabokat, vagy valaki más, meg hogy ez a darab jó, amaz meg rossz. Ezek a kritikák egyet nem értenek meg: azt, hogy Shakespeare-nél jelenet jelenettel, stílus stílussal, magatartás magatartással, szituáció szituációval szembesítődik jelenetről jelenetre. Ezt nem kell letagadni, és ha Shakespeare helyen-ként cirkusz, akkor cirkusz, ha fekete cirkusz - mert az is van bőven -, akkor fekete cirkusz. Amikor például Capulet megnyugszik, hogy lányának megjött az esze, szakács-sapkát tesz a fejére, és Paris zenészeivel a „János bácsi kel-jen fel"-lel kelti Júliát, aki holtan fekszik ott, fehér arccal, de a zene tovább játszik akkor is, amikor már jajgatnak. - Cirkusz ez, de ezt vállalni kell és nem tagadni! Mert ez fekete cirkusz. A szörnyűség tetéződik azzal, hogy amikor Lőrinc odaérkezik, azt gondolja: a kislány bevette az altatót, jól csinálta, nincs itt semmi baj. És *a Rómeó* legtragikusabb jeleneteiben bejön a bohóc, és azzal tréfálkozik, *hogy* ki tud, illetve ki nem tud inni, és kiket kell meghívni. A líra a tragédiával keveredik. Ha mi ezeket az egymástól különböző stílusú jeleneteket nem szembesítjük, nem vegyítjük egymással, akkor nem játszunk Shakespeare-t!

Milyen érdekes lenne, ha kiadnánk egy olyan teljes Shakespeare-t, melyben vállalnánk *egy-egy* darab *színházi* szem-pontú elemzését, természetesen alaposan utánanézve a dolgoknak.

Egyszer Jean Vilarral vitatkoztam, aki rendezett egy remek *Don* Juan-előadást, csinált egy nagyon jó Figaro-előadást, és csinált egy nagyon rossz Macbeth-előadást, néhány szenzációsan jó színésszel. Vilar azt mondta, beszéljünk őszintén a rendezésről. Én dicsértem az első két rendezését, de megmondtam, hogy Shakespeare-hez nem ért. Erre azt kérdezte, miért? Azért - mondtam -, mert ahol jobbról kell bejönni, ott balról jönnek be, akinek előbb kell bejönni, az később jön be, és nagy a rendetlenség az egész előadásban, pedig a Shakespeare-szöveget ki lehet nyomozni. Hogyan lehet kinyomozni? Pándi Pállal is ez a vitám. Mit jelent például az Othellóban az a mondat: „Luccai Márk a városban van-e?" Mondja ezt meg akár Pándi, akár Kéry, tessék, mondja meg bárki! Nem mondják meg! Ez a mondat annyit jelent, hogy mielőtt másnak adnák a hadvezérséget, a herceg megkérdi: Luccai Márk vajon itthon van-e. Luccai Márk keresztény, de hülye, rossz katona és hadvezér. Tessék, fejtse meg nekem ezt a mondatot Pándi Pál !

A rossz drámaírók szoktak ilyet mondani, amikor már nem tudják folytatni a jelenetet, hogy: lódobogás, ez ő! Shakespeare tele van ilyennel. Ott van a Doge-palota tanácsterme, egyszer csak azt mondja Othello, akit Desdemona fondorlatos elcsábításával vádolnak, hogy „de itt jön épp, hallgassátok meg őt". Mi ez? Ez zseniális dolog, de csak akkor, ha látom, hogyan játsszák ezt a Shakespeare-színpadon. Ha ott látom, hogy amíg Othello beszél, az alsó színen bejön Jágo és Desdemona, és amíg felérnek, Othellónak be kell fejeznie szerelmük történetét. Így *ez az* „itt jön épp" maga a zsenialitás, mert feszült ritmust diktál, felkészít a lány bejövetelére. Ez olyan rendezői instrukció, amit egy esztéta soha nem tud elolvasni.

Ilyen szempontok alapján szeretném javasolni azt, hogy csináljunk egy színházcentrikus Shakespeare-kiadást. Jó lenne, ha lennének majd rá vállalkozók a rendezők között.

magyar játékszín

HERMANN ISTVÁN

Bodnárné

Németh László drámája a Madách Szinházban

A közönség szorongással várta a bemutatót. Egyesek azért, mert jó néhány évtizedes és már elmúlt hangulatot idéz vissza a dráma, mások azért, mert - ismerve a darabot - féltek a parasztdráma és a kezdő Németh László dramaturgiai nehézkességeitől. A szorongásnak azonban nem sok oka volt, mint ezt Ádám Ottó rendezése bebizonyította. Nem mintha a dráma, vagyis a hu-szadik századi környezetbe helyezett Toldi Miklós-szituáció a maga közvetlen formájában hatott volna. Valami egészen más hatott. De ahhoz, hogy ezt a hatást elemezzük, mélyebbre kell pilIantani Ádám Ottó színpadában.

Ahelyett hogy „kodolányis" parasztdráma-hangulatot teremtett volna a rendezés, inkább valami csehovi hangulat áradt el a színpadon és nézőtéren. egyaránt. Nem a dráma eredeti elementáris összeütközése, a két testvér jellemének különbsége, a szituáció teremtetne könnyedség és a szenvedés ellentéte került a középpontba. Ez egy motívum volt, de olyan, mely mintegy aláfestette és megértette a sokkal mélyebb drámát, Bodnárnéét. Ádám Ottó nyilván úgy látta, hogy ez a pszichodráma vezet át a későbbi, már fejlettebb Németh Lászlóhoz, a kicsit esszéisztikus drámaköltőhöz. Mindent a pszichodrámának rendelt alá és így érte el a csehovi hangulatot, mely ezúttal nem külsőlegesen borult rá a darabra, hanem szervesen nőtt ki abból.

A legélesebb drámai jelenetek is halk vonalvezetésűvé váltak és még akkor is, ha néha fel-felcsattant a dráma eredeti és felszíni hangulatából eredő erősebb tónus, mindig elnyomta azt a pianissimo. Vagy legalábbis a piano. Éles összecsapás pianóban - a halkság ereje - ezek voltak az első szembetűnő színpadi tanulságok *a Bodnárné* előadásából. Csupán egyetlen mozzanatot emelnék ki. Miután Bodnárné kedvenc fiát, a modern Toldi Györgyöt a modern Toldi Miklós megölte - a családanya úgy akarja beállítani a tettet, mintha véletlen öngyilkosság történt volna vadász-puskával. E látszatot csak úgy lehet megteremteni, ha a már halott fiú fejét szétlövik. S ekkor a darab elmehetett volna szinte a hullagyalázás irányába és a színpad teljességgel naturalista jellegűvé alakult volna. Ádám beállításában viszont nemcsak a puskalövést nem halljuk, hanem a Bodnárnét játszó Kiss Manyi ügyetlen tudatossággal veszi kéz-be a puskát, s így finoman, szinte gyengéden fordítja csaknem félkört leírva vele a halott fiú felé (a fiúból a szín-padon semmi sem látszik) - s ezután legördül a függöny.

Az ilyen finom mozzanatok közül igen sokat sorolhatnék még fel, de még-sem ezek döntik e1 a bemutató értékét.

KISS MANYI A BODNÁRNÉ CÍMSZEREPÉBEN (MADÁCH SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Ezek a mozzanatok azért állnak össze egésszé, mert az említett pszichodrámának olyan közvetlen benső és vibráló mondanivalója van Ádám Ottó színpadán, ami biztosítja, hogy a megoldások egységbe forrjanak, hangulatilag kiteljesedjenek. Bodnárné drámája mögött meghúzódik egy nagyon általános gondolat, mely már önmagában is megérdemelné a dráma színpadra hozatalát. Ez pedig Bodnárné igazsága. Jogilag minden ép érzésű ember azt mondja, hogy a gyilkosnak bűnhődnie kell. S ha a gyilkos éppen az anya kedvesebb fiát gyilkolta meg, akkor az anyának száz-ezerszeresen *ez* a véleménye. Csakhogy így egyszerre két fiút veszít el. És ez a felfokozott igazságérzet szembekerül a felfokozott és most már egyetlen fiúra koncentrálódó szeretettel, érdekkel stb. Ez a pszichodráma látszatkonfliktusa. A mélyebb konfliktus azonban a jog és a valóság között van. A jog mindig csak az utolsó pillanatot nézi és nézheti. A valóság azonban folyamat és az utolsó pillanat elszakíthatatlan mindattól, ami előbb történt. Ezért a jog igazságtalan. Ezért Bodnárné önítélete mélyebb a jognál.

Egy gyilkosság mai jelentése

Mert mi vezetett el a gyilkossághoz? Az, hogy Bodnárné anyai szeretetét az egyik fiára pazarolta csupán, hogy nem Toldi Lőrincnéként viselkedett, hanem megfordította, azokat a viszonylatokat, amelyeket Arany ábrázolt. Kedvenc és taníttatott fia boldogan élt, a másik fiú rossz sorsából, a másik vállán, a másik erőfeszítéseinek élősdijeként. És a tár-

sadalmi tekintély, az anyai szeretet, a szerelem, tehát minden a parazitáé: a megvetés, a gúny, sőt az ingerkedés is a dolgozó fiú osztályrésze. Németh nyilván *úgy* gondolta, hogy egy igazságtalan társadalmi ítélettel szemben a család benső és igazságosabb ítélete ellen-súlyt jelenthet, s ha ezt a család elmulasztja, akkor bekövetkezik a tragédia. Ez Bodnárné bűne. S talán ez volt az egyik indítéka annak, hogy a későbbiekben Németh olyan mélyen kibontotta család és társadalom, illetve társadalmi válság és családválság összefüggésének konfliktusait.

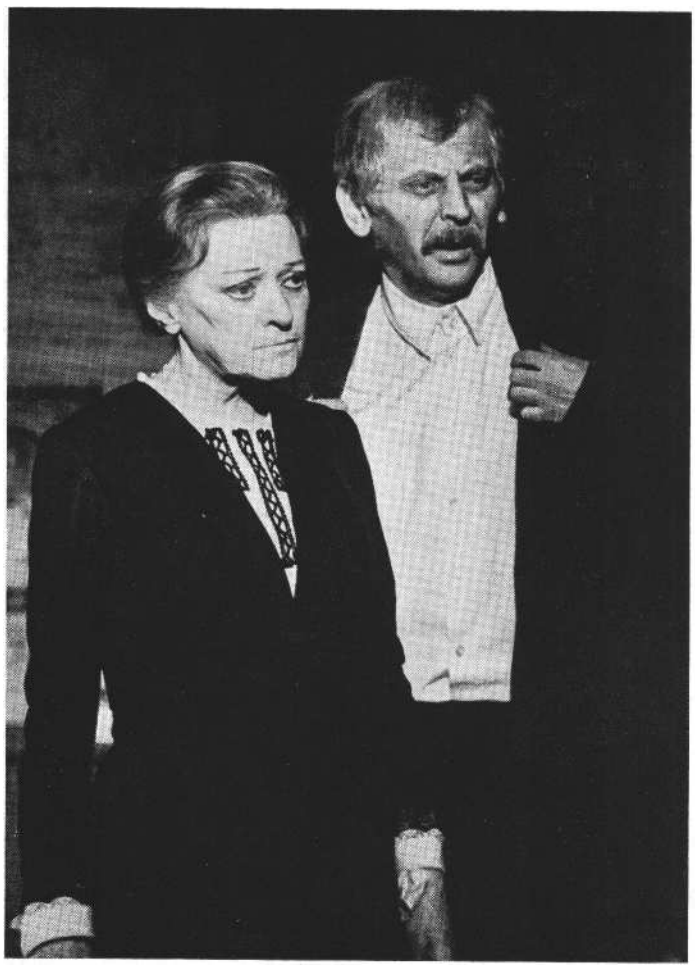
De túlmenően ezen az általános gondolaton Ádám Ottó legnagyobb érdeme az, hogy sikerült fellelni és valóban szimbolikussá tenni a Németh László-i anyagot. S ezt nem is lehetett másként, mint Németh Lászlót csehovosítva (külön kellene egyszer írni a Csehov és Németh László közötti lélekrokonságról).

Így válik ugyanis mai égető problémává *a Bodnárnéé.* A fejlődés nagyon is egyenlőtlen. A társadalom mint „gondoskodó és törekvő anya" egyeseket mérnökké képez, Bodnár Péterekké változtat - származzanak bármilyen osztályból vagy rétegből. De azért a társadalom mégis a Bodnár Jánosok munkáján nyugszik, még akkor is, hogyha Bodnár Jánosnak mérnök vagy orvos vagy másféle hivatása van, de nem ficsúrkodik, nem ragyog, nem él a kirakatban. A kirakatember, a reklámember nálunk is egy anyától származik azzal, aki szellemi vagy testi verejtékével tartja fenn a fényt és a boldogságot.

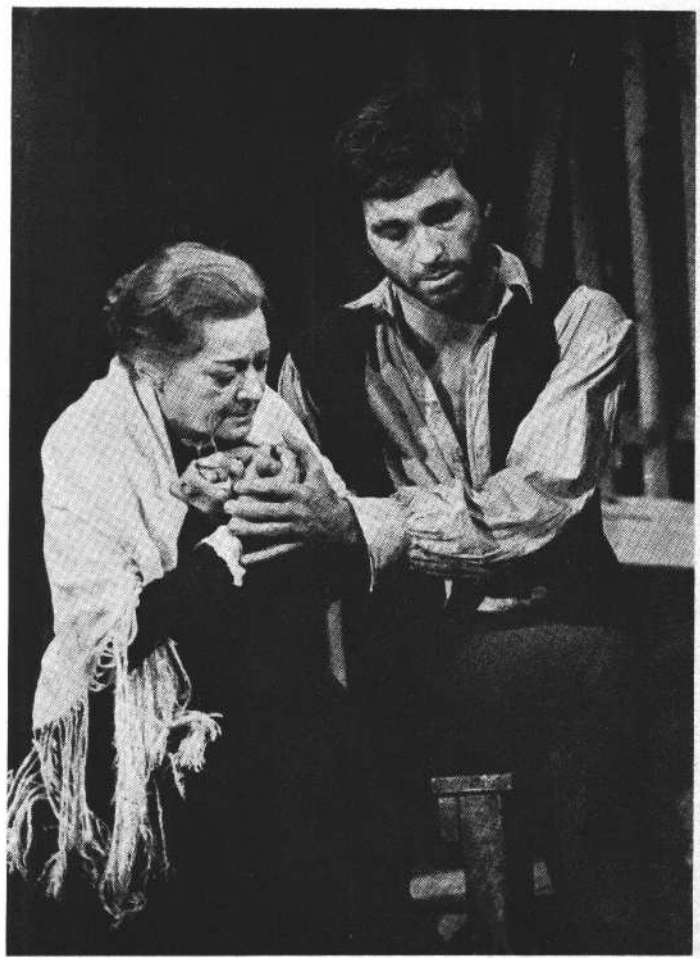
A drámában a testvérek jelleme, szituációja és egymáshoz való viszonya közvetlenné teszi azt a konfliktust, amelyet Ádám Ottó a maga módszerével nagyon is közvetetté tágít. Dramaturgiailag rendkívül érdekes dolog történik itt. Látszólag mindig az a dramatikusabb, ha az összeütközés viszonylag elvontabb erővonalait „összerántják" és így érzékelhetőbbé teszik. Most viszont bebizonyosodott az, hogy adott szituációban az ellenkező módszer a célravezetőbb és meggyőzőbb. Azáltal, hogy Ádám Ottó a darab látszólagos első szólamát csaknem lesöpörte a színpadról és megtartotta a másodikat, a második felerősödött. Az eredmény pedig egyfelől az, hogy magának a drámának mélyebb rétegét tárta fel, másfelől pedig, hogy ez a mélyebb réteg kor-problémával találkozik.

Így válik Bodnár Péter és Bodnár János tragikus története döbbenetessé. Mert ha csupán a diplomás vagy akta-táskás urak és a paraszt ellentéte kerül színpadra, akkor az egész dráma ferde vágányra siklana. Itt viszont Bodnár Péter mérnöksége nem a megszerzett tudás szimbóluma, hanem belépőjegy az úri világba. S a belépőjegy árát János

NÉMETH LÁSZLÓ: BODNÁRNÉ (MADÁCH SZÍNHÁZ)
KISS MANYI (BODNÁRNÉ) ÉS DÉGI ISTVÁN (ID. BODNÁR JÁNOS
(IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



NÉMETH LÁSZLÓ: BODNÁRNÉ (MADÁCH SZÍNHÁZ)
KISS MANYI (BODNÁRNÉ) ÉS HUSZTI PÉTER (BODNÁR JÁNOS)
(IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



NÉMETH LÁSZLÓ: BODNÁRNÉ (MADÁCH SZÍNHÁZ) HUSZTI PÉTER (BODNÁR. JÁNOS) ÉS ALMÁSI ÉVA (CICA) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

fizeti. Kifizeti - nem a tudást, amit érdemes lenne megfizetni, hanem a megpecsételtséget, a presztízst, a lehetőséget. Fizeti munkájával és megvetettségével egyaránt.

A *pianissimo jogosultsága*

És a halk vonalvezetés ellenére volt valami kísérteties Bodnárné tervezgetéseiben. Nemcsak diplomához juttatta a fiát, nem is csupán az úri világba egyengette útját, hanem a fiú professzorának a lányát is meghívta azzal az elgondolással: Péter majd feleségül veszi a lányt és az após majd állami állással segíti veje karrierjét. Így anyagilag fel-tétlenül visszatérül majd Bodnárné minden befektetése. De visszatérül preztízs szempontból is. A cél tehát nem a tudás, hanem a megfelelő szituáció és megtérülés. S ilyen módon vált lidércessé a színpad, folyt egybe múlt és jelen és tűntek el a darab egyenetlenségei. Ezért nem lehetett Bodnárnénak megbocsátani, mint ahogy ő önmagának sem bocsátott meg, s ez a kegyetlenség tette igazi drámává Németh László művét.

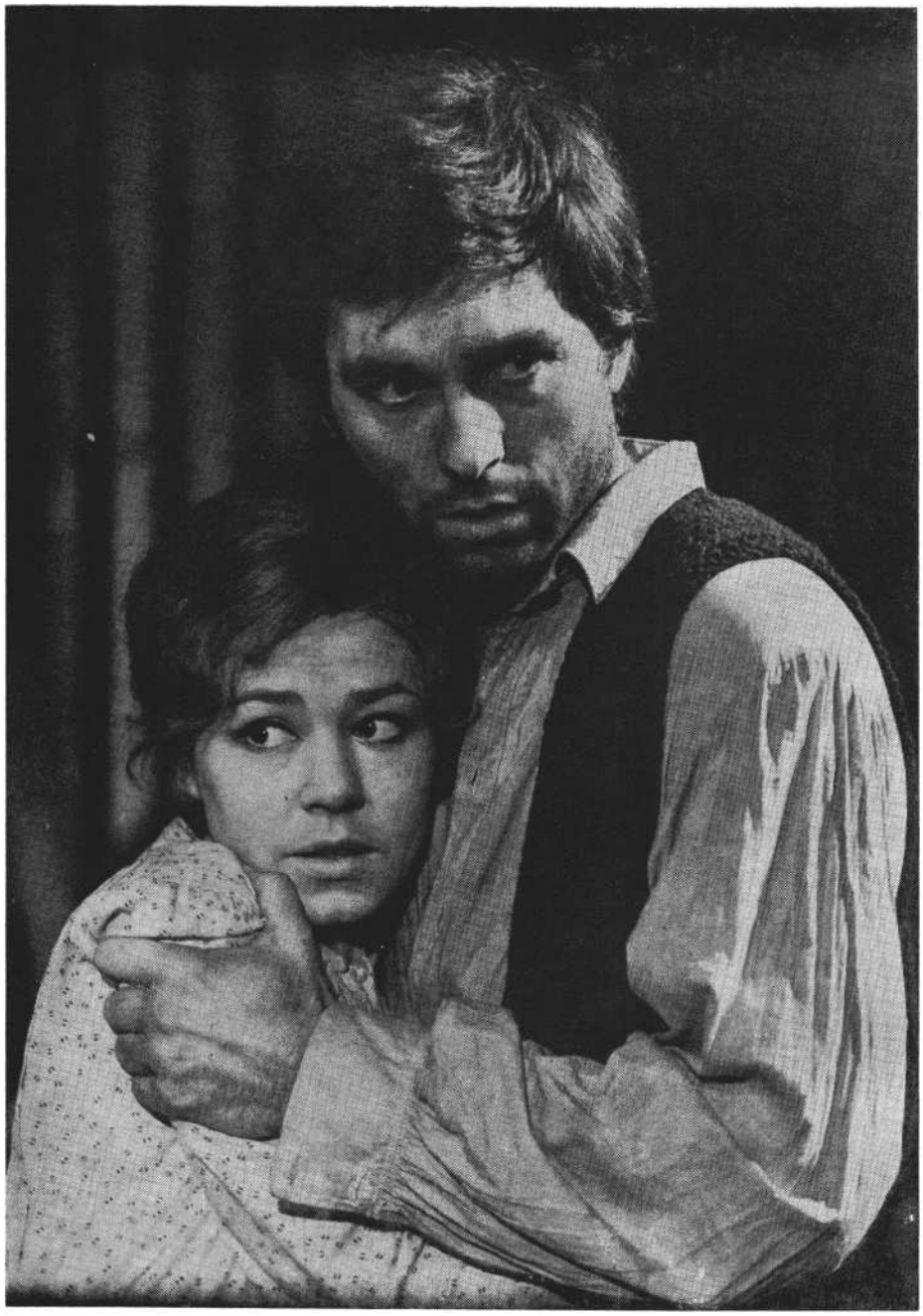
S mindez nagyon helyesen egy majdnem jellegtelen és jellegtelenségében jellegzetes színpadképen belül játszódott le. Köpeczi Bócz István díszletei közül különösen megkapó volt a szobadíszlet. Nemcsak azért, mert mélységben igen tagolt, hanem azért is, mert azt a hangulatot árasztotta: Bodnárékban semmiféle nagyzolás nincs. Bodnárék - módos gazda létükre is a legegyszerűbb körülmények között élnek és a feltörekvés pusztán a Péter fiúra koncentrálódik. De nem lehetett volna megteremteni az előbb jellemzett hangulatot Kiss Manyi nélkül. Mindjárt a darab elején világos az, hogy Kiss Manyi tudja: mindazok a szavak, melyek Péter és menyasszonya szájából elhangzanak, naivak, értéktelenek, tartalmatlanok. Csakhogy azt is tudja, ennek így kell lejátszódni. Magában mosolyog, mikor a többieket hallja, kicsit azt élvezi, hogy számításai beváltak és kicsit azt, hogy mennyire nem tudják az emberek, mi van a sorsuk mögött. S ez a rendkívül okos asszony ennek következtében nem az anyai szeretet őrjöngésében vált át Péter fia halála után János fia védelmezésébe. Kiss Manyinál ez logikusan következik abból, hogy ő előbb is tudta, ki mennyit ér. Ő előbb is Jánost becsülte, de számításai szerint Pétert kellett szeretnie. Kiss Manyi Bodnárnéja megkísérli az úgynevezett társadalmi értékrend anyai szeretetté fordítását, de közben állandóan érezzük, hogy szeretetének tartalma igen mélyen és igen elrejtetten más. S ezért épül ez az alakítás csodálatos, konzekvenciával a darab és Bodnárné ,utolsó mondatára, ahol is számot kezd vetni saját bűnével.

Érdekes módon a pianissimo mint stílus leginkább Balázsovits Lajos Péter-alakítását tette színtelenné, aki a figura üresség-ét még az óvatos és visszafogott eszközökkel is jól érzékeltette, de az alak felszíni bájából igen keveset adott. Huszti Péter János-alakítása az előadás egyik legvitathatóbb, de legérdekesebb pontja. Mackósan próbálja elegyengetni a duzzogó gyerek és a megsértett, valamint megalázott férfi közötti feszültséget, s érdekes módon az emberi erőtlenséget hangsúlyozza. A darab folyamán emberré növő férfit érzékelteti és csak egy ponton villantja fel János igazi lázadását. Ez a pont nagyon érdekes. Mi-kor kiejti a fejsze szót, hirtelen bosszút áll saját anyján. Nem Péter miatt, ha-nem azért, mert meggyűlölte az anya furfangjait. Igaz, hogy ez saját veszte is, de a gyűlölet egy pillanatra erősebbé

válik benne, mint önmaga féltése. A kérdés az, hogy ennek csak egy pillanatnak kellett-e lennie, hogy ennyire összetett-e a figura, lélektanilag nem motiválódott-e túl. Itt pro és kontra érvek lehetségesek. De bizonyos, hogy a figura így hihetetlenül érdekes volt.

Almási Éva Cicája igen nehéz, színészi feladat megoldását mutatja. Ha a színésznőnek kacérkodnia kell a színpadon, ha ingerkednie kell, akkor ezt semmiképpen nem pasztellszínekben teszi. De itt a stílus mégis az utóbbit diktálta. S Almási Évának sikerült belülmaradnia a stíluson, s mégis átütött az a kislányos, úrilányos, sőt úriszüzes játékosság, ami nélkül a dráma érthetetlen lenne. S ezt úgy sikerült elérnie, hogy szándékosan nem váltott stílust akkor, mikor Bodnárnéval, az egyik vagy a másik testvérrel beszélt. Mindig minden lehetőséget fenntartott, illetve minden lehetőséget lefátyolozott, s Péter halála után teljesen elvesztette lába alól a talajt. Mivel eltűntek a lehetőségei, eltüntette önmagát.

Dégi István kitűnően és világosan megformált Bodnárja mellett leginkább Schütz Ila kis szolgálólánya marad emlékezetes. Pedig Schütz Ila nem csinál mást, mint azt mutatja be, hogy szeretőjét, Jánost félti. Csakhogy ezt úgy teszi, hogy eleve tudja: a Jánosban dúló indulatok csak tragédiához vezethetnek. Még némajátékában is, kimeredt szemében, benne ül a jövendő tragédia tudata. A darab többi szereplője is hozzájárult ahhoz, hogy Németh László első drámájából negyven évvel megírása után siker legyen.



NÉMETH LÁSZLÓ: BODNÁRNÉ (MADÁCH SZÍNHÁZ)
SCHÜTZ ILA (ÖRZSI) ÉS HUSZTI PÉTER (BODNÁR JÁNOS) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

PÁLYI ANDRÁS

Egy barátságos színház

A Candida Szegeden

1.

A Candida szegedi bemutatóját hirdető plakát feltűnő nagy betűkkel teszi hírré *Ráday Imre vendégjátékát.* A néző nem csalódik: valóban Ráday az előadás lelke. Az első pillanattól betölti a nagy színházat, *jelen van,* anélkül, hogy különösebben odafigyelnénk gesztusaira. Ragyogó karakteralakítás - minden hivalkodó megcsináltság nélkül. S ami-kor már szinte kézzelfoghatóan érezzük ezt a jelenlétet, keresni kezdjük az esz-közeit. Divatos közhellyel azt mond-hatnám, hogy *eszköztelen* színész. De nem az. Csak toleráns. Semmit sem kiván szájba rágni. Játszik. Hagyja, hogy *a játék* kavarjon fel és kacagtasson; hagyja, hogy a játék leleplezze őt ma-gát. Pontosabban Morell tiszteletest. Akiről még nem tudjuk, hogy népszerű szónok, de már felfigyeltünk tisztán zengő hangjára; akiről még nem tudjuk, hogy kellemes modorával hódítja meg híveit, de érezzük szívélyességét és közvetlenségét. Vagy ezek *csak a* színész „privát" emberi tulajdonságai? Ki ítélheti meg ezt a nézőtérről. Végül is mi a döntő? Talán a szavak, mozdulatok sugárzása? A vonzó szuggesztivitás? De a szuggesztivitás nem okvetlenül művészet, ahogy a hipnózis sem az, s a szín-ház tele van érzéki csalódással. Az atmoszférát nemcsak a színész teremti meg, s nem is csak a néző. A zsinór-padlásról alászálló porszem összetörheti az illúziót. A rossz illúziót. A Ráday teremtette színpadi varázst nem. Ez a nehezen megragadható mágneses tér, ami körötte születik, ezek a múló percekkel tovaillanó erővonalak ércnél maradandóbbak. Legalábbis azoknak, akik bekerültek hatáskörébe. Nem felejtik el.

És még csak nem is ez a lényeg. Hanem, hogy a színpadon folyó játék, G. B. Shaw e barátságosnak is, kellemes-nek is fordítható *pleasant* darabja, a dráma konfliktusai és lírai feloldása már ott sejlik ezekben a Ráday-gesztu-sokban. S ez a legfőbb bizonyosság, ami dönt: ha a színpadi dráma épül vele,

oly mindegy, hogy milyen mértékben „játszott", s mennyire „saját" a színész charme-ja. Azaz, hogy mégsem. Ha nem lenne *eredeti* - és ezáltal a játszott is saját, és a saját is játszott -, akkor nem épülne vele a dráma. Modorosság len-ne vagy mesterkéltség.

Rádayban nincs semmi mesterkéltség. Ahogy Shaw instrukcióban adja Morell tiszteletest illetően: *mesterkéletlen*. Mert amíg a nézőtéren ülök, számomra Morell tiszteletes és Ráday Imre egy. Csak a darab utolsó jelenetében, amikor szánalmasan nevetséges figurává lesz ez a kiváló és magabiztos, társadalmi fontosságát nagyon is átérző prédikátor, értem meg, mennyire szándékos volt, hogy annyira kerülte az áruló öniróniát, a színész és szerep közti legkisebb disszonancia éreztetését is. Mindez a shaw-i paradoxon megragyogtatásáért van. A paradoxon Morell jellemében rejlik, Candida választásában, aki a darab meglehetősen szokványos szerelmi háromszögét egészen szokatlanul oldja meg: a férjét, Morellt választja s nem az asszonyi érettségéhez vonzódó, szerelmes ifjút, mert megérti, hogy a népszerű közéleti férfiú nélküle fabatkát sem ér. Ha azonban Ráday nem venné ilyen komolyan Morell nagytiszteletű úr társadalmi és családi jelentőségét, ha a legparányibb mértékben paródiával színezné alakítását, akkor ugyan miért kacagnánk gyermekded féltékenységén és esetlenségén? Így viszont, miközben nevetünk, ritka meleg kapcsolat születik köztünk és a színész közt; miközben lelepleződik előttünk Ráday-Morell, megérezzük, hogy ez a leleplezés mégis a mi *közös* felfedezésünk, *hogy* Ráday mégsem Morell, csak *odaadta magát a* tisztánlátásért.

2.

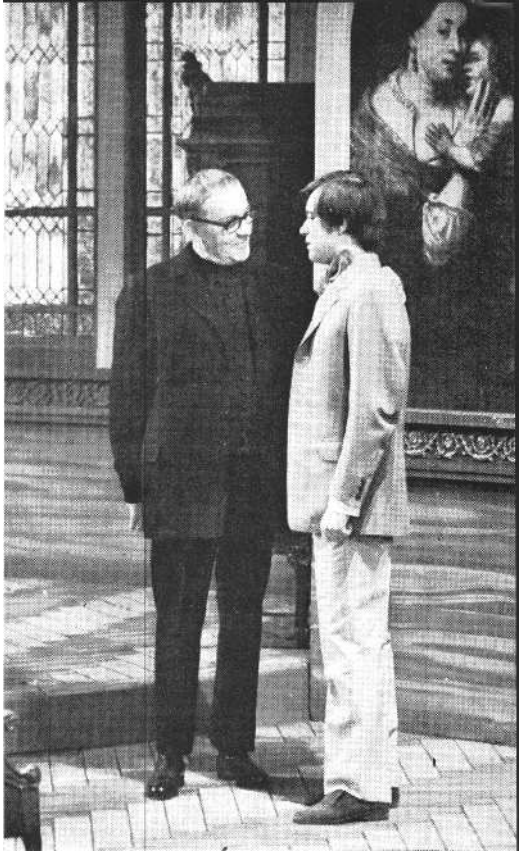
Ezek után sietek megjegyezni, hogy van valami alapvető hiányérzetem a *Candida* szegedi előadásával. És első-sorban nem azzal kapcsolatban, hogy a többi színészi alakítás hogyan sorakozik fel Ráday mellé, vagy marad el tőle. Van valami mélyebb kétségem. Holott jól éreztem magam a színház-ban. *A Candida* előadása barátságos színház. Nemcsak azért, mert magát a darabot Shaw barátságos darabnak nevezte, másért is.

Van fennkölt színház, klasszikusok mívesen példás előadásai. Van rutin-színház, melyben sosem éri meglepetés az embert. Van képeskönyvszínház, melyben nagy regények bonyolult cselekményszálait fejtegetik a színpadon. Van nyers színház, amikor a naturális dokumentumokkal betör a színpadra az élet. Van politikai színház, kegyetlen színház, provokatív színház és bíráló színház, olcsó röhejű és finom humorú színház, akváriumszínház és népszínház. Végtelenül sokféle színház. És van a barátságos színház, amely a színészé. Egy vagy két-három színészé.

Ez a barátságos színház különösen nagy kultusznak örvend nálunk. A nagy színész kilép a színpadra, s meghatározza az előadást. Sőt, nemegyszer még mi-előtt kilépne, meghatározza. A közönség a színészért jön be a színházba, és a színház meghajlik a színész előtt. A színész átíratja a darabot, a színész átszabatja a jelmezt, átrendezi a díszletet. A közönség tapsol, és a színész feje fölött glória ragyog.

Ha van ilyen, én magam is *színész-párti* vagyok. Aki *szereti* a színházat, úgy hiszem, nem is lehet más. A színész maga a színház. A színész az az *ember,* aki belép a színpadra, a dobogóra, a csupasz terembe - és feláldozza magát. A saját emberi mivoltát adja oda, legmeghittebb lelki rezdüléseit, legárulkodóbb gyengeségeit, legdédelgetettebb álmait. És mindezt tudatosan teszi. Tudatosan kifosztja, megalázza, feltárja magát. E feltárásban ott van élete filozófiája, gondolati gazdagsága, érzelmi telítettsége; ebben a megalázkodásban ott van ars poeticája, ott minden vágyódása a sejtett, érzett, megálmodott dimenziók után. A színész a legcsodálatosabb hangszer, maga zenél s általa zenélnek. Játszik és általa játszanak. Játéka más játékokra felel, filozófiája más filozófiákra, ellenpont és harmónia transzformálja őt magát magas hatás-fokú művészetté.

SHAW: CANDIDA (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ) GYŐRY FRANCISKA (GARNETT KISASSZONY) ÉS VÉGVÁRI TAMÁS (EUGENE MARCHBANKS) (HERNÁDI OSZKÁR FELV.)

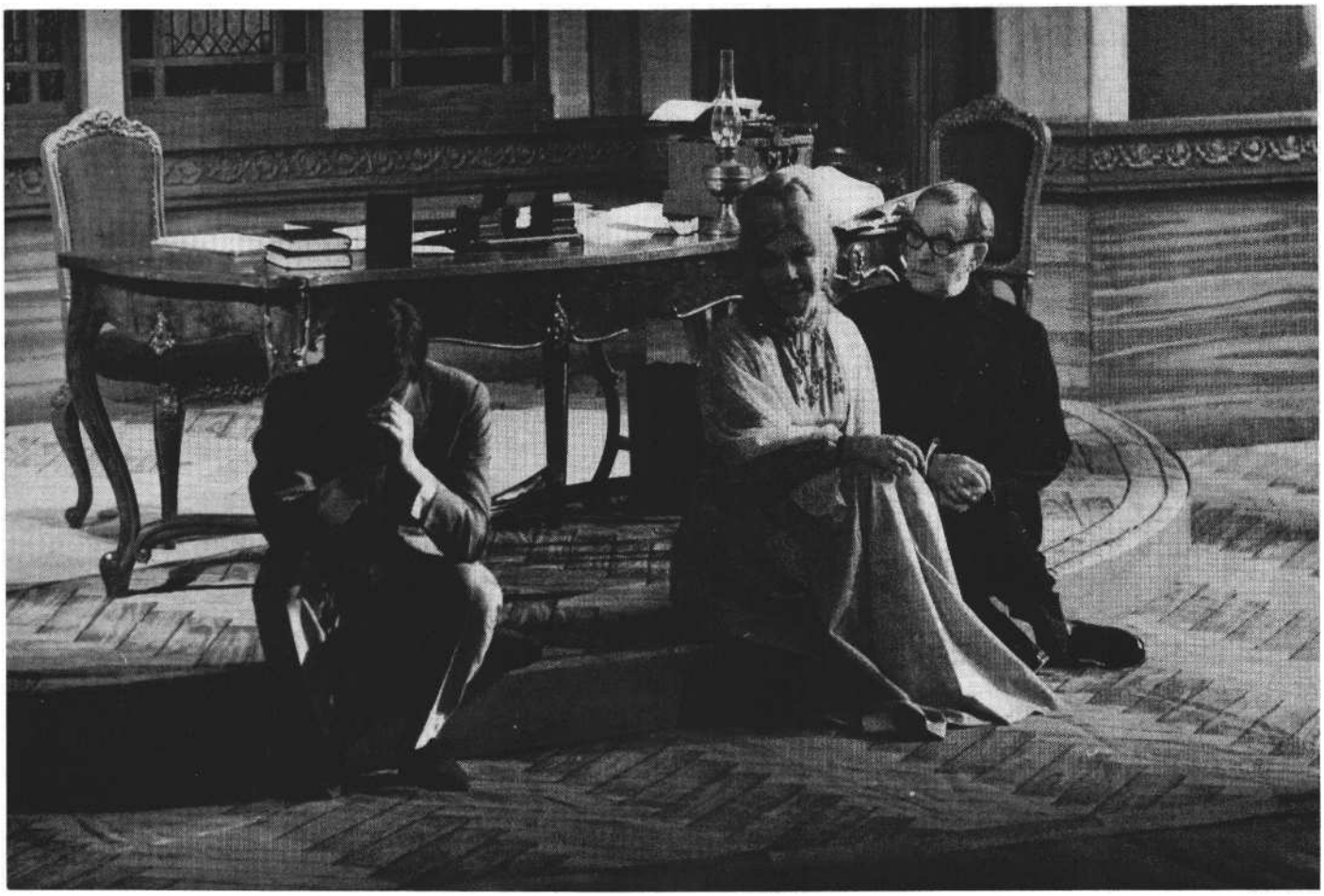


SHAW: CANDIDA (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ) RÁDAY IMRE (MORELL LELKÉSZ) ÉS VÉGVÁRI TAMÁS (EUGENE MARCHBANKS) (HERNÁDI OSZKÁR FELV.)

Az önteltsztár nem figyeli a többiek hullámhosszát. Ő tele van saját hangjának bűvöletével és személyisége hipnotizáló erejével. Az ő színháza már nem barátságos színház, hanem hamisítvány. A barátságos színházban őszinte, közvetlen kapcsolat szövődik színész és néző közt. A barátságos színháznak hangulata van, melegsége, mint egy otthonnak. Igazi feszültség vibrál a levegőben, s a legjelentéktelenebb arcrándulásnak is varázsereje lehet. Hittel, megszállottsággal, szenvedéllyel van átfűtve. A barátságos színházból csak egy valami hiányzik, *a transzformáció.* Nagyon hiányzik. A legragyogóbb színészi alakítás is pusztába kiáltott szó marad.

3.

Proserpine kisasszony, Morell nagytiszteletű úr titkárnője a második felvonásban „vén, hülye tökfilkónak" nevezi



SHAW: CANDIDA (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ)
VÉGVÁRI TAMÁS (EUGENE MARCHBANKS), FOGARASSY MÁRIA (CANDIDA) ÉS RÁDAY IMRE (MORELL LELKÉSZ) (HERNÁDI OSZKÁR FELV.)

Morell apósát. Burgess, az após érzelgősen felháborodik, megsértődik, panaszt tesz Morellnél, aki a dramaturgia íratlan törvénye szerint ezek után kettesben marad a titkárnővel. Shaw-nál néhány sor az itt következő jelenet, s az elő-adásban sem több néhány percnél. A figyelmes szemnek talán a legizgalmasabb percek.

Győry Franciska iszonyúan elcsúfítja magát, mégis üde marad. Proserpine-ben, a csúf és betokosodott vénlány-titkárnőben Morell iránti nagy reménytelen szerelme őrzi a fiatalságot, lengi be koravén, szemüveges arcát bájjal. Természetellenes, torz báj ez, visszafojtott szenvedélyek, elnyomott sóhajok gnóm visszfénye. De egy-egy percre elszabadul a fantáziája, arca kisimul, tekintetén eluralkodik az ábrándozás, talán Morell szédítő dicsőségének sugarait érzi, mennyei felszabadítását, mely - az álmok mindenre képesek - jogaiba helyezi jogtalan szerelmét.

Amikor Burgess kimegy, Morell az íróasztalnál áll, iratait lapozza. Majd félig tréfásan, félig szórakozottan oda-szól a titkárnőnek: „Aztán mondja csak, Prosszi, tulajdonképpen miért szidta le az apósomat?" Proserpine megrezdül, zavart, kurta pillantást vet Morellre, az odalép hozzá, s megnyugtatólag a lány vállára teszi a kezét. A szöveg már nem is érdekes, csak a gesztusokra figyelünk. Proserpine arcán a sírás mosollyá válik, s e mosolyba betör a szenvedély, elönti a gyönyör, arca odasimul Morell kezéhez. Most már egy pillanatig sem késhet a robbanás, itt forró lesz a színpadi levegő, valami felfokozott erő jelenik meg az előadásban, ami még akkor is izzik, mikor a jelenet lezárul: Proserpine boldogan-ijedten felugrik, kiszalad s Morell ül le helyére az írógéphez.

Azt a pluszt, amit ez a néhány perc nyújt, nehéz szavakkal felidézni. Győry Franciska Proserpine-alakításának ez a csúcsa. Úgy hiszem, szándékosan, nem kívánva a harmadik felvonásbeli részegségi jelenetre poentírozni szerepét: ez inkább lezárja majd az ívet. Ráday viszont itt kapja meg a partnert. Itt lobban fel *egyszerre két tűz a* színpadon, itt hágnak magasra az érzelmek, itt érzem meg ama transzformáció lehetőségét. S itt értem meg azt is, hogy Ráday alakításának nemcsak nézőtéri, színpadi kisugárzása is van.

Győry Franciska enged e mágneses tér vonzásának, és Végvári Tamás, sőt Konter László is. Voltaképp ez a legintimebb vonása ennek az előadásnak. Rádayé a színpad, és Ráday erős egyéniségnek bizonyul. Mégsem elnyomni igyekszik partnereit, hanem kibontakoztatni őket. Holott a fiatalok más vilá got, más esztétikát hoznak magukkal: emocionálisabb telítettséget (Győry Franciska), határtalan hevületet (Vég-vári Tamás) és modernebb gesztusokat (Konter László), mégis ezzel erősítik Ráday nagyszerű karakteralakítását. A szólószám együttes munkává nemesül, s az egymásra hangolódás lírába vált. Végül azonban belevész az utolsó percek megoldatlan langyosságába.

De ez már nem az ő hibájuk. A címszerepet alakító Fogarassy Mária se önmagát nem találja, se a Ráday-féle mágneses térhez nincs érzékszerve, s az utolsó jelenetben agyonüti az előadást. Kátay Endre Burgess szerepében többet fog fel a színpadot átszelő erővonalakból, de beleesik abba a hibába, amit Ráday oly nagyon kerül: parodizál.

4.

Végül hatalmas energiák zárulnak önmagukba. Ritka az a belső motiválású indulat és líraian könnyed nyaktörés, lelki artístamutatvány, amivel Végvári Tamás megajándékoz. Sajátos és elbűvölő az a groteszk érzelmesség, az a már-már abszurdba hajló, mégis törékeny, finom játék, amit Győry Franciska nyújt. És szemben velük - vagy közülük - kimagaslik Ráday Imre, a jellemszínészi hagyomány karakterformáló

eszközeinek imponálóan biztos és eleven, hatékony alkalmazásával. A színészek bejönnek a színpadra, s azzal, amit magukkal hoznak, meghódítják a közönséget. A néző pedig talán csak hazafelé menet - vagy még akkor sem - döbben rá, hogy az előadás minden vonzó, barátságos intimitása ellenére is elmulasztott egy *nagy* lehetőséget: a felcsapó energiák - úgy tűnik, Ráday egyénisé-gének köszönhetően - egymásra hangolódtak, de nem ütköztek meg. S jóllehet ez az egymásra hangolódás különös bensőségességet kölcsönöz a játéknak, de nem kárpótol a felfokozott drámaiság eleresztéséért, a színészi energiák összecsapásának hiányáért.

A filozófiai hangszerelést keveslem Lendvay Ferenc egyébként pontos, tempós, minden mozgást és valamennyi shaw-i reakciót gondosan kidolgozó rendezésében. Azt a filozófiai hangszere-lést, mely életre kelti a színészi alakítások filozófiáját. Különös dolog: a legnagyobb színészegyéniség sem kontrollálhatja kívülről önmagát, s a modern

– fokozottabb filozófiai-esztétikai igényű
– színház történetében alig találni olyan *nagy* előadást, melynek irányítása a főszereplő kezében lett volna. A színész rendhagyó hangszer, mondtuk, mert maga is játszik. Hadd tegyem hozzá most: hogy valójában *csak akkor* játszik, ami-kor rajta játszanak. Olyan összhangzat-tani törvények szerint, melyekre ő rá-hangolható, de amelyek az egyéni harmóniákat és disszonanciákat magasabb harmóniába és disszonanciába fogják. Vagy elég lenne a színészi jelenlét közvetlensége?

Ez a barátságos színház nagy kérdő-jele. A színész maga a színház, és mégis: valamiféle egységesítő filozófia, rendezői koncepció nélkül aligha lesz *színház. A* barátságos színház hajlik a színészcentrizmusra. A színész pedig, ha eluralkodik a színpadon, sztár lesz, és hangja, mozdulatai hamisan modulálnak. A Szegedi Nemzeti Színház messze van a sztárkultusztól. A fentieket, úgy hiszem, mégsem volt haszontalan elmondani. Azért nem, mert a színház új profilja mégiscsak *barátságos színház*. Vonzó színház, a közönségvonzás nagy csapdáival.

G. B. Shaw: Candida. Szegedi Nemzeti Színház. Fordította: Ottlik Géza; rendezte: Lendvay Ferenc; díszlet és jelmez: Gergely István. Szereplők: Ráday Imre, Fogarassy Mária, Konter László, Kátay Endre. Végvári Tamás, Győry Franciska.

SPIRÓ GYÖRGY

Ivanov a Nemzetiben

Az Ivanov Csehov második darabja ugyan, de az első, amelyben színpadra fogalmazza a későbbi drámák csökönyösen visszatérő problémáit. A híres Csehov-drámák *az Ivanov* témáját variálják és oldják meg lényegében hasonló módon. A Nemzeti Színház előadása arról győz meg, hogy Csehovnak nem négy, hanem öt nagy drámája van, és ennek az előadásnak fényében kissé érthetetlen, miért játsszak *az lvanovot* olyan ritkán. Az előadás arról is meggyőz, hogy a mellékalakok gogoli értelmezése csak javára válik a csehovi drámának, és érdekes példát szolgáltat arra, hogy jó előadás születhet akkor is, ami-kor a rendezés majdnem alapjában változtatja meg az író koncepcióját.

Csehov lvanovja olyan felesleges ember, aki sosem akarta, hogy Turgenyev-közhely, esetleg Hamlet vagy Manfréd legyen belőle, valamilyen megmagyarázhatatlan módon mégis elvesztette lába alól a talajt, és annyira passzív lett, hogy

CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ) SZERSÉN GYULA (LVOV DOKTOR) ÉS VÁRADI HÉDI (ANNA PETROVNA) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

az Csehov novellahőseinek ismeretében is ritkaság. ‚Azt mondja magáról, hogy valamikor tevékeny ember volt, hangsúlyozva, hogy többször ment fejjel a falnak, aztán egyszerre összeomlott, harmincöt éves korára megöregedett, és a helyét nem képes többé megtalálni. A darab során nem törik össze jobban, kísérletet sem tesz arra, hogy valahogy kimásszon a számára is érthetetlen lelki csávából, s bár tüdőbajos, megunt felesége elől szomszédja, Lebegyev fiatal, szép lányának társaságában keresne menedéket, a romantikus Szása szerelme lepereg róla, nem tud életerőt önteni a megfáradt férfiba. Ivanov tele van ón-váddal. Időnként a feleségét kezelő, mereven idealista, a lélek útvesztőiben járatlan fiatal orvos leegyszerűsítő, némileg rosszindulatú vádjai alól mentegeti magát, kikel egész környezetének feltételezése ellen, miszerint ő a hozományáért vette volna el Annát, aki az ő kedvéért keresztelkedett ki, és akit ezért a szülei kiátkoztak. Aztán felesége halála után annak sem látja értelmét, hogy Szásával új életet kezdjen, mert számára nincs új élet, Szása hiába próbálja menteni a menthetőt, Ivanov az esküvő előtti percekben agyonlövi ma-gát.

Ennyi a dráma, és ebből világos, hogy az lvanovban mindaz jelen van már, ami a későbbi darabokat jellemzi. A hősök képtelenek cselekedni, a vidéki környezet undorítóan korlátolt, a szerelemnek leglényegesebb szerepe az, hogy képtelen harcra kelni a romlással, sőt, *az* lvanovban szerepet kap már az a gazdasági motívum is, amely később Csehov minden darabjában döntő lesz: Ivanov nem tudja megfizetni tartozását Züzükének, Szása anyjának. Ez a motívum itt még a többi motívum mellett egyenrangúként szerepel, Csehov később éppen a gazdasági folyamatra építi valamennyi drámája cselekményét: a három nővér háza idegen kézbe kerül, a cseresnyést el kell adni, Ványa bácsi anyagi áldozata hiábavalónak bizonyul. A mellékszelreplők a környezet hasonlósága folytán Csehov öt nagy darabjában tetszőlegesen csereberélhetők. Az *Ivanov* olyan alakjai, mint Sabelszkij, az öreg, bárgyú gróf, Lebegyev, a gyöngécske, bár jószívű apa, Borkin, a cinikus kókler otthon lennének akár *a* Három *nővérben*, akár a *Cseresnyéskertben*. Ugyanez még az egyik főszereplőről, Szásáról is elmondható, akinek a három nővér egyike, Irina, egyenes ági leszár-

mazottja, bár Irina esetében, aki Szásához hasonlóan tiszta lélek, és elvágyódik a nyomasztó környezetből, már megfordul Szása és Ivanov szerelmi képlete, és Irina lesz az, aki környezetének egyetlen pozitív alakját, Tuzenbachot nem tudja viszontszeretni. A kicserélhetőség, jellemét tekintve, tökéletesen ér-vényes Ivanovra is. Az emberi értékek törvényszerűen pusztulásra vannak ítélve, az emberek nem értik meg egymást, életüknek nincs értelme.

A főhős ellentmondásai

Amiben *az Ivanov* fejletlenebb a többi drámánál, amiért Csehov újra és újra visszatért az ivanovi kérdéshez, érezve, hogy dramaturgiailag nem oldotta meg kielégítően, az éppen a főhős alakja. Ivanov nemcsak címszereplő, de egyértelműen főhős is, hiszen ő az, aki belepusztul az értelmetlen életbe. Ivanov azonban a darab folyamán semmit sem tesz, hogy az értelmetlen véget elkerülje. Passzivitása eredményezi, hogy nem válik valódi tragikus hőssé. *Az lvanovot* követő darabok hősei, azok, akik másra vagy magukra elsütik a pisztolyt, legalább egyszer, éppen a cselekmény lejátszódásának idején, megpróbálnak kitörni. Ványa bácsi elhibázza az életét tönkretevő professzornak szánt lövést és minden folytatódik, Tuzenbach, *a Három nővér* egyetlen valamirevaló alak-ja értelmetlen párbajban hal meg, Trepljov öngyilkos lesz. De lehetőségeiket nem csupán elszalasztották, mint azt Ivanov teszi Szása szerelmével, hanem valamit tettek is tulajdon boldogságuk érdekében, és csak a kudarc után választják az Ivanovéhoz hasonló megoldást. *Az* Ivanovban a tett és a kudarc nem összpontosul egyetlen személyben, hanem kettéválik - a kudarc Ivanové, a tett azonban Szásáé, ennek következtében Ivanov halála nem elég megrázó. Passzivitása miatt Ivanov a drámán belül a levegőben lóg, annak ellenére, hogy a darabban minden szál hozzá vezet, és a többi szereplő úgy viszonyul hozzá, mint a Naphoz a körötte kerengő bolygók, és ezek a szereplők csak annyiban érdekesek szerkezetileg, amennyiben valamilyen kapcsolatban állnak Ivanovval. Éppen ezzel a szerkezeti modellel szakít Csehov gyökeresen, és alkot később olyan felfejthetetlen szövevényeket, amelyekben minden szereplő hat minden szereplőre, amelyekben a főhős csak egy a csomópontok közül, és amelyekben a felelősség, amely az Ivanovban még elvontan jelenik meg, kollektívvá válik. Az érett Csehov arra törekszik, hogy a társadalom irányítására hivatott, meghatározott, szűk rétegben valódi társadalmi erőteret létesítsen. *Az Ivanov*ban ez a modell csak kezdeményeiben van meg, az emberek egymás által való, vagyis társadalmi meghatározottsága homályos, és csupán az összetört Ivanov alakjában összevontan, szükségszerűen didaktikus módon létező, végső eredményükben érzékelhető társadalmi erők mutatnak a Csehovot érdeklő problémára. Ez a társadalmi erőtér azonban, Ivanovban összpontosulva, független a többi szereplőtől, meglétét lvanovnak a cselekményből kilógó sirámai jelzik.

Ez látszólag azt is jelenthetné, hogy *az Ivanov* a többi Csehov-drámánál rosszabbul játszható. Meglepő módon azonban erről szó sincs, sőt, a Nemzeti Színházban kiderült, hogy Csehov jellemteremtő ereje ebben a korai darabban teljesebb, mint a többiben. Csehov a mellékszereplőket későbbi darabjaiban nem fogalmazta meg ennyire élesen, szinte a gogoli karikatúrák mintájára, egyes tulajdonságaikat komikusan felnagyítva. *Az* Ivanovban szereplő alakok még nincsenek csillagászati távolságban Osztrovszkij egysíkú hőseitől, és ez nem válik az előadhatóság kárára. Csehov későbbi drámái filozofikusabbak és mélyebbek, ugyanakkor azonban elvontabbak is, kevésbé érzékletesek, és éppen a kollektív felelősség tökéletes ábrázolása következtében meg-különböztető jegyeik elmosódnak, hasonlóvá válnak egymáshoz. *Az Ivanov*ban az emberek között még minőségi különbségek vannak, és Csehov relativizmusa, amely később kifejlett formájában *a Három nővért az* abszurd szín-ház elődjévé teszi, itt még csak nyomaiban van meg. Nem mintha *az Ivanov* nem bővelkedne iróniában. Koszih, a kártyába hülyült ficsúr az értelmetlen mondatokat csámcsogó Csebutikin előképe, a zsugori Züzükétől nem áll messze az undok Natasa. A sovány cselekmény nagy részét már *az Ivanov*ban is nevetségesen lapos filozofálgatások töltik ki - legyen szó akár a világ-politika állásáról, akár Ivanov siránkozásairól. Ezek a csehovizmusok azonban még csak színező erővel rendelkeznek.

A mai nézőt természetesen sok minden nem foghatja meg, ami a darab írásakor aktuális volt. Ma már érdektelen, mennyiben kívánt Csehov Szása alakjá val Csernisevszkij és Tolsztoj *(Mit tegyünk?,* illetve *Karenina Anna)* vitájába beleszólni, mint ahogy lényegtelen, hogy Csehov a merev erkölcsi ideákkal fölfegyverkezett fiatal orvosban a burjánzó mechanikus materialista nézetek kritikáját akarta megfogalmazni. Ivanov főhősi funkciója rendkívül hasonló Miskin hercegéhez is, csak éppen nem biológiai, hanem társadalmi okok lökték ki a társadalomból, amelybe visszakerülni már nem képes. Valószínűleg ez sem véletlen, annál is kevésbé, hogy Ivanov és Miskin herceg alkati különbségéből nagyszerűen levezethető Csehov idegenkedése Dosztojevszkijtől. A mai nézőt mindez nem érdekelheti. Ma két alakra lehet fölépíteni *az Ivanov* elő-adását: az egyik Szása, a másik Ivanov. Vagy a szép, fiatal lány az előadás középpontja, aki tenni akarását jobb híján a javíthatatlan, szinte az egész társadalommá lényegülő Ivanovra kénytelen fecsérelni, vagy Ivanov, amennyiben az író által némi megbocsátással, ám következetesen ábrázolt szószátyár gyengeségét felcseréljük az áldozati bárány szerepével.

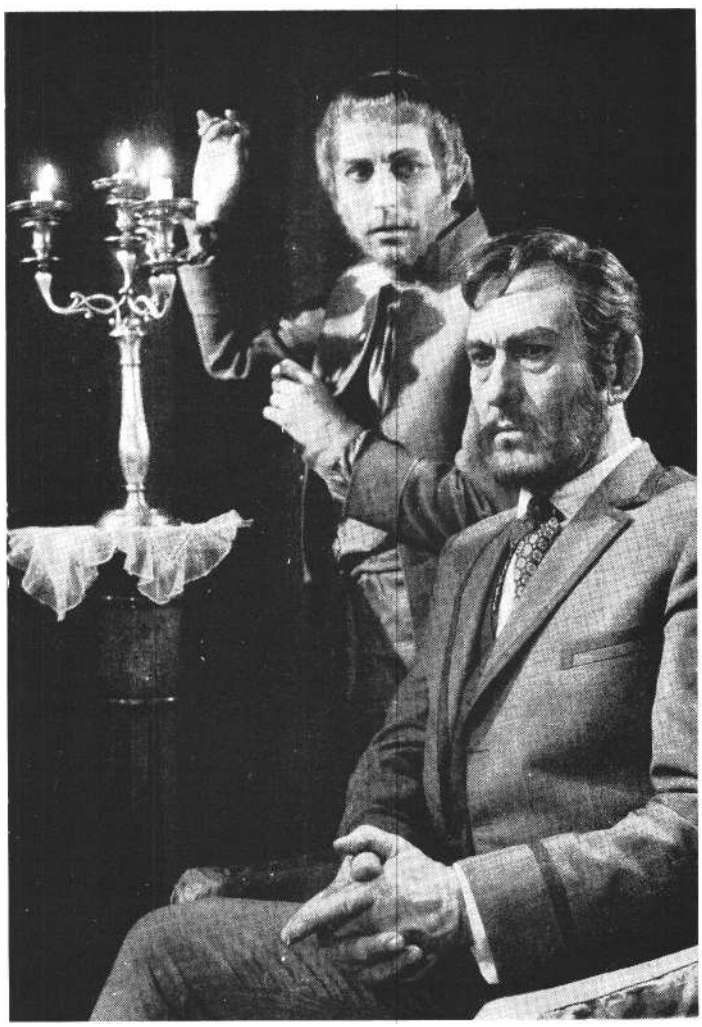
A rendezői értelmezés

Marton Endre a második lehetőséget választotta. Ivanovból kifáradt negyvenes lett, a *mai* középnemzedék képviselője, a többi szereplőt pedig a rendezés ennek a koncepciónak megfelelően Ivanov szemével láttatja. Ez a felfogás nem azonos ugyan az író eredeti szándékával, de lehetővé teszi, hogy Csehov igaztalanul kétségbe vont színpadi érzéke maradéktalanul érvényesüljön. A darab vesztett ugyan a csehovi emberábrázolás finomságából és ironikus mélységeiből, de sokat nyert játszhatóságban és kemény humorban.

Ez a felfogás Ivanov összeomlásának gyökereit magában Ivanov környezetében jeleníti meg. Jóravaló, épeszű ember ebben a környezetben valóban nem találhatja meg a helyét; az ellenszenves, undorító, fojtogató társaság annyira elüt a tépelődő és önmagával vívódó főhőstől, *hogy* Bessenyei Ivanovja első perctől fogva halálra van ítélve. A fiatal orvos a különálló Ivanovot időnként

CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ)
ZOLNAY ZSUZSA (BABAKINA), RAJZ JÁNOS (SABELSZKIJ), CSERNUS MARIANN (ZINAIDA SZAVISNA), AGÁRDI GÁBOR (LEBEGYEV)MOÓR MARIANN (SZÁSA) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ)
PATHÓ ISTVÁN (JEGORUSKA) ÉS BESSENYEI FERENC (IVANOV)
(MTI - KELETI ÉVA FELV.)



CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ)
ZOLNAY ZSUZSA (BABAKINA), CSERNUS MARIANN (ZINAIDA SZAVISNA), MOÓR MARIANN (SZÁSA) ÉS MÁTHÉ ERZSI (AVDOTYA NAZAROVNA)
(MTI - KELETI ÉVA FELV.)

Tartuffe-nek titulálja. Ennél az egyéb-ként nyilvánvalóan túlzó, a rendezés felfogásával gyökeres ellentétben álló hasonlatnál azonban megmaradhatunk, ha olyan Tartuffe-öt képzelünk magunk elé, aki jogosan csapja be kicsinyes, korlátolt, jobbat nem érdemlő környezetét. Ez a rendezői fogás szinte teljesen föl-menti Ivanovot minden vétke alól, lelkiismeretfurdalását nem veszi komolyan, és ez néhol kissé disszonáns megoldásokhoz vezet, de az egyértelműen befeketített mellékszereplők olyan félelmetessé, hatásossá, meggyőzővé válnak, ami nemcsak ellensúlyozza az Ivanov-koncepció gyengeségeit, de összességében az előadás komoly hasznára válik. Bessenyei ennek megfelelően az első pillanattól kezdve összetört óriás, tépelődése egyetlen kérdés : önnön lehetőségeinek, életének megmagyarázhatatlan romlása körül forog, befelé fordulva próbálja megérteni, hogyan lehetséges, hogy ő, aki annyi hittel és lendülettel vágott neki az életnek, harmincöt éves korára minden látható ok nélkül elveszítse életkedvét. Bessenyei Ivanovja senkivel sincs emberi kapcsolatban. Nincs kapcsolata feleségével, nincs Szásával, akinek mentőakciójában kezdettől fogva kételkedik, és akit kedves, de jelentéktelen és hasznavehetetlen játékszernek tekint, *hogy* környezetének többi tagjáról már ne is beszéljünk. Ez az Ivanov akár a darab kezdetén is főbe lőhetné magát, s hogy nem teszi, annak az az oka, hogy csak a darab végén kell menekülnie attól, hogy utált környezete magába ne olvassza, meg ne kaparintsa, magához ne hasonítsa. Csehov Ivanovot ironikusan szemléli, és nem véletlen, hogy ön-jellemzéséből is csak egyetlen komolyabb lépés derül ki, mégpedig az, hogy a szokványtól eltérően zsidó nőt vett feleségül. Csehov számára ez éppen nem azt jelenti, *hogy* Ivanov mindig fejjel ment volna a falnak, hogy mindig mást, szebbet és jobbat akart volna, mint a többiek.

Bessenyei a rendezői felfogásnak megfelelően Ivanov alakjának ironikus cldalait nem jeleníti meg, pusztulásában nagyság van, és valódi emberi értékek vesztét szuggerálja. Ivanov így azt a folyamatot testesíti meg, ahogy a jószándék ellentétbe fordul, a lelkesedés kiszikkad, a lendület elvész, ez pedig olyan emberi tragédia, amely elég kor-szerű ahhoz, hogy erre építse a darabot a rendező. Bessenyei körül az első jelenetben megritkul a levegő, és a darab végéig ebben a légüres térben mozog. Nagyobb annál, semhogy környezete komolyabb befolyásra tenne szert fölötte, és mintha mindvégig végzetes, távoli fantomokkal hadakozna.

Ivanov ilyen módon nem szalaszt el semmilyen lehetőséget, a cselekmény során nem kényszerül választásra. Felesége és Szása, az a két ember, aki mégis közelebb áll hozzá, a színpadon elszürkül mellette. Persze ez a megoldás elég vitatható, és megvalósulása sem tökéletes. Váradi Hédi nehéz helyzetben van az éppen csak fölvázolt szerepben, de így is kissé triviálisnak tűnik, ahogy némi romantikus, lebegő Oféliát vegyít valami sápatag, természetszerűleg köhécselő Kaméliás hölggyel, ahogy élő, ám érzelmes vádként légieskedik és hanyatlik a sír felé. Moór Mariann olyan Szását formál, aki ugyan szép, de nem világos, hogy valóban önzetlenül, rajongva szerelmes-e Ivanovba (ahogy Csehov megírta), vagy éppen kisszerű és buta leányka-e, ahogy a rendezés kívánná - amennyiben alakításából egyáltalán ki-vehető valamilyen koncepció. Mintha Moór Mariann még nem ért volna meg a jellemábrázolásra. Hangja többnyire szerepétől függetlenül is hideg, és elsősorban arra fordít gondot, hogy minél elegánsabban vonulgasson végig a színen.

Mellékszereplők gálaestje

A főszereplők általában nehezen érik el a mellékszereplők életszerűségét, és ez Lebegyevre is meg a fiatal orvosra is vonatkozik. Agárdi Gábornak kitűnő jelenetei vannak, amikor nem a holdfényérzelmes közegben, hanem a visszataszító vendégseregben alkalmazza is-mert fogásait, de Lebegyevje lanyhul, amikor hosszabb bölcsességekkel kell traktálnia Ivanovot. Szersén Gyula korrekt és megfelelően elvakult fiatal orvos kíván lenni, embert azonban nem képes formálni, dikciója üresen cseng. Az ő helyzetüket valóban nem könnyíti meg a rendezés, miután néhányszor a csehovi szöveggel kerülnek ellentmondásba. Eltekintve attól, hogy felfoghatatlanná válik: ez a pusztulásában is nagy Ivanov hogyan kereshet menedéket a felesége elől éppen az esténként a szomszédban összeröffenő gyülevész tár-saságban. Agárdi Gábornak is ritka bravúrra volna szüksége ahhoz, hogy elfogadtassa Ivanov magatartását, amikor az nem hajlandó elfogadni Lebegyev pénzét, amivel visszafizethetné Züzüké-nek tartozása kamatait. Hasonló, bár súlyosabb jelenet Ivanov utolsó nagy vitája feleségével, aki a fülledt környezet hazug vádjaival illeti férjét, feltételezve róla, hogy csak a hozományért nő-sült. A kitűnően megírt jelenetben a rendezőnek arra kellett volna törekednie, hogy Bessenyei és Váradi Hédi minél kevesebbet kiabáljon, de hát kiabálnak, és Ivanov a közönség szemében visszataszítóvá válik.

A mellékszereplők ritkán látható gálaesten mutatják be az élősködő hárpiák, bárgyú kártyagépek, gátlástalan hazudozók, rosszindulatú álszentek ragyogó típusait. A színészeken látszik, micsoda örömmel vetik bele magukat a ritkán kínálkozó emberábrázolásba. Habzsolják a túlzás lehetőségeit, amit egyébként Marton Endre magától Csehovtól kölcsönzött. Ritkán derül ki, mire képesek a Nemzeti színészei, ha embert formálhatnak, ha komédiázhatnak, ha egy kicsit elengedhetik a fantáziájukat, ha tehetségüket felszabadultan állíthatják egy jó darab szolgálatába. Csernus Mariann olyan elemi erővel és különös humorral formálja meg a zsugori, korlátoltságában félelmetes Züzükét, szigorú vénsége annyira más, mint amit megszoktunk tőle, hogy első mondatait hallva a színlapban kutatjuk, honnan szerződtették ezt a tehetséges jellemszínészt. Van egy egészen nagy jelenete, pár mondat az egész, valamit kérnek tőle, ő pedig valamiért a kérést nem akarja teljesíteni, áll a közönség felé fordulva, mártírarcán iszonyú erőfeszítés, látszik, hogy most könnyezni akar, mert lelki terrorként ezt a fogást gyakran alkalmazza, és szemében valóban megjelennek a könnyek. Züzüke hazug könnyei. Máthé Erzsi Avdotya Nazarovna, a mihaszna öregasszony szerepében vodkaszagúan kártyázik, hatalmas szivart rágcsál, és akkor is őt keressük, amikor egyetlen szava sincs, csak a szín mélyében szunyókál - de valahogy azt is harsányan teszi. Avar Istvánnak is ritkán adódik alkalma, hogy ilyen felszabadul-tan, ennyire nélkülözve huszadik századi blazírt álarcát gonoszkodhassa be széltében-hosszában a színpadot Borkin bőrében. Versényi László egyszerűen a szövegre hagyatkozva, észrevétlenül formál komédiába illő alakot a kártyás Koszihból. Rajz János ismert eszközeivel ügyetlenkedi végig Sabelszkij szerepét, s bár Csehovnál jóval kegyetlenebbül ábrázolja a vén grófot, és alakítása nem túlságosan mély, néha pedig rövidebb

időre kihagy, mégis jellemet formál. A Babakinát jól alakító Zolnay Zsuzsával és Avar Istvánnal időnként úgy játszik, mintha ezek a csehovi alakok valamely népi fogantatású farce-ból kerültek volna az orosz századvég közvetítésével a mai színpadra, ez a bohózati felfogás azonban egyáltalán nem mond ellent a csehovi dramaturgiának.

Ezek az alakok tenyeres-talpas víg-játékhősök, vérbő, kegyetlen humorukat szívesen csillogtatják, és erre nagy-szerű alkalmat nyújt Elbert János mai köznyelvi fordulatokat használó, jól mondható fordítása. Ebben a gogoli fel-fogásban játszik a többi mellékszereplő is, Szacsvay László, Szél Richárd, Szabó Kálmán, Blaskó Péter. Ami a legfurcsább, az a komédiázás sokfélesége, illetve az, hogy mégsem esik szét az előadás. Csernus Mariann kevés, szigorú vonásból épít figurát, Máthé Erzsi bohóckodása már-már rögtönzésszerű, az alakból mégsem esik ki, Avar István kitűnően érzi magát a színpadon és gátlástalanul betölti, amikor színen van, Versényi László és Zolnay Zsuzsa tulajdonképpen semmi különöset nem csinál, mindenki más eszközökkel karikíroz, és a színpadi egyensúly mégsem bomlik meg, ahol pedig megbomlik, ott nem ők a ludasok, hanem éppenséggel Csehov, illetve a rendezés néhány kisebb engedménye a szentimentalizmusnak.

Az előadásnak van egy kiugró alakítása: a Jegoruskát, a néma szolgát ját-szó Pathó Istváné. Pathó István egyet-len szó nélkül teremt csehovi figurát egészen egyszerű eszközökkel: figyeli a beszélőket, lelkesen fújja el a gyertyákat, amikor erre felszólítják, alázatos szeretettel szemléli az Ivanovval vitázó Szását, az esküvő előtt félszegen virágot ad át neki, és ügyetlenül megcsó kolja, mint ahogy mindvégig félszegen járkál és mindössze kedves és megrázóan emberi. Pathó István Jegoruska megíratlan szerepében csinálja meg azt, amit Gribov, a moszkvai Művész Szín-ház közismerten zseniális színésze csinált meg a nagyszerűen megírt öreg szolga, Firsz szerepében *a Cseresnyéskert* ben. Az talán már közönségríkató meg-oldás, hogy éppen ő hajol az első fel-vonás végén az elájult Anna, a második felvonás végén pedig a halott Ivanov fölé, de játéka egészét ez nem rontja.

Marton Endre elsősorban ott van elemében, ahol a mellékszereplők sokasága ihleti telitalálatokra, ilyenkor nem-csak rendezi, hanem át is költi az írott szöveget. Ilyen telitalálat az első felvonás egész második képe, és a második felvonás második képének legnagyobb része. Valósággal fejbe vág a visszataszító típusok szinte állóképbe merevedő tablója, mögöttük a durván valószerű giccset kornyikáló fúvószenekarral. Ez a csinnadratta megfelelően megkérdő-jelezi a líraibbra fogalmazott jelenetek mögött felhangzó érzelmes zongorázgatást, amely persze önmagában is finom irónia, bár kevésbé feltűnő. Kitűnően sikerül az esküvő előkészületeinek jelenete is. Sabelszkij bejön a színre, leül a zongora mellé, aztán elpítyeredik. Lebegyev kínosan áll a színen. Szása ideges sírásba tör ki, Lebegyev tehetetlen. Bejön Babakina, megtudja, hogy Sabelszkij nem akarja elvenni, nyivákolni kezd. Lebegyev csak áll. Bejón Züzüke is, rosszindulattól fuldokolva bőgni kezd, mire Lebegyevnél is eltörik a mécses. Az persze nem a rendezés számlájára írandó, hogy a színen már három nőnek és két férfinak kell zokognia, hogy a közönség vegye a lapot és meg-rendülés helyett nevetni kezdjen. Mindenesetre ez a kitűnően megrendezett jelenet is fölveti a kérdést, hogy nem kéne-e nevelni a közönséget, ha mással nem, hát sok ilyen Ivanovval vagy ép pen *Ványa* bácsival, valamivel gyakoribb oázisokkal a krimik és giccsek nyomasztó sivatagában. A rendezés nagy pillanataira több példa is felhozható, egy részükről már szó volt a mellékszereplők kitűnő megoldásai kapcsán. Talán még egy kirívóan szellemes megoldás: a vendégsereg összeverődése mind-két felvonásban. A szereplők jönnek-mennek a színpadon, összevissza beszélve egymáshoz, időnként összetalálkoznak, és túláradóan hamis boldogsággal ölelgetik és csókolgatják egymást. Ez a sztereotip ölelkezés önmagában is elég ékesszólóan ábrázolja ezt a sztereotipen ölelkező társaságot. Amit pletykálnak, fecsegnek, elfecsérelnek és összerondítanak, az már csak ráadás.

Csányi Árpád gyorsan változtatható, hangulatos, egyszerű díszletei jól szolgálják az előadást, és egyben megteremtik Ivanov és a többiek ellenpontozását. Ivanov házának kertje a vetített lombárnyékokkal éppúgy elüt Lebegyevék összevissza pompájától, mint a halovány kalimpálás [a] rezesbanda keringőitől. Schäffer Judit célszerűen szürke jelmezei nemcsak jellemeznek, hanem a dísz-letet is kiegészítik.

Csehov: Ivanov. Nemzeti Színház

Fordította: Elbert János; rendezte: Marton Endre; díszlet: Csányi Árpái, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Bessenyei Ferenc, Váradi Hédi, Rajz János, Agárdi Gábor, Csernus Mariann, Moór Mariann, Szersén Gyula, Zolnay Zsuzsa, Versényi László, Avar István, Máthé Erzsi, Pathó István, Szacsvay László f. h., Szél Richárd, Szabó Kálmán, Blaskó Péter.

MAJOROS JÓZSEF

Töltsön egy estét Csehovval !

Gondolatok a Pécsi Nemzeti Színház Csehov-estjéről

1.

A Pécsi Nemzeti Színház úgy vette ki részét a világszerte észlelhető Csehov-reneszánszból, hogy az író válogatott novelláit tűzte műsorára. Leleménnyel nyúlt Gabriel Arout munkájához, melyben a szerző kilenc Csehov-novellát fogalmazott színpadra. (A darabot Az *a különös állat* címmel a párizsi Hebertot Színház mutatta be 1965-ben.) Arout művét a színház mindazonáltal csak nyersanyagnak tekintette: végső színpadi formáját *Czímer József* átdolgozása nyomán kapta.

De miért novellák, miért dramatizáció egy vérbeli drámaíró esetében? Az átdolgozó Czímer József így fogalmazta a vállalkozás célját: „Én nem Csehov-novellákat szándékoztam dramatizálni. Megpróbáltam felidézni a csehovi színházat, pontosabban Csehov ember- és életszemléletét és annak bonyolultságában választ keresni Csehov - és talán sokunk végső kérdéseire."

Kilenc novella, mely mind másféleképpen, más modorban szól a „végső kérdésekről". *Oljenka* ártatlan bájjal szól róluk: két férjét elvesztette, szeretett egy harmadikat is, múltak az évek és lassanként egyedül maradt: „ .. de ez elkerülhetetlen - állapitja meg szelíd derűvel - mindenki számára, még azok számára is, akiknek, mint nekem - az élete olyan boldog és gazdag volt ..." Pása, a kis vidéki kóristalány keserűen, kiábrándultan: mit tehet ő arról, hogy szeretőjének felesége megalázkodik előtte, kiuzsorázza mindenéből. Dehogyis él ő erkölcstelenül: kabátravaló posztóért, emberközelért teszi, amit tesz és előfordul az is, hogy megverik - semmiért .. . *(Kilencszáz rubel) A* házigazda ostobán, ütődötten: soha nem volt régi szép időkre emlékszik, hivalkodóan pontos memóriája van, pontosan tudja még azt is, hogy nem tőle származott gyermekei mikor születtek. *(Memória) Az* úr felháborodottan, mert a becsületes, gyámoltalan nevelőnőt nyugodtan kiuzsorázhatja, gúnyt űzhet munkájából, mert az „nem érti, hogy itt csak erős karmokkal lehet élni !". *(A nevelőnő)* Anna és Gurov szép hittel: reménytelenül szeretve egymást, emlékeikbe kapaszkodva cipelik életüket ... *(Kutya nélkül)*

A példákat sorolhatnánk. Ez a darabfüzér - melyet a Pécsi Nemzeti Színház *A kutyás férfi* címmel tűzött műsorára - végül is arról szól, hogy vitában áll-nak egymással az ember és csahos kutyája, ami itt a reménytelenség, a peszszimizmus jelképe. És adott esetben tragikum és komikum, szenvedés és öröm más-más intonálású vitája az, amely dramaturgiailag is „rendet teremt" az egyes jelenetek között.

Izgalmas, érdekes feladat ez: a Pécsi Nemzeti Színház arra vállalkozott, hogy - megkerülve a hagyományos színház dramaturgiai követelményeit - egy „színházi est" keretén belül korszerűen értelmezett *összképet* adjon Csehovról, világáról .. .

2.

Úgy indul az előadás, hogy egy kis-kapun lassan, dülöngélve bejön egy fér-fi. Spicces hangulatban van, esti öltözéke kicsit zilált már - akadozó nyelvvel kezd fecserészni az élet értelméről, mígnem egy kutya hangos csaholással ráförmed. A férfi megrémül, aztán dialógusba kezd a „döggel". Megmagyarázza neki, hogy az „élet milyen csodálatos és hogy a szomorúságban is menynyi vidámság van". A kutyára jól hall-hatóan nem hatnak az érvei, ugatása erősödik, és ez már átvezet a következő képbe: sziporkázó fényben a kézimunkázó Oljenkát látjuk, amint belekezd élete örömei elmesélésébe.

CSEHOV-AROUT-CZÍMER: A KUTYÁS FÉRFI
(PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
BALRA: PÁRTOS ERZSI, JOBBRA: BÁNFFY GYÖRGY
(MTI - KELETI ÉVA FELV.)

Nógrádi Róbert rendezésének legszembetűnőbb erénye, hogy észrevétlen, finom árnyalással, filmszerűen pergeti, játssza egymásra a darab jeleneteit. Remekül érzi és gondosan kimunkálja az egyes epizódok stílusárnyalatait, jelentését; a darabfüzér imponálóan gazdag szólamvariációjában a legtünékenyebb futamokat is képes érzékeltetni. Észre kell vennünk azt az alapos műelemzésről tanúskodó aprómunkát, amellyel Nógrádi -- a jeleneteken belül és az elő-adás egészét tekintve is - arányt tart a gondolati és lírai elemek között; ahogy ritmusában is megfogalmazza az epizódok más és más hangulatát. Főképp ezért sikerülhetett, hogy a részmotívumok végül is Csehov tragikomikus látásához, hangütéséhez hűen rendeződnek kompozícióba.

Kacagtató villámtréfák, tömören fogalmazott drámaiság, tünékenyen felvillantott líra és keserű irónia váltogatják egymást ebben a kompozícióban. Lényegesebb ennél, ahogy át meg átszövik egymást. Melodráma, szatíra és kesernyés líraiság motívumaiból tárul elénk a vidéki kóristalány egészen hétköznapi, szerencsétlen sorsa. *(Kilencszáz rubel) A* leleplező irónia más és más mosolyra fakaszt *a Leánykérés*, illetve *a Memória* c. jelenetekben. Kitűnő *a Fogfájás c.* epizód pergő ütemű komédiázása. Az utána következő jelenetben Nógrádi, érzékletes ellenpontként a komor drámaiságot fogalmazza. Az Őszi *légy c.* jele-

net épp visszafogottsága, a hangszín, a gesztusok és a beállítások precíz Iekerekítettsége által ér el megrendítő hatást. Az est leghosszabb jelenetében *(Kutya nélkül)* Nógrádinak alkalma nyílik a korábbi epizódokban épp csak felvillantott csehovi jelzéseket kibontania; keze nyomán külön kis tanulmány lesz ez a betét Csehov lírájáról - hogy mennyiféle hangzása van! Egyszerre fellengzős és bájos, rideg és szenvedélyes, nosztalgikus, reménytelenül vidám és reményei árán szomorú...

Rendkívül fegyelmezett, technikailag bravúrosan megoldott előadást láttunk.

A Kutya nélkül c. jelenet finálója - Gurov és Anna a színpad két oldalán állva üzenik, idézik egymásnak szerelmük szép emlékeit - statikusnak és ebben a beállításban szükségtelenül patetikusnak tűnik. Nem szerencsés az sem, hogy a darab végén Gurov négykézlábra ereszkedve távozik a színről. Ami a „kutyaügetés" mögöttes filozófiáját illeti - túlságosan direkt megoldásnak látszik.

Nógrádi Róbert munkája kitűnő, Csehov világát korszerűen értő és a maga sokrétűségében átérző rendezés.

3.

Az est két „hálás", mert rendkívül nehéz szereplehetőséget kínál: *Bánffy György* és *Timár Éva egy-egy* epizódtól eltekintve végig az előadás főszereplői. Végig a színen vannak, meglehetősen rövid időközönként más-más jelmezben, más-más jellemet, karaktert játszanak. Mindkettőjük legfőbb erénye, hogy véletlenül sem ismétlik soha a már játszott figurákat, hogy játékuk jelenetről jelenetre képes új, más színeket felmutatni.

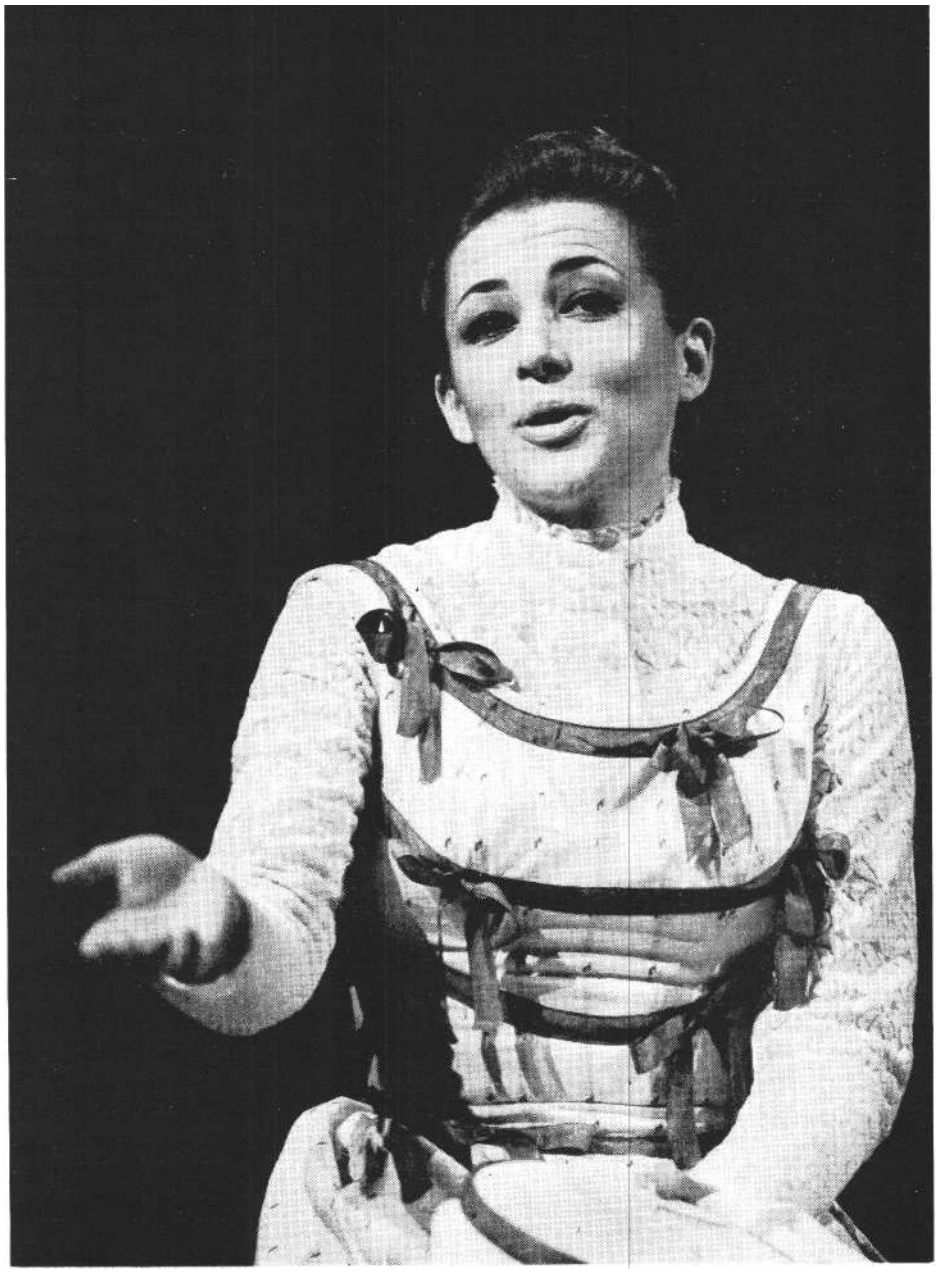
Bánffy György ezen az estén szép tanúbizonyságot tett színészi skálájának mind bővülő gazdagságáról, mind érleltebb játékintelligenciájáról. Világos, a legapróbb mozzanataiban is érzékletes szerepépítéssel sikerült életközelbe hoznia a csehovi figurákat.

A keretjátékban mértéktartó lírai szerepformálással értelmezi Gurov bölcselkedő monológját. Játékával kapcsolatban hangsúlyozni kell az ábrázolás rend-kívüli tömörségét, egyszerűségét. Egy tartással, például egy hanyagul előkelő, kicsit modorosan feszes üléspózzal egy-szeriben teljes figurát teremt. *(Vasúton, A nevelőnő)* Mozdulatainak alig széle-sebbé válásával, a hangszín árnyalatnyi modulációs váltásával bontakoztatja egymásból a különféle érzés és gondolatfutamokat. *(Kilencszáz rubel, Leánykérés, A nevelőnő)* Szembetűnő, hogy mily változatos eszközei vannak a groteszk mintázáshoz: *a Vasúton* és a *Memória* című jelenetekben a hűvös, fennkölt udvariasság „komolyan vett" karikírozásával jellemez, Kolpakovjának hirtelen támadt, lélegzetelállító, visszafogottan sistergő önérzete mulattat. *A fogfájás című* epizódban minden harsányságtól mentes, a poént nemesül szolgáló komédiázó képességével lep meg. A *Kutya nélkül* Gurov szerepében finom átkötésekkel ötvözi eggyé a cinikus önteltség, a szerelem és a fájdalmas nosztalgia érzéshullámait.

Bánffy alakítása egy szép sikerekkel teli pálya újabb, igen jelentős állomása.

Meleg fény esik a színpad bal oldalára, Oljenkát látjuk fiatalon. Kézimunkázik, aztán abbahagyja, szeme váratlanul felcsillan, arcán bájos, őszinte derű suhan át - úgy látszik, eszébe jutott valami. És Timár Éva belekezd ebbe az esendően emberi, szorongásaiban meg-

CSEHOV-AROUT-CZÍMER: A KUTYÁS FÉRFI (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ) TI MÁR ÉVA (MTI-KELETI ÉVA FELV.



kapó monológ elmondásába, és ahogy mondja, mondja, kipirult arccal, hol vidám élénkséggel, hol szemérmesen, egyszeriben úgy érzem, ilyen áthatóan tisztán átvilágítani Csehov-szerepet ilyen meghitt bensőséggel közel kerülni ehhez a különös, összetett világhoz - magyar színésznő nagyon ritkán képes. Ruttkai Éva Jelena alakítása volt ilyen . . . Ritka pillanatokat szerez, ahogy közel kerül Csehov humorához. Ahhoz a humorhoz, amelyről a Csehov-színjátszás oly sokáig megfeledkezett, amelynek egyfajta sajátos zamata, kesernyés bája van. Hogyan oldja meg Timár Éva ezt a rendkívüli feladatot? A nevetségesség komollyá álcázásával *(Vasúton)*, a rá-szedettség naiv leleplezésével *(Leány-kérés)*, egy szégyenkező, elnéző pillantással *(Memória)*, félénken összezsugorodva, mind riadtabban pislogva nevelőnői szemüvege mögül *(A nevelőnő)*. - megejtő egyszerűséggel, az ábrázolás legtisztább eszközeivel. Milyen kifejező tud lenni és mennyire ellentétes hangulatokat képes tolmácsolni a némajátékokban is. *(Memória, őszi légy)* Anna alakjában fenségesen egyszerű szépsége a szemünk előtt válik mind hervadóbbá - ahogy az emberi kapcsolatteremtés reménytelen vágyát kell újra meg újra élnie. *(Kutya nélkül)*

Ezen az estén Timár Éva jelenetnyi szerepeiben a Csehov-drámák majd valamennyi nőalakját eljátszotta. Fölvillantotta Nyinát, Jelena Andrejevnát, Vár-ját és mind a három nővért. Reméljük nem késik az idő, amikor e szerepek valamelyikét csakugyan eljátssza majd.

4.

Kis szerepekben is emlékezetes karakteralakítást nyújtott *Pásztor Erzsi* és *Paál László*. Pásztor Erzsi Kolpakovné szerepében egyszerre volt mulatságosan álszent és taszító módon ellenszenves. *(Kilencszáz rubel)* Figyelemre méltó volt természetes egyszerűsége, közvetlensége a Kocsmárosné szerepében. *(őszi légy)*

Ha Paál László nem olyan sete-suta, szerencsétlen, vinnyogva fejét verdeső Jószágigazgató, mint amilyen, aligha mulattunk volna oly harsányan *a Fog-fájás* című jeleneten. S ugyanúgy: *a Memória* című epizód humorát is az ő fontoskodó és nagyon ostoba Férj-alakítása engedi igazán szabadjára. A Paraszt és a Nyaralóvendég rövidke szerepeiből is hiteles, érzékletes karakterfigurákat formál.

Mindketten mellékszereplők - szerepeik szerint. Alakításaikkal szerves, né-mely jelenetben nélkülözhetetlen szín-foltjai a játéknak.

5.

Pintye Gusztáv jó tértagolású, levegős színpadteret alakított ki. A háttér-ben stilizált díszletelemek -- sirályok és egy dús lombkorona képzetét keltik -, és milyen jó, hogy nem jeleznek előre semmiféle „sajátos atmoszférát", hogy nincs szándékukban „levegőt sűríteni". A játékra várnak inkább, hogy azután hivalkodás nélkül részt vehessenek benne. Fényérzékeny díszletek, jól és színjátszóan világíthatók.

Vágó Nelli jelmezei rendkívül széles, árnyalataiban is jelentést hordozó színskálájukkal plasztikusabbá teszik az egyes jelenetek mondanivalóját, atmoszféráját.

6.

A Pécsi Nemzeti Színház előadása kiérlelt művészettel érte el célját: a korszerű, mondanivalójában, művészetében jelenünkig hatoló Csehov-kép felmutatását. E szép siker fedezékében, annak bizonyító ereje tudatában tán nem árt végiggondolni - ha vázlatosan is - hogyan szeretjük mi manapság Anton Pavlovics Csehov drámai műveit?

Kezdjük jól szeretni. Szerte a világ színpadain egyre „kegyeletsértőbb merényletek" történnek Csehov drámái el-len és ennek éppen ideje már.

Éppen ideje annak, hogy miközben oly igen szeretjük hangsúlyozni a csehovi dramaturgia hatását, kitapintható jelenlétét a század korszerű drámaírói törekvéseiben - ne feledkezzünk meg az „ősforrásról" sem. Hogy a modern drámairodalom és színházművészet zseniális megújítójának jelentőségét ne csak O'Neill, Lorca, Williams, Albee, Pinter vagy Krleža drámáin keresztül mérjük, de alkalmasint vegyük a fáradságot, hogy a Sirályban vagy a *Ványa bácsiban* is felfedezzük.

Makacs előítéletek, hamis beidegződések alakították az elmúlt évtizedek Csehov színjátszását. Úgy tűnik most már, hogy a színházi világ sokáig túl mereven tartotta magát Sztanyiszlavszkij intelmeihez. „Tévednek azok - így szólt az intés -, akik a Csehov-darabokban általában *játszani, ábrázolni* törekednek. Az ő műveiben *benne kell len-ni, vagyis benne élni, létezni*, a mélyen elrejtett főartéria mentén haladni." E rendszeren belül plasztikusan kidolgozott, mélyen átélt ún. „szép" előadások születtek - jó néhány kiemelkedő, szín-háztörténeti értékű produkció. Csakhogy többségük felett eljárt az idő, többségük-ről kiderült, hogy az átélés apró-munkálatai közben elfeledkeztek a csehovi drámák legfontosabb jelzéseinek *ábrázolásáról*. Mi történt? Hősei naturális díszletek közt az alkonysugár borongó homályában, a reménytelen álmok tücsökcirip csöndjében bóklásztak - ahogy Tolsztoj mondja - a heverőtől az élés-kamráig és vissza. Kántálva siratták és sajnálták magukat, az életet, valahol egy asztalon szűnni nem akarón szörtyögött a szamovár, a kakukkos óra is elelütötte a magáét ... Mindez megható volt, a maga szép szomorúságában felemelő - és hovatovább érdektelen, unalmas. És hamis. Ez a színjátszás elfelejtett távolságot tartani Csehov és még oly kedves hősei között. Elfeledkezett arról, hogy a század tízes éveiben írt nekrológok „pesszimista" Csehovjával ellen-tétben ezeket a drámákat írójuk keményen fogalmazta: a tragikumot a komikummal, leleplező iróniával elegyítve. Csehov nem azonosulva, de kritikával ábrázolta korát és a kor emberét. Őt magát nem andalította el hőseinek „keresztes szomorúsága" - inkább nyugtalanította, ingerelte, hogy kimutassa mögüle a tehetetlenséget, harcoljon a kába álmosság, a sivár reménytelenség ellen.

Nem szomorújátékok Csehov művei, hanem tragikomédiák. Már akkor is azok voltak, mielőtt a „tanítványok" drámái nyomán fölfedeztük ezt a mű-fajt. Kemény, harsány színekkel kell játszani műveit, bátor ritmusváltásokkal éles kontraszthatást teremtve „szép beszéd" és szituáció között.

S milyen nagyszerű, hogy az elmúlt évtized kiemelkedő külföldi Csehov-produkciói mellett (Olivier, Scofield, Efrosz vagy Krejča produkcióira gondolunk) hazai eredményekről is szólhatunk. A Horvai István rendezte vígszínházi *Ványa bácsi*, a Marton Endre által rendezett *Ivanov* után most a Pécsi Nemzeti Színház rendhagyó előadása is arról szól: ideje már, hogy korszerűen, a mának szólóan, izgalmasan játsszuk Anton Pavlovics Csehov műveit!

Csehov-Arout-Czímer: A kutyás férfi; Pécsi Nemzeti Színház.

Rendezte: Nógrádi Róbert; díszlet: Pintye Gusztáv; jelmez: Vágó Nelli; szereplők: Bánffy György, Timár Éva, Pásztor Erzsi, Paál László.

LOHR FERENC

Hang és látvány
Az ember tragédiája operai változatában
Madách hangvilága

Madách *Tragédiájában* nemcsak a szónak, hanem az egész hangvilágnak olyan nagy szerepe van, mint a vizuális fantáziának. Szó szólóban és tömegben, ének, kórus, az Úr hangja, természeti hangok, állathangok, hangszerek, zörejek a hangvilág összes fajtájában megszólalnak, mind a tizenöt színben - legkevésbé talán éppen a zenei, főleg nem a folyamatos zenei megszólaltatásban. A műben a szónak mint belső emberi hangnak van szerepe minden egyéb hangi megnyilatkozás fölött. A szó erejének mesteri bevetése, az igazságok költői absztrahálása minden színben felhangzik. Milyen magasra emeli a földről a *hallópontot* Lucifer a londoni színben: „Szép *a magasból* mint a templom-ének / Bármily rekedt hang, jajszó és sóhaj / Dallamba olvad össze míg *föl-ér."* Vagy a XIII. színben (az űrben) : „Mi itten fény, az ottan hang talán." Vagy a római színben Ádám Évához : „te csak beszélj, beszélj, hogy halljam hangodat - akármit mondasz mindegy, haszontalan, *de szép s* ez érdeme".

Vajon kifejezhetők-e ezek az érzések mással, mint *költői, szóval,* pl. látvánnyal, mozgással, űrhanggal, zenével? A történelmi igazságok és bennük az ember indulatai kifejezhetők-e a zene világával, jelzett képmozgásokkal, az operai eszköztárral? Feltárhat-e az új alkotó az opera színpadán, az opera meg-jelenítési módszereivel olyan audiovizuális folyamatokat, amelyek a zenés színpadon megközelítik vagy elérik az eredeti prózai színpad filozófiai és minden időkre általánosító erejű értékeit? Ugyanis az, ami az eredeti műben mellérendelt tényező - a zene - az új alkotásban legfontosabb tényezővé lép elő.

A hagyományos opera és a tér-idős művészeti ágak

Korunkban a mozgások felgyorsulnak, kiterjednek, kapcsolódnak, az átélések is mozgalmasabbak, mint az áriaoperák

MADÁCH-RÁNKI: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (OPERAHÁZ)
PALCSÓ SÁNDOR (LUCIFER), LACZÓ ILDIKÓ (ÉVA) ÉS MILLER LAJOS (ÁDÁM) (MTI KELETI ÉVA FELV.)

világában. A játéktér a vele mozgó környezeti tér játékával együtt kilendíti a látványt a régi repertoároperák statikai mozdulatlanságából. A film rendezői gyakorlata - talán nem is tudatosan - bevonul az opera színpadára. Berg, Boulez, Brecht, Britten, Copland, von Einem, Egk, Liebermann. Menotti, Nono, Orff Schönberg, Stockhausen, vagy a magyar operaszerzők: Mihály, Petrovics, Ránki, Szokolay hang- és kép-mozgatásai már nem állítják meg áriákkal a cselekményt, hanem új módszerekkel, háttérvetítéssel, áttűnéssel, kép-síkok változataival emelik meg az élmény mozgalmasságát.

Érdekes tünet azonban, hogy inkább a látvány módszereiben engednek meg újat, mint a hangi eszközök, hangtechnikai módszerek megújításában. A képi eszközökkel már huzamosabb idő óta élnek, könnyű és inkább csak jelzéses színfalakkal dolgoznak, filmet vetítenek, villantott és pásztázott fényekkel és színekkel hatnak, kibővítik a színpadteret a mozgalmasság érdekében. Viszont a a legtöbb szerző és rendező kizárja vagy nem használja a repertoároperák kel-lékeit az éneken, zenén és recitatívón kívüli sokféle auditív eszközt. Megmaradnak a zenekari árok és a kórus helyhezkötöttségénél, és kivételes merészségnek tartják a hangot kihozni a szín-pad keretéből, új, távlati, iránybeli vagy a közönséget körülfogó hangi effektusok segítségével. Nyilván a hangtechnikai eszközök szerénységén, elégtelenségén vagy kezdetlegességén múlik sok hatáselmélyítő hangzás megtervezésének elhagyása, azonban az igazság az, *hogy* elvileg is idegenkednek a művi - pl. elektronikus - úton előállított hangzásoktól vagy hangsíkok alkalmazásától. Ránki nemcsak prózai megnyilatkozásaiban, hanem filmes zeneszerzői tapasztalataival is utal a különböző hangsíkok felhasználására, és gondol arra, hogy a hangfajtákat bizonyos rangsorolással érvényesítse. Elöl - mintegy első hangsíkban - a szöveges ének hangzik, hátrább pedig, a másodikban a környezeti jellemző hangi atmoszférák - a színek szerint.

Hangsíkok és hangfajták

Hangi vonatkozásban áttanulmányozva *az eredeti művet,* kiderül, hogy Madách nagy hangfantáziával adott lehetőséget az említett hanghatásokra. Természetesen nem gondolt operai színrevitelre vagy énekelt filozófiai megnyilatkozásokra. A II. színben (Paradicsom) a *szélvihar* gallyakat ráz, a IV. színben (Egyiptom) a rabszolgák felszabadulnak, *örömzaj,*

továbbá Ádám: „Úgy érzem, *a világ kiált* segélyt"

az V. színben (Athén) : *a nép helyesel, a nép kacag*

Éva : „Minő zaj *ez kint?"* Jajszavak *kívülről,* kívülről áhítatos himnusz hallatszik

a VI. színben (Róma) : *Mind:* „A dög-halál - rettentő - félre innen"

a IX. színben (Párizs) : a néptömeg *vadul* visszatér,

a XI. színben (London) : *zsibongó* sokaság a Tower belsejében

zsibongás, tánc,

templomi zene, lélekharang

a XII. színben (falanszter) : lombiknál *dörgés,* szellemszózat,

csengetés, bömbölő tenger

a XIII. színben (Űr) : a Föld szellemének szava

XIV. színben (eszkimó) : „Csak egy fóka vert zajt."

Az elektronika és a hallásvilág mai fejlettségi fokán talán felvethető az a gondolat, hogy ezeket az elképzelt hanghatásokat - akár második hangsíknak nevezhetjük őket - olyan hangtérből szólaltatjuk meg, amely nem szorítkozik csupán egy 12 m széles színpadra, hanem szabadon kilép abból, bevonja a nézőteret a cselekvésbe, a hangzások körülzárják vagy körüljárják a néző-hallgatókat, mintegy felkeltve saját indulatukat is, és ezzel kibővítik a látványnak a jelzettség miatt gyakran szerény tömeghatását. (A látvány ugyan jelzett, a hang azonban valódi, reális ének és zene.)

A zörejek és az opera

Kényes kérdés a zörejtéma is. Ha kiemeljük a hagyományos hangfajták hatókörét a képsíkok helyhezkötöttségéből, és elismerjük az elektronikusan megszerkesztett hangszíneket, továbbá kihozzuk a zenei árokból, és helyileg is megmozgatjuk a hangforrásokat, akkor gondoljunk a hangvilág elemeinek teljességére, pl. a zörejvilág kifejező erejére is. A módszert tekintve kétféle út járható. Az, amelyet Ránki is követ: kizárólag hangszerekkel oldani meg a zörejeket - pl. a szélvihart, a bömbölő tengert, a fóka hangját --, és ezáltal megmaradni a hangszereknél. A másik út: nagyon kielemezetten és jogos helyeken bevezetni a valódi zörejeket, viharzó tengert, a dörgést, a néptömeg rohanásának természetes zajait, madárhangokat, kuvikot, minthogy ezek a maguk természetes hangján hallathatók. A zörejek nagyon reális, józan és jól felismerhető effektusai a helyzetképet adott helyeken jelentékenyen elmélyíthetik. Nem valami idegen, éppen fellelhető zörejarchívumi magnós bejátszásra, hanem az alkotóval szervesen megkomponált, jellemző zörejekre gondolunk, amelyek a zenei összhatásban új színekkel ékesíthetik a kompozíciót.

Tehát a hangfajták kibővítésével, térbeli lokalizálásával, távolsági, mélységi és térhatásbeli kimunkálásával olyan minőségi fokra emelhető az új operai hangzás, mint amilyen merész ívelésűek a kép mozgásbeli újításai. Madách ki-tűnő hangérzékének megfelelően az eddigieknél több fajtájú, színezetű képen kívüli hanghatás kínálkozik az eddig már alkalmazott találó hangi ötleteken kívül is. Ezek „kihoznák" a második - környezeti - hangsíkot a közönség közé, és azt a benyomást keltenék, mintha a nézők is belekerülnének a cselekmény-be. Ezzel monumentálisabbá válna a balettkar gyakran hézagos vagy túl ritkának bizonyuló látványa. A hang is gyakran beszorul a kórus helyére, és nem egészíti ki elég tömören a látott mozdulatokat több száz torok hangjával. A színpad gyakran képeslappá válik, hol-ott a javasolt módszerrel a kis létszámú balett miatt egyedi formálású mozdulatok a hanggal együtt tömeggé bővülhetnének. A földgömb alá szoruló kórus a zenekarral egy tömegűvé válik, ahelyett, hogy a szükséges jobb és bal oldali különválasztást érzékelni lehetne. Pl. kívánatos volna a VII. színben a barátok és eretnekek karát térszerűen jobb és bal oldalra különíteni, akár a színpad oldalaira, akár úgy, hogy az oldalirányra szánt hangszíneket megfelelő minőségű hangsugárzókkal oldalirányokból szólaltatnánk meg.

Elektronikus hang az operában

Az elektronikus hatásokat nem szabad sem zenének, sem pedig zörejnek minősítenünk. Ez olyan hangfajta, amelyet külön színnek kell felfognunk, és olyan kombinációkat tervezünk vele, amelyek nem is hasonlítanak a meglevő hangszerek színeihez. Újabb és újabb színuszhangok termelésével egyre gazdagabb felharmonikusokat lehet megszólaltatni. (Utólag könnyű felismerni a nagy alkotók előérzéseit. Beethoven G-dúr zon-

goraversenyének II. tételében [Andante con moto] olyan hangsávok és hangszínek vannak, amelyeket ma *űrhangnak* hívnánk. Sztravinszkij még nem ismerhette a zörejes zenét, amikor 1910-ben *a Tűzmadár* mesekertjének illusztrálását vonóskarral és üvegglisszandóval oldotta meg.) Ezek az új hangfajták Ránki zenéjében már jelentkeznek, pl. a falanszterben, azonban az említett, kibővített hangszínfajtával - bizonyára tudatosan - egyelőre nem élnek a szerzők.

Összművészet és szövegérthetőség

A szövegérthetőség igénye a zenei sodrást fékezi. Hogy e műben mennyire fontos a szöveg érthetősége, azt Madách a II. színben ki is mondatja Ádám-mai: „Mi a hang, hogyha nincs ki értené?" A zenei megjelenítési forma alkalmazkodni kénytelen a szöveg elsőségéhez. A zenei gondolat tehát csak módosításokkal fejlődhet ki, habár a szerző törekvése mindenütt kitűnik abban, hogy a szöveg és a zene egységes alkotás maradjon. A párhuzamos, folyamatos művészeti ágakban, pl. a filmben is közismerten folyik a küzdelem a szöveg tisztasága és az aláfestés lendülete között. Az operában a szövegérthetőséget kettős ok is nehezíti. Az énekelt szöveg érthetősége ismert tényezők miatt szenved csorbát: az énekes szövegejtése, színpadi helyzete, az éneklés iránya, távolsága, a díszletek hangvisszaverő képessége általában nem előnyös. Az ének-hang önmagában is korlátozza a szöveg érthetőségét. Azonkívül a szöveg (nem az ének) intenzitása kisebb a zenekar természetesen csengő hangenergiájánál, így a zene elfedi a szöveg finomságait, vagy olyan halkítást kíván, amely a zenei kifejezést hatástalanítja. A kompozíció leleményessége tehát abban van, mennyire tud a zene az ének alatt érvényesülni anélkül, hogy természetes zenei színezetéről és dinamizmusáról lemondana? Egyszerű halkítással ez nem oldható meg. Ebben a tapasztalatban rejlik a zenei egységben megálmodott mű legnagyobb gondja: a párhuzamos művészi tényezők birkózási folyamatának fenn-tartása az alkotó tényezők hatástalanítása nélkül. Az előadás próbáin már erősen jelentkeztek ezek a gondok. Egy másik gond az volt, hogy a színpad mélységei részben a földgömb, részben a kórus elhelyezése miatt korlátozódnak, tehát *nincs közelkép,* és nincs elég mély kép, mert az énekesek a középzónában vannak.

Az énekszerepek

A figurák jellemzése nem a „ráismerhető", hagyományos stílusú, hanem a jelenethez szabott. *A szerepek* között talán a leghalványabb Luciferé, aki nem látszik elég hatalmasnak sem az Úrral, sem pedig a világgal szemben. Lucifer hangfekvése talán nem tenort, hanem baritont vagy basszust kívánna, mindenesetre erőteljesebbet ennél. Lucifer alakítója sem megjelenésével, sem szüneteivel, sem mozgásával nem járul hozzá az énekes eddig tapasztalt színészi és hangkultúrájának igazolásához.

Az Úr hangja nem emelkedik ki és a hang inkább hangosítottnak, mint hatalmasnak érződik. Túl diffúz is, ahelyett, hogy személyivé, felső központúvá emelkedne. Szövege viszont jól érthető.

A zenei vezetés különböző színt ad az előadásnak a két karmester egyénisége szerint. Igen gondos zenei és szerepfelkészítés érzékelhető mindkét felfogásban és mindkét szereposztásban. A kórus vezetése is pontos, és egységben van a zenei művel.

Vámos László rendezése

A rendezés változatos, mozgalmas és valóban fogalomalkotó. Uralkodik a vizuális anyagon, és kihasználja a földgömbsüveg szabad sávjait. Különösen megkapó a falanszter-rendezés, újszerű az egyiptomi piramis-építkezés jelzése és a párizsi, valamint a londoni mozgalmasság a szükségszerűen kevésre méretezett szereplőgárdával. Az előadás jelzettsége, így a csoportok mozgatása azonban nemcsak az előnyöket, hanem a hátrányokat is kiemeli. A csoportok magatartásában az egyedi játékokra terelődik a figyelem. A tömeg viselkedése az egyedekben válik érzékennyé, így az egyedek balett- vagy inkább pantomim- vagy mimusmozdulatai nyüzsgés helyett gyakran ugrándozássá fajulnak. Különösen zavaró a barátok balettezése a VII. színben. A jelenet így nem a kívánt karikatúra, mint inkább szokatlan mozgási túlzás formájában jelenik meg. Az eredeti műben Lucifer a barátokról így nyilatkozik (Bizánc): „Egy szál választja csak e két fogalmat"; „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s múlattatni fog." Ez a jelenet azonban így nem mulattat.

Habár a színpadi arányok kérdése a díszletművészethez is tartozik, a rendezés befolyásolhatja az alábbi észrevételt: a Föld mint gömbsüveg Operaházunk mindössze 12 m nyílású színpadán nagyon aránytalan az emberi méretekhez képest. A „gömbsüvegi általánosításban" az a fő hátrány, hogy a szóló szerepek nem hozhatók elég előre, mintegy a nézőkkel szemtől szembe, mint más operákban, mert a nem látható kórus-tér a látható előteret kizárja a játékból. Így a síkok közül éppen a legfontosabb hiányzik: az előtér fogalma, a velejáró tisztább hangérthetőséggel. Még a gömb-süveg tetővonala is csak akkor érvénye-sül, ha az énekes a nézőtér felé fordul, mert a nagy hátsó és felső színpadtérben a hang rohamosan elnyelődik. Mindezek miatt a rendezés csak korlátozott lehetőségekkel rendelkezik.

Díszletek és háttérvetítés

A földfelület kráteres kialakítását a kritika általában kifogásolja. Valóban, ez a felület inkább a Hold felszínére emlékeztet, nem pedig földrészekre, szigetekre, a Földre. A mi Operánknál nagyobb méretű színpadokon a Föld arányait jobban ki lehetne alakítani, és az ember alakja nem volna túlzott e méretekhez képest. Viszont a hatalmas hát-térvetítés felülete túlzott a Földhöz viszonyítva, és itt-ott üti is az előtérbeli alakítást. A háttér gyakran mozgalmasabb a kívántnál, valósággal ráborul az eseményekre, és színezettségénél fogva jelentősebbé válik, mint a szürke elő-térbeli kép.

A háttérben megjelenő figurák, szoborképek a reális világra utalnak a fogalmak helyett, túlméretezettnek hat-nak, és kiesnek a jelzés-stílusból. De például a falanszter fogaskerekei vagy a vetített kereszt nagy hatást érnek cl. Viszont a falanszter forgó csigája túlélénkítésével zavarja a többi művészi tényező hatását, és egyszerűség helyett túl groteszknek tűnik. A horizontfüggöny oldalrésze, különösen a nézőtér oldalairól nézve túl komor és gyászos, talán egy semlegesebb tónus inkább megfelelne. Az eszkimójelenet háttere rozsda-barna, nyilván a vörös napkorong miatt, azonban ez a fény az eszkimó-jelenetet melegebbé teszi a jégkorszak hidegéhez képest. A jégre utalás itt döntőbb volna a vörös napnál.

A használt berendezési tárgyak és eszközök között kezdetlegesnek hat az atom gőzpöfékelése, valamint a falanszter vezérlőasztala. Habár ezek az eszközök is Csak jelzések, egy mai elektronikus vezérlő szerkezet már nem lehet ilyen régimódi.

A világítási hatások

Az Opera új fényorgonáját kihasználva kitűnő világítási hatások érvényesülnek, és felélénkítik a lényeges képeket. Elsőnek említhetők a mozgatott fények villanásai Párizsban, a falanszterben stb. Egyetlen megjegyzés, hogy az ismétlődések már nem adnak új hatást. Néhol nélkülözzük a hátfényeket, amelyek plasztikusabbá tennék a figurákat.

Kosztümök

Ádám ruhái jók, Luciferéi nem elég jelentősek, csak a méretei nagyok. Lucifer túl szürke, sok a redő és a denevér-szárny. Ruhái nem fejezik ki sem az erőt, sem a elleget. A figura amúgy is kevéssé mozgékony, sokszor áll egy helyen, néhol kiránduló cserkészparancsnokra emlékeztet. Meggondolandó volna egy alapruha, alkalmi jelvényekkel. Ellenben igen jó ötlet Danton ruhakihajtásának zászlódísze. Hippia öltöztetése nem szerencsés. Dekoltázsa komikus, egyáltalában nem csábító. Túlékszerezettsége nem jelzett, hanem kirívó és nem vág egybe a környezettel. A franciáknál az abroncsszoknya szkelettszerűsége igen jó ötlet, azonban a háttér megvilágításában nem szoknyáknak, hanem valamiféle mozgó székeknek tűnnek.

Madách remekművének új megfogalmazása, operai megjelenítése, énekkel és zenével kifejezett történelmi emberábrázolása megkapó, alapjaiban iránymutató mű. Mély értelmű, filozófiailag áthatott szövegre írt művek zenés színpadra való újraalkotásával a jövő operája átlépheti a képzelt mesék áriavilágát, mozdulatlanságát. A sokeseményes megjelenítés közeledni látszik a folyamatos társművészeti ágak jellegéhez, esetünkben a film elő- és háttérsíkjaihoz és a jövőbeni zenei síkok érvényesüléséhez. Különösen a II. rész több részletezésre, mozgásra adna okot olyan elemek be-kapcsolásával, amelyektől a hagyományos felfogás még idegenkedik, de alkalmas volna arra, hogy az operától lassan visszahúzódó közönségrétegeket újra magához vonzza.

MADÁCH-RÁNKI: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (OPERAHÁZ) JELENET AZ ATHÉNI SZÍNBŐL (MTI - KELETI ÉVA (FELV.)

BÁLINT LAJOS

Az ú j cirkusz

GÁLAEST A NAGYCIRKUSZBAN: KOMLÓS SÁNDOR BERBER OROSZLÁNJAIVAL(MTI - TORMAI ANDOR FELV.)

Korszerű, új, állandó cirkuszépület nyitotta meg kapuit a régi helyén, főleg a ma kívánságainak megfelelő technikai és egyéb felszereléssel. Olyan játszótér, mely szinte el sem engedhető egy nagyváros életében. Nem állíthatom, hogy méreteiben legnagyobb, de kétségtelenül a mai igényeket teljesen kielégítő építészeti, világítási és gépi meg-oldásokkal. A főváros népének és idegenforgalmának ismét új és kétségkívül népszerűvé váló látványossága. Mert a cirkusz a maga változatos formáiban a vándortársulatok sátraitól, az olyan nagyon mai jellegű, új, nagy établissementekig mindig tömegvonzó erővel hatott. A cirkusz a maga fejlődésében összefoglalója a változatos, színes mutatványnak, az artisták munkájának: az egyéni teljesítmények elrendezője egy estét be-töltő látványos és játékos mutatvánnyá. Nem közömbös tehát, hogy egy ilyen játékrenden hogyan rendeződnek és miként válogatódnak össze az egyes mutatványok.

Előbb azonban nem érdektelen, hogy miként fejlődött ez a mai jellegű cirkusz az ilyenfajta mulatságok gyűjtőjévé.

Circus és cirkusz! Egy régebbi szín-házi lexikonban így különválasztottan találtam a két címszót, hogy megkülönböztesse a klasszikus, főleg a római circust. Ennek kocsiversenyeit, gladiátor-viadalait, vadállatok által széttépett keresztényeit és minden egyéb látnivalóit az állam vagy a császár rendezte a nép ingyen mulattatására. Olyan játékok voltak ezek, melyek mind életre-halálra mentek. A közönség annál elégedettebb volt, minél több holttest hevert végül a porondon.

A másik cirkusz kezdettől fogva megtagadja ezt az ősét, sőt nem emlékszik évezredekre visszamenően azokra a mutatványokra sem, amelyek valamelyik istenség oltára előtt, holmi kultikus jelentőséggel egészítették ki a táncosok, varázslók és egyebek szereplését. Az a férfi, akinek képét a mykénei romfalon megörökítve kaptuk, nyilván nem az első és nem az utolsó volt a maga vak-merő teljesítményével, amint éppen a bikán átugrik. Maga az artista kivételes képességeivel nyilván akkor is tovább élt, mikor már a vallási szolgálattól el-szakadt. Elszegődött a görög phylax és a római atelana nagyon is világi játékai közé. Majd később a vásárok piacterein önállósította magát. Egész sor emlékezés és rajz akad a kötéltáncosokról, akik két ház teteje között feszítették ki drót-zsinegjüket, s mutogatták hajmeresztően kockázatos teljesítményüket. Mindezeknek azonban még nincs köze ahhoz, ami itt a két címszó közül másodikként szerepel. A cirkusz lesz az, ami idővel összegyűjti őket, és éppen általa válik ez a műfaj, ha szabad így neveznem: teljessé.

A ***modern cirkusz születése***

De ez csak jó néhány évszázad múl-tán, a tizennyolcadik században következik be. Szinte anekdotaszerűen mulatságos, hogy milyen véletlen indította el. Ennek a századnak második felé-ben, Londonban egy Philip Astley nevű lovászmester kibérelt egy üresen maradt lovaglóiskolát, s itt olcsó belépődíjakkal lóidomításokat és lovasmutatványokat láthatott a közönség. Az ellenőrizhetetlen hagyomány szerint egy napon beállított hozzá egy bredfordi szabólegény, aki azzal jelentkezett, hogy ő is lovagolni akar. Lovaglótudománya azonban csak annyi volt, hogy fordítva ült fel a lóra. Ügyetlen kapkodását a közönség kacagva nézte végig. A bredfordi szabólegény mulatságos jelenete így lett állandó szereplője Astley műsorának. A lóidomár nyilván rájött arra, hogy minden látványosság igényelt tényezője a humor_ mely a komoly mutatványok között feloldást és nyugvópontot jelent.

Ennek a komikus jelenetnek olyan sikere volt, hogy a Londonban működő valamennyi lovaglóiskola átvette többé vagy kevésbé ügyes változattal. Astleynek különben hamarosan komoly versenytársa akadt, bizonyos George Hughes személyében, aki nem is messze tőle megkezdte a maga hasonló előadásait. Ebből lett aztán 1780-ban a Royal Circus. A két versenytárs természetesen mindenben egymásra akart licitálni. Új meg új érdekességekkel szolgálni. Akrobaták, bohócok, légtornászok tették egy-re változatosabbá a műsorokat. S az új intézmény nőtt népszerűségben is. Az első cirkuszosoknak e két kezdeményezője megértette, hogy ennek a különös műfajnak alaptörvénye a változatosság. Ami kezdetben csak lovasmutatvány volt, az néhány év múlva már a ma is hagyományos műsorok gazdagságával gondoskodott arról, hogy a nézők érdeklődését egyre újabb és másféle mutatványok fokozzák föl. Akrobaták, bűvészek, zenebohócok, légtornászok változatosságát iktatták be, sőt végül, már a mű-sor befejezéséül *nagy*, látványos fölvonulásokat rendeztek, amelyek várak ostromát mutatták be színes és mozgalmas képekben. Egyikük a kerek mutatványosporond mellett kiegészítésül színpadot is építtetett, amelyen némajátékokat adtak elő. Csak némajátékokat, mert a cenzúra csupán a szabadalmazott színházaknak engedte meg a beszélt szöveget. Ez a kis színpad és a némajáték még századunk kezdetén is hagyományosan hozzátartozott a kisebb-nagyobb cirkuszokhoz.

Lényegében a cirkusz, éppen e mos-tani megnyitó előadásának tanúsága szerint, fejlődés nélkül őrzi eredeti formá-

GÁLAEST A NAGYCIRKUSZBAN: A 2 DONNERT MŰSORSZÁMA (MTI - TORMAI ANDOR FELV.)

ját. A ma már elmaradt némajátékokon és látványos várostromokon kívül történtek ugyan kísérletek nálunk is, külföldön is, hogy egy másik műfajjal: a revüvel párosítsák, s e nagy és színes látványosságot adják keretül a tulajdonképpeni teljesítményekhez. Nem számítva néhány, Vogel Eric pompás jelmezé-be öltöztetett, de egyébként kezdetleges táncszámot, ez a cirkusz megmaradt az artisták egymás után való felvonultatásánál. A hagyományokhoz ragaszkodó cirkusszal ellentétben annál erősebben és határozottabban fejlődtek maguk az artisták. A saját magukkal vagy egymással való versenybe egyre többet, mást és újszerűbbet hoznak. Általuk lesz a cirkusz legfőbb célja *az emberi erő, ügyesség és ötlet igazi látványossága.* Ez a versengés nyilván századok óta folyik. Minden zsonglőrügyesség iparkodik túltenni a másikon.

Az új cirkusz bemutatkozik

Az új cirkusz megnyitó díszelőadásának egyik legfőbb bizonyító értéke, hogy nem a nemzetközi artistapiac nevezetességeit gyűjtötte össze, hanem kizárólag magyar artistákat szerepeltet.

A magyar artisták régtől fogva elismert értékei a világ cirkuszainak. Ezeket itt, akik ebben a gazdag játék-rendben érdekeset és izgalmasat adnak, nyilván a világ különböző tájairól kel-lett hazahívni, hogy aztán mint keresett számok újra vándorútra induljanak. Így együtt, e merőben magyar mű-sorban teljesítményükkel színvonalasan igazolják, *hogy* érdemes volt ezt az új és szokatlanul maradandó anyagokból megszerkesztett és megépített cirkuszt megteremteni. Itt most bizonnyal a magyar artisták színvonalas társasága szerepel, de éppen ezért föltehető, *hogy* van egy ugyanilyen értékű második és harmadik garnitúra, mely ugyan most nem kapott helyet, de éppen színvonal dolgában ugyanilyen változatos és gazdag képességű. Elvégre két azonos vagy közel rokon mutatványt nem lehet egy műsorban felléptetni. Másutt szó esik róla, hogy az ilyen cirkuszműsornak milyen alapfeltétele a változatosság és az egyes számok egymásutánjának gondos és hatásos felépítése. Egyetlen rendezőileg rosszul elhelyezett szám kockáztatja esetleg az egész műsor sikerét. Megnyugtató ez a nagyszámú tartalék, mert ez az új cirkusz technikai és egyéb igényességével bízvást építhet - nem is szólva idegen vendégművészekről - a magyar artisták tehetségére.

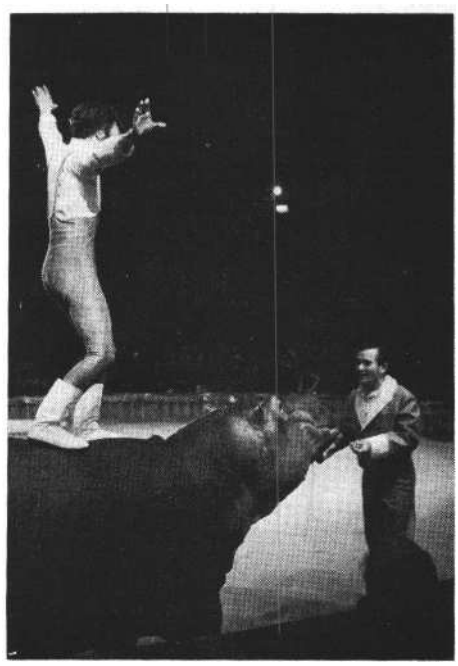
Az utánpótlás sem okoz különösebb gondot. E mostani műsorban is találkozunk új és eddig nem ismert nevek-kel, mint például Komlós Sándor az oroszlánszelidítő, akinek pedig mutatványa nemcsak új nevet hoz, de az idomításnak új ízeit is. Az idomítónak s az állatnak megváltozott viszonyát mutatja, amelyben egyre kevesebb része van a korbácsnak - s egyre több az egymáshoz szokásnak.

Artisták

Úgy látszik, az artistaság nemcsak örökletes mesterség, de örökölhető képesség is. Az Eötvösök, Donnertek nevével már a felszabadulás előtt is találkoztunk. Ámde azok, akik akkor kezdték vagy folytatták munkájukat, talán már régen nyugalomban nézik, hogy családjuk fiatalabb nemzedéke ott áll a porondon, és iparkodik különbet, látványosabbat adni mint apja vagy nagyapja tette. Az artistaképességnek nincsenek ugyan lemérhető rekordjai, de a még jobb, érdekesebb, vakmerőbb itt is érvényesül. Csak a tíztagú Váradi ugrócsoport mutatványait kell mércére tenni. ők is egy régebbi cirkuszcsalád fiatalabb nemzedéke. Az ilyen merész ívű ugródeszkacsoportok régi magyar különlegesség. De éppen mert sajátosan magyar mutatvány, szinte pontosan lemérhető, hogy a különböző régebbiek hasonló munkájához viszonyítva fejlődött-e ez a teljesítmény. Csak igenlően válaszolhatunk, mert erről a csoportról megállapítható, hogy ma rekorderedményt produkálnak. Ami persze nem zárja ki azt, hogy ők maguk vagy mások ráduplázzanak csúcsteljesítményükre.

Az artistamunka egyik föltétele, hogy ha *lényegében* nem is, de legalább *megjelenésében* újat nyújtson. Sajnos, ez sokakat megtéveszt, s azt hiszik, hogy egy új jelmez elég, s a közönség nem veszi észre, hogy már látta. Ilyen szempontból az artisták munkája az utolsó negyedszázad alatt alaposan megváltozott. Mások lettek a teljesítmény hatáscéljai - s ez egyben igazi művészi törekvéseket jelent. Régebben minden artista iparkodott a közönséggel elhitetni, pontosabban belőle azt az érzést kiváltani, hogy milyen emberfeletti erőkifejtés, ve-

GÁLAEST A NAGYCIRKUSZBAN: EÖTVÖS GÁBOR IDOMÍTOTT VÍZILOVÁVAL (MTI - TORMAI ANDOR FELV.)



rejtékes munka és kockázat rejlik abban, amit művel. Ma a fejlődés során egyre teljesebben érvényesül minden művészet közös követelménye, mely arra utal, hogy az anyag, ez esetben az emberi test ellenállását milyen fölényesen győzi le a művészi képesség. Lehet, hogy valóban esztendők keserves munkája, naponta sok órás gyakorlás van egy be-mutatásra érett szám mögött - de ennek nem szabad meglátszania. Erőfeszítés, fizikai erőmutogatás helyébe a játék könnyedsége, ha lehet, humorral kevert vidámsága lép. Ezzel együtt kapcsolódott ki a cirkuszműsorok java részéből még egy tényező: az életveszély izgalma a közönségben. Ma ritka az olyan szám, mint a trapézon dolgozó Simoné, melynél a publikum egy része nem mer a magasba nézni, mert félti a művészt, hátha leesik. Ami biztos nyaktöréssel járna. Pszichikus beállítás dolga, hogy vannak olyanok, akik éppen ezt *az* izgalmat élvezik. Tudvalevőleg a szovjet cirkusz volt az első, amely az ilyen életkockázatos számoknak ezt az izgalmát szándékosan elvetette, mert egy időben ilyen levegőszámot háló vagy lonzs (a derékra erősített drótkötél) nélkül nem engedélyezett. Kétségtelen, hogy e külön izgalom nélkül is teljes hatású lehet mindegyik légtornász munkája.

Az újat adást, az újszerűségre való törekvést szolgálja két különböző mutatvány összekapcsolása, mint például a Richter csoporté. Nagyon hatásos teljesítmény. Egyben kitűnő elefántidomító, másrészt ugyanolyan értékű akrobata-teljesítmény összekapcsolása. Egészében új játék érdekességét hozza olyan ritkán látott idomítószám, mint a vízilóé.

Bohócok

Egészében tehát az új létesítmény első megjelenése érdekes, és jól érvényesítette minden cirkusz előbb már említett föltételét: az emberi erő, ügyesség és ötlet látványosságát. Az említetteken kívül a műsor különösen élményadó eseményekkel nem szolgál, de az olyan ki-próbált nevek, mint Rodolfó, a bűvész, Metroffék vidám tányérjátéka, a lovas zsonglőrök virtuozitása gondoskodnak a kellő változatosságról. Talán egyetlen dologban szegényebb a műsor a kelleténél. A humor és komikum egy kicsit bicegve jár. A zenebohócok szokványteljesítményükkel, amelyben egy régebbi kitű-nő zenebohóc mutatványát vették át és másolják, nem pótolják egy igazi zenebohóc egyéni hangját és ötletességét. Eötvösék inkább jó muzsikusok, mint igazi, belső, őszinte humorral megáldott bohócok.

Persze olyan bohócegyéniséget nehéz találni, mint a múltban Grock Vagy Little Tich meg a mi Geraldunk volt - vagy a mostaniak közül a szovjet Popov meg a Frateliniek. Pedig a bohóc-kérdés nem mellékes ott, ahol a cirkusz-műsor teljes sikeréről van szó. Itt is alaposan megváltoztak az igények. Az-előtt a bohócok szerepében fellépő artisták szentül hitték, hogy a publikum annál jobban mulat, minél brutálisabb és alpáribb az, amit egymással művelnek. Volt két-három olyan bohóctréfa-típus, mint például amikor vizesvödrök-kel öntözték egymást, s közben egy el-dobott szappandarabon csúszkáltak. Ők esküdtek rá, és mindig ennek valamely durva változatát hozták. Viszont az olyan Popov-féle, aki nem is egyetlen számban jelenik meg a közönség előtt, hanem jóformán minden mutatvány után valamilyen összekötőként szerepel, minden megmozdulásában és minden mondatában hoz valami eredeti ötletet. Követi híres elődje, Karandás példáját, s az esti előadáson esetleg már csúfolódik valami olyan eseményen, amely aznap reggel lett aktuálissá. Parodisztikus dolgaiból ezenkívül kisül, hogy nemcsak kitűnő bohóc, hanem sokoldalú artista is. Főleg pedig jó ízlésű, akitől sohasem láttam vagy hallottam vulgáris dolgot.

Persze a bohócok feladata ma már a cirkuszban más, mint azelőtt volt. Akkor az ő tréfáiknak kellett elszórakoztatniuk a közönséget, míg egy új mutatvány technikailag előkészült, illetve amíg az előttevalót leszerelték. Ma eb-ben az új cirkuszunkban erre kevesebb szükség van. Az oroszlánketrec felépítéséhez azelőtt több mint negyed óra kellett. Most egyetlen gombnyomásra a földből tűnik elő, s percek alatt a helyére kerül. Egyelőre ez is olyan teljesítmény, amely leköti a közönség figyelmét: ellenőrzi, hogy valóban percek múlva ott lesz-e a kifutóban mind a nyolc oroszlán.

De ha már ez a technika-virtuozitás megszokott, bizony elkelne egy-két ötletes bohóc. Akár a mindig becsapott, ostoba Auguszt, akár az eszes és ravasz clown szerepében.

Végül két megjegyzés: az új cirkusz felszerelése, világítási eszközei nyilván korszerűek, és segítik a mutatványok hatását. De az új épület tervezőinek és építőinek egy kicsit többet kellett volna gondolniuk a közönségre is, amelynek egyik feltétele és szükséglete, hogy az ilyen változatosságban fárasztó műsort kényelemben nézze végig. Mintha minden törekvésük abban merült volna ki, hogy a kétezres közönségférőhelyet okvetlenül elérjék. Hisz ez jelenti a bevételt, a pénzt. De talán jobb lett volna néhány *száz* ülőhellyel kevesebbet tervezni, kevésbé szűk járatokkal és kényelmesebb méretű helyekkel.

Ide tartozik még az is, hogy mikor a közönség a szűk méretű ülőhelyekről kiszabadul, újabb kényelmetlensége kezdődik, a szintén szűkre épített s nem megfelelő felszerelésű ruhatárban.

Mindez azonban idővel javítható. Egyelőre reméljük, hogy ez a megnyitó-műsor - és mind a következők - lesznek olyan sikerűek hogy ez a kétezer szék *így* is megtelik. Bizonyítékául a magyar artisták világszínvonalának, és annak, hogy megérdemelték ezt a kor-szerű, szép épületet.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Pályi András:
Színpadi hatás és katarzis

Jánosa Lajos:
Láthatatlan főszereplők az Ivanovban

Szilágyi János:
A Károlyi-dráma a József Attilában
Főiskola, színészképzés, zenés műfaj - Beszélgetés Simon Zsuzsával

Kazán István:
Moszkvai munkanapló II.

Götz Béla:
Néhány Szó a világításról

Saád Katalin:
Timár Éva Johannája

Antal Gábor:
Beszélgetés Keleti Lászlóval

Vajda Miklós: Vajúdó dramaturgia

Szántó Judit:
Két hét Belgiumban
Magyar ősbemutató Moszkvában - Beszélgetés P. O. Homszkijjal

SZÁNTHÓ DÉNES

Bohócok

Beszélgetés Eötvös Gáborral és Szabady Istvánnal

Félúton áll az artista és a színész között. Gyakran van alkalma rögtönözni, munkájához nemcsak beidegzettségre van szüksége, hanem ötletre, találékonyságra is. Kései utóda ő az udvari bolondnak, mulattatója a ma fejedelmének: a népnek. Pofozások, farbarúgások, hasravágódások mestere, röhögtet, sőt, néha, nagyon áttételesen, sajnálatraméltó is tud lenni.

Bohóc nélkül nem igazi cirkusz a cirkusz. Budapestnek évek óta nem volt cirkusza, nem bohóc, hanem épület híján. S most, hogy - hosszú vajúdás után - valóságos cirkuszpalotája született a Városligetben, bohócnak is kell benne lennie.

Milyen is hát a bohóc ma, 1971-ben Budapesten? Ennek kellene kiderülnie abból a beszélgetésből, amelyet a két leghíresebb bohóccal, Gabival és Stefivel folytatok.

Gabi és Stefi - művésznév. Gabi: Eötvös Gábor zenebohóc. Már a dédszülei is cirkuszosok voltak. Kicsit szokatlan, amikor azt mondja, hogy „a nagymama híres kötéltáncosnő volt".

Gabi beleszületett a cirkuszba, majd belenősült: Picard-lány, ugyancsak nagy artistadinasztia sarja a felesége, s olyan jó üzleti és szervezőkészséggel megáldott, hogy őt nevezték ki az újjávarázsolt Fővárosi Nagycirkusz igazgatójává. A hajdani „The 4 Eötvös" tehát leolvadt három Eötvösre, átalakították számaikat, s mennek velük tovább. A háromból a másik kettő, 20 és 22 éves ifi-bohócok természetesen a fiai, s nyilván az ő gyermekeik is artisták lesznek. Eötvös Gábor a nagyon kevés Jászai-díjas artisták egyike, filigrán termetű *50* éves férfi; Stefi, vagyis Szabady István immár 59 éves, ő belenősült a szak-mába, eredetileg fémipari iskolát végzett, aztán jött a szerelem és a manézs. Jóltáplált, magas, erőteljes férfi, mindenben ellentéte Gabinak, magabiztos, derűs, harsány ember, civilben maszek kereskedőnek néznéd, neki is van egy bohóc fia, Béla, aki *30* éves.

Hát ennyi az entré. Entrének hívják *(s így* is ejtik) az első nagyobb, tíz-tizenöt perces bohóctréfát, melyet sok fejtöréssel találnak ki, gonddal próbálnak, s a cirkusz egész bohóctársulata ad elő.

A bohóc-céhen belül a következő tréfacsináló szakmunkások találhatók : Auguszt, akinek olyasféle a szerepköre, mint a színházi komikusé. Keveset be-szél, sokat esik hasra. Ő az, akit a többiek mindig beugratnak. A Dummer Auguszt a szöveges bohóc, összevissza locsog, mindent félreért, összekuszál. A clown a porond bonvivánja, viselete a hagyományos pojácajelmez: térden alul érő széles bugyogó színes, csillogó flitterekkel kivarrva, csúcsos főveg, sarkatlan papucs, fehér harisnya, fehérre mázolt arc és flitter még a szemhéjon is. Kiegészíti a társulatot a porondmester, régebbi cirkuszos nevén a Stallmeister, aki frakkba öltözötten adja fel a kérdéseket, indítja el a mókázást. Auguszt szokásos jelmeze a kis kalap, alatta gombnyomásra felborzolódó vörös paróka, óriási zsakett, zsebében rengeteg „cájg" fér el, lompos, kockás nadrág és hatalmas cipő, a „spilsu". A mai Auguszt azonban már nem öltözik így, majdnem normális ruházatot visel, kicsit elszabott zakót, a kelleténél alig nagyobb cipőt, rikító nyakkendőt, arcán is inkább csak jelzésszerű piros pacnik, ki-ment a divatból az agyonmázolt bohóc-pofa. Emberesedik a műfaj - mondják a bohócok.

- Mi kell ahhoz, hogy valakiből bohóc váljék?

Szabady István: - Nem elég a groteszk külső. Adottság is kell hozzá. A farbarúgás még nem humor. Kívülről jött emberből a legritkább esetben válik jó bohóc. Már előbb a cirkuszban kellett élnie. Az artistaság összszetett művészet: alig találni olyat, akinek csak egyféle száma lenne. Sok artista lovon, levegőben, szőnyegen egyformán tud dolgozni, s közben libériát ölt, segít a számokat előkészíteni. A bohóc jó akrobata kell legyen, de jó humorú színész is, fantázia is kell, jó fej a számok, trükkök felépítésére. Ez *egy* nehéz „fak", csupa cselekvés, megállás nélküli nevettetés. Rugalmas test, spétreflex! Nagyon kell tudni a szaltót és a kaszkádlit. (Kaszkádli: a műesés neve a cirkusz-zsargonban.) De csak humorosan szabad elvágódni, nehogy sajnálatot keltsen a bohóc. No aztán az arcjáték! A pantomim! Ezek különösen akkor fontosak, ha az ember külföldön jár. Az arcjáték pótolja a nyelvtudást. Pár mondatot mindenesetre be kell magolni, az idegenes kiejtés nem hogy nem árt, de még jól is jön. A cselekményt mindenütt meg kell érteni, bizonyos bohóctréfatípusokra egyformán reagálnak Kínában és bárhol másutt, de egyes bemondásoknak, néha szavaknak mindenütt más a sikerük.

GÁLAEST A NAGYCIRKUSZBAN: AZ EÖTVÖS ZENEBOHÓCOK (MTI - TORMAI ANDOR FELV.)

Eötvös Gábor: - Az egyik dél-amerikai cirkuszban - (Eötvös Gábor több mint húsz országot bejárt) - egyszer azt mondtam: Huhu! Erre olyan viharos nevetés tört ki, hogy a kijáratnál rám várakozók kórusban huhuztak. Kiszámíthatatlanok ezek az apróságok, amelyek persze szorosan összefüggnek a sztorival. A Rivelsek világhíréhez az is hozzájárult, hogy „Eíne Brücke..."

- A bohócé a műsorban a legfelelősségteljesebb „fak", Más artista megcsinálja a számát, aztán lefesti magát. A bohócnak végig ott kell lennie, amíg a műsor tart, az entrétől a komplimentig. (Kompliment a búcsúfigura, mint a lovaknál a letérdelés, bohócnál a taps után még egy ötlet, amivel kimegy a függöny mögé.) A bohóc közjátékokat, passzázsokat játszik, amíg a porondot átalakítják, a bohóc úgy tesz, mintha segítene, holott semmit se csinál, és tulajdonképpen ezzel is egy ismert emberi magatartást karikíroz, mint ahogy a becsapó és becsapott, a furfangos és az együgyű is olyan jellemkapcsolás, amelyben mindenki talál némi élményanyagot. A közönséget percekre se lehet szórakozás nélkül hagyni. nem szabad kikapcsolódnia! S aztán ha egy szám elmarad, megbetegszik, akkor újabb bohóctréfa tölti ki az űrt. És mindig teljes koncentrációval kell dolgozni, ha néha valahol elmarad a felcsattanó nevetés, a bohóc töpreng, mit csinálhatott rosszul? Es éjszakánként felriad álmából, új trükkók vagy talán csak mozdulatok ötlenek eszébe, föl-kel, leír minden mozdulatot, koreográfiát csinál s másnap délelőtt elpróbálja .. .

- Érezni kell a közönséget, az akusztikát. A Kamara Varietében esetleg megbukik egy szám, amit a cirkuszban végignevetnek. Nagyon nehéz dolgozni az irdatlan nagy dél-amerikai cirkuszokban (São Paolóban 22 000 ember fér el a nézőtéren!), mert a közönség olyan messze ül a porondtól, hogy elvesznek a mimikai finomságok. Minél nagyobb a néző-tér, annál durvább eszközökkel kell élni.

- Dolgozik-e a bohóc idegen ötlettel?

- Nagyon ritkán. A bohócnak mindent magának kell kitalálnia. Ez len-ne a cirkusz egyetlen területe, amely-be írókat lehetne bekapcsolni; a kísérletek eddig nem sikerültek, pedig ran gos írók is megpróbálkoztak vele. De hosszú ideig a manézsban kell élnie annak, aki bele akar találni a műfajba. Tulajdonképpen szöveget, dialógust minimálisat kell írni, akciót annál többet. Gegeket, trükköket! Oly-kor az egész család összedugja a fejét, gondolkoznak, csiszolják a játékot, ez is, az is hozzátesz egy csipetnyi poént, végül kialakul a szám. És ha utazunk, a légtornász örök időkig végezheti ugyanazokat a lengéseket, nem várnak tőle mást. De a bohócnak mindig újítania kell, mert ha a közönség ismeri a csattanót, meghalt az egész szám, entrétől komplimentig.

A zenebohóc is egyre változtatja mű-sorát aszerint, hogy melyik országban mik a legdivatosabb slágerek. (Az Eötvös-csoport körülbelül 8o változatban tudja eljátszani zenés mókáit.)

Gabi, a csoport feje, az atyabohóc, a következő hangszereken játszik: 3 hangolású szaxofon, 3 trombita, klarinét, pozaun, okarina, hegedű, xilofon, harmonika, dobok és - zenélő fotel. Ezt a hangszert a művész a hátuljával szólal-tatja meg oly módon, hogy ráül a különböző helyeken elhelyezett sípokra. Saját találmány. Gabi sose tanult zenélni, ráragadt valami itt is, ott is, szülőktől, kollégáktól, cirkuszi zenekarok karmestereitől. Hatéves kora óta szerepel. Nagyon szereti a mesterségét.

Az artista nemcsak a trükköket, a sztorikat találja ki, hanem a kellékeket is. Stefinek van egy új száma, a fogyasztó roller adta az ötletet. Rollerezés kózben nem fogy, hanem bízik. Ehhez egy sajátos szerkezetű gumiruhát kellett kitalálnia, amely fokról fokra dagad. Persze van úgy, hogy a cirkusz rendezője vagy más öreg róka segít egy-egy tréfát kialakítani. Feldmann László idős artista, az Athos-csoport tagja volt, most rendező. sok új tippet ad a bohócoknak. De ez ritkaság. Még szerencse, hogy a bohóc bizonyos mértékig követheti, transzponálhatja az aktuális eseményeket.

Stefi túlnyomórészt Pesten dolgozik, Gabiék szinte állandóan úton vannak. Egy-egy turné átlag 7-8 hónapig tart. Lakókocsijuk van, tehát vándorlás közben nincsenek kötve a cirkusz vonulásához. Összkomfortos lakókocsi, verandával, rádióval, tévével, laknak, főznek, alszanak benne. *A* jobbmódú artisták zöme így utazik ma már. Velük utazik persze ruhatáruk, kellékeik, zeneszerszámaik és albumokba ragasztott kritikáik.

A nyugati sajtó nem fukarkodik a cirkuszkritikával. Gabiékról nagy terjedelmű magasztaló riportok jelentek meg. Franciaországban le vannak fényképezve Chaplinnel Utazás közben nézegetik a sátoron kívüli világot is, múzeumokba is járnak. Változatos élet. Csak ki kell bírni. S csak az bírja ki, aki szereti.

- Van-e utánpótlás?

Szabad); István: - Nincs. Az artistaiskola pár évvel ezelőtt még foglalkozott bohócképzéssel, aztán abbahagyta. Nem volt elég jelentkező. Ma már alig van magyar bohóc, a vidéket járó cirkuszainkban szükségmegoldásként egy-egy más szakmájú artista bújik bele a „spilsuba", ragaszt piros orrot, rendszerint sikertelenül. Nők meg teljesen hiányoznak a szakmából. Pedig elkelnének. Kiveszőben vannak a porond nagy komikusai. Egy Rivels-csoport, egy Grock, nálunk az énekes Jancsi bohóc, Mosca, Vidos, Fernando, Gerard . . . hol vannak? Úgy lát-szik, pillanatnyilag csak a szovjet cirkusznak nincsenek bohóc-gondjai, ott dolgozik Popov, tanítványaival. És a Szovjetunióban ma is írnak igazi írók bohóctréfákat.

- Az, *hogy valakinek a polgári foglalkozása bohóc, nem kényelmetlen néha?*

- Ma már nem. Először is hivatalosan artista az elnevezésünk, azon belül: komikus. De ha bohócot mondunk, akkor is inkább jóakarattal, mint lenézéssel találkozunk.

- Az Augusztok csak a porondon tettetik magukat ostobának, az életben nem *azok* - mondja Stefi. - És az egyes társulatokon belül éppúgy megbecsülnek bennünket, mint a legmasszívabb számokat. A megbecsülés foka nem attól függ, mit csinál valaki, hanem hogy mekkora a sikere, a gázsija.

Színházi holmi

Vivie-ből Warrenné lett

Vivie megkorosodott és önálló lett, ezért cserébe adta dereka karcsúságát. De szabad, független nő, nem tartozik elszámolással senkinek: legfeljebb, ha ő zsarnokoskodik mások felett, mint egykor rajta gyakorolt zsarnokságot a szokás, az illem és a társadalmi törvény.

Vivie független asszony lett Raffai Sarolta darabjában, vagy nevezzük őt Rozikának, hiszen inkább a móriczi regényalakkal tartja Bözse asszony a rokonságot. Inkább? Ki tudja? Magyar színpadon Vivie és Rozika rokonok maradnak, ameddig nem érkeznek új színésznők, új fiatalok, akik eltörlik Mészáros Ági művészi teljesítményét, vagy ameddig a mi nemzedékünk el nem felejti alakításait, és azért felejti el, mert már semmi másra sem emlékezhet többé.

Warren Vivie és Rozika rokonok maradnak számomra Mészáros Ági okán, aki közösre fogalmazta különböző egyéniségüket és különböző sorsukat. S nem színészi stílusa vagy technikai eszközei folytán éreztette meg c két leányalak közösségét, hasonlóságát. Hanem az emberi, az asszonyi szabadságvágyak rokonsága folytán: Mészáros Ági mindkét alakítása a kötöttségek közül kitörni vágyó, lábán szabadon állni akaró leányt mintázta meg s csak annyiban különbözött egymástól a két alak, amennyire az Úri muri a Warrenné mesterségétől vagy egy summáslány egy előkelő intézetbe járt angol úrikisasszonytól: s e kettő korántsem esik annyira távol egymástól, mint hinnők. Több a közös bennük, mint az, ami elválasztaná őket.

Vivie megöregedett, de megőrizte hangjának kántálós-édes dallamát.

Rozika is megöregedett, de megtartotta almaarca kislányos ártatlanságát.

Vivie és Rozika ma ősz színpadi hajat visel és olyan ruhákat, amik egész testét beborítják, nem hagyván szabadon semmi meztelen felületet.

Vivie-t ma Mrs. Toothe-nak hívják és Rozika mai neve Láng Dezsőné. Vivie ma is függetlenségéért küzd, de amit érezni lehetett a Warrenné utolsó felvonásában, ahol feminista törekvéseit mindig is nagyon ridegnek, érzelemmentes-nek és számítóan kegyetlennek találtuk: most bebizonyosodott. Vivie anyja mesterségét folytatja. Vivie kuplerosné lett. De a finomabb fajtából. Nem védtelen lányokat zsákmányol ki, hanem tisztes úriasszonyokat fog be munkára, akik megszédültek *a credit* lehetőségeitől, a jóléti társadalom csapdájától. Rozika pedig elfelejtette már (vagy csak halványan emlékezik), miként is kezdte meg pályáját: a parasztnaiva, *a cuuuukorért* móri-káló kapáslány mára komoly kereskedőasszony lett és azoknak az életformáját igyekszik utánozni, akiknek szeretője volt egykoron. Rozika ma már olyan kegyetlen és hideg, mint Rhédey Eszter.

Mondhatnák: véletlen ez, hogy Mészáros Ági húsz évvel később ilyen szerepeket játszik, mint most Albee vagy Raffai Sarolta darabjában. De nem véletlen. Higgyünk a színészi életmű, a színészi egyéniség egységében és folyamatosságában. Aki húsz éve a „tiszta" és „ártatlan" szerepkör alakjait annyi belső szépséggel elevenítette meg, annak már akkor is tudnia kellett a másik oldalról, a romlás lehetőségeiről, a lesülylyedés iszonyatáról, a mélyre zuhanva felemelkedés undoráról. Egyazon alak két véglete ez - ha nem is végletesen valósította meg: a tisztában is jelen voltak a romlás színei és a romlottban is látni az egykori tisztát - és drámai feszültséget ad a színészi életműnek.

Minden tehetséges színész magában hord egyetlen erős alakot -. mint Mészáros Ági hajdan Rozikát és Warren Vivie-t - és magában hordja egyben ennek ellentétét is. És az a jó gazdálkodás a színészi egyéniséggel, amikor fölváltva és fokozatosan bontakoztatják ki mind a két végletet.

Ki találta föl a Földgömböt?

Az ember tragédiája operai előadásán a Földgömb egy szeletén játszódik le az emberiség történelme. Érdekes ötlet, plasztikus találat. Dicsérték is a kritikák, de az ötlet nem a díszlettervezőé, még csak nem is a rendezőé, aki már prózai színpadon is alkalmazta a föld-szelet-megoldást. Nagy Elemér alkotása ez, aki az 1933-as Triennale di Milano alkalmával mutatta be makettjét, mely színházi megvalósításra az ő neve alatt sosem került. Nem tartjuk a felhasznált gömbfelület-színpadot művészi lopásnak, sem szellemi tulajdon elorozásának. Közös műveltségi kincsek ezek: szabadon használhatóak. De erkölcsi kötelessége fölhasználójának jelezni valami módon - ha másként nem, hát egy újságnyilatkozat erejéig -, hogy kinek köszönhető az okos megoldás, kit illet a találat elsőbbsége. Hogy ezt elmulasztják máskor is megtenni: az művészeti életünk köz-erkölcseinek hanyatlását jelzi.

Egy Goldoni-komédiát fordítója szőröstül-bőröstül átírt, megváltoztatta a cselekményt és némiképp a műben rejlő bölcseletet is, és elmulasztotta jelezni, hogy ő nem csupán fordítója, de átdolgozója is a drámának.

Más kérdés azután, hogy az átdolgozás tényét egyetlen kritikusnő kivételével nem vették észre a színibírálók.

Ez viszont közműveletlenségünk növekvését tanúsítja.

Borospalack a széken

Kicsiny borospalack fogadja a vidéki színház nézőit az évadnyitó előadáson. Ajándék az igazgatóságtól. Kedves meglepetés. A borospalackot előbb ölbe veszi az ember - csúszni kezd, legurul. Majd a földre állítja. Itt minduntalan belerúg. Zsebre vágja végül és kényelmetlenül, kidagadó zsebekkel tölti a szünetet is.

Hát semmiképp nem szabad kedveskedni a nézőnek? De igen. Jó előadásokat kell csinálni.

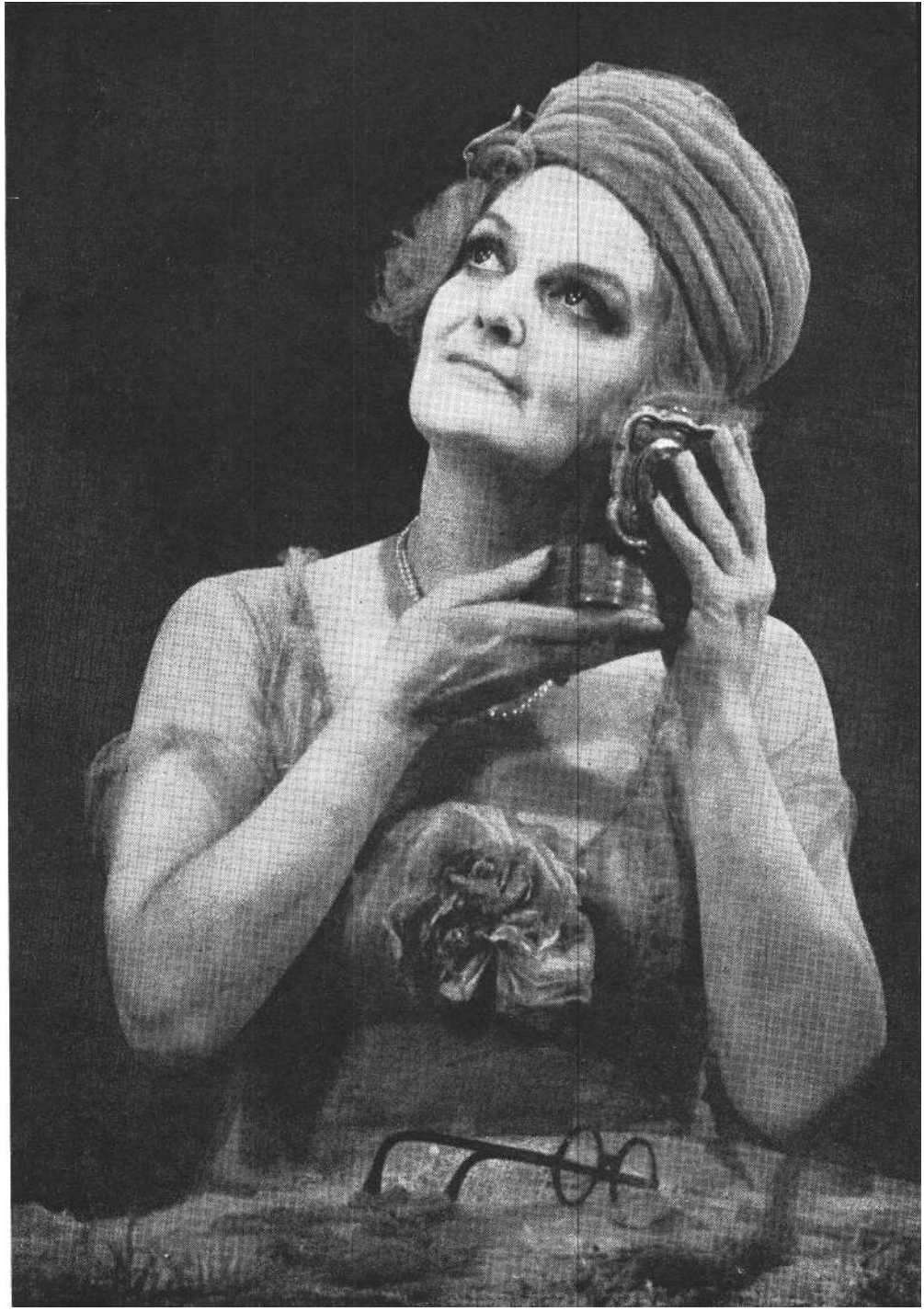
Hát azonkívül? Azonkívül keveset lehet tenni. Gyurkóék színházában a szünetben mosolygós kisasszonyok tálacskákkal sétálnak a nézők között és cukorkát kínálnak. Ezt lehet. Ez jó. Ez annak a jelzése, hogy vendégségben vagy nálunk, és még a szünetben is vendégünk vagy: nem engedünk ki baráti körünkből. Ez más, ez nem borosflaska-ügy. A vörösboros üvegecskének olyan íze van - a bornak nem tudom, milyen, mielőtt megihattam volna, elvesztettem-elkallódott --, mintha egy rideg kereskedelmi cikket reklámfogással akarnának terjeszteni. Préseltkép a csokoládészelet papírborítója alatt. Játékszarvas vagy kiskacsa a mosóporos dobozban.

Meztelen a király nyaka

Napbarnította arc, pirospozsgás orcák, szélcserzette arcbőr ... és a színész nyaka meztelen. Kelttésztaszínűen fehéres. Nem föstötte le a bőrét, csupán az áll-kapcsáig. Kiábrándító látvány a szín-padon a félig festett színész. Olyan, mint egy lakószoba, amelynek csak három falát festették ki, a negyediken ott a csőrepedés nyoma.

M. G. P.

négyszemközt



BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK! (MADÁCH STÚDIÓ) WINNIE: TOLNAY KL ÁRI (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

FÖLDES ANNA

Winnie-t vállalva
Beszélgetés Tolnay Klárival

Jogosult kritikusi matematika, amelyet a Magyar Nemzet hasábjain olvastunk: ha hetenként háromszor ötven ember előtt játsszák Beckett drámáját, az 0, *azok a szép napok!-at* a Madách Színház stúdiószínpadán, akkor tizenöt évig kellene műsoron tartani ahhoz, hogy annyian lássák, mint ahányan a Nagyvilág hasábjain vagy Beckett drámakötetében olvasták.

A számítás alighanem hibátlan. De számítani dráma esetében (és Beckett művének drámai rangját még legádázabb ellenfelei sem vitatják) mégis első-sorban a színpad számít. Beckett művét több mint egy évtizeddel ezelőtt írta, 1961-ben mutatták be New Yorkban. Évekkel ezelőtt már hazai szakemberek is látták Párizsban. Angolul, franciául a szakma egy része olvasta, és viták szenvedélykeltő hullámverése is eljutott a hazai vizekre. Tavaly januárban Kolozsvári Grandpierre Emil szellemes, költői fordítása a drámát a magyar olvasók közkincsévé tette. Párizs után - szokatlan és tiszteletreméltó, eléggé nem méltányolt szenzáció - Szeged vállalkozott a hazai ősbemutatóra. A színház is, és a Winnie-t alakító Stefanik Irén is megérdemlik, hogy a vállalkozáshoz méltó teljesítményüket számon tartsuk.

És mégis az az igazság, hogy az Ó, *azok a szép napok!* - hála a Madách Színház vállalkozó kedvének, Vámos László értő rendezésének és Tolnay Klári művészetének - most érkezett el hozzánk. Pontosabban: most elérkezett hozzánk.

A bemutatót szokatlan szenvedélyes kritikai polémia követte. Molnár Gál Péter, a Népszabadság hasábjain (1971. I. 8.) először az előadás koncepcióját, másodszor (Beckett és akiknek kell, 1971. I. 24.) a bemutatóról megjelent kritikákat, Ungvári Tamás, Létay Vera, Major Ottó, Demeter Imre írásait vitatta. Hiteles-e, hűséges-e a Madách szín-házi líraibb Beckett-felfogás, vagy egyedül a nyersebb, leleplezőbb, komikusabb hősábrázolás tekinthető jogosultnak?

Erről és ezért beszélgettünk Tolnay Klárival, aki a Madách színházi elő-adás ihletője és alkotója *egy* személyben. A taps őt köszönti, a csend őt öleli körül, s a viták, szenvedélyes nézetek is az ő művészi teljesítménye körül csapnak össze. A téma tehát adva van, a kérdéseknek alig van más szerepe, mint hogy módot adjanak Tolnay Klárinak a vallomásra

– Tíz éve °ıvastam a darabot. Mélyen megragadott, azóta izgatott, foglalkoztatott. Később kezembe került egy kritika is. Egy amerikai újságíró a broadwayi bemutatóról beszámolva megjegyezte, hogy látott valamit, nem tudja, mit - de gyönyörű.

– *Utoljára ugyanezt a fogalmazást majdnem hasonló megfogalmazásban Ignotusnál olvastam Ady Endre A fekete*

BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK! (MADÁCH STÚDIÓ) WINNIE: TOLNAY KLÁRI (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

zongorájáról. És Ady azóta régen kötelező olvasmány.

- Adyt megtanultuk megérteni. De Apollinaire klasszikus verseit sem marasztaljuk el azért, mert nem érthető első olvasásra. És mert valóban nem szólnak mindenkihez. Vagy itt van Picasso és Bartók. Valljuk be őszintén, hogy őket se érti mindenki. Még kevésbé sikerülne műveiket pontról pontra megmagyarázni. A tudományos elemzések a szakemberek sok kérdésére választ adnak, de éppen a közönség sokszor még kevesebbet fog fel a magyarázatokból, mint a művekből. De azért ma már mégsem illik *a Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára c.* Bartók-műre azt mondani, hogy idegesítően hangos tam-tam. A *Kékszakállúról* mindenki remekműként beszél, és természetesnek veszi a szín-padi mesevilágot, anélkül, hogy a történet szó szerinti hitelét, tipikus voltát kutatná. Azoknak, akik elfogadták a mű már megfejtett szimbólumát, s ez az operába járók túlnyomó többsége, éppen ezért már nem is tűnik érthetetlennek a történet. Picasso képein sem vitatjuk, hogy vajon milyen logika szerint dobál-ja össze az emberi test tagjait. Elfogadjuk a *Guernicát* is annak, aminek Picasso szánta, nem a háború ábrázolásának, hanem a háború szuggesztív víziójának...

– *A Beckett-irodalom egy része is pontos megfejtésre törekszik. A drámák egészéről és az egyes motívumokról is kiki kialakította a maga értelmezését, és bizonyítani is próbálta a feltételezett megfejtést.*

Tolnay Klári annyi szkepszissel néz vissza rám, hogy kénytelen vagyok egy provokatív kérdést fogalmazni:

– *Úgy érzem, mintha nem hinne a filológiai megfejtésben ... Lehet, hogy ebben az értelemben nem is érzi megfejthetőnek a drámát?*

– Más dolog a megfejtés és más a megértés. Nem is tudtam volna eljátszani a szerepet, ha nem éreztem volna rá a darab értelmére. Feltétlenül hiszek abban, hogy az ó, *azok a szép* napok!-nak megvan a maga nagyon is általános és érvényes, ha úgy tetszik pozitív mondanivalója. Meggyőződésem, hogy Beckett az eltorzult világban felmutatott negatívummal valami nagyon fontos, pozitív igazságot hirdet. A lényegtelen dolgok ábrázolásával is lényeges dolgokról beszél. Primitív megfogalmazásban, Winnie tragédiája arról szól, hogy nincs olyan szituáció, olyan tragédia, lerohadás, börtön és mozgásképtelenség, ahol az embernek szabad lenne feladnia ön-magát. Még a legszűkebbre szabott lehetőség is - lehetőség. Winnie ezt ismeri fel, amikor a maga börtönében még örülni és cselekedni tud. Örülni egy emléknek, egy verstöredéknek, egy hangyának. Örülni a napsütésnek. Winnie képes arra, hogy használni tudja maga körül a tárgyakat. És hisz a cselekvésben is. Tudja, *hogy* minden körülmények között meg kell próbálni tenni valamit. Ha mást nem, hát körmöt vágni, rámolni, feltenni vagy letenni a kalapunkat. Mindent meg kell tenni, ami erőnkből telik. Szerintem korunk a tettek kora, ahol rengeteg múlik azon, hogy minden ember megpróbáljon legalább valamit mozdítani a világban.

– *Winnie persze nem sokat mozdít a világban. Még saját, szűkebb világában sem.*

– De legalább mindent megtesz, ami erejéből, helyzetéből telik. Nem hiszem, hogy elfogultság, hogy én nagyszerűnek érzem benne a tanulni vágyást, azt a csillapíthatatlan mohóságot, amivel még ebben a szörnyű helyzetben is magábaszívja a világot. Amikor próbálni kezd-

tük a darabot, még töprengtem rajta, hogy miért tulajdonít Winnie, illetve Beckett olyan nagy fontosságot a fog-kefe feliratának. Azután rájöttem, hogy ebben is Winnie erőfeszítését ábrázolja. Az örömét, amikor végre megért egyet-len új szót, és szinte ujjongani kezd - ma megint tanultam valamit!

– *Kétségtelen, hogy az előadás nagy erővel és lírával sugározza ezt a gondolatot. Nekem, még mielőtt beszélgetni kezdtünk, az jutott eszembe, hogy Beckett ezzel a gondolatával, ami legalább annyira felismerés, mint az élet vállalásához szükséges munkahipotézis, tulajdonképpen, bármilyen bizarr, a magyar irodalom legjellemzőbb haladó hagyományához is kapcsolódik. Ahhoz a bizonyos vörösmartyi „Mégis, mégis ..." gondolathoz,* Az ember tragédiája *ezerszer vitatott zárómondatához. Talán meghökkentő és felületes ez az analógia, de nem hiszem, hogy alaptalan. Csak-hogy itt nem az epilógus, a konklúzió, hanem maga a mű fejezi ki ezt a pesszimizmusból sarjadó, csakazértis optimizmust. És ebben az értelemben az előadás szerintem megtalálta a dráma aktuális, humanista megfejtését. Beckett azonban, úgy érzem, mégsem azonosítja magát teljesen Winnie-vel. Lényeges pontokon bírálja is .. .*

– Bírálja *azt* a Winnie-t, aki *volt. A* jelenből vissza lehet következtetni a múltra is, és arra, hogy ez a szerenesétlen teremtés valószínűleg valaha kis-szerű, kispolgári életet élt, tárgyak, szavak és formák rabja volt. De a megpróbáltatás, amelyben megismerjük - felemelte. És nekem *ezt* a Winnie-t kell eljátszanom. Beckett, ha bírálja is, fő-ként a múltját veti el. Winnie jelenéből legfeljebb azt az egyetlen megtorpanást bírálja, hogy nem mer véget vetni a szenvedésének. A táskájában levő pisztoly talán az egyetlen lehetőség, amellyel nem él. De én még ebben sem marasztalom el teljesen, amiért végigéli az éle-tét, és a természet rendje szerinti halált választja.

– *Ha Winnie jellemét ennyire egyértelműnek érzi, amivel egyébként sokan és nem is alaptalanul vitatkoztak, talált-e másutt a drámában megoldatlan, nyitott kérdéseket?*

– Én úgy érzem, hogy Beckettnek ezt a művét nem lehet és nem is szabad egy lélegzetre „csak úgy" megtanulni és előadni. Ennek a drámának, a gondolatnak és a szövegnek is, érnie kell a színészben. Nálam elég hosszú volt ez a folyamat, de azért még most sem érzem azt, hogy lezárult volna. Az igazság az, hogy még klasszikus szövegeknél, Shakespeare-nél is előfordul, hogy hetekkel a próbák kezdete után döbben rá az ember egy-egy mondat mögöttes értelmére. Beckettnél ez a folyamat talán még lassúbb, zaklatottabb. Megvallom, még most is azt érzem, hogy rengeteg kérdeznivalóm lenne, ha egyszer találkoznék a szerzővel, ha leülhetnék vele beszélgetni.

– *Gondolom, elsőnek azt kérdezné tőle, amit az elemzők vitatnak: hogy került Winnie a homokdombba? Olvastam, hogy a filológia a szituáció keletkezéstörténetére egész sor különböző magyarázatot adott. Az egyik szerint Winnie-t a konzumtársadalom tárgyai borították el, a tárgyak végzetes rabságában gyötrődik. A második magyarázat az atomhalál víziójául hozza kapcsolatba a színpadképet is: eszerint Winnie-t az atomhamu lepte el. A harmadik koncepció szerint az élet és halál folyamatát idézi az író. Ahogy az élt fogytán a közelgő halál befonja és bezárja a cselekvés lehetőségétől mind jobban megfosztott embert. Megvallom, én magam is kíváncsi lennék. Beckett értelmezésére.*

– Ezt a kérdést én a magam számára eldöntöttem. A szöveg szerintem a harmadik felfogást igazolja. Hogy életünk feltartóztathatatlan égési folyamat, mely az évtizedek múltával lelassul, azután egyszer csak kilobban, véget ér. Szerintem a színpad nem az atomkatasztrófa utáni földet ábrázolja, és nem is valamiféle holdbeli tájat idéz, hanem a lélek tájait. Beckettet személyesen inkább a szövegben többször is említett jóság természetéről kérdezném. Hogy milyen meggyőződés sugározza azt a hitét, hogy jóság kormányozza a világot? Azután megkérdezném azt is, *hogy* konkrétan miért lobban lángra Winnie ernyője? Miközben a szerepet tanultam és próbáltam, végül is arra a következtetésre jutottam, hogy ennél is a kiégett világ tűzfészek voltát jelzi. Hogy ebben a nem földi hőségben a tárgyak akár maguktól is lángra lobbanhatnak. De meglehet, hogy van ennél mélyebb vagy áttételesebb magyarázat.

– *Azt hiszem, Beckett szövegének erénye a többértelműség.*

– Minden igazán értékes dráma tulajdonképpen több értelmű. Legalábbis annyiban, amennyiben felkínálja a nézőnek a választási lehetőséget. *A Hamlet is* ... Hiszen az a néző, aki életében először látja, valószínűleg nem jut mélyebbre a cselekménynél. Meglehet, hogy szereti, élvezi a tragédiát, anélkül, hogy igazán értené. Magasabb szinten beláthatatlan mélységek tárulnak fel a cselek-

BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK! (MADÁCH STÚDIÓ)
KOLTAI JÁNOS (WILLIE) ÉS TOLNAY KLÁRI (WINNIE) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

mény mögött, de ki mondhatná azt, hogy minden kor minden nézője számára azonos a shakespeare-i üzenet?

– *Shakespeare megértését pedig már meg is könnyíti, hogy a nézők nagy része azért kijárta a hozzá vezető iskolát. Legalább annyiban, amennyiben művei, hősei fogalommá lettek, és régen beépültek korunk fogalomkörébe, mitológiájába. Meggyőződésem, hogy a modern kor legnagyobbjaira, valószínűleg Beckettre is ez a sors vár. De egyelőre még az út elején vagyunk. És ezzel a rendezőnek, színésznek is számolnia kell. Igaz, Godot neve máris mond valamit az átlagnézőnek is. A név kezd elszakadni a műtől, fogalommá lenni ...*

– Tanulságos számomra az, hogy a fiatalság milyen jól veszi a lapot. Furcsa módon az öregségnek, az elmúlásnak ez a költői víziója közelebb áll hozzájuk.

– *Általában hogyan fogadja Winnie-t a közönség?*

– Nagyszerűen. A teljesítményt vagy a sikert lemérni nem az én feladatom. De a csendet érzem. A nézőtéren olyan feszültség van, mint a legizgalmasabb kriminél. Feszültség és áhítat. Ennek persze megvan a maga árnyoldala is, mégpedig az, hogy a nézők megilletődöttségükben nem mernek nevetni.

– *A kritika szóvá tette, hogy alakítása erre viszonylag kevés módot ad.*

– Meglehet, hogy ennek először a premier elfogódottsága volt az oka. Biztos, hogy én magam sem vagyok minden este egyforma. De osztom azoknak a nézetét, akik, ha nem is nevetést, de legalább mosolyt várnak. Azt hiszem, főleg a dráma első részében fordulnak elő olyan groteszk mondatok és motívumok, és remélem hangsúlyok is, ahol lehet nevetni. Mégis azt hallom, hogyha egy-két néző - főként férfiak, kollégák - elneveti magát, a többiek lepisszegik. A francia előadás koncepcióját és hatását nem ismerem pontosan, de abban biztos vagyok, hogy a párizsi közönség rafináltabb, vagy legalábbis más igényekkel, több műfajon belüli színházi tapasztalattal ült be egy Beckett-drámához, mint a mienk. Ismerősebb számára a közeg és a szöveg is, ezért azután jobban ráérez a becketti szöveg komikumára.

– *Valljuk be, hogy nem könnyű a szöveg .*

- Azt hiszem, Beckett ennek tudatában alakította ki a dráma ritmusát. Érdemes végignézni a szöveget. Minden mozzanat után - szünet. Sokszor egyet-len összefüggő mondatot is három-négy részre tagolnak a szerző előírta szünetek.

– *Ezek, gondolom, a monológ természetéből következően a gondolat megszületésének és kifejezésének gyötrelmét hangsúlyozzák.*

– Részben. De kétségtelen az a szándék is, hogy a szerző gondolkodási időt hagyjon a nézőnek. Valósággal rákényszeríti az együttgondolkodásra. Albee a *Nem félünk a farkastól* bemutatása után azt mondta, hogy ma már nincs idő nevelni, tanítani a közönséget. Ma fel kell ébreszteni, fel kell rázni, és ezt csak úgy lehet, ha a mű, a gondolat fejbeüti. A sokkhatás sikerét érezte abban is, ha valaki felugrott a nézőtérről, és felháborodottan otthagyta az előadást. Beckett művének is megvan szerintem ez a sokkhatása. Winnie tragédiája ráébreszti a nézőt, hogy tulajdonképpen saját maga is ott ül a dombba bezárva. Hogy egy életet rááldozunk arra, hogy összehozunk egy dombot, amibe belefulladunk .. .

BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK! (MADÁCH STÚDIÓ) WINNIE: TOLNAY KLÁRI (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

– Több kritika dicsérte alakítása lírai jellegét. És *most nem a lírai hangra, szerepfelfogásra gondolok, amit inkább bírálat ért, hanem arra, hogy többek szerint Tolnay Klári, a színész önmagáról is vallott Winnie-ként.*

– Valóban, a színésznek nem mindig van alkalma arra, hogy egy szerepben saját magát, a világról való gondolatait közölje. Az én pályámon talán *A vágy villamosa* volt az utolsó ilyen alkalom. És most a Csehovnál indult drámai ív, amelynek Tennessee Williams is egyik folytatója, Beckettnél is módot adott nekem erre a találkozásra. Szerintem az az író, aki megérti a maga hőseit, már ha bírálja is, szereti őket. A megértés - a szeretet egyik formája. Csehov is szereti még a leggyengébbeket is. Tennessee Williamsban is ott él a részvét a maguk bajába, tragédiájába zárt, züllött és beteg hősök iránt. Szerintem Beckett is azért szereti Winnie-t, ahogy már elmondtam, mert nem adja fel önmagát. Én legalábbis ezen a ponton, az örömhöz való ragaszkodásban, a megfeszített akaratban éreztem magamhoz közelállónak a figurát. Mert én is azt vallom, hogy az embernek az élet legnehezebb óráiban is bele lehet, és bele kell kapaszkodnia valamibe. Egy másik ember-be, ha lehet, de ha nem, akkor az emlékekbe vagy egy dalba.

Tolnay Klári nemcsak a szerepet, Winnie-t is vállalja. Szeretete, lelkesedése a színpadon megértéssé és lírává transzponálódik. Olyan hitelességgel, gazdagsággal játssza el a homokbörtönében is cselekvő, a cselekvésbe kapaszkodó embert, hogy velem elfogadtatta a maga értelmezését. Kétségtelen, lehetett volna más felfogásban is, polemikusabban, kritikus-keményebben, ridegebben ábrázolni Winnie-t. De Tolnay Klári koncepciója mellett nemcsak a megvalósítás hibátlan, magas művészi szintje szól, az eredmény - amely önmagában is szentesíthet egy szerepfelfogást -, hanem az is, hogy Tolnay Klári Beckett lehetséges üzenetei közül azt hallotta meg, és azt továbbította saját egyéniségének, művészetének ajándékával gazdagítva, ami valóban nekünk szól. A vitatott filozófiai nézetek, ellentmondásos gondolatok kórusából -- a költő érvényes igazságát, magas művészi szinten vallott humanizmusát.

BENKŐ TIBOR

Hofiról - Hofival

Ott ült szemközt, a karosszékben, s beszélgettünk. Nagyon komolyan, megfontoltan, minden viccelődés-élcelődés nélkül. A színészetről, önmagáról, a sikerről, a sok-sok kudarcról. Az a titka: mindent komolyan csinál, még a legtréfásabbat is. Keservesen, valóban a saját kárán megtanulta: nem lehet más-ként.

Adatok, tények

Július 2-án tölti be a harmincötödik életévét. Idős? Fiatal? Harminckét éves korában ismerte meg az ország: 1968 szilveszterén lépett fel először a Rádióban, a szilveszteri műsorban, s egycsapásra híressé vált.

- Félszavas ember vagyok, mint az apám, egyfolytában alig mondok el két mondatnál többet. A tömörítő-készséget apámtól örökölhettem (nyugdíjas, a dohánybeváltónál volt munkás, majd később csoportvezető), aki nagyon szereti nézni a tévét. Ül a készülék előtt és beszélget vele, válaszolgat. Ezek az apai monológok nem akarnak mindenáron tréfálkozni, de a legtöbb megjegyzés mélyén van valami sajátos humor, groteszkség.

– Anyámtól talán a zenei hallást kaptam. Szeretett énekelgetni, sokat hallgatta a rádiót, együtt énekelt a rádiós énekesekkel.

Hofiék kőbányaiak. Annak is a külső részén laktak, a „dzsungel" közelében (lebontásra méltó, szegényes városi házak), a Kőbányai Téglagyártól nem messze. Ez a gyár azért emlékezetes az életében, mert a nyári szünetekben ott dolgozott.

Háromszori bukás

- 1955-ben érettségiztem, s azonnal jelentkeztem a Színművészeti Főiskolára. Básti Lajos az első rostavizsgán felvett, másodfokon nem sikerült.

– Nem estem kétségbe, ezt őszintén mondhatom, afféle külvárosi keménykötésű srác voltam, nem ismertem a „lelkicézést", nem gyötrődtem, elhatároztam: érhet bármi, akkor is színész leszek. Nem volt ebben semmi pátosz, csak erős akarat, olyasféle, mint amikor összekerül két egérszegény emberke, s elhatározzák, hogy vadonatúj bútort vesznek, bár még lakásuk sincs. Megmagyarázhatatlanul vonzódtam a színészi pályához, s biztos voltam benne, hogy előbb-utóbb odakerülök. Nem volt könnyű.

- Ma már tudom, főiskolai bukásaimat részben annak is köszönhettem, hogy a felvételin szavalni kellett. Én nem tudok és nem is szeretek szavalni. Tudtommal sok más színész sem tud és nem szeret. De ott mindig szavaltattak. Még a gimnáziumi szavalóversenyen is csak a huszonhatodik lettem, pedig ott mindent beleadtam: hangerőt, gesztikulációt-.

Egymást segítve rivalizáltunk

- A téglagyár kultúrcsoportjában is ott voltam. Jászai András foglalkozott velünk. (Jászai Mari leszármazottja, sokat köszönhetek neki, szeretetet, jótanácsot.) Az üzemi színjátszás slágereit játszottuk, *a Szabad szélt, a Pettyest, a Nászutazást.* Derék és tehetséges emberek gyűltek össze a csoportban. Komolyan vették a színjátszást, még az éjszakát sem sajnálták maguktól. Több közülük megállná a helyét a profik között, de a legtöbbnek mégis kevés volt a kitartása: megnősült, a felesége nem engedte bohóckodni, több fizetésért átszegődött egy másik gyárba, nem vállalták a harcot. Kár értük. Nagyon jól ismertük és szerettük egymást. Rivalizáltunk, de segítettük egymást. Hivatásos színpadon ritka jelenség.

– Egyre világosabbá vált előttem: az érvényesüléshez, a sikerhez papír - főiskolai végzettség - kell! Ma már tudom, nem kell.

– Később, 1958-ban két új lépést tettem: átmentem a Kőbányai Porcelángyárba, ahol porcelánfestő lettem, s beiratkoztam a Rózsahegyi színiiskolába. Sokat tanultam ebben az iskolában, de a fontos az volt: önbizalmat, hitet adott. Félig-színésznek tartottam magam, közelebb éreztem magamhoz az áhított színpadot.

196o: fordulat Hofi Géza életében. Valaki mondta neki, menjen el a Fészek Klubba, ott biztosan megtalálja Szendrő Józsefet, a Debreceni Csokonai Színház igazgatóját. Meg is találta. Szendrő augusztus végén meghallgatta, szeptember r-től szerződtette. Nem statisztának, segédszínésznek, hanem színésznek. Máig

HOFI GÉZA (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

is híres eset, amikor az évadnyitó társulati ülésen sorra bemutatkoztak a társulat új tagjai, közölve, *hogy* melyik színházból jöttek. Hofi így mutatkozott be: Hofi a Kőbányai Porcelángyárból... A poén ott is jól csattant.

- 196o szeptemberéről csak felsőfokon tudok beszélni. Augusztus utolsó napjaiban még a gyárban dolgoztam, a szeptemberi társulati ülés után a kezembe nyomták *a Koldusopera* szövegkönyvét, Fillck szerepét kellett megtanulnom, s beugróként helyettesítenem. Hajmeresztő ügy volt ez. Lázálom. Mesevilág. Egy napi tanulás után belöktek a színpadra, oda, ahová mindig vágytam. A végszavakat nem hallottam, csorgott rólam a víz. Minek részletezzem? Talán megérti az, aki kádból ugrott a tenger-be. Novák István érdemes művész volt Peacock. Félszavakkal, kacsintással biztatott. Őrá emlékszem a legmelegebben. Halk, csendes ember, de ha színpadon van, levegője van, mégpedig forró, áradó, magával vonzza a társait. A próbákon nagyon sokat tanultam, engem szinte ő rendezett - nem szavakkal, csak tekintettel.

Debrecen: lubickolás

Debrecen Hofi számára: végtelen kiterjedésű medence, kellemes vízzel, ahol gondtalanul lubickolt. Örök beugró volt, új szerepet jóformán nem is kapott. Nem *nagyon* bánta: tanulta, élte a színházat.

A jószeműek már akkor észrevehették: Hofi sajátos műfajt alakít ki. Debrecenben szokás volt, hogy a premierek után a klubban összegyűlt az egész társulat, s vacsora után magnóról végighallgatják a bemutatott darab pamfletjét. Szendrő kiadta az utasítást: „Oltsátok el a villanyt, hogy nyugodtan tudjon röhögni mindenki - mindenkin." A paródiát ketten készítették: Hegedüs László és Hofi. Sokszor nagyobb sikere volt, mint a bemutatóriak. Lelkesen, gátlás nélkül készítették a paródiát, sok újszerű akusztikai hatást felhasználva. Például: Horváth Zoltán operarendezés közben füttyszóval irányította a színészeket, a kart, főként azért, hogy meghallják. Hofiék felfigyeltek erre, s az egyik paródiájukban az operát szabályos futballmeccsé tették.

Hofi Debrecenben figyelt fel saját parodisztikus tehetségére. A városban és környéken egyre gyakrabban lépett fel „hakniműsorokon", s főként színészeket utánzott. Az egyik műsorban Bilicsi Tivadar is fellépett. Bilicsi csak ennyit mondott Hofinak: „Szép, szép, amit csinál, de miért utánoz? Próbálja ugyanezt elmondani a saját hangján. Azzal is lehet jellemezni ..." Ekkor határozta el Hofi: ezután senkit sem utánoz. Ma sem.

1963: Hofi bejelenti, *hogy* otthagyja a színházat. Hofi, aki a Kőbányai Porcelángyárból érkezett?

- Tudtam, nem szabad tovább ott maradnom. A vonat másfelé megy. Felmértem magamban: olyan színész sok van, mint én. Nekik se megy .. .

Visszajön a fővárosba. Nincs tüske a szívében. A debrecenieket most is szereti, úgy érzi, ők is őt. Csak éppen felfedezte magát.

Budapest. Nincs állása. Szabadúszó. Ismeretlen. Névtelen. Az ORI-tól kér működési engedélyt. Vidéki kis műsorokban lép fel - paródiákkal.

– Bejelentettek. Dermedt csend. Ki ez a fickó? Amikor kimentem a szín-padról, nagy siker, nagy taps.

Állandó utazás, éjjel-nappal. Hakni, hol színpadon, hol vendéglőben, kávé-házban.

– Megutáltam a vendéglátóipart. Megfogadtam, soha nem lépek fel ott, ahol asztal van. Engem ne nézzenek két konyak között...

Ezzel egyidőben kezdődött el nála a kilincselés időszaka. Jelentkezett a Vidám Színpadon. Meghallgatták. „Nem üti meg a szintet" - mondták .. .

A Kamara Varietében is meghallgatást kért. Ímmel-ámmal fogadták. Talán háromszor ugrott be Verebes Károly helyett. Azzal bocsátották útnak, majd értesítik, ha szükség lesz rá.

Az első jó ütés...

1968: Marton Frigyes, a Rádió rendezője felfigyel egy hakniműsorban Hofira. Bekéreti, s szinte azonnal belöki a 6-os stúdióba: híressé vált táncdal-fesztivál-paródiáját adja elő. A szilveszteri műsorban hangzik el. Országos siker. Felfigyelnek rá. Sztár lett egyik pillanatról a másikra.

– Szeretem az ökölvívást. Nos, ekkor úgy éreztem : ez az első ütés, amikor én ütöttem. Betalált. A legjobb helyen. Igazán sokáig vártam rá .. .

A Televíziónál Bánki László is felfigyelt rá. Ismét szokatlan oldalról „üt": összekerül Koós János táncdalénekessel, akiről - Hofi oldalán - kiderül, *hogy* humora is van.

– A táncdalénekesek mindig nagyon jólöltözöttek, szépen fésültek. Koós Jancsi egyszer azt mondta nekem: „Géza, köszönöm neked, hogy össze mertem kócolni magam ..."

1969: szerződteti a Mikroszkóp Színpad. Újabb fordulópont az életében. Igy beszél róla:

– Nagy szabadságot kapok Komlós Jánostól ebben a színházban. Esténként annyi időt és lehetőséget ad, *hogy* teljesen felszabadulok, senkitől nem kell rettegnem: csak magamtól függök. Nem is veszem észre szinte, hogy 30-40 perc is eltelik a pódiumon. Ebben a miniatűr

színházban minden néző partner: közvetlenül érzem a sikert vagy a sikertelenséget. Nem illene kérkedni vele, nem is akarok, de talán elhiszik: jó érzés a néző előtt egy méterrel társalogni - a nézővel.

Kemény munka és improvizálás

1970: Jászai-díj.

- Bárhogy is volt, bármilyen nehéz is volt az út, megérte. Jó, hogy úgy csináltam mindent, ahogy csináltam. Nekem ezt jelentette a Jászai-díj.

S hogyan dolgozik, hogyan készül „szerepeire"? Ki írja a szövegeit? Hogyan lehetséges, hogy minden este változtat a szövegein? Meddig győzi ötletekkel? Hogyan teremtette meg egyszemélyes szinpadát, amely nem ismeri a kellékeket, nem használ semmiféle segédeszközt.

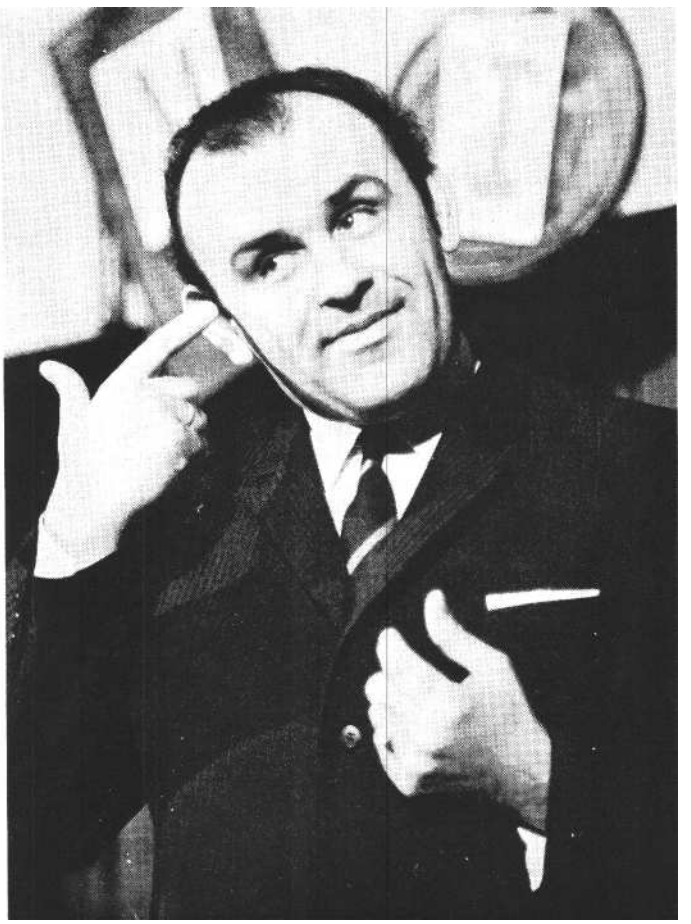
- Minden számot én írok, illetve dehogyis írok, de erről majd később. Az 1970-es rádiós-televíziós szilveszteri műsorban előadott Frédi-Béni szám a kivétel. Romhányi József sajátos verselését én nem tudom utánozni, ez külön világ. m ilyet nem tudok leírni: „Min töröd a kobakod, kibököd?". A paródia-ötlet az enyém volt, Romhányi adta hozzá a Romhányi-nyelvet.

-- Nekem soha nincs ötletem, nem is akarom, hogy legyen. Kit érdekelne az, ha arról beszélnék, ami engem érdekel? Talán a számaimból észrevehető, hogy engem mindig az foglalkoztat, ami másokat, a tömeget. Arra törekszem, hogy ha lehet, még aznap vagy legkésőbb más-nap már reagáljak. Ehhez nem kell más: úgy kell élni, mint a többi ember. Nem művész úr akarok lenni, hanem Hofi. Legyen ez természetes mindenkinek. A televíziót éppen olyan gyakran nézem, a rádiót éppen olyan gyakran hallgatom, mint bárki. Kijárok a Népstadionba, mozibaszínházba megyek, mint mások.

- Íróasztalnál nekem még semmilyen számom nem született. Szeretek improvizálni. De azért a kemény munkától sem ijedek meg. Csak egy példát. Talán emlékeznek még a Rádióban előadott mindössze tízperces Sammy Davis énekóraparódiára. Erre a számra Mike Klári zenei szerkesztővel készültem. Napokon át, hosszú-hosszú órákon át hallgattuk végig Davis különböző énekszámait, s szedtük ki énekszámaiból azokat a szavakat, amelyeknek volt némi magyaros hangzása. Ezekhez rögtönöztem én szövegeket. Napokon át üres kézzel, elcsigázva mentem haza: nem sikerül. Végül, azt hiszem, egy bravúros számot rögtönöztünk a „mit sem sejtő" Sammy Davis-szel.

- Hogyan improvizálok? Akár úgy, hogy például a Mikroszkóp Színpadon van egy i 5 perces fellépésem. Közben eszembe jut valami, beleszövöm a szövegembe. Másnap továbbfinomítom, harmadnap újra csiszolom. Így lett végül is a kezdeti 15 perces fellépésemből háromnegyedórás rögtönzés. Persze, sok ötlet még aznap meghal. Ez természetes. Nem érdemes feltámasztani. Én egyébként sem akarok előadni, nem mű-sort akarok produkálni: csak légkört, hőfokot szeretnék mindenkor teremteni, és arra törekszem, hogy a közéleti mondanivalóra az emberek felfigyeljenek. És akár a komoly dolgokról is csevegni szeretnék, társalogni, mint a társaságban teszi az ember. Az sem fontos, hogy az emberek pontosan emlékezzenek arra, amit elmondtam. Az a fontos, hogy jól érezze magát mindenki. Hányszor voltam magam is vendégségben, amikor órákon át nevetgéltünk, beszélgettünk, s másnap már azt sem tudtam, miről volt szó. De ól éreztem magam. Erre biztosan emlékeztem. A jó légkörre, a kellemes hangulatra. Elég, ha rám is így emlékeznek.

Elég? A legtöbb.



Az IGAZ SZŐ szerkesztősége kerek-asztal-értekezletre hívta össze a romániai magyar drámaírás képviselőit. A vitaindítót Páll Árpád tartotta. Abból indult ki, hogy a legutóbbi időkig a dráma alkotta a romániai magyar irodalom leggyengébb ágát. A konfliktusmentesség elméletének gátló hatását elemezve azt fejtegette, hogy a kiegyensúlyozás, a végletesebb nézetek azonnali helyreigazításának, didaktikus megmagyarázásának igénye kölöncként nehezedett a drámaíróra és vérszegény műkonfliktusok kiagyalásához vezetett.

A romániai magyar drámairodalom utóbbi egy-két évi termésének vizsgálatakor két fő vonulat különböztethető meg: a konvencionálisan történelminek nevezett drámák és a napjaink valóságáról közvetlenül szóló drámák vonulata. De - hangsúlyozta Páll Árpád - nem az az elsőrendű kérdés, hogy valamely dráma történelmi köntösben vagy közvetlenül szól-e a jelenhez, hanem hogy az írónak a maga választotta tárgyon, témán és műfajon belül van-e a mához szóló mondanivalója, és ez a mondani-való milyen fajsúlyú. Számszerűleg az utóbbi két évben - mondta - jelentős növekedés mutatható ki az eredeti be-mutatók terén. Ugyanakkor elkedvetlenítőleg hat a szerzőkre, hogy műveik színpadravitele nehézkes.

A vitaindítót több hozzászólás követ-te, a vitázók nagy része a színház és a drámaírók rossz kapcsolatát tartja a legfőbb problémának. Rappaport Ottó vitába szállt ezekkel a hozzászólásokkal, véleménye szerint a színikritikáknak ugyanaz a hibája, ami a vitaindítónak volt: a drámatermést nem a színpadművészet oldaláról közelítik meg.

A vitát Koczka György találóan jellemezte összefoglalójában: a vitán egy lényeges kérdésről csak igen nagy általánosságban esett szó. A közönségről ugyanis. Az írók és a rendezők szuverén jogait vitatva - hangsúlyozta - el kell jutnunk a legkérlelhetetlenebb ítélőbíróhoz, aki ugyan nem jár kerekasztal-megbeszélésre, de kikapcsolni semmiképp sem lehet.

Igaz Szó, 1970. II. *szám*

műhely

RÓNA KATALIN

A két Mária királynő

Gyárfás Miklós Madách-átköltése

Ismerjük *a hamis teóriát: Madách egy-művű író.* Kötetnyi irodalom alapja *ez a* már-már legendává *nőtt* gondolat. *Még* századunk második felének irodalomtörténeti tanulmányai *is* állítják: „Madách *drámái között nem* találkozunk olyan művekkel, melyek *a Tragédia művészi* erényeit sejtetnék." Ilyen-kor valószínűleg csupán *az* marad *fi*gyelmen kívül, *hogy míg* valóban *vannak* olyan drámai remekek, amelyek *év*-századokon át képesek megőrizni *min*den vonásukat, évszázadokon át képesek a shakespeare-i többszólamúság *ere*-jével *hatni,* képesek felfedeztetni korunk emberét *a színházban.* Másfelől *viszont* szép számmal *születtek* olyan alkotások, amelyek csak korszerű írói-dramaturgi elképzeléssel hozhatók *közel a mához,* formálhatók *az* utókor ízléséhez. *A* Madáchról kialakult tévhitek *megcáfo*lásában kivételes *szerep jutott néhány évvel ezelőtt* Keresztury Dezsőnek *a Mózes* „restaurálásakor". *Keresztury nem tartotta* feladatának *a mű átírását, kiegészítését.* Nem *sokat* változtatott *a nagy erejű* mondatokon, *a* madáchi *szel*lemen, *csupán* elhagyott *egyes* részlete*ket.*

Hasonló *művészi* hittel, *a műhöz* mél*tón más* eszközökkel nyitott kaput *Gyár*fás Miklós *a* csendre ítélt *Mária király*nőnek.

Tizenhét évvel *Az ember tragédiája* előtt kezdi el Madách *a* XIV. *század*ban *játszódó* történelmi játékának *írását. A húszéves* fiatalember mát túl *van az első* zsengéken, *a* mély lírával *átitatott,* mitológiai ihletésű *Férfi és nőn és a* romantikus meghasonlást *színre vivő Csak tréfán. A Mária királynő* tulajdonképpen kevéssé sikerült alkotás. Drámaszerkezetét, nyelvét, naivitását korunk nézője nehezen viselné el. A hatalmas és *nem* egységes stílusú jelenetek, *a laza* kompozíció, *a rossz* értelemben *vett teat*ralitás, *a csak* kontúrjaiban megfogalma*zott,* alig megformált jellemek valóban *csak* kezdetleges kísérletnek tekinthetők.

De *mégis: erős* drámai *magja van en*nek *a* korai munkának, *s* ez azzal *kap*csolatos, amiről Halász Gábor Madách-portréjában *így ír: „... magyar* kortár*sai között* senki sincs, akiben a kor *ennyire* lényeges vonásokban testesülne *meg. A* többiek *még* romantikusok vol*tak vagy már* realisták, hittek *vagy megérintette* őket *a* pozitivizmus első szele, népiesek voltak *vagy a városias*sággal kezdtek kacérkodni, idillt írtak *vagy* lázadoztak, költők voltak *vagy* tudósok. *Ő egyszerre* volt mindegyik .. . *Az* állandó késés irodalmában teljesen együtt haladt a külföldi kortársakkal .. . Mint magányos tengerszem végigélte a tengerek remegését." S mindez még legkevésbé sikerült drámáiból *is* érződik.

Madách jól ismerte a *kor* legfrissebb filozófiai áramlatait. *Kora égető* kérdé*seire* keresett *választ* történelmi *tárgyú műveiben is. Sürgető* teljességigénnyel kutatta *a* megoldásokat *a nemzet re*formkori küzdelmeiben *felvetett* problémákra - *s ha a* válaszokat *nem is,* de *a* hatalom *és erkölcs, az egyéni és közér*dek, *az* értelem *és* érzelem *összefonódásának és* ellentéteinek paradoxonát *költői* erővel tudta megfogalmazni.

A Mária királynőben a drámai küzdelem valóságos *háttere az* 184o-es évek Magyarországa, *a* reformkori *összecsa*pások, *a* polgárosodásért *folytatott harc. Így a* dráma jelképrendszere *egyértelműen és* félreérthetetlenül *a* reformokért cselekedni *akaró ifjúság* küzdelme. *Madáchot* ebben *a* műben *a* hatalomért való *versengés* erkölcse *izgatta.*

Gyárfás Miklós miközben gondolati azonosságban tökéletesen *hű maradt az* eredetihez, *a* lehetőségekhez képest *ma-*

ximálisra fokozza ezt a morális mondanivalót. Számára is ez a legfontosabb. Az ő átköltésében - nem drámájában - a hatalmi erkölcs kiélezetten a szín-padi küzdelem középpontjában áll. A főalakokon Márián, Erzsébeten, Durazzo Károlyon és Zsigmondon kívül - megszünteti a történelmi figurákat. Az eredeti dráma valóságos történelmi alakjai - Gara Miklós, Forgách, Laczfy, Frangepán, a Horváthyak, Palizsnay és a többiek - helyébe lépteti a Piros, az Arany, a Kék főúr és a Fehér vitéz allegorikus alakját. Az ő személyükben egy-egy morális eszmét, a nemesség egy-egy gondolati-tartalmi tételét rajzolja meg. Gyárfás eleve a névtelenségbe szorítja őket - az indulatok emberi megjelenítéseit keresi, az alak-váltások kérdéseit. S mindezt úgy tudja megfogalmazni, hogy egy percig sem érezzük a figurákat csupasz tételeknek. Úgy tud filozófiai mélységet teremteni, hogy a mélység a mű dramaturgiájában, a hősök jellemében jelentkezik. Madách drámájában Mária királynőnek csak né-hány mondata van, bár az események róla szólnak, körülötte kavarognak, személye - szinte mellékfiguraként - csak villanásnyira létezik. Okosabb, nagyobb, hatalmasabb s főként megrajzoltabb körötte mindenki. Gyárfás Máriát karakterében is a középpontba állítja. Át-költésében úgy helyezte a középpontba figuráját, hogy a feudális anarchia lidérces történetét mint Mária álmát jelenítette meg. s ebben az álomban Mária végigéli, szenvedi sorsát. Ez a kompozíció összefogja az eredeti drámai költemény minden fontos erővonalát, sűríti a mondanivalót. Ironikus tragédiává is ez a szerkezet emeli, az álom valósága és irrealitása, a jelenetek egymásra csendülő ismétlődésének groteszk kegyetlensége. Ahogy a fiatal leány el tud jutni a félelemtől a „Királynő akarok lenni!" zárómondatig, alakja, természete, fejlődése árnyaltan bontakozik ki előttünk: a gyenge gyermekből, élni-uralkodni akaró asszonnyá válik. Egyetlen esetben nem sikerült tökéletesen megteremteni a figura jellembeli, szellemi atmoszféráját - a Fehér vitéz alakja ez. Valójában pedig ő hordozná leginkább az írói mondanivaló személyességét - a tisztaság, a hűség, a hősiesség, a szerelem jel-képét.

Hogyan is írta Gyárfás a prológusban? „...A *Mária királynőt* új műfaj- - ironikus tragédiává - is Madách dramaturgiája ihlette ..." Ironikus tragédia, amely 1382. szeptember 16-án, Mária gondolataiban, Gyárfás színpadi víziójával teremtett hatalmas ágyon játszódik, ellentétben az eredeti dráma pontos, korhű színhelyeivel, amelyek pompáznak a romantikától. Terem a vránai várban, díszterem a budai palotában, Mária belső terme, királyi kert Nápolyban, mező a tengerparton Zeng városánál... Ilyen az eredeti színhely-dramaturgia. Súlyos, merev, történelmieskedő.

MADÁCH-GYÁRFÁS: MÁRIA KIRÁLYNŐ (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ) MARŐSI KÁROLY (ÉRSEK), MOLNÁR PIROSKA (MÁRIA) ÉS STEFANIK IRÉN (ERZSÉBET) (HERNÁDI OSZKÁR FELV.)

Egészen más az új: a sok színen játszódó cselekményt egyetlen, szinte időtlen térbe vonta össze Gyárfás. De hát kié is ez az új *Mária királynő?* Szabad-e az ilyen méretű átköltés? Keressük először a választ az első kérdésre.

Az *új Mária királynő* színpada, lírája egy, a modern színház eszközeivel fölényesen bánni tudó színpadíró költészete. Ezt sugallja már a Mária víziója létre-hívó ötlet is: amikor a függöny szétnyílik, a tér koromsötét. Távolról harang-zúgás hallatszik. A színpadot uraló feketeségből rémült kiáltás tör fel: „Anyám!" A harangzúgás erősödik, s lényegében ezzel egyidőben halványan lebegő fényekkel világosodni kezd a színpad. Kibontakoznak az egész szín-padteret betöltő óriási mennyezetes ágy kontúrjai. Az álom és a képzelet dermesztő költészetében a kékesfehér fény világítja a középen a roppant méretek közt szinte elvesző gyermek királynőt: Máriát.

„A harangok, igen. Az érsek úr / A léptei. S Isten fénye a szemén. / A hódolók. A nagy birodalom. / Riaszt a nagyság... / S a korona, a jéghideg aranypánt, 7 mely ékít és szorít."

Ilyen a félelem, a fiatal lány félelme a tróntól *a Mária* királynőben.

Aztán megérkezik a Fehér vitéz, a tisztaság, a hősiesség drámai megtestesítője. Mária szerelme: „... Az igazi erő jóságodban van, naggyá úgy lehetsz / ha önmagad mersz lenni ..."

Ilyen a nagyságba vetett remény a *Mária királynőben.*

S a trónért megkezdődik a kíméletlen küzdelem. A főurak, a királynő állítólagos hívei Durazzo Károlyt biztatják: „...Mit néphangulat! Hasztalan beszéd, / húr a nép, melyet a mi kezünk penget. / Csak győzzünk, az éljenzés el nem marad ..."

Ilyen a drámában a lázadó indulat, a kegyetlen uralomvágy.

Ám Mária nem egyszerűen Nagy Lajos király leánya, a trón jogos örököse - Mária nő: „...Rabbá tenne ő. / Tekintetéből aranysugarak / bűvölik meg a férfias erőt. / Lehelete mint viaszt oldja fel / célod. Mosolya elborítja véred / és ölnéd érte leghívebb barátod..."

Ilyen a szépség *a Mária* királynőben.

Aki egyszer találkozott a hatalommal, bármily nehéz és kegyetlen, lemondani róla nem tud többé: „...Lemondjak a trónról? Te lemondanál? / Károly mind-arról, mi vagy, és ami lehetsz? / Lemondhat-e a sas magas röptéről... / Térdem nem górbül, szavam nem hajlékony, / embert nem szolgálhatok, csak hazát. / Féltem a tróntól, tudtam, ha rá-lépek / nem dicsőségem lesz, de vérpadom / És most... / azt mondom: jó, lesújthatsz rám kaszás, / de csak itt fent, fent a trónomon ..."

Ilyen a hatalomvágy *a Mária királynőben.*

És így harcolnak benne az ellentétes egyéniségek a trónért, a hatalomért.

Míg a madáchi műben öt felvonás alatt pusztulnak el s emelkednek föl az alakok, addig Gyárfás ironikus játékában két rövid felvonás is elég erre, mint amikor a kristályról leválik a rárakódott salak, s csak az igazi kő marad. A hatalmas méretek megszűnnek, a harsány körmondatokból élő színpadi nyelv lesz, a végeredmény: a gondolat, a szellem nagysága.

Második kérdésünkre maga Gyárfás adja meg a választ az új *Mária királynő* elé írt szép prológusában: „Ez a mű tiszteletadás Madách és a magyar színház-kultúra előtt. *Egy nagy* drámaálmodó sikertelen munkájából teremtődött XX. századi színpadra. Az eredeti *Mária ki*rálynőtől mind drámaszerkezeti, mind nyelvi tekintetben megbocsáthatatlanul eltér, szellemében azonban teljesen hű Madáchhoz.

Drámaírói pályám utolsó szakasza kezdődik ezzel az újraköltéssel. Madách és a saját ifjúságom szolgálata. Újraélése annak, amit a diák Madách remélt a reformkorban, s amihez hason-ló eszmékért lelkesültem saját ifjúságom idején. Az emberi egyéniségbe és a tár-sadalom megújulásába vetett hit annak a dramaturgiának alapja, amely a régi és az új *Mária királynőt* jellemzi.

Jogosan fölmerülhet a kétely, szabad-e teljesen újrakelteni egy múlt századi drámát, a húszesztendős Madách fogalmazását? Nem szabad. Mégis meg-tettem, mert azt szeretném, ha *a Mária királynő* az eleven magyar színházkultúráé lenne, nem a színházi szempontból halott irodalomtörténeté .. .

A Mária királynőt új műfajjá - ironikus tragédiává - is Madách dramaturgiája ihlette. Ő írta: »Mi egy ember bukta? Dráma csak. Bár sírunk rajta, mégiscsak mulattat.« Esztétikai jegyzeteit pedig ezzel a mondattal kezdi: »A komikum és a tragikum csak egy lehet, a sírás és a nevetés nagyon rokon.«"

Több mint *száz* esztendő hallgatását szüntette meg a mű körül Gyárfás ezzel az átköltéssel. Az új drámát költészetének, gondolatainak tiszta csengése, szín-padra állításának korszerűsége (a rendező és Gyárfás serkentője, az előadás életrehívója: Lendvay Ferenc) színház-történetünkben jelentős állomássá teszi. Láthatóvá vált a százados homályba burkolt alkotás.

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Prágai színház cseh dráma nélkül

Prágában a színház megszokott hétköz-napjait éli.

Változatos a repertoár, és a nézőterek zsúfoltak. Általános jelenség, hogy nem lehet jegyet kapni. Jellemző, hogy egy alkalommal, amikor a minisztérium által számunkra rendelt jegyet félreértés folytán eladták, formálisan könyörögni kel-lett, hogy engedjenek be a nézőtérre. Végül is sikerült két jegyet vennünk - az egyik nézőtől. Nem valamiféle politikai pikantériára csábító darabról volt szó, hanem Christopher Fry *A hölgy nem égetnivaló* című verses drámájáról. És nem a prágai kis színházak *egyiké*-ben játszották, hanem a Tyl Színházban, a Nemzeti prózai társulatának több mint ezres befogadóképességű fellegvárában. És a premier tíz hónappal azelőtt volt.

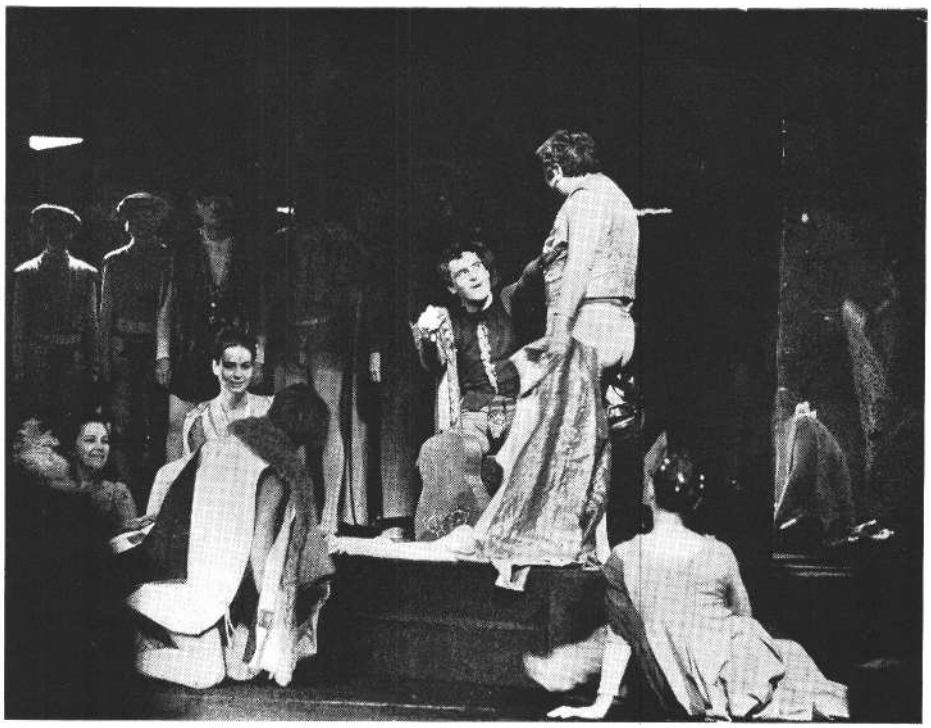
A prágai színházak december havi műsorfüzete élénkséget és frisseséget mu-tat. A Tyl Színházban operákat (köztük az obligát *Don Juant,* amelynek itt volt az ősbemutatója) és klasszikusokat *(Ahogy tetszik, Macbeth)* játszanak. De *a Kurázsi mamát,* Anouilh *Beckettjét* és a már említett Fry-darabot is. A Vinohrady Színházban Luke *VII. Hadriánja,* Gorkij *Kispolgárokja,* Goethe *Faustja,* O'Casey *Bíbor pora,* Feydeau *Bolha a fülben* című vígjátéka van műsoron - s itt mutatták be decemberben Szakonyi *Adáshibáj*át.

Az MDP (Městka Divadla Pražska) névvel összefoglalt Kamara, Komédia és ABC színház úgy tetszik, minden igényt kielégít, a tartalmas élményre vágyóktól a sznob csemegézőkig és a kommersz híveiig. A dramatizált *Anna Karenina, a Ványa bácsi,* Anouilh *Euridikéje,* Dürrenmatt *Play Strindbergje,* Chaucer *Canterbury meséinek* musical-változata, Caragiale *Farsangja* mellett Wittlinger-, Anderson- és Ayckbourn-darabok láthatók itt. Hasonlóan eklektikus a Burian színház műsora: Feydeau és Claude Magnier mellett Marlowe *11. Edwardját* játsszák a Feuchtwanger-Brecht átdolgozásban.

Játszik természetesen a Laterna Magika, bár hajdani népszerűsége már a múlté, s ez érthető: a tisztán technikán alapuló „modernizmus" hamar kimegy a divatból. (Arról nem szólva, hogy a leg-lélegzetelállítóbb technika is unalmassá válik egy idő után, s a közönség újabb és újabb csodát követel. Mostanában minden székre vezérlőberendezést szerelnek a Laterna Magikában, s a közönség maga irányítja az előadás menetét. Ez úgy történik, hogy a néző megnyom egy gombot, és az előre elkészített for-gatókönyvek közül az valósul meg, ame-lyiket a legtöbben választják. Olyan ez, mint nálunk a villanyszavazás a tévé-ben. Rossz nyelvek szerint különben is minden este az aznapra betáplált változat kerül sorra.)

A Laterna Magikával ellentétben to-vábbra is népszerű a Semafor, amely a sajátos, revüsített cseh kabaré otthona. És változatlanul virágzanak az úgynevezett „kis színházak", a csehszlovák színházművészet külföldön is ismert mű-helyei : a Činoherní. Klub, a Divadlo na Zabradli (Színház a korlátnál) és a belgrádi BITEF nemzetközi fesztiválról nagydíjjal hazatért Divadlo za Branou (Színház a kapu mögött).

Ebből a vázlatos felsorolásból nem véletlenül maradtak ki a hazai, cseh és szlovák drámák. A mai prágai - és nem-csak prágai - színházi élet egyik szembe-tűnő sajátsága, hogy nincsenek a műsorban hazai művek. Vagy ha vannak, a korábbi évek termését képviselik. A Nemzeti Színház nemrégiben pályázatot hirdetett, és erre ottjártunkig a kapott információ szerint hat mű érkezett. Közülük három bemutatásra alkalmasnak látszik, s 1971-ben valószínűleg sor kerül a premierekre.



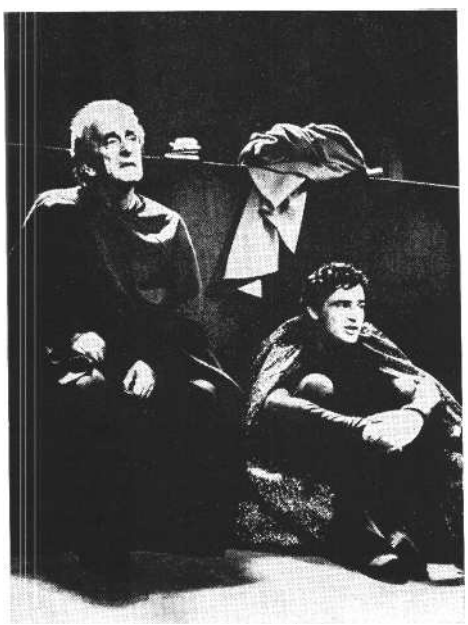
MUSSET: LORENZACCIO (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU)
KÖZÉPEN: JAN TRÍSKA (LORENZACCIO) ÉS MILAN RIEHS (ALESSANDRO MEDICI)

Svoboda

A Tyl Színház két előadásáról szólva (Brecht: *Kurázsi mama,* Fry: *A hölgy nem égetnivaló)* mindenekelőtt Svoboda neve kívánkozik előre. A csehszlovák színház külföldi hírét ő alapozta meg, több mint háromszáz díszletet tervezett, a világ első ót díszlettervezője között tartják számon. A most ötvenegy éves művész eddigi életműveről külön kötetet lehetne írni, munkásságának a SZÍN-HÁZ is szentelt egy tanulmányt (Wegenast Róbert: *Svoboda színpada,* 19706).

Svoboda a nagy kísérletezők közül való. 1948 óta a Nemzeti Színház vezető szcenográfusa. Ettől a pillanattól kezdve a Nemzeti kísérletező színházzá vált, s bebizonyított tény, hogy a háború előtti avantgarde mozgalmakon kívül személy szerint Svoboda lett a legfőbb inspirátora a cseh színházművészet fejlődésének. Olyan rendezők neve és tevékenysége kapcsolódik össze Svobodáéval, mint Alfréd Radok, Václav Kaslík és Otomar Krejča. Nemzeti színházi működése mellett Radokkal együtt meg-alapítója a Laterna Magikának, amely ha önmagában nem tekinthető is jelen-tős műVészi intézménynek, tág teret adott számára a szcenikai kísérletekhez. Svoboda minden kínálkozó alkalmat fel-használt arra, hogy színpadi szcenikai lehetőségeit minél sokoldalúbban járja körül. E célból kidolgozta az úgyneve-

MUSSET: LORENZACCIO (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU) MILOS NEDBAL (FILIPPO STROZZI) ÉS JAN TRÍSKA (LORENZACCIO)



zett poliekrán-szisztémát, amely filmvetítés és tárgyak kombinációjának tükrök által való megsokszorozásán alapszik. (A Laterna Magikával együtt a poliekránt is az 1958-as brüsszeli világkiállításon mutatták be.)

Svoboda munkássága egészen a 6o-as évek közepéig a színpadi térrel való kísérletezés jegyében telik el: a filmvetítés, a vetített háttérmontázs, a fényfüggöny ritkán hiányzott előadásaiból. Általában a merész térkialakítás, a fény, a mozgás és a visszatükröződés játszotta díszleteiben a Iegfontosabb szerepet. *A Hamlet* brüsszeli előadásán például lépcsőkből, falakból, függőleges és víz-szintes síkokból megszerkesztett mozgó konstrukció keltett szorongató érzést a nézőkben.

Ez a vázlatnak is kevés bevezető feltétlenül szükséges ahhoz, hogy megértsük a mai Svobodát, és excentrikus túlzásaitól megszabaduló, letisztult művészetét. A változás a hatvanas évek közepén következett be. Szemléletes példát kapott belőle a magyar közönség is, a prágai Nemzeti Színház legutóbbi budapesti vendégszereplésén. Mindkét elő-adás díszletét Svoboda tervezte. A Čapek-fivérek A *rovarok életéből* című expresszionista ihletésű játékának 1965-ben készült színpadképe még a tükör-technikás, az alakok megsokszorozásában kedvét lelő Svobodát mutatta (később is tervezett tükröt Krejča *Lorenzacciójához,* egészen más célzattal). A *Bernarda háza* (1967) már az új Svoboda műhelyében készült: fehérizzású falak adnak kontrasztot a lefojtott szenvedélyű lorcai drámához.

Öt Svoboda-díszlet közül kettőt a Nemzetiben, hármat Krejča színházában, a Divadlo za Branou-ban láttam. Ez utóbbiakról azért is érdemes szólni, mert a színház ugyanabban a teremben játszik, mint a Laterna Magika, de Krejča és Svoboda mellőzik a technikai apparátust. Ennek hiányában viszont a színpada nincs, a szereplők mindhájaira: sem zsinórpadlása, sem guruló-színpad ninc a szereplők mindhárom előadáson maguk rendezik át a kellékeket játék közben. *A Kötél egy véggel* című, Nestroy műveiből össze-állított darabhoz Svoboda félköríves hát-térfalat tervezett, amelynek csíkos tapétájából kihajtogatható szárnyakkal keletkezik külső vagy belső tér: hófehér szalonajtók, ablakok, üzletek az utcán, lugasok a parkban stb. Musset *Lorenzac*ciójának színpadképe óriási tükrökből áll, amelyekben a közönség magát lát-hatja, s állandó szembesítésre kényszerül. A kellékeket - hasábokat, kockákat, kubuszokat és más mértani idomokat - a szereplők hozzák-viszik. Az *Ivanov* színpadán magas léckerítés fut körbe, s ennek sivár látványát még inkább kiemeli a középen a semmiből belógó két óriási kristálycsillár és a bútorok zöld bársonydrapériájának gazdagsága.

A Nemzeti Színház Fry-előadásának szcenikai érdekessége, hogy a színpad a rivaldánál végződik: itt emelkedik a színpadi nyílást teljesen betöltő háttérfal, és a bedíszletezett belső tér nem más, mint a zenekari árkot átívelő elő-színpad (Az előadás egyébként „nemzeti színházi' : tisztességes színvonalú, becsületesen kidolgozott. Színész ren-

dezte, a főszerepet játszó Miroslav Machaček, és ez meg is látszott rajta -- hiányzott belőle a vezérlő gondolat.)

A Kurázsi mama előadásának egyik főszereplője volt a díszlet - anélkül, hogy eluralkodott volna rajta.

Kurázsi mama

Hatalmas, felszaggatott-feltépett rézlemez uralja a teret - lehet esizmák taposta anyaföld vagy a háború sebeitől éktelenkedő domborzati térkép is. Az előadás kezdetekor fentről, a magasból ferdén előrenyúlva ér le a színpad elejéig, a földre. A sötétségbe csak egy fény-sugár vakít bele hátulról, áttörve egy tátongó nyíláson, egészen a rivaldáig. Az előadás alatt ez a rézlemez-anyaföld-térkép különböző síkokban függ a szereplők feje fölött. Vízszintes állásban háztető, amelyen a néma Kattrin dobolásával figyelmezteti a várost az ellenségre. Kattrin holttestével azután teljesen leereszkedik a földre, s az előadás utolsó jelenetében Kurázsi kétségbeesett erőfeszítéssel ráhúzza-rávonszolja egyetlen megmaradt vagyonát és életének jelképét, a stráfkocsit.

A fiatal Jan Kačer rendezte előadás példásan, jóllehet nem dogmatikusan brechti. Elkerüli mind a szelídítő finomkodást, a részvétre való hajlamot, mind pedig azt a felfogást, amely elidegenítés ürügyén illusztrálásra kényszeríti a színészt. Az előadás stílusa karcos, nyers és dinamikus - nem törődnek a kényes ízlésű finnyáskodók sznob fintorgásával s azzal sem, hogy a néző színház után esetleg azért akar vacsorázni menni, hogy halk, elegáns pincérek kiszolgálása és diszkrét pohárkoccintások közepette igyekezzen minél hamarabb elfelejtkezni mindarról, amiről a színházi este szólt.

A darabot indító őrmester kegyetlenné keményedett, ragyás arca a háborúban deformálódott katona mintaképe. Különböző szerepekben vissza-visszatér az előadás folyamán, ő mondja el a jelenetek előtti összefoglalókat is. A másik visszatérő szereplő a Brecht által Bekötött szeműnek nevezett figura, aki az előadásban előbb a féllábát, azután mindkettőt elveszti, de továbbra is félelmes-fürgén él a háborúban és a hábo*rúból*, amely a lételeme. A végén pajzsra emelve viszik ki a színpadról - rituális „diadalmenetben", a háború nyomorék isteneként.

A brutalitás és az erőszak nem valamiféle idegborzoló szándékkal, hanem a háború borzalmainak illusztrálására kapott helyet az előadásban. A halott „svájcit" fél karjánál fogva húzzák be a színre, csizmával emelik fel a fejét, hogy Kurázsi mama azonosíthassa, s mi-előtt kivinnék, két katona felemeli, és *ecce* homo-tartásban bemutatják a közönségnek. Eilifet nyílt színen végzik ki, s miközben a visszatérő Kurázsi a fiú valamelyik „hőstettéről" beszél, a tábori pap a holttestet lábával lassan bepörgeti egy gödörbe.

A több ismert, kitűnő színészt foglalkoztató együttesből kitűnt a néma Kattrint vendégként alakító Marie Malková. Az elfojtott hangokból, nyöszörgésekből, lihegésekből felépített, ritkán látható mozgáskultúráról tanúskodó alakításnak olyan nagyszerű pillanatai vannak, mint a híres kalap- és cipőjelenet, vagy az az utálkozással, elfojtott szexualitással kísért cselekvéssorozat, amellyel az anya és a tábori pap kapcsolatát lereagálja.

Az előadás kivételes teljesítményét Dana Medřická nyújtja a címszerepben. Budapesten már felfigyeltünk erre a nagyszerű színésznőre, aki *a Bernarda házában* is kiemelkedett partnerei közül. Szikár és száraz, közönséges és nagyon erős Kurázsit játszik, egy cseppet sem sajnálja meg, inkább megkcményíti, s a darab végére szinte teljesen kiszikkasztja. De egyetlen olyan pillanatot sem engedélyez a maga számára, amely föloldaná a drámát, vagy amely arra utalna, hogy Kurázsi mama akár egy villanásnyi időre is felismerte volna saját tragédiájának mibenlétét.

Strindberg kontra Dürrenmatt

Érdekesnek ígérkezett a Komorni (Kamara) Színház Dürrenmatt-előadása, a *Play Strindberg*. Strindberg *Haláltáncá*nak paródiává silányított kivonata mint dráma nem sokat ér (minek paródiát csinálni abból, ami mára már eredetiben is paródiának hat?), mégis, Andrzej Wajda kitűnő varsói előadásának hírére bennünk és remények keltek. Ivan Weiss rendezése a színpadkép aprólékosan elő-írt részleteitől a legutolsó instrukcióig hű a szerző elképzeléseihez, s az előadás nem nevezhető rossznak, mégis érdektelen, hosszadalmas és helyenként bizony unalmas. (Igaz, egyvégtében játsszák.)

Az egyetlen élményt Václav Voska Edgar-alakítása jelentette. Voska Edgarja totyakos, csoszogó kretén. Nem fél kinevetni a figurát, az abszurdumig végigvinni a paródiát (a másik két szereplő távolról sem ilyen következetes ebben). Voska a redukált élethelyzetet redukált játékkal jeleníti meg: Edgar roszszulléteit hirtelen leejtett fejjel, kidülledt szemmel jelzi, de utána mintha mi sem történt volna, játszik tovább. Váltásai, a megbénult kapitány artikulálatlan, nyammogó hangicsálásai rendkívül mulatságosak. Az egyes jelenetek között

Dürrenmatt menetnek nevezi őket, bokszmérkőzés hangulatát keltve - a színészek színészi mivoltukban tesznekvesznek, előkészítik a következő beállást, majd gongütésre megmerevednek, s a következő szín alaphelyzetének jellegzetes pillanatát kitartva várják a következő gongot, hogy elkezdjék a „meccs" újabb szakaszát. Mindez egy ideig érdekes - azután dráma híján érdektelen mutatvánnyá válik.

Kis színházak

A már említett „kis színházak" Prága jellegzetességei. 1957-ben a Reduta nevű borpincében először lépett fel Jiři Sluchý és Ivan Vyskočil - ettől számítják ennek a színházformának a létezését. A három „nagy" kis színházon kívül ma már rengeteg egészen kicsi kis színház működik. Ezek egy része hivatalos, más részük félhivatalos, és vannak bejegyzetlenek is. Létezik egy színházi ügynökség - a Reduta nevet viseli -, amely a minisztériumhoz tartozik, igazgatója kinevezett „állami ember". A Reduta több kis színpadot működtet. Ezek nem kapnak állami támogatást, az ügynökség igazgatója engedélyezi a bemutatókat. A jó produkciók utólag támogatásban részesülnek. Elvileg minden új kis színház létesítéséhez minisztériumi engedély szükséges, de az utóbbi időben elszaporodtak az „egy-két személyes" alkalmi helyeken bemutatkozó vállalkozások. Ma senki sem tudja, hogy hány ilyen „egészen kis színház" van Prágában - kétségtelen, *hogy* némelyiküket csak az exhibicionisták önkiélési igénye hozta létre.

Az „igazi" kis színházak közül a Divadlo na Zabradlival és a Činoherni Klubbal nem volt szerencsénk. Előbbiben hirtelen áramszünet miatt elszalasztottuk Arrabal *Az asszír császár és az építész* című darabjának előadását, s meg kellett elégednünk egy kuriózummal: a festő Henri Rousseau *Orosz árva bosszúja* című stílromantikát parodizáló darabocskájának rendkívül jó hangulatú, ironikusan könnyed és elegáns, de nem túl súlyos előadásával. A Činoherni Klubban - amelynek híres *Mandragorá-*

ja már kétszázszor ment - egy zenés kabarét láttunk, amely közvetlenségével, beszélgető stílusával, hétköznapi ruhákba öltözöttségével különleges élményt nyúitott, és kíváncsivá tett a társulat többi produkciója iránt.

Divadlo za Branou.

A Divadlo za Branou, azaz Otomar Krejča színházának meglátogatására érdemes előre felkészülni. A látogató tíz nap alatt végignézheti az egyik legkiválóbb, ma már európai hírű cseh rendező életművének egy teljes szakaszát. A szín-ház 1965-ben alakult, s azóta minden bemutatóját műsoron tartja. Ezeket egy kivételével Krejča rendezte.

A Krejča-rendezések sorában is különleges helyet foglal el a két utolsó: Musset Lorenzacciójának és Csehov *Iva*novjának előadása. Úgy is mondhatnánk: ez *a legújabb* szakasz rendezőnk pályájának új szakaszában. Ez a pálya eddig sem volt rövid és nagy eredmények nélkül való, mégis *úgy* tetszik, most teljesedik ki annyira, hogy Krejčát a legnagyobb rendezők rangjára emelje.

A Lorenzaccio és az *Ivanov* alapján csak a legújabb Krejčáról kaphatunk hozzávetőleg teljes képet. Már csak azért is, mert színészként kezdte pályafutását, és máig sem hagyott föl a színjátszással. Csaknem száz szerepet játszott el addig, amíg megrendezte élete első előadását. S jóllehet rendezői sikereit hét éve, 1964 óta aratja, ez a cezúra rendezői pályájának pontosan a közepére esik, s a meg-előző hét év (1957-1964) nélkül aligha érthető jelenlegi munkássága. (1957 előtt - akkor már húsz éve volt színész - mindössze kétszer rendezett alkalomszerűen, először 1949-ben.)

A Lorenzaccio és *az Ivanov* egy vizionáló típusú, a gondolatot elsődlegesen látványban megfogalmazó, rendkívül evokatív hatású rendezőt mutat, aki a színházat nem tekinti az irodalom szolgálólányának.

Lorenzaccio

Mindez nem jelenti azt, hogy Krejča el-veti az irodalmi drámaelemzést. A *Lorenzaccio (1969)* értelmezése éppenséggel arra mutat, hogy az előadás három társadalmi és ezáltal gondolati síkot vetít egymásra. Az első sík a XVI. század első felének firenzei köztársasága. A második Musset kora, a XIX. század első fele, a Bourbon restauráció és az 1830-as júliusi forradalom. A harmadik sík a jelen.

Az a tény, hogy Krejča a társadalmi mondanivaló kedvéért vette elő a Lo*renzacciót* ugyanolyan természetesnek látszik, mint az, hogy Illyés „felfedez-te" Teleki *Kegyencét.* És amit Illyés az író-dramaturg literátori eszközeivel tett meg - ti. hogy új drámát írt a régiből – Krejča ugyanezt pusztán teátrális eszközökkel vitte véghez.

A Lorenzaccio - miként *a Kegyenc is* – a zsarnokölő tragédiájáról szól. Lorenzo de Medici ugyanúgy a tirannus Alessandro kegyencévé szegődik, mint ahogy Petronius Maximus, aki Valentinianus császárt szolgálja ki. Szubjektív erkölcsi magatartásukat tekintve van azonban kettőjük között egy lényeges különbség. Petronius Maximus kiszolgálja a császárt, mert egyetlen percig sem kételkedik hatalmának jogosságában. Lorenzacciót viszont kezdettől fogva a zsarnokölés szándéka vezeti, kegyenc-mivolta álarc, színlelés, a gyűlölt tirannus módszeres félrevezetésére szolgál. A történelem egyik tragikus igazságának bizonyítéka, hogy a szubjektíve kétféle magatartás ugyanarra az objektív eredményre vezet: mindketten erkölcsileg de-formálódnak a népelnyomó zsarnokság kiszolgálása közben. Lorenzaccio észre-vétlenül maga is átalakul azzá az alakoskodó hercegi udvaronccá, akinek álcázza magát, Petronius Maximus pedig túl későn ismeri fel, hogy önfeladásával milyen célok elérésében segítette a zsarnokot.

Van *a Lorenzacciónak egy* másik gondolata is, amely az előzőnél talán még jobban vonzotta Krejčát Lorenzo nem egyszerűen asszimilációs alapon hasonul környezetéhez, nem csupán a felvett álarc tapadt levakarhatatlanul a bőré-re. Az Alessandro kíséretében szerzett tapasztalatok is hatottak rá. Cinikussá tették: mindenhol azt látta, hogy az emberek gyűlölik ugyan az önkényuralmat, de ahelyett, hogy tennének valamit ellene, készségesen kiszolgálják. Ebből arra a következtetésre jut, hogy a firenzeiek nem tudnak meglenni zsarnokság nélkül, meg is érdemlik a sorsukat, s a zsarnok halála után másik zsarnokot választanak maguknak. És nem is csalódik. Miután megölte Alessandrót - a szabadító szándék ekkorra már egy el-fáradt, kiábrándult és a zsarnokság fertőzetétől szétroncsolódó lélek puszta kísérletévé degradálódott -, Firenze népe gyilkost kiált rá, száműzi, és nem habozik megölni sem. Az újonnan megválasztott tirannus által küldött bérgyilkos egyben tragikus népítélet is Lorenzaccio számára: keserű jóslatának bizonyítéka.

Ez a kiábrándultság az 1830-as párizsi forradalom elárulásán kesergő Musset-é, s Krejča amikor a dráma előadásában ezeket a gondolatokat emeli ki, tudatosan jár el. Nem véletlen, hogy a következő mondatokat idézi Eva Uhlirova *Musset Lorenzacciója megszületésének történeti motivációi* című művéből: „Azzal a vággyal léptek be az élet-be (Musset korának Lorenzaccióiról, a forradalmárokról van szó - K. T.), hogy hőstetteket visznek majd végbe, amelyekkel apáik nyomdokába lépnek ... De túl későn érkeztek. A hőstettek kora elmúlt, és eljött a középszerű szellemek kora, a hazugságok, a képmutatás, a *hát*rálás ideje. A forradalom eredményei mintegy illusztrálták a vajúdó, majd egeret szülő hegyről szóló mondást. A fiatalság, amely homályosan hitt a fel-világosodás századának eszméiben, be-csapottnak, elárultnak érezte magát, látva mi maradt meg mindebből az új kor-szakban. A feudális zsarnokság helyébe beiktatták a polgári despotizmust. A vallási miszticizmust a szabadságról, egyenlőségről és testvériségről szóló forradalmi jelszavak követték. Párizst ismét a Bourbonok fehér lilioma, a monarchia emblémája uralta."

Ha ezt az elemzést a hagyományos pszichológiai realizmus eszközeivel, közvetlenül vonatkoztatná napjainkra a rendező, aligha lehetne felmenteni a hamis analógiák, sanda feltételezések és szöveg alatti cinkos összekacsintások vádja alól. De Krejča látványban bontja ki mondanivalóját, olyan összetetten, hogy az állításban egyszersmind megjelenik az állítás tagadása is, és minden kimondott gondolat dialektikus hátteret kap. Lorenzaccio például két szerep az előadásban: egy beszélő és egy néma. A jó és a rossz „én"-t jeleníti meg ezáltal a rendező. A két „én" magatartása az előadás folyamán mind jobban elválik egymástól, szemléletesen magyarázva a lorenzacciói lélek skizofréniáját.

Az előadás hatása azáltal válik teljessé, hogy Krejča felbontja a realista színpadot, több tematikus és időbeli síkot állít föl, és kiküszöböl a játékból minden naturalista elemet. Az előadás összes szereplője jelen van az első perctől az utolsóig. A darab egy farsangi maszkokban kavargó tömeg állandó hullámzó mozgásának környezetében játszódik le. Felbomlik a mű lineáris szerkesztésű dramaturgiája is, jelenetek kerülnek

más helyre (és kapnak ezáltal más értelmet), szövegkörnyezetüktől elszabaduló mondatok vágnak bele kajánul a szereplők szavaiba. A néző kezdetben abban sem biztos, hogy irodalmi vagy képzőművészeti élmény részese-e, és kis idő telik el addig, amíg rájön, hogy itt vég-re hadüzenet történt az irodalmi szín-háznak, s valóban önálló műfajjá lett a „teátrum", méghozzá azáltal, hogy pirulás nélkül, totálisan magába fogadta a társművészeteket. A látvány elsősorban festői, s ez arra az egyszerű igazságra vezeti a nézőt, hogy a színház műfaji tekintetben semmivel sem áll közelebb az irodalomhoz, mint a képzőművészethez.

Krejča színháza az írott mű gondola-tát - és csakis azt - jeleníti meg a szürrealista festmények módszereivel. Valóságrészletekből, elszigetelt igazságtartalmakból épül fel az előadás. *Közben* aligha lehet értelmezni a látványt. Ki-tágul a szavak és az események jelentés-tartalma, olyan motivációk jelennek meg, amelyek értelme csak jóval később válik világossá a drámai folyamatban, a cselekmény szüntelenül leáll, széltében fejlődik, a szituációk mozaikokra bomlanak, utalások, asszociációk, előérzetek hálózzák be őket.

Mindez nem jelenti azt, hogy a színészek illusztrálnak. Valódi az érzelem, a szenvedély, minden megnyilatkozás - csak éppen „a jeleneten kívülről" ellen-tétes, elidegenítő ingerek hatnak ránk (nem brechti értelemben), és nekünk kell döntenünk arról, hogy melyiket fogadjuk el igaznak. A részvételre számít Krejča színháza, a mi aktivitásunkra, döntési készségünkre. S itt van elgondolásának egyik bökkenője: a néző elvész az információk és képzettársítások rengetegében, kapkodja a fejét, és nincs ideje az önálló véleménynyilvánításra. Zsúfolt a *Lorenzaccio* színpada, és kétséges, hogy még a részletek integrálása esetén is összeáll-e a közönségben *az egész.* Márpedig Krejča rendezői módszere egyedül így igazolhatja önmagát.

Krejča Ivanovja

Krejča célja világos és nemes: a felszín alá hatolni, a mélységek felé tárni föl a drámai igazságot. Talán sohasem apellált még rendező ennyire a „szövegalatti" tartalmakra. Így nem is kell csodálkoznunk azon, hogy a Musset-dráma színpadra állításának módszerét használja fel Csehov Ivanovjának megrendezésekor is (1970), hiszen Csehov éppen a „szövegalattit" tette meg drámáinak legfontosabb mozzanatául.

A módszer alapelveit szükségtelen ismételni - az előadás külsőleg hasonlít *a Lorenzaccióhoz,* csak egyszerűsödött, letisztult formában. Annál izgalmasabb Krejča értelmezésében a mű irodalmi elemzése.

Az elemzés alapjául a drámán kívül Csehovnak A. Sz. Szuvorinhoz *1888.* december 3o-án írt levele szolgál. Krejča egyetlen lényeges pont kivételével (erre később visszatérünk) mindenben tartja magát a csehovi elgondoláshoz. Azért sem árt ezt megjegyezni és bizonyítani, mert csattanós válasz azoknak, akik az előadás formai „avantgardizmusára" hivatkozva Csehov-idegenséggel vádolják Krejčát. És még valamiért. A dráma be-mutatásának idején - korántsem a mű hibájából - számosan félreértették az *Ivanovot,* többek között ezért is íródott meg Csehov említett levele. A drámát illető téves magyarázatokban azóta sincs hiány - egészen máig. Legutóbb kulturális hetilapunk kritikusa a Nemzeti Színház Ivanov-előadásával, Marton Endrének a drámát pontosan értő, ki-tűnő irányú rendezésével kapcsolatban szinte szó szerint ugyanazokat a teljes értetlenségről tanúskodó mondatokat ír-ja le a darabról, amelyeket Csehovnak is

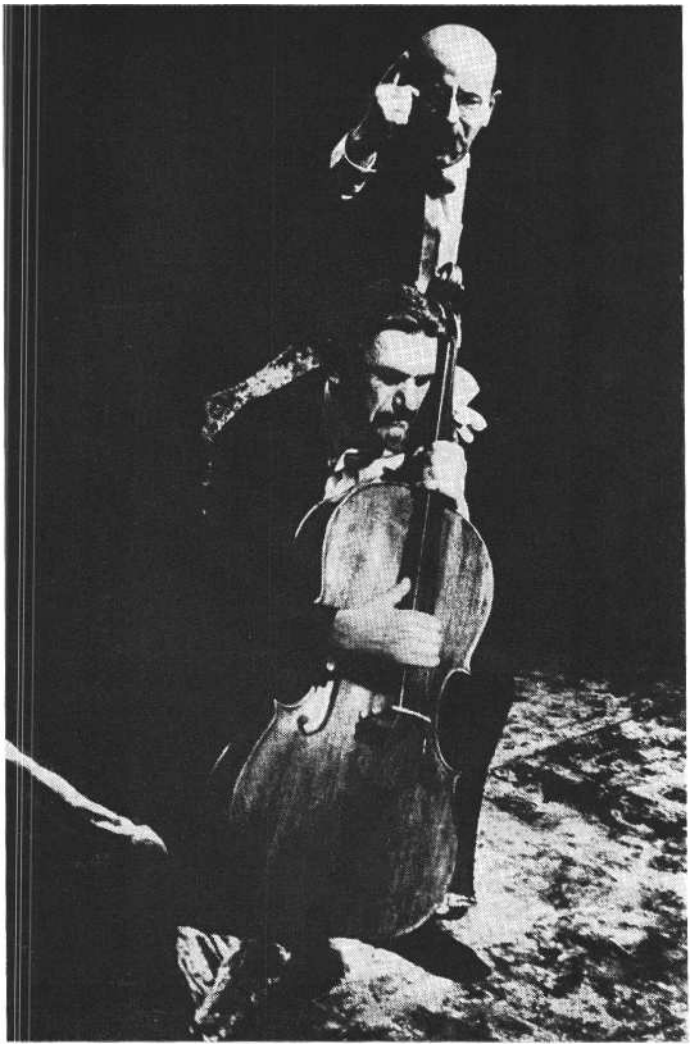
CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU)
HANA PASTEJRÍKOVÁ (ANNA PETROVNA) ÉS MILAN RIEHS (IVANOV)

végig kellett hallgatnia. Hogy is hangzanak ezek a vádak 1971-ben? „Ez az Ivanov némi oblomovi vonásokkal egy kisvárosi pitiáner mini-Tartuffe . . . akinek elvesztése - önhalála - nem rendít meg, legfeljebb ocsmány puhaságáért - okkal - a társadalmi körülményeket is felelőssé tehetjük." És tovább: „Lvov doktor, a dráma Csehovot nem ok nélkül sejtető figurája (ki valóban közel áll a későbbi Asztrovhoz) nemcsak a humanitást és a szerelem reménytelenségét képviseli, hanem a tehetetlen tisztességet is."

Válaszként erre az elemzésre álljon itt Csehov véleménye, csaknem egy évszázad távolából: „A rendező Ivanovot Turgenyev-ízű felesleges embernek tartja; Szavina azt kérdezi: miért aljas Ivanov? Ön meg azt írja: »Ivanovot valami olyasmivel kell felruházni, amiből kiderül, hogy miért akaszkodik a nyakába két nő. és miért aljas, s a doktor pedig miért nagy ember.« Ha önök mindhárman így értettek meg engem, ez azt jelenti, hogy az én Ivanovom nem ér semmit. Úgy látszik, megkavarodott az eszem, és egyáltalán nem azt írtam, amit akartam. Ha Ivanov a darabomban aljas vagy felesleges ember, a doktor pedig nagy ember, ha érthetetlen, hogy Sarah és Szása szerelmesek Ivanovba, akkor nyilvánvaló, hogy a darabom félresikerült, és az előadásáról szó sem lehet . . . De hogy ne fárasszam önt a végletekig, rátérek Lvov doktorra. Ez a becsületes, nyílt, heves, de szűk látókörű és egyenes vonalban haladó ember típusa. Az ilyenekről az okos emberek azt mondják: »Ostoba, de megvan benne a becsület érzése.« Lvov számára idegen minden, ami széles látókörre vagy közvetlen érzésre hasonlít. Az orvos maga a megtestesült sablonosság, az élő irányzatosság. Minden jelenségre vagy új arc-ra egy szűk keretből tekint, mert mindent már az eleve elfogadott elvei alapján ítél meg . . . Ha a közönség azzal az érzéssel hagyja el a színházat, hogy az Ivanovok aljasok, a Lvov doktorok pedig nagy emberek, akkor be kell adjam a kulcsot, és le kell tennem a tollat."

Szerencsére Csehov nem adta be a kulcsot, és nem tette le a tollat. Iróniája azt mutatja, hogy tisztában volt vele: műve az értő olvasó és néző számára egyértelmű.

Krejča Ivanov-rendezésének megértéséhez érdemes hosszabban idézni Csehov leveléből. A leírás aligha lesz unalmas a hazai olvasónak, aki a Nemzeti Szín-



CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU) LADISLAV BOHÁC (SABELSZKIJ) ÉS MILOS N E D B A L (LEBEGYEV)

VERA KUBÁNKOVÁ (ZINAIDA SZAVISNA), MILOS NEDBAL (LEBEGYEV)ÉS B0HUMILA DOLEJSOVÁ (SZÁSA)

házban éppen mostanában ismerkedhet a drámával.

Csehov így jellemzi az Ivanov-típust: „A múltja ragyogó, akárcsak a legtöbb intelligens orosz emberé. Nincs vagy alig akad olyan orosz úr meg egyetemet végzett ember, aki ne dicsekedhetne a múltjával. Miért? Azért, mert az orosz izgágaságnak van egy különös sajátossága: gyorsan felváltja az elcsigázottság. Alig-hogy kikerült az iskolapadból, heveskedve, erejét meghaladó terheket vesz magára, egy időben foglalkozik iskolával, a parasztokkal, az ésszerű gazdálkodással, a Vesztnyik Jevropi-val, szónokol, egyik beadványt a másik után küldi a miniszterekneck, harcol a gonosszal, tapsol a jónak, szerelme sem egyszerű vagy olyan hétköznapi, hanem feltétlenül kékharisnyába, lelki betegekbe *vagy* zsidólányokba, sőt néha prostituáltakba szeret bele, akiket megment, és így tovább és így tovább ... De alig élt le harminc-harmincöt évet, már fáradtságot és unalmat érez .. .

Ha szűk látókörű és rosszindulatú emberek kerülnek ilyen helyzetbe, rendszerint minden bajt a környezetre hárítanak, vagy pedig a felesleges emberek és a Hamletek közé sorolják önmagukat, és ezzel meg is nyugszanak. De Ivanov, ez az egyenes ember nyíltan kijelenti a doktornak és a közönségnek, hogy nem érti önmagát ... A benne végbemenő változás sérti a tisztességét, önmagán kívül keresi az okokat és nem találja: az-tán önmagán belül keresi, és nem talál egyebet egy határozatlan vétkesség érzésénél. Ez orosz érzés .. .

A kimerültséghez, az unalomhoz, a bűntudathoz tegyen hozzá még egy ellenséget. Ez a magány. Ha Ivanov köztisztviselő, színész, pópa vagy professzor lenne, hozzászokott volna a saját helyzetéhez. De ott él a birtokán. Vidéken lakik. Az emberek ott vagy részegesek vagy kártyások vagy pedig olyanok, mint az orvos... Mindegyiknek kisebb gond-ja is nagyobb annál, hogy mit érez Ivanov, milyen változások mennek benne végbe. Magányos. A hosszú telek, a hosszú esték, a néptelen kert, az üres szobák, a zsémbes gróf, a beteg feleség... Nincs hová menekülnie. És éppen ezért percenként felvetődik benne a kínzó kérdés: hova legyen . . . De olyan emberek, mint Ivanov nem oldják meg a kérdéseket, hanem elbuknak azok sú lya alatt. Elvesztik a fejüket, tehetetlenül leengedik kezüket, idegeskednek, panaszkodnak, ostobaságokat követnek el, s végül is szabad folyást engedve szétzilált idegeiknek, elvesztik lábuk alatt a talajt, és a »megtört« és »meg nem értett« emberek sorába süllyednek."

Az idézetet folytathatnánk. De ennyiből is világos, hogy Csehov milyen öszszetetten látja Ivanovot. Bűnösnek és áldozatnak. Öngyilkossága is ezt a kettősséget mutatja: felül tud emelkedni a „meg nem értettségen", és véget tud vetni az életének. De csak erre képes: az öngyilkosságra. Ivanov tragikus és komikus figura. Nem tragikomikus. Tragikus és komikus. Pontosabban fogalmazva: egészséges pillanataiban képes magát komikus figurának látni. És Krejča itt ezt a kettős áttételt alkalmazza: úgy mutatja be Ivanovot, ahogy Ivanov látja magát. Egyszerűbben: Ivanov szemével nézi a figurát is, a környezetet is. A Lorenzaccióban a történelmi korok síkjait vetítette egymásra, *az Ivanovban* a lélektani síkokat. Mind-két esetben ugyanazt a hatást érte el: a többdimenziós látást. De mondhatnánk röntgenfelvételt is.

Milyenek Krejča rendezői eszközei? Bármilyen meglepő is, mindaz, amivel rendezését vádolták - az előadás „csehoviatlan" egybekomponálása, az összes szereplő állandó jelenléte, a csinnadrattás harsányság stb. - pontosan Csehovtól kiinduló értelmezés. Csehov ezt írja Ivanovról: „A kimerültség ... nemcsak siránkozásban és az unalom érzésében jut kifejezésre." Ez az egyetlen mondat elég ahhoz, hogy *az Ivanov* előadását ne szenvelgő, atmoszferikus melodrámának fogjuk fel. De Csehov még folytatja: „A kimerült emberek nem veszítik el az izgalomra való képességüket, de ez csak igen rövid ideig tart náluk, és minden izgalom után egy hosszú apátia áll be ..." Illusztrálásképpen grafikont is rajzol mellé: az egyhangú hullámvonalat meredeken felugró kiszögellések szakítják meg, pontosan úgy, mint a szívbántalmakban szenvedő ember elektrokardiogramján.

Ez a grafikon határozza meg az előadás elektrokardiogramját is: a mollhangulatba bele-belevág a rezesbanda éles, polkaritmusú zenebonája. A rezes-banda egyébként egyáltalán nem légből-kapott: tudatos kontrasztot teremt a csehovi cselló mellé. Ez a cselló valóságos cselló, jelen van a színpadon, szerepel a negyedik felvonás elé írt instrukcióban. Csehov a későbbiekben elfeledkezik róla, valószínűleg csak azért volt rá szüksége, *hogy az* esküvői jelenetben a halott Anna Petrovnára emlékeztesse Sabelszkijt. (Az első felvonást úgy kezdi Csehov, hogy zongora és cselló hangjait halljuk: behallatszik, amint Sabelszkij és Anna Petrovna duettet játszanak.) Krejča játékba hozza ezt a negyedik felvonásban néma csellót, megszólaltatja, és melléállítja a rikítóan olcsó csinnadrattát. A cselló és a rezesbanda együtt van jelen. Kölcsönösen feltételezik, kiegészítik és ellenpontozzák egymást.

Mint emítettem, Krejča elemzése egyetlen ponton nem követi Csehovot. A Szuvorinhoz irt levélből is kitűnik, hogy az író sajátosan orosz jelenségnek, tulajdonságnak tekinti az Ivanovizmust. Krejča nem. „Épp ellenkezőleg, egy egyetemes jelenség egyik legelső megnyilvánulását látjuk benne: a létet, amely kezd eszmélni, de aztán mielőtt áttörhetné a ránehezedő homályt, elhanyatlik; a lelket egy olyan korszakban, amely a lélekről nem vesz tudomást, és külső kivetüléseivel azonosítja" - írja a rendező egyik munkatársa.

Ebben a krejčai értelmezésben *az Ivanov* az önmagától megundorodott szép-lélek analitikus leírása. Ez az elemzés onnan indul ki, hogy Ivanov „jó lelki-ismeretű" ember volt, aki az általánosság látszatával ruházta fel magánjellegű érdekeit. Egy idő után átadta magát a reflexióknak, és minden külső ok nélkül „széplélekké" vált. Van annyira őszinte, hogy ne átkozza meg korábbi önmagát, és ne csak a környezetében keresse a hibát. Viszont megundorodik önmagától,

CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU) AZ ELŐADÁS ZÁRÓJELENETE

és egy ideig tartó átmeneti állapot után, amelyben valódi cselekvés helyett *action gratuite-szerűen* improvizál, menthetetlenül zuhan a semmibe.

Ez a felfogás elméletileg törvényerőre emeli „a szituáció és a szituációt elutasító lelkiismeret közti diszharmóniát". Szerencsére az előadásban ezúttal sem az elméleti megkonstruáltság, hanem Krejča rendezői autonómiája érvényesül. S jól megfér egymás mellett a csehovi és a krejéai szándék. Az alakok megfelelnek Csehov leírásának. Ivanov puha, csonttalan szőke árnyalatú figura. Lvov doktor valóban „maga a megtestesült sablonosság, az élő irányzatosság", Szása „az új típusú lány" valóban „az a nőstény, akit a hímek nem tolluk tarka színeivel, nem rugalmasságukkal, bá-torságukkal, hanem panaszaikkal, nyafogásaikkal és kudarcaikkal hódítanak meg". Krejéa felfogásában érthetővé válik, hogy Anna Petrovna miért csak addig szereti Ivanovot, „amíg a férfi fel-hevült és érdekes", Szása pedig miért „nem Ivanovot szereti, hanem ... a fel-adatát".

Tévedés azt hinni, hogy ez a jellemzés a hagyományos lélektani realizmuson belül érvényesül. Krejča *Ivanov*-előadásában a szituációk és figurák rézkarcszerűen, a háttérben, az általános rendezői gondolatnak alárendelten jelennek meg. Hagyományos értelemben nincsenek is jellemek és szituációk.

De mindenekelőtt az illúziószínház ismérvei hiányoznak. A színészek mint színészek lépnek be a játékba, semmi kétséget sem hagyva afelől, hogy amit látni fogunk, az nem az élet egy darabja hanem a rendező szándéka szerint megszerkesztett és modellált valóság. Az előadás nem a világból vett minta másolati hitelességéről akar meggyőzni bennünket, hanem egy mélyebb, áttételesebb hitelességről. A játék minden egyes mozzanata, a szereplőkkel való együttélés és a tőlük való elidegenedés, a távolság-tartás és a beleélés, a látvány és a gondolat ezt a célt szolgálja. Az előadás végén pedig a színészek újra kilépnek szerepükből, mintha azt közölnék: mi nem voltunk azonosak a történettel, mi *elmondtunk* egy történetet, tanulságul.

Ahogy Karel Kraus, Krejča legközvetlenebb munkatársa és fődramaturgja írja: „Az illúziót szétrombolták, hogy ne maradjon kétségünk a történet igaz értelme felől. Hogy ne adjuk át magunkat ama illúziónak, miszerint minden csak színház."

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Bulgáriai benyomások

Nehéz elfogultság nélkül a bolgár szín-házi életről írni, mert ebben az országban a legelső színielőadást Kossuth Lajos emigráns társai szervezték 1852-ben.

Erre a jóindulatú elfogultságra a bolgároknak nincs szükségük. Alig észlelhető, hogy a színháznak náluk nincs olyan régi hagyománya, mint más európai népeknél. Igaz, színházi épületeik, társulataik többsége a felszabadulás után keletkezett, de nagy dolog, hogy itt, ahol 120 éve még senki sem tudta, mi a színház, jelenleg 34 hivatásos társulat működik, tehát kilenccel több, mint a nagyobb lélekszámú és nagyobb szín-házi múltú Magyarországon.

A múlt század második felében a színház a nemzeti újjászületés és öntudatra ébresztés segítőjeként terjedt el Bulgáriában. Abban az időben született egy ma is létező művelődési mozgalom, a „Csitaliste". Ezek a szinte minden kis faluban működő kulturális önképzőkörök a legjobb bolgár írók és hazafiak szorgalmazására alakultak, és többek között a műkedvelő színjátszás segítségével kifejlesztették a lakosság tömegeiben a nemzeti érzést. A bolgár nemzeti öntudat ezeknek a köröknek a munkája nyomán a török elnyomás elleni harcban találta meg hivatását.

Ismeretes, hogy Bulgária orosz segítséggel szabadult fel a török fennhatóság alól. Ennek máig ható következmé*nye az* volt, hogy a fejlődő bolgár szín-házi életben uralkodóvá vált a szláv tudatosság, mindenekelőtt az orosz dráma és színház mély szeretete.

Színházak és műsortervek

Szófiában nyolc prózai színház működik, vidéken huszonhat. A színházi irányítás eltérő sajátsága, hogy a műsor-terveket összeállító művészeti tanácsban a színházművészek és az írók szövetsége nagyjából egyenlő súllyal vesz részt. A magyar színházi folyóiratnál kétszer nagyobb példányszámban megjelenő bolgár Teatr című lapnak a két szövetség ugyancsak együttes gazdája. Ennek következménye, hogy a színházak többségükben bolgár darabokat játszanak, s a színházi lap évente tizenkét új bolgár drámát közöl.

A műsorkészítés másik érdekessége, hogy igyekeznek hosszú távra tervezni. Míg nálunk manapság a színházak szeretik minél rövidebb időre elkötelezni magukat, hogy módjuk nyíljon a rugalmas tervezésre, a váratlanul, évközben felbukkanó újdonságok villámgyors meg-szerzésére és bemutatására, addig a bolgár színházaknál az évad végére már teljesen együtt áll a következő szezon jóváhagyott, sőt kiosztott műsora, s már javában folynak az ezt követő évad tervezési munkálatai is. Menet közbeni változtatásra csak kivételes esetben kerül sor. Mint a Kulturális Bizottságnál (minisztérium) mondották, nem törekszenek nyitottabb tervezésre, mert a készülő bolgár darabokról, a klasszikusokról és a szovjet drámatermésről teljes az áttekintésük és a közönség mindenek-előtt ezeket a darabokat látogatja. Tapasztalatuk szerint a televíziós forradalom kritikus évei után most a bolgár darabok csalogatják vissza legeredményesebben a színház közönségét.

A harmadik sajátos eltérés a kevesebb bemutató. December végéig a Nemzeti Színház még nem tartott premiert. És a többi szófiai színháznak is legfeljebb egy-két bemutatóját láthatta a közönség. A fővárosi színházak általában öt-hat új előadást visznek évente színpadra s ezek közül a sikeresek hosszú évekig marad-nak a repertoárban. Igy a repertoár széles és évekkel ezelőtt Budapesten játszott bolgár darabot is megtalál még benne a látogató *(Rómeó, Júlia és a benzinkút).*

Szófiában elég kevés a többi népi demokratikus országból származó darab. (Ebben nincs közöttünk eltérés.) Es még ennél is kisebb a nyugati drámairodalom jelenléte. Magyar darabot csak egyet fedeztem fel (Berkesi: *Viszontlátásra, Harangvirág).* Örkény *Tótékját* idén készülnek eljátszani Sumenben, abban a városban, ahol egykor bujdosó honvédtisztek a bolgár színház bölcsőjét ringatták.

A nyugati drámairodalomról Szófiában nem lehet képet alkotni, de ennek ellenére néha nagyon találóan tudnak darabot választani. A már klasszikus Pirandello (ők is *a 1V. Henriket* játszszák, címszerepben egy nagy bolgár színészegyéniséggel, Apostol Karamityevvel), O'Neill és persze Brecht mellett a kortársak közül szerepel az olasz Dario Fo, az amerikai Edward Albee, Ten-

nessee Williams, Barbara Garson és Ernest Hemingway (A spanyol polgárháborúban játszódó *Ötödik* hadoszloppal.) A bolgár színház megelőzött bennünket a kubai Hector Quintero felfedezésével. (Quintero *A díj* című darabja 1969-ben elnyerte az ITI latin-amerikai dráma-pályázatának nagydíját.)

A klasszikusok közül népszerű Csehov, Gorkij, Osztrovszkij és Shakespeare. Francia és görög klasszikusokat csak elvétve játszanak.

Színházról színházra járva próbáltam megfigyelni, hogy az egyes társulatoknak mi ad sajátos arculatot. Az első szembeszökő vonás a Nemzeti Színházzal kapcsolatos. Ez a színház kiemelt helyzetű és a jelentősége is kiemelkedő. Ez kapja a legjelentősebb állami támogatást, ide vonják össze a legjobb erőket, itt láthatók a legalaposabb, leghosszabb próbafolyamaton nyugvó, végtelenül átgondolt és ezért már az improvizálás könnyedségével ható előadások. A műsoron zömmel klasszikusok, méghozzá bolgárok szerepelnek. A közelmúltból az egyetlen kortársi mű Miller *Alku* ja. A műsorterv alapján nem hittem volna, hogy itt fogom látni a legizgalmasabb előadást.

A bolgár színházi szakma a Szatirikus Színházat tartja a korszerű és újat kereső művészet legfontosabb műhelyének. (Ez az egyetlen szófiai színház, melyben több a külföldi darab, mint a hazai.) Noha sajátos színészi játékstílust egyetlen előadás megtekintése nyomán nem fedezhetek fel, az mindenesetre fel-tűnt, hogy csak itt láttam a hagyományos megoldásokkal merészen szakító színpadképeket és jelenetbeállításokat.

A Néphadsereg Színháza profiljára nehéz volt következtetni a mindenevő műsortervből. Itt játsszák A *vágy villamosát* (Tramváj zselánie címmel), a kubai Quintero és Berkesi darabját, hogy az előttem ismeretlen, mai bolgár szerzőket ne is említsem.

A Könny és Mosoly Drámai Színházban éreztem leginkább, hogy ez a társulat előadásaival politizálni akar. Itt láttam a *Saigoni divatszalon* című darabot, mely egy dél-vietnami ellenálló asszony hősiességének bűnügyi drámához illő, fordulatos, Graham Green *Csendes amerikaijára* emlékeztető történet keretében állít emléket. Ha tovább maradok Szófiában, itt láthattam volna *a MacBird*-öt is.

Talán e néhány példa is érzékelteti, hogy nincs éles különbség, itt-ott mégis jelentős árnyalati eltérések teszik mássá a színházak profilját.

Szófiában is népszerű az operett. Sikerrel játsszák *a Grafnia Maricát* (Marica grófnő) és *a Majata prekrásna lédit* (My Fair Lady), és a bolgárok is próbálkoznak olyanféle Shakespeare-adaptációval, mint nálunk *a Felsült szerelmesekből* készült *Lóvátett lovagok,* csak éppen ők *a Vízkeresztet* vitték az operett színpadára.

Akárkit kérdezgettem a műsorterv legeldugottabb darabjairól, egyet soha nem tudtam elérni: nem találtam se drámát, se vígjátékot, amelynek ne len-ne valamilyen mondanivalója. Más kérdés, hogy ez a mondanivaló milyen szín-vonalon jut kifejezésre, de annyi tény, hogy Szófia színházait senki sem vádol-hatja „limonádé dömpinggel". Még olyan művet is alig találni, amely kizárólag a magánélet aspektusából mutatná be szereplőit.

Két ***stílus***

Említettem már, hogy a legjobb elő-adást a Nemzetiben láttam. Ez a szín-ház az 1500 színészből és nyolcvan rendezőből álló szakma krémjét rendszeresen lefölözi. Mindenki természetesnek *tartja,* hogy a legjobbak itt játsszanak, és az itteni előadások szcenikailag is gazdag kiállításúak legyenek. (A fenti számadatból kiderül, hogy a nyolc és fél milliós Bulgáriában másfélszer annyi a színművész, mint nálunk. És ez az adat akkor válik igazán imponálóvá, ha azoknak az országoknak a színházi statisztikájával hasonlítjuk össze, melyek ugyancsak legalább ötszáz évig éltek a színházellenes muzulmán törökök fennhatósága alatt. Kiderül, hogy Bulgária e tekintetben valamennyiüket lekörözte. A közel-keleti országok színházi élete hozzájuk képest még gyerekcipőben jár.)

Anton Sztrasimirov, *az Anyós* című vígjáték (1906) írója, Gorkij kortársa. 1872-ben született és 1937-ben halt meg. A darab nem markol sokat, egy polgár-család házassági viszontagságait mutatja be a századforduló idején.

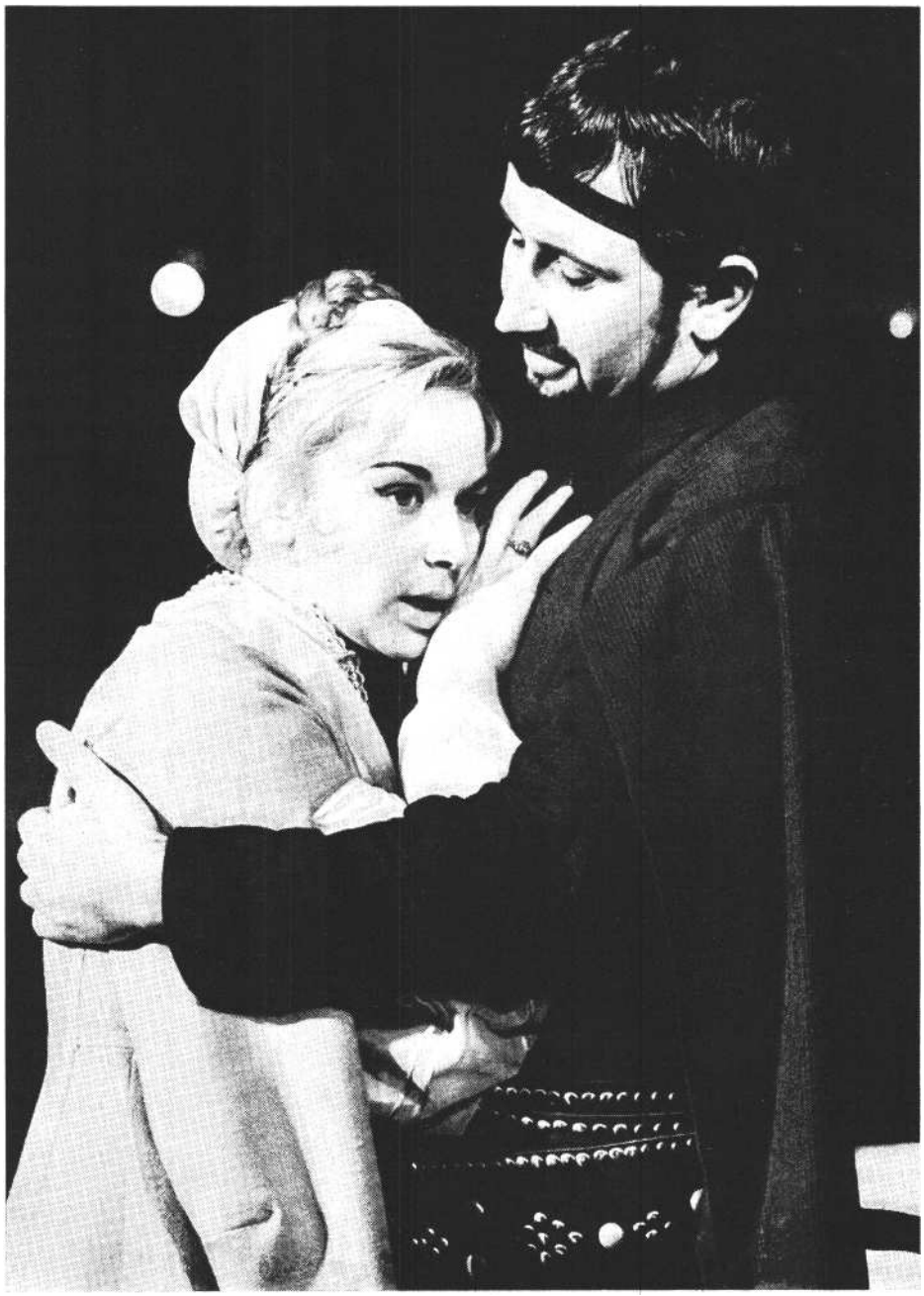
Ahogy felmegy a függöny, egy jellegzetes vidéki faházat látunk. A ház óriási, minden irányban teljesen kitölti a szín-padot. Madárcsicsergés, aztán verklizene indul, és lassan forogni kezd a szín-pad. Kettőt pörög a díszlet, észrevesszük, hogy közben ügyes kezek a ház külső falát leemelték. Belátunk a szobákba. Lassabban, de tovább forog a díszlet. S míg szól a zene, megelevenedik előttünk a lakók élete. A kövér, középkorú férj hálóingben, újságot olvas az ágyon, felesége, aki gyereket vár, folyton cseppeket szed, rosszul van, talán már vajúdik is. Az anyós magabiztos megjelenéséből mindjárt nyilvánvaló,

SZTRASIMIROV: ANYÓS (SZÓFIAI NEMZETI **SZÍNHÁZ)**
PETKO KARLUKOVSZKI ÉS ANGELINA SZAROVA

hogy ő a ház igazi ura. Hol a cseléd-lányt veri, hol a menyét szekírozza. A férj, mint akit egy nagyon természetes ebéd utáni inger nyila talál, felugrik, otthagyja a siránkozó asszonyokat és hálóingben kirohan a budira. A ház másik traktusában ezalatt az albérlőnő csinos fiatal lánya mandolinozik, anyja a konyhában hímezi a stafírungját. Még egyetlen szó sem hangzott el, de ebből a forgó, zenés pantomimből már teljesen világosan kirajzolódnak az emberi kapesolatok, A rendező, Kriszto Mirski annyi mindent elmond öt perc alatt, hogy kétségeink támadnak, mi következhet még ezután.

Maga a történet csöppet sem szenzációs. Megtudjuk, hogy a középosztály gyermekei akkoriban vagy csinovnyiknak vagy katonatisztnek mentek. Fő-hősünk, a puhány hájtömeg persze a könnyebbik megoldást választotta, s most kényelmesen él anyja aeélos védő-szárnyai alatt. Azzal sem sokat törődik, hogy felesége a kis újszülöttel együtt ha-marosan elmenekül anyósa terrorja elől. A lusta, de természetes ösztönökkel bőségesen megáldott elhagyott kövérség udvarolni kezd a legközelebbi nőnek, az a bérlő fiatal lányának. A lány, bár nyilván nem szereti a férfit, azonnal fogadja udvarlását, Férjhez kell mennie, mert gyorsan múlnak az évek. Később viszont csak addig marad öregedő, gusztustalan férje mellett, amíg be nem állít régi szerelme, egy nyalka tisztecske, és közli, hogy tekintélyes örökség üti a markát. A darab végére oda jutunk, ahol minden elkezdődött. A szégyenlős és ügyefogyott aggcsecsemő anyja szoknyája mellől bátortalanul meg-követi első feleségét, és az asszonyka szépen visszamegy az urához.

Mégis, az előadás bővelkedik felejthetetlen pillanatokban. Csak egy példát említenék. A második felvonásban a kacér szűzlány a ház mögötti lugasban meggyújtja a puhány szalmaözvegy cigarettáját. A műveletet buján, kihívó érzékiséggel hajtja végre, a férfit csak gyávasága és jólneveltsége tartja vissza, hogy a lányt rögtön a kerti padra ne teperje. Felizgatva rohan vissza a szobájába, illegeti magát a tükör előtt. Ami-kor belépett, a cselédlány éppen az ágy alatt törölte a padlót, és most dermedten figyeli, amint gazdája önfeledten kakaskodik és bohóckodik a tükör előtt. Mikor a férfi meglátja az ágy alól ki-kandikáló kajla lábakat, és rájön, hogy meglesték érzelmeit, mulatságosan haragra gerjedve úgy kergeti ki a cselédet, mintha azt súlyos mulasztás terhelné.



RACSO SZTOJANOV: MESTEREK (PLOVDIVI DRÁMAI SZÍNHÁZ) SZONYA MARKOVA ÉS IVAN RAJEV

Az előadás a kezdő ötlettől eltekintve teljesen hagyományos. De ez a hagyomány a legapróbb részletekig tudatos Sztanyiszlavszkij-módszer. Az eredmény pedig: nincs egy másodpercnyi bizonytalanság, esetlegesség vagy ingadozás. A szereplők olyan mélyről hozzák a figurát, annyira átformálja lényüket a szerep, hogy egyetlen privát színészi manírt sem lehet fölfedezni. A játék végén fáradtan, kimerülten, teljesen elégve járulnak a közönség ítélőszéke elé. Szerényen hajlonganak, szemükben, mozdulataikban félénk kérdés: „Mondjátok, tényleg nem voltunk nagyon rosszak?" Ez a magatartás nem hatásvadászat, hanem a helyi munkaerkölcs jelképe. A nézők forrón ünnepelnek.

A Szatirikus Színházban egy egészen más hangvételű siker tanúja voltam. Dario Fo csinnadrattás, látványos, de nem nagyon gondolatgazdag világa új még a közönségnek. A szereplők tíz percig olaszul beszélnek, s csak amikor a nézőtér már úgy izeg-zizeg, mint egy vizes fahasáb a tűzben, akkor váltanak át bolgárra. *A hetedik: Lopj kevesebbet* című politikai bohózat címében hordja mondanivalóját. Temetői, elmegyógyintézeti panamákról, telekspekulációról van szó, melynek végén a rászedett kisember csak egy tanulsággal lesz gazdagabb: az üzletember mind gazember. Hogy ezt a gondolatot áron felül eladja, Dario Fo fergeteges cirkuszi bohózatot zúdít a nézőkre. Látunk koporsóban csónakázó tetszhalott orvost, bolondos szellemidézést fehér lepedő alatt, fekete kombinés sírásó nőt, aki a nyílt színen gyorstal-

paló módszerrel átképeztetné magát prostituáltnak, ájult apácát egy létra tetején, bolondokat, papírforgóval a fejükön. S amikor már minden a feje tetején áll, jön egy brechti song, s a tanulsággal a markunkban mehetünk szépen haza. A bosszúság csak utólagos. Ott a helyszínen a képtelen ötletek torlódásán mindenki nevet, mert Osztrovszki rendező a szöveg cirkuszos megoldásait a színpad teljes területének bejátszásával még mulatságosabbá tette. Asztalokon, traverzeken, létrákon a színpad teljes magasságában folyik ez a drámai trapézmutatvány.

Egy vidám és egy komoly játék a máról

Velicsko Neskov *A helyzet urai* című szatirikus komédiájának szereplői (Szófiai Drámai Színház) valahol Osztap Benderrel tartják a rokonságot. Egy kiterjedt szófiai kispolgári família versenyfutását látjuk, külföldön tartózkodó és később disszidáltnak, majd halottnak hitt ismerősük ingóságainak megkaparintására. A kelekótya, félbolond asszony, a ravaszságát bamba arckifejezés mögé rejtő pópa, a mindig veszekedő, folyton gutaütés szélén levegőért kapkodó harmadik cselszövő látványos, de annyira túlzottan színes figura, hogy ez a rájátszott színesség már mindannyiuk hitelét rontja. A bohóckodásnak, a megállíthatatlan szóözönnek és a nagy kavarodásnak az vet véget, hogy a disszidens halott viruló egészségnek örvendve hazatér Bulgáriába.

Dragomir Aszenov *Rózsák doktor Somovnak* című drámáját több éves sikersorozat után az Ifjúsági Színházban láttam kopott díszletben, kopott előadásban. A siker magyarázata egyszerű. Az emberség győz benne a talpnyaló szolga-lelkűséggel szemben. Egy kórházból ágy-hiány miatt ki akarnak tenni egy beteg öregasszonyt, hogy helyet adjanak egy nem is olyan beteg főszerkesztőnek. A fiatal Somov doktor hiába harcol a fő-orvossal, az öregasszony végül csak azért maradhat, mert egy magas rangú katonatiszt felfedi, hogy ő két hősi halott partizán édesanyja.

Sajnos, a színészi játék csak árnyéka a Nemzetiben látottaknak. Míg ott az írói üresjáratokat is kitöltötte az intenzív rendezés, itt még a szöveg szerint feszült jelenetek is üresen kongtak. Minden mozdulatot és gesztust raktárról szállítottak, egyetlen jelenetről, egyetlen megoldásról sem lehetett érezni, *hogy* ott született, és spontán, belülről fakad.

Pajzán játék egy kis színpadon

A bolgár írók ha komédiát írnak is, azon vannak, hogy mondjanak valamit a társadalomról, fölfedjék az emberi viszonylatok mozgásirányát. Csak a Teatr 199-ben láttam olyan darabot, amely kizárólag a magánélet, az erotika szférájában játszódik. Ezt is lengyel író írta. (A Teatr 199 Szófia egyetlen kísérleti színpada, a szám a nézőtér befogadóképességét jelzi. Főleg fiatal értelmiségiek és diákok látogatják.) Szczibor-Rilski darabja, *a Majdnem ismeretlen* pikáns kétszemélyes játék.* Az SZTK beteglátogató nővére fölmegy egy gyengélkedő fiatal íróhoz. A két ember perceken belül érdekesnek találja egymást. Játékos módszerekkel tapogatják ki egymás egyéniségét. Különféle szerelmi élethelyzeteket játszanak el, látszólag fölényesen, kívülről, valójában mindjobban megperzselődve.

A közönség kicsit feszengve, nem felszabadultan, de nagyon szórakozik ezen a Bulgáriában szokatlanul frivol játékon, a sok kétértelműségen. A szerelmi szabadság erotikusan fűtött légköre eb-ben a déli országban szabadosságnak hat. Különösen az ápolónő emancipált bátorsága, kezdeményezése kelt meglepetést. Mint hallom, a siker nem egyértelmű. Az idősebb korosztály zsörtölődve szidja a darabot, és a romló erkölcsökről beszél.

A Teatr 199 egyébként nem saját társulattal dolgozik, csak a vezetőség állandó, a színészek egy-egy produkcióra szerződnek.

Plovdivi epizód

Egyetlen vidéki színházi estémen a plovdivi Drámai Színházban a pesti József Attila Színházból már ismert Aszen Sopov munkáját láthattam. Racso Sztojanov tragédiája, *a Mesterek* 1927-ben íródott, de a múlt század eleji vidéki céhek világában játszódik. A mainál zártabb a falusi közösség, fojtogató az erkölcsi rend, izzóbbak, kétségbeesettebbek a szenvedélyek. Az egyik céhlegény külföldre megy, s míg odavan, kiszemelt mátkája hozzámegy egy másikhoz. A gazdagon hazatérő legény nem tud ebbe belenyugodni, addig üldözi a tisztességes asszonyt, amíg a férjben magasra csap a féltékenység és agyonlövi ártatlan feleségét.

A csupán jelzéses, modern színpadkép (szintén Sopov munkája), a fény és a sötétség hangulati erejével mesterien bánó világítási effektusok kivételesen szép, balladisztikus színpadi tragédiát teremtenek ebből az eredetileg inkább melodramatikus bolgár Othellóból. Nem „vidéki" előadás.

Utolsó beszélgetésünk során Somova asszony, a Színházi főosztály helyettes vezetője, azt mondta, sajnálja, hogy nem jobb pillanatban és nem hosszabb ideig látogattam a bolgár színházakat. Egy hét valóban nagyon rövid idő. Átfogó képet ennyi idő alatt nem lehet alkotni. De talán egy futó diagnózis is megállapíthat annyit, hogy a bolgár színház élő szervezet, egészsége jó, érdeklődése fiatalos és sokirányú.

* Februárban nálunk is bemutatták a Kecskeméti Katona József Színház stúdiójában.

A MAGYAR DRÁMA ÜNNEPE

most folyik a Szovjetunióban. Ezekben a hetekben a balti-tengeri Kalinyingrádtól a csendes-óceáni Szahalin szigetéig, a karéliai Petrozavodszktól az örményországi Jerevánig ötvennyolc szovjet színház mutat be magyar drámákat. A listavezető Örkény István *Tótékja,* melyet összesen tizenhárom színházban mutatnak be a Szovjetunió legkülönbözőbb vidékein, többek között Leningrádban is, ahol a Gorkij Színházban a nálunk is ismert Tovsztonogov rendezi a darabot. Darvas József *Szakadékát a* Szovjetunió Nemzeti Színházában, a Malij Tyeatr-ban Kazán István rendezte. A mai magyar drámaírók közül szerepel Gyárfás Miklós *(Az Egérút* zenés változatával), Tabi László *(a Különleges világnappal)* és Müller Péter *(a Két marék* aprópénzzel). A klasszikus magyar drámairodalmat Madách *Az ember tragédiája* (Észtországban), Katona József *Bánk bánja* (Grúziában) és Petőfi Sándor *Tigris és hiénája* (Moldáviában) képviseli. Bemutatásra kerül még Sarkadi Imre El-*veszett paradicsoma,* az Állami Bábszín-ház két produkciója, valamint több zenés játék. A legtöbb darabbal szereplő magyar szerző, aki úgy látszik nemcsak Nyugaton, de a Szovjetunióban is legismertebb drámaírónk: Molnár Ferenc. A drámafesztivál során *Liliom, Ördög* és *Olympia* című művei kerülnek bemutatásra.

A versenyjellegű fesztivál befejező részére április 12 és 19 között kerül sor Moszkvában, mikor is egyszerre hét szín-házban tartanak magyar bemutatót. Az előadásokat egy zsüri döntése alapján díjazzák. Négy rendezői, hat színészi és három díszlettervezői díjat adnak ki.

Csupán a fesztivál befejező hetében mintegy félmillió nézőre számítanak, de a sikert elérő előadások várhatóan még sokáig maradnak a szovjet színházak repertoárján.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Tamás Major: Cherchons le théâtre vivant

Tamás Major, metteur en scène et acteur, dans une conférence donnée à l'Association Hongroise de l'Art Théâtral, présenta sous une forme de confession d'atelier les objectifs de son travail artistique.

István Hermann: Madame Bodnár

Cette tragédie de László Németh a été écrite dans sa jeunesse, vers les années trente et fut présentée maintenant par le Théâtre Madách dans la mise en scène de Ottó Ádám. Le drame est la tragédie d'une paysanne qui fit faire des études à l'un de ses fils, tandisque l'autre continuait à labourer la terre. L'antagonisme entre les deux fils aboutit dans un assasinat, le films diplômé meurt. Selon le critique, par l'évincement des possibilités mélodramatiques la pièce a augmenté en valeur et signification et de ce fait la représentation porte en soi des choses à dire qui sont aussi valables de nos jours.

András Pályi: Un théâtre acueillant

Le Théâtre National de Szeged, au Sud de la Hongrie, présenta dernièrement Candida, la pièce de Shaw avec le concours du grand interprêtateur de caractères Imre Ráday. La présentation apporta plusieurs interprêtations excellentes, mais la solution des conflits dramatiques aurait pu se réaliser avec plus d'ardeur.

György Spiró: Ivanov au Théâtre National

Endre Marton se préparait depuis six ans à mettre sur scène le premier drame de Tchékov. La présentation au Théâtre National en fut un évènement important de la saison. Le metteur en scène n'évoque pas le côté ironique d'Ivanov, il y a de la grandeur dans le déperissement de ce personnage, ce qui suggère la perte de valeurs humaines réelles.

József Majoros: Passez une soirée avec Tchékov

Le Théâtre National de Pécs, sous le titre L'Homme avec le Chien, mit sur scène les adaptations des nouvelles de Tchékov par Gabriel Arout. Le plus grand mérite de la présentation c'est d'avoir montré un Tchékov plus dûr, plus satirique et d'avoir trouvé pour ce faire, une artiste tchékovienne de mentalité moderne qu'est Éva Timár.

Ferenc Lohr: Son et spectacle

György Ránki composa un opéra de la Tragédie de l'Homme du grand auteur dramatique hongrois Imre Madách. L'étude analyse l'euphonie de l'oeuvre originale de Madách, les rapports de ce nouvel opéra avec le drame musical traditionnel, parle des rôles chantés et de la mise en scène de László Vámos. Il relate des décors, des fonds projetés, des effets luminaires et des costumes.

Lajos Bálint: Le nouveau Cirque

Le public aimant le cirque a dû se contenter pendant de longues années avec les présentations des cirques de pavillon en tournée, à cause de la reconstruction totale du Cirque. Le doyen des critiques hongrois constate que les artistes se sont montrés au niveau de l'avant-garde international, parmi les clowns par contre il y avait moins d'élan, d'originalité spirituelle.

Dénes Szánthó: Clowns

Causerie avec les deux éminents clowns du Grand Cirque de Budapest Gábor Eötvös et István Szabady sur le travail des clowns, sur les problèmes de leur recrutement en Hongrie et de l'appréciation internationale. Les farces des clowns comme genre du cirque sont partout en déclin, sauf en l'Union Soviétique, où Popov et ses disciples, ainsi que des écrivains de renom prennent soin de restaurer ce genre.

M. G. P.: Les petits riens

Notes marginales à propos de quelque spectacles et interpretations.

Anna Földes: Acceptant Winnie

Le Studio du Théâtre Madách présenta au mois de janvier le drame de Becket intitulé Oh, les beaux jours. La vedette Klári Tolnay parle dans cet interview de l'interprêtation de ce rôle et dispute sur les constatations de certains critiques.

Tibor Benkő: En tête à tête avec Hofi

Géza Hofi est devenu ces dernières années un des comiques les plus populaires. Sa force est dans le genre one-man-show et dans l'improvisation. Son départ diffère totalement du normal. Il avait passé ses 24 ans lorsqu'il fut engagé comme acteur à Debrecen, sans aucune qualification préalable. Le pays a appris à le connaitre en 1968 et depuis, il a formé ses genres avec une rapidité incomparable.

Katalin Róna: Les deux Reine Marie

Le Théâtre National de Szeged présenta l'oeuvre de jeunesse de Madách, La Reine Marie. Ce fut Miklós Gyárfás qui adapta ce drame à la scène moderne et il y posa comme problème central l'éthique de la lutte pour le pouvoir. L'article analyse les différences entre l'oeuvre originale et l'adaptation moderne.

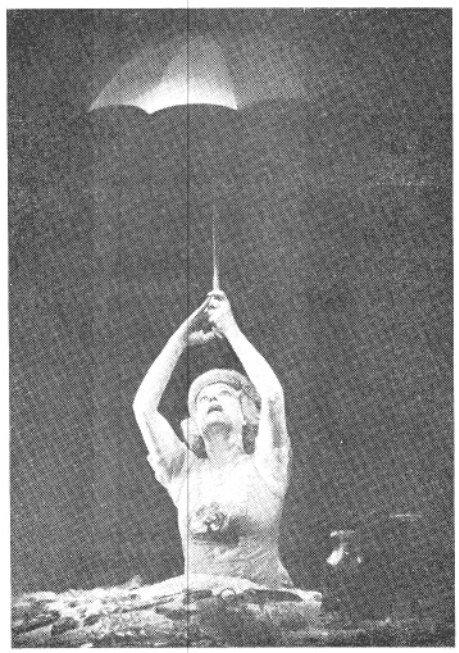
Tamás Koltai: Théâtres de Prague — sans pièces tchèques

L'auteur a pessé à Prague au mois de décembre 1970. Il parle du travail des petits théâtres caractéristiquement tchèques et donne l'analyse de quelques présentations des grandes troupes renommées. Il trouve surprenant que dans leur répertoire les auteurs dramatiques tchèques contemporains ne sont que très faiblement représentés.

Sándor Köröspataki Kiss: Impressions de Bulgarie

Compte-rendu daté du mois de décembre 1970. Le Théâtre National de Sofia émerge au-dessus des autres théâtres par ses acteurs qui sont chacun une personnalité par ses mises en scène profondément étudiées, par son répertoire classique. Le Téâtre Satirique, de son côté, par ses dispositions pour l'expérimentation, par son fraicheur.

BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK!
(MADÁCH STÚDIÓ)
WINNIE: TOLNAY KLÁRI (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.



Ára: 12,— Ft

CSÁNYI ÁRPÁD DÍSZLETTERVE CSEHOV IVANOV JÁHOZ: HANGULATVÁZLAT VETÍTÉSHEZ (KERT)