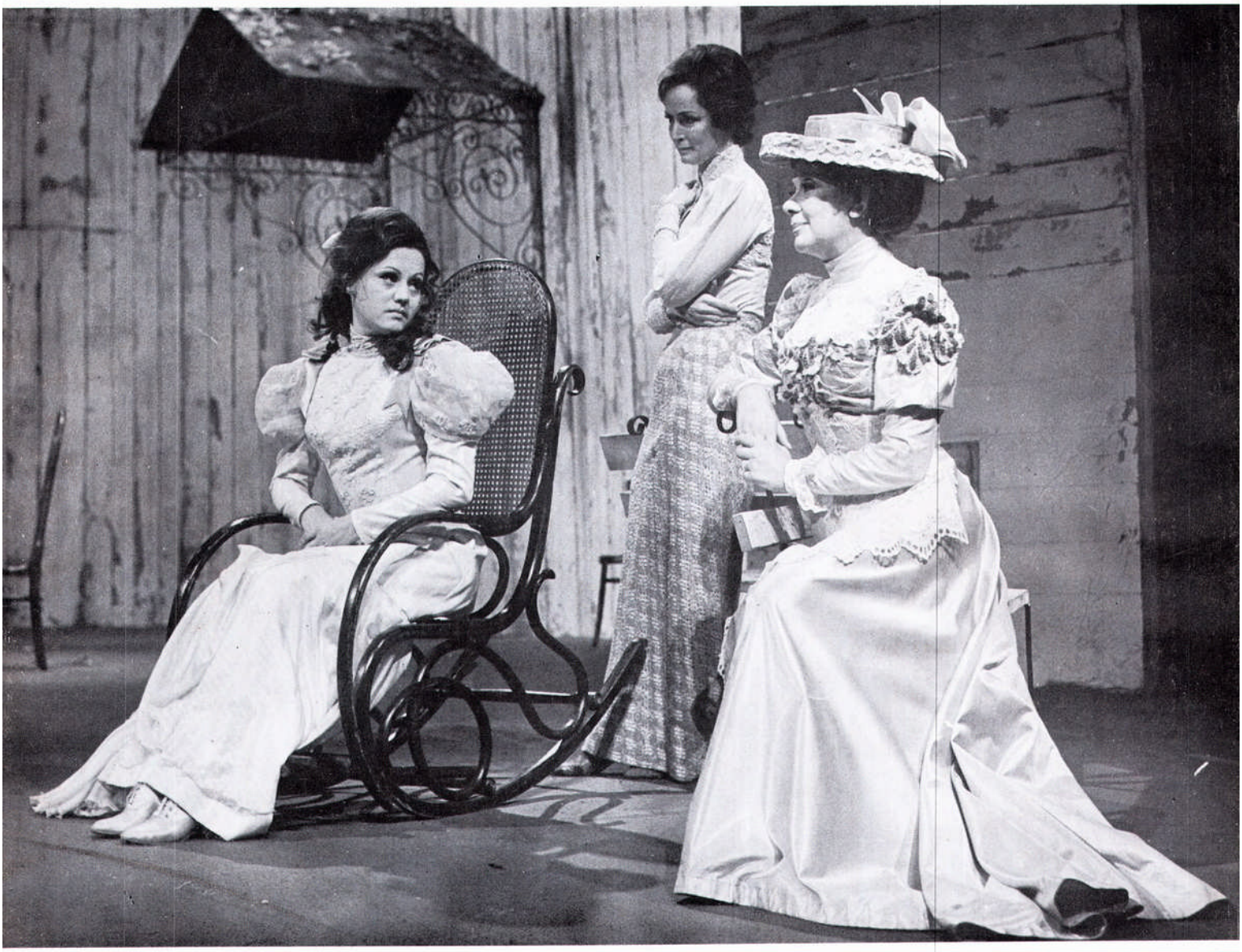
SZÍNHÁZ



Alekszandr Gerskovics: Petőfi, a drámaíró • Kádár Bogárka: A Tigris és hiéna a színpadon • Szántó Erika: Miért hullanak a falevelek? • Szecsei István: Ősz a nyírfaligetben • Nánay István: Évadkezdés vidéken • Sziládi János: A mesék igazsága • Saád Katalin: Az irodalmi avantgarde-tól a színházi avantgarde-ig • Pályi András: A BITEF és a közönség

1973
Január

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1973. JANUÁR

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, félévre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

72.4032 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Pap Éva (Irina), Békés Rita (Olga)
és Ruttkai Éva (Másа)
a Vígszínház Három nővér-előadásában
(Iklády László felv.)

A hátsó borítón :
Jelenet Ronconi Oreszteia-rendezéséből

TARTALOM

ALEKSZANDR GERSKOVICS
Petőfi, a **drámaíró** (1)

KÁDÁR BOGÁRKA
A Tigris és hiéna a színpadon (4)

játékszín

SZÁNTÓ ERIKA
Miért hullanak a falevelek? (6)

SZECSEI ISTVÁN
Ősz a nyírfaligetben (10)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Őszi vidámságok nyomában (13)

MIHÁLYI GÁBOR
Színpadi szertartás halott istenek tiszteletére (17)

NÁNAY ISTVÁN
Évadkezdés vidéken (19)

SZILÁDI JÁNOS
A mesék igazsága (22)

SAÁD KATALIN
Az irodalmi avantgarde-tól a színházi avantgarde-ig (25)

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR
„Gyulabácsi" (28)

négyszemközt

Színész és rendező

FÖLDES ANNA
Szabálytalan interjúk (30)

JOHN KANE
Elmondja Puck (33)

FÖLDES ANNA
Színészszemmel (36)

LÁNG TAMÁS
Az Operettszínház öt éve (39)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Világpremier a BITEF-en (42)

PÁLYI ANDRÁS
A BITEF és a közönség (45)

BOTH BÉLA
Jó kezdeményezés (46)

műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Álarcos Zanni és festett clown (48)

Petőfi és a színház

ALEKSZANDR GERSKOVICS

Petőfi, a drámaíró

Az úttörés hagyománya

Vajon mondhatjuk-e azt, hogy Petőfi Sándor a magyar dráma egy sajátos hagyományának rakta le az alapjait, és hatást gyakorolt a magyar nemzeti drámairodalom további fejlődésére? Nem minősíthető-e túlzásnak ez az állítás, különösen akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy Petőfi nem is volt a szokásos értelemben vett drámaíró ?

A magyar színháztörténet nem egy kudarcot, bukást jegyzett fel a nemzeti klasszikusok legértékesebb műveivel kapcsolatban, míg a színházak pénzügyi folytonosságát biztosító múlékony sikerek, könnyű győzelmek olyan másodrendű szerzők nevéhez fűződtek, akik nem is tartottak igényt arra, hogy jelentős helyet foglaljanak el a magyar nemzeti irodalom történetében. A magyar hivatásos színjátszás fejlődésének egész menetét az a szakadék jellemezte, amely az új utakat kereső drámaírás és a színházak gyakorlati tevékenysége közt tátongott.

Igy *a* színház története - a klasszikus drámaírás fejlődésének szempontjából - irodalmi furcsaságok, különös paradoxonok sorozata. Az első klasszikus magyar drámai emlék, Bornemisza Péter *Magyar Élektrája* (1558) csupán 1931-ben került a világot jelentő deszkákra. Csokonai *Tempefőije* eredeti formájában nem került színházban bemutatásra.

A magyar drámatörténet büszkesége, Katona József *Bánk bánja* csak a szerző halála után került színre.

Vörösmarty színdarabja, *a Csongor és Tünde* megírása után csupán félszázaddal kezdett élni a színpadon, 1879-ben Paulay Edének, a magyar színházi rendezés megreformálójának bátor kezdeményezésére. Vörösmarty történeti drámáinak még keservesebb sors jutott osztályrészül: *A bujdosók* máig nem került színre, *a CZillei és a Hunyadiak* 1844-ben megbukott, több évad alatt összesen csak tizenegy előadást ért meg, és csak napjainkban, Marton Endre rendezése fedezte fel a Nemzeti Színház nézői részére.

Nehéz színpadi sors jutott a világhírű Madách Imrének is. *Az ember tragédiája* csak két évtizeddel a szerző halála után került színre, s jóllehet később világszerte nevezetessé lett, a nemzeti színjátszást nem tudta átalakítani, pedig Madách erre törekedett drámáival. A magyar drámatörténet „fehér hollónak" tekintette, mely elszigetelt jelenség a kiváló újító szerző életművén belül is - elszakítva áll *A civilizátor c.* szatirikus komédiájától valamint *Mózes c.* drámájától.

A huszadik század nem hozott lényeges változást abban a lenéző szemléletben amellyel Magyarországon viseltettek a hazai klasszikusok iránt. Móricz Zsigmond színpadra írt művei alulmaradtak a polgári vígjáték virtuózaival szemben.

A nemzeti színjátszás e potenciális megreformálói közé sorolhatunk olyan világhírű újító művészeket, mint Balázs Béla, akinek fiatalkori színdarabja, Az *utolsó nap* 1909-ben négy előadással megbukott, és ide kell sorolnunk Karinthy Frigyes drámai kísérleteit is, aki nemcsak *Holnap reggel c.* háromfelvonásos darabjában, hanem számos egyfelvonásosában is, jóval a nyugati abszurd dráma felbukkanása előtt maró gúnnyal pellengérezte ki a kispolgári logika abszurdumait.

Valóban európai méretű drámaíró volt Füst Milán. Eredeti, költői világába transzponált s ugyanakkor - a színpadi hagyományok megbontását tekintve - „barbár" társadalmi és történeti drámái, mint *a Boldogtalanok* vagy *a IV. Henrik király,* ha valamelyik közismert európai nyelven íródtak volna, nem kevesebb dicsőséget szereznek alkotójuknak, mint Dürrenmattnak a maga darabjai, s lám, a magyar színpadon csak harminc-negyven évvel a keletkezésük után kaptak - s akkor sem teljes - elismerést.

Végül pedig a magyar dráma mai, élő klasszikusát, Németh Lászlót csak a hatvanas években fedezte fel a színház.

Egy kézikönyv meglepetései

Ez az érem egyik oldala. Hát a másik? Vajon kiknek a darabjait játszotta a Nemzeti Színház, kiket tekintett irányadónak, kikre alapozta műsorpolitikáját és bevételeit?

Van egy igen becses, de kiadatlan kézikönyv az Országos Széchényi Könyvtár színháztörténeti tárában. Hajdú L. Algernon írta, a Nemzeti Színház 1873 és 1941 közötti műsorairól. A Nemzeti Szín-ház színpadán játszott hazai darabok közt messze első helyen Szigligeti Ede darabjai állnak: 1838 és 1878 között 188o elő-adásban játszották a műveit (pedig száz bemutatott darabja közül egyes-egyedül *a Liliomfi az,* amely a legutóbbi időkig megmaradt a hazai színpadok műsorán). Majd következik Herczeg Ferenc, akinek darabjaiból 1893 és 1940 között 1481 előadást tartottak. Köztük és a következő „repertoárszerző", Csiky Gergely között igen széles a szakadék: Csiky műveit csak 685 ízben adták. Ezután következik Szigeti József több mint 500 előadással stb.

Berczik Árpád műveit 1862 és 1907 közt 324 előadásban játszották, kétszer annyiszor, mint együttvéve mindazt, amit Vörösmarty írt! Ismeri-e ma valaki Rákosi Jenőnek akár egyetlen darabját is? Pedig 1866 és 1883 között, amikor már megjelent, de még előadóira várt Az *ember tragédiája,* az ő darabjai valósággal uralkodtak a Nemzeti Színház színpadán! Petőfi kortársának és munkaadójának, Vahot Imrének tizennégy darabja 1843 és 1861 között 174 ízben ment, míg Petőfi darabjait a Nemzeti Színház vala-milyen ürüggyel mindig elutasította.

A drámaírás világtörténete tele van ilyen paradoxonokkal. Elég, ha arra utalunk, milyen sors jutott osztályrészül az angol színpadon Byron és Shelley drámai műveinek, a német színpadon Büchnernek, a francián Balzacnak és Zolának. Végül Petőfi esetéhez több tekintetben talán Puskinnak az orosz dráma történetében elfoglalt helye hasonló.

Bizonyos értelemben kivételnek tekinthető a lengyel színház, amely ellene szegülve a divat szerint változó ízlésnek és a történelmi körülményeknek, vezető irányzataiban következetesen tartotta magát a nemzeti drámának életükben el nem ismert óriásaihoz. Adom Mickiewicz és Juliusz Slowacki távolabb éltek a hazai színházi gyakorlattól, mint bárki más a kortársaik közül. Lázadó költői drámáikat olyan körülmények közt írták, hogy semmi reális lehetőségét nem remélhették műveik hazai bemutatásának vagy akár a kiadásának.

S ennek ellenére mintegy hetven évvel *az Ősök* (Mickiewicz) és a *Balladyna* (Slowacki) megírása után, a lengyel színház mihelyt megszabadult az elnyomatás béklyóitól, mohó szomjúsággal itta romantikus drámaíróinak furcsa, félfantasztikus-félreális műveiből az életadó nedvet, nem törődve azzal, hogy ezek a művek a hagyományos dramaturgia szabályai szerint nemcsak hogy „színpadiatlan", hanem valósággal „színpadellenes" alkotások. Ezek a hősi romantikusok állanak ma is, méltán, a lengyel nemzeti színpad átalakulásainak forrásánál.

* A cikk szerzője szovjet kritikus és irodalomtörténész, a moszkvai Balkanisztikai Intézet munkatársa

Költői színház

E tekintetben különösen jellemző Puskin drámai örökségének sorsa. Ő maga ezt írta a *Borisz Godunov* vázlatos előszavában: „Undorral határoztam el magamat, hogy útjára bocsássam tragédiámat, s bár általában meglehetősen hidegen szokott hagyni, hogy sikert aratnak-e műveim vagy sem, most mégis megvallom, *hogy a Borisz Godunov* kudarca érzékenyen fog érinteni, pedig majdnem bizonyos vagyok benne ... Őszintén megvallom, elkeserítene, ha drámám nem aratna sikert, mert szilárd meggyőződésem, hogy a mi színházunkhoz a shakespeare-i dráma népi törvényei illenek, nem pedig Racine tragédiájának udvari konvenciói . . . és hogy minden sikertelen kísérlet lassíthatja színházunk fejlődését."

Puskint nem csalta meg az előérzete. Legkedvesebb alkotását nem láthatta színpadon. Drámáját 1866-ig egyszerűen betiltotta a cenzúra. Bár az Alekszandrin Színház 187o-ben bemutatta, egy úttörő rendezőre, a hagyományos orosz színház egész színpadi rendszerének megreformálójára volt szükség ahhoz, hogy a *Borisz Godunov* jelentősége teljes mértékben feltáruljon. Ez a rendező Mejerhold volt.

Puskin is, Petőfi is - mindegyikük a maga tehetsége szerint - a dráma egy új típusának megalkotására törekedett. Mindketten elégedetlenek voltak azzal a nemzeti színpaddal, amely a pillanatnyi kereslet, a bevett konvenciók hatalmában a kiváltságos nézőknél aratott könnyű sikert hajhászta. Ezzel a színházzal a költői színházat, a népi színházat, „a shakespeare-i dráma törvényei" szerinti színházat állították szembe.

Mind *a Borisz Godunov,* mind pedig a *Tigris és hiéna* kétségkívül új típusú dráma, mindkettő élesen eltér azoktól, amelyeket a nézők már megszoktak a hazai színpadokon. Kitörtek a nemzeti drámatörténet fővonalából s annak új, szokatlan, olykor paradoxnak tűnő szabályokat akartak diktálni.

Az orosz klasszikus dráma Puskin után más irányban fejlődött tovább, mint az, amelyet a *Borisz Godunov* kijelölt. A történelmi és helyi adottságok folytán a köznapi élet kérdéseire alapozott realista, lélektani tragédiák és vígjátékok mű-faja a forradalom előtti orosz színpadnak több lehetőséget biztosított, a társadalom szellemi igényeinek jobban megfelelt, mint Puskin általános problematikájú költői színháza.

Ez egyébként ugyanazokra a társadalmi, történeti és lélektani okokra vezethető vissza, amelyek révén a lengyeleknek Mickiewicz romantikus drámája lett az ideáljuk.

Itt nem arról van szó, hogy a művészi alkotás egyik típusa különb volna a másiknál, dehogyis akarjuk az egyiket a másik rovására felmagasztalni - hanem azokról a reális okokról szólunk, amelyek minden nemzeti kultúrán belül egy-egy adott történelmi időszakban a mű-vészi alkotás bizonyos formáinak és eszméinek privilegizált fejlődést biztosítanak. A nemzeti kultúra fejlődésének perspektiváiról van szó, a kultúra művészeti erőforrásairól, és arról, hogy műfajainak, műformáinak sokfélesége fontos előfeltétele a jövőbeli teljes értékű és természetes fejlődésnek.

A maradandó hagyomány

A fő tanulság, amely Puskinnak és Petőfinek a gondolatot hangsúlyozó sikertelen drámai próbálkozásából levonható, az, hogy a művészetben az egyetlen maradandó hagyomány az újítás, az úttörés hagyománya.

A. magyar dráma történetében Petőfi után megjelentek olyan váratlan, az általános színháztörténeti fejlődés vonalától eltérő művek, amelyek közelebb álltak Petőfihez, mint mondjuk, Szigligetihez. Véleményünk szerint Madáchot, *A z ember tragédiáját* kétségkívül bizonyos szál fűzi a hazai drámának Petőfi által tervezett megújításához. Móricz Zsigmond drámaírói pályafutása pedig minden bizonnyal másként alakult volna, ha a magyar színházak nem tekintik saját nemzeti irodalmukat alárendelt tényezőnek és „mindössze" hagyománynak. Nyilván ezzel függ össze Móricz Zsigmond fájdalmas megállapítása, amellyel *A magyar színpad tradíciói* című cikkét befejezte:

.. nincs sehol olyan író, kinek világába lépve, a valóságos, hamisítatlan, igazi élet illata, szellője csapna meg. Ezt az írót még mindig várjuk." (1905)

A nemzeti dráma gazdagításának vágya, az egyoldalú, „egyműfajú", vértelen fejlődése miatt érzett kielégületlenség ugyancsak hozzátartozik Petőfi hagyományához, ugyancsak közeláll az ő drámai úttörésének szelleméhez.

Ritka, de a magyar színház fejlődésé-nek szempontjából kétségkívül jelentős, az ember sorsáért aggódó gondolatok és szenvedélyek nagy és súlyos dramaturgiája felé mutató áttörések jelentkeztek a fiatal Balázs Béla, továbbá Háy Gyula, Füst Milán és Németh László műveiben, s ezek - tudatosan vagy nem - Petőfi költői színházának hagyományaira támaszkodtak.

Puskinról írt kitűnő esszéjében Németh László a nagy orosz költő műfaji nyugtalanságáról ír, amely arra készteti, hogy „mint gyors ceruza az orosz irodalom fehér, beíratlan vásznán, ide-oda száguldjon, s a jellegzetes feladatok helyét, a festendő kép körvonalait kijelölje"; s ezzel kapcsolatban Németh László párhuzamot von Puskin és Petőfi között: „A mi íróink közt tán Petőfiben volt meg ez a gyorsaság; a reflexek bele nem törődése a beváltba; s ha tovább él, csak annyit, mint Puskin, biztosra vehetjük: ő is tágabb tartományokat jelöl ki az Aranyoknak, Vajdáknak, Keményeknek, még a meg sem született drámaíróknak is, mint amibe azok nehézkesebb tehetségükkel a század második felében lesüppedtek."

Milyennek képzelte el Petőfi a színházat?

... Egyszer útközben egy olyan fogadóban pihent meg, melyben színpad volt felállítva. Lidércnyomásos éjszakája volt. „Valami kísértet bolygatott - írja -, nagyszerű, méltóságos alak, de minden tagja összezúzva. Másnap reggel tudtam meg: ki volt? . . . az előttem megjelent éji kísértet kétségkívül az itt agyonvert színművészet szelleme vala."

Ezeket a sorokat *Úti jegyzeteiben* írta, egy évvel a *Tigris és hiéna* előtt.

A színháznak a művészetek rendszerében betöltött különleges szerepét Petőfi abban látta, hogy hordozójaként az élő ember, a színész lép föl, ő adja „a lelket, életet" annak, mi nélküle „csak árny, amit teremt az költőképzelet" - olvassuk *Színészdal c.* költeményében. Színházi esztétikájának ez az elvi megállapítása határozza meg egész drámaírói munkásságát, melynek során alkotóművészi *aktív, átformáló* szerepet szán a színésznek. Petőfi irányzatos, költői, a valóságot alkotói módszerrel újjáformáló színháza, bízvást mondhatjuk, programjának ebből az elvéből nőtt ki.

Szerinte a színház az „apostolok" feladatát tölti be a földön. A fent idézett Színészdalban mondja ki ezt.

Petőfi népszínháza

Kinek az érdekeit szolgálja, kinek az érdekeit akarja szolgálni Petőfi színháza? Az igazságot hirdető „apostolok" nyo-

mán ez a színház *a néphez* szól. Alighanem ez Petőfi színházi terveinek kulcsténye-ze-je. A színházat, annak funkcióját és az életben betöltött helyét illetően Petőfi ugyanazokat a nézeteket vallotta, mint a költészettel kapcsolatban. Nemigen törődött azzal, mit beszélnek majd róla a „bennfentes" nézők. Nem a színházat rendelte alá a közönségnek, hanem fordítva. A Nemzeti Színház *III. Richárd*-előadásáról 1847-ben írt nevezetes bírálatát ilyen félreérthetetlen szavakkal fejezte be: „Csekély számú, de válogatott közönség volt ... mert a páholyok üresen álltak. Hiába, Shakespeare-hez műveltség kell, de nem szaloni." (Életképek, 1847. febr. 20. A kézirat alapján. A „mert a páholyok üresen álltak" szavakat a cenzor törölte, több magyar ki-adásban és Kun Ágnes orosz fordításában a csonka szöveg jelent meg.)

Petőfi tudta, milyen nehéz akadályok tornyosulnak Magyarországon nemcsak a népi költészet, hanem a dráma útjában is, ezért akarta korának művészetét a nép felé irányítani, és ezért igyekezett a népet tenni a művészet főhősévé. *A Zöld Marci*ban egy népi lázadót választott hőséül, aki életét az akasztófán végezte. *A Karaffá*ban a tervezett tragédia főszereplője a felkelésre érlelődő népi tömeg. A *Tigris és* hiénában a nép monarchista illúzióit oszlatja szét. Ebből a szempontból különleges jelentőségű az a felfogás, hogy a „népi szellemben" írt mű hőse nem lehet egy király, még az olyan nemzeti nagyság sem, mint Mátyás király volt. (Arany Jánoshoz írt levél, 1847. február 23.)

Az újfajta dráma mintáit alkotta meg az aktív, költőien általánosító, irányzatos világnézetű, újjáalakított színház számára: nemcsak új eszméket, hanem új alkotói formákat is akart. S itt, az újjáalakított színház elgondolásával kapcsolatban találkozunk esztétikai nézeteinek meglehetősen szabatos rendszerével. Bár kétségtelen az is, hogy ezeket a nézeteket nem valami logikai fogalomrendszerben, hanem mint gyakorlati művész öntötte alakba. „Ez a nagyság mértéke a művészetben úgy, mint a költészetben: a sokoldalúság" - jelenti ki, így terjesztve ki a színház törvényeit a költészetre, mint ahogyan egyéb fejtegetéseiben a költészetről szólva, a művészetek általános törvényeit vizsgálja. „Ezért nagyobb a drámában Shakespeare, mint Moliére, ezért nagyobb a lírában Vörösmarty, mint Hugo Victor . . ." (Életképek, 1847. febr. 20.)

Petőfi felfogásában a romantika az cm ber belső világának költői kifejezése. Ez a felfogás jogosította fel őt mint művészt, hogy a maga szubjektív életfelfogása szerint alakítsa újjá a valóságot, ami-nek során a különféle jelenségek sajátos megvilágítást és értelmet nyertek. Drámáinak romantikus stílusa tette lehetővé, hogy nagyvonalúan lemondjon a részletek valószerűségéről, valamint a jellemek és a körülmények tipizálásáról (de nem az egyénítésükről).

Romantika és naturalizmus

Ugyanekkor drámáinak romantikus formája egyáltalán nem zárta ki a nyers naturalizmus elemeit. Tudatosan alkalmazott ilyeneket a darabjában, s ezek ott nagyszabású társadalmi mondanivalónak lettek jelképeivé, s nemhogy nem bontották meg, hanem még erősítették is a drámaíró Petőfi stílusának romantikus lendületét, kiélezettségét. Midőn így a hamis romantikus pátosz és az érzelgősség el-len szállott síkra, változatlanul hű maradt esztétikai alapelvéhez: „Ami igaz, az természetes, ami természetes, az jó és szerintem szép is". (Levél Arany Jánoshoz, 1847. március 31.)

Petőfi elutasította korának bevett esztétikai szabályait, semmiféle kitaposott utat sem volt hajlandó elismerni. Ha Petőfi „kötetlen" dramaturgiájának mintapéldányait tanulmányozzuk, akkor a leendő színpadi előadás szabatos megszervezését, az egységes stiláris és szcenikai magvat látjuk. Drámáinak stilisztikája a színpadi technika megváltoztatásának, tökéletesítésének, rugalmasabbá, mozgékonyabbá tételének szükségét sugallta. Revíziónak vetette alá magát a drámai szerkezetet is. A korábbi szerkezet azon épült fel, hogy az egyik jelenet közvetlenül a másikból folyt. Petőfi viszont úgy szervezte meg a cselekményt, hogy minden jelenet mintegy magában befejezett legyen, habár csupán része egy monumentális képnek. A *Tigris és hiéna* eljátszható úgy is, mint önértékű színpadi tanulmányok sorozata, amelyek közül mindegyik egy bizonyos gondolatot fejez ki, mindegyiknek megvan a maga kibontakozása, csúcspontja és befejezése. A drámaszerkezet új, montázsszerű elve különösen *a* Karaffa-töredék elemzésénél szembetűnő.

Petőfi drámáinak, e drámák egyes képeinek montázs jellegű felépítése Puskin darabjainak, különösen pedig *a Borisz Godunovnak* szerkezeti elvét juttatja eszünkbe. Nem ok nélkül játsszák az orosz színházak Pimen és Grigorij cellai jelenetét, az „Éjszaka. Kert. Szökőkút" jelenetet, valamint a „Litván határ" jelenetet külön is, mint önálló műalkotásokat. Belinszkij találóan állapította meg, hogy a *Borisz Godunov* egy monumentális egység benyomását kelti benne, de felépítése olyan, hogy e mű egyes részeit önállóan is be lehet mutatni. Lehetséges, hogy akad egyszer olyan magyar rendező, aki felfedezi ezt a törvényszerűséget Petőfi drámáiban is, és színre viszi *a Karaffa c.* népi tragédia első jelenetét.

Petőfi jól tudta, hogy a néző a legrettenetesebb, legtragikusabb szituációt nem képes igazán átélni, ha nincs a jelenetnek életteljes kontraszthátterе, melyben a nevetséges és a fenséges, az alacsony és a magasztos, az egészséges népi humor meg a részvét borzongása, az együttérzés, a félelem keveredne egymással. Ennek alapján ő nemcsak hogy nem félt vígjátéki elemet illeszteni a magasztos tragédiába, hanem egyenesen egymás függvényévé tette ezt a kettőt.

Nála az „alacsony", a vígjátéki elem jelenléte nem akadályozza meg komoly kérdések felvetését, jelentős gondolat megjelenítését. Tréfás vagy szójátéki formában, egy maró gúnnyal teli párbeszéd keretében távolról sem tréfás tartalmat juttat kifejezésre és nagy közéleti hévvel ostorozza az egyének és a társadalom vétkeit. Nála, aki szerint a költészet és általában a művészet, akárcsak a bor, az

E. Kovács Gyula, a Tigris **és hiéna kolozsvári ősbemutatójának rendezője**

egész világ felvidítására hivatott, a nevetésnek magasrendű művészi értelme van.

Drámai kísérleteiben gyökeresen megreformálta a színpadi nyelvet, a párbeszéd felépítésének elvét. Sem előtte, sem pedig azóta magyar színpadon nem csendült meg olyan feszülten izgalmas, olyan pattogó, annyi indulattal telített és olyan tömör beszéd, mint *a Tigris és hiéna* jeleneteiben. A legteljesebb mértékben *beszélt* nyelv, céltudatos, szabatos és ugyan-akkor költői szárnyalású, a kellő belső cezúrákkal, üteme hol gyorsul, hol lassul. Közel áll a szaggatott szabad vershez, melyben a szavak természetes elhelyezkedése a drámai beszéd muzikalitásának érzetét kelti.

Petőfi drámáinak nyelve mentes minden parafrázistól, belső drámaiság hatja át. Logikai tömörsége és világossága különleges előadásmódot kíván a színésztől: bizonyos emelkedettséget, éles kifejező erőt, a replikák végén pedig némi szünetet, hogy hozzáképzelhessük a párbeszédből hiányzó lélektani motivációkat. Petőfi színházában azonban a színésznek mindezek ellenére sem kell attól tartania, hogy deklamálásba esik - hiszen e drámai nyelv lakonizmusa és áttetsző tisztasága megóvja ettől. Petőfi szövegét a logikai hangsúlyok egyenesen a cél felé irányítják. Viszont a tudatosan alkalmazott aláereszkedések, a költői beszéd pátoszának csökkenései óhatatlanul megbontják a dráma stiláris szerkezetét, és ellentétes benyomásukkal Petőfi drámáját mint az éretlen realizmus alkotását mutatják.

A jelenetek elosztása és kompozíciója, a párbeszédek felépítésének művészete és Petőfi dramaturgiájának egyéb jellegzetességei sajátos megvilágítást nyernek akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy a költő milyen kevés, milyen szerény eszközökkel akarta célját elérni. Nem folyamodik semmiféle természetfölötti, irracionális, tőle idegen, bonyolult színpadi gépezethez, külsőséges hatáskeltéshez, kiélezett színpadiassághoz, mint amilyen fogásokkal számos kortársa igyekezett sikert aratni. Darabjaiban minden végletesen tömör és éles, nincs bennük semmi fölösleges, elnyújtott részlet, minden egyszerű, sőt bizonyos mértékig naiv. Naiv olyan értelemben, mint ahogyan annak nevezhető a népi alkotás, amelyben a mostoha mindig gonosz és az árva mindig szerencsétlen.

Petőfi szenvedélyesen küzdött azért, hogy a színész alkotó művész legyen. Ez a küzdelme, az a kísérlete, hogy megteremtse a politikai irányzatosságú drámát, valamint a költői színházzal kapcsolatos gondolatai jelentős és kellőképpen máig sem értékelt kincse a magyar színház-történetnek és a színház világtörténetének is.

Fordította: Radó György

E. Kovács Gyula rendezőpéldányának részlete a Tigris és hiénához

KÁDÁR BOGÁRKA

A Tigris és hiéna a színpadon

Petőfi drámaírói kálváriája

Nem ritka eset az emberiség történetében, hogy az utókor fedezi fel egy tudós, művész vagy író értékét, és ha megkésve is, de méltó elégtétellel szolgál az elfelejtett vagy félreértett alkotónak.

Ilyen félreértést kell tisztázni a magyar irodalom egyik legnagyobb költőjének, Petőfi Sándornak színészi és drámaírói tevékenységéről elterjedt balhiedelmek megcáfolásával.

A színész Petőfi igazolására és a ha-mis legenda szétoszlatására vállalkozott Fekete Sándor *Petőfi a vándorszínész* című kötetének megírásával. Fekete az összes fellelhető forrásmunkák felhasználásával kutat a történelem sodrásában elveszett igazság után, hogy végül így vonja le következtetését: „Semmiképpen sem lehet véletlen, hogy főleg azok írnak méltatólag színészi tehetségéről (Jókai és Egressy), akik a maguk területén szintén korszakos újítók voltak, s forrásaink szerint a közönségnek az a része fogadta elismeréssel a színész-Petőfit, amely leginkább fogékony volt az új iránt: a pápai és kecskeméti diákok!"

Ugyancsak kudarcra volt ítélve Pető-fi mint színpadi szerző is. Kortársai bizalmatlan magatartása már kezdetben elzárta a fiatal költő előtt a bizonyítás lehetőségét. Ez az ítélet úgyszólván véglegessé vált, és mind a mai napig él a köztudatban.

Időrendben Gyulay Pál *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* című első alapos Petőfi-tanulmányát idézem:

„Apró tárcacikkeken kívül írt még prózában más műveket is. 1845-ben Zöld Marci című színművet, melyet a drámabíráló választmány visszautasított . . . E szörnymű sohasem jelent meg nyomtatásban. Ő maga tépte szét. Alig volt jobb drámaíró, mint színész, de mind a kettőt erőltette . . . 1847-ben még egy új »Tigris és hiéna« című drámát adott ki, mely hasonlóképpen nyom nélkül enyészett el." (Gyulay Pál: Tanulmányok, bírálatok, Bukarest, 1967. 77. old.)

Petőfi 1847-ben már nem „erőltette" személyes színpadi szereplését, de drámáit szerette volna színpadon látni. 1846. január 5-én a Nemzeti Színházhoz be-

nyújtotta a *Tigris és hiénát,* a színház bíráló választmánya elfogadta és áprilisra tűzte ki a darab bemutatását. A bemutatóra azonban nem került sor, mert a szín-ház vezetősége bérletfolyamatban akarta a darabot adni. Ez mind anyagilag, mind erkölcsileg kedvezőtlen körülménynek számított, mert a színház csak vásár alkalmával telt meg nézővel, vagyis bérletszünetben. Petőfi sértődötten visszaveszi a darabot, és *a Pesti* Divatlapban 1846. április 9-én egy rövid írásban a nyilvánosság előtt is megindokolja elhatározását:

„Lehet, hogy megbuknék művem, ha adnák; de azért vissza nem vettem volna, mert fájdalom, oly körülményekben vagyok, hogy egy pár száz forint jövedeleméit eltűrném művem bukását. Méltatlanságot azonban nem egy pár száz forintért, de egy pár ezerért sem tűrök senki fiától, tudják meg az urak. Azt pedig mindenki cl fogja ismerni, hogy méltatlanság drámámat bérletfolyamatba adni (mint azt akarták), miután az eredeti, sőt a fordított színműveket is először rendesen bérletszünetben adják." *(Legyen az ember drámaíró !)*

Petőfi nem kísérletezik tovább drámaírással (egy drámatöredék kivételével), de ha számításba vesszük, hogy élete utolsó éveiről és egyben a szabadság-harc időszakáról van szó, ez nem meg-lepő. Feltételezhető, hogy elvette kedvét a drámaírástól az a sok támadás, amely *a Honderű* hasábjain érte el csúcspontját (a lap egyik rímfaragója még gúnydalt is írt). Igaz, Petőfit nemcsak drámáiért támadták, már jelentkezése évében (1845). Támadások érték mind a költő, mind a drámaíró Petőfit. De amíg az elsőt érő támadások visszaverése aránylag könnyű volt, hiszen versei megjelentek, és a magyar irodalomban páratlan siker és népszerűség vértezte fel a költőt, addig drámái nem, vagy csak könyvalakban *(Tigris és hiéna)* kerültek a nyilvánosság elé. A drámát könyvalakban csak nagyon jószemű és színpadban gondolkodó szakember ítélheti meg elfogadhatóan, ezek pedig Petőfi életében nem figyeltek fel a darabra.

De nem „enyészett el nyom nélkül" a nyomtatásban megjelent *Tigris és hiéna,* mint ezt Gyulay Pál állította. Igaz, eltelt harminchét év az eredetileg kitűzött és a valóban megtartott ősbemutató között. *A Tigris és hiéna* bemutatására 1883. november 3-án és 4-én került sor E. Kovács Gyula módosított változatában és rendezésében. A rendezőpéldány alapján megállapíthatjuk, hogy E. Kovács Gyula átdolgozása sehol sem érinti az eredeti mű eszmei és tárgyi magvát, inkább csak a színpadszerűség és a drámaiság fokozása érdekében hagy el rövid párbeszédeket, és egy jelenetet ír a darabhoz, amellyel Petőfi egy helyen elkövetett következetlenségét kívánta kigazítani. E. Kovács Gyula a következőképpen vélekedik Petőfi darabjáról

„Szóval: a költő hiányos művészete nagyon rászorul a színész és színésznő igaz, tiszta művészi érzékére. Jól előadva, igazán nagyon érdekes drámai mű. Nálunk a második előadás még nagyobb közönséget vonzott, és zajosan tetszett." (E. Kovács Gyula 1883. november 12-én keltezett kéziratos megjegyzése a *Tigris és hiéna* rendezőpéldányában.)

A Tigris és hiéna Vak Béla uralkodása idején játszódik az 1130-as években. A történet helye Galícia és Magyarország. Szigligeti Ede ugyanezt a történeti mozzanatot dolgozta fel a *Trónkereső* című drámájában. Szigligeti a véres események felelősségét nem a személyekre, ha-nem a titok jelenlevőségére hárítja. Míg Petőfi drámájában a történelmet az emberek indulatából fakadó cselekedetek alakítják, addig Szigligeti külső tények-re támaszkodik, és alakjai nem cselekvő, hanem szenvedő alanyai a történelmi eseményeknek. Ezzel szemben Petőfi hőseire vad, néhol romantikusan eltúlzott szenvedély jellemző. A szereplők nagy részét bosszú- és hatalomvágy hajtja.

A kolozsvári ősbemutató szereposztásán kívül nem sokat tudunk a résztvevő színészek alakításának milyenségéről. A korabeli kritika megdicséri a rendező, E. Kovács Gyula szereposztásának sikeres voltát, de nem tér ki az egyes szereplő színészek értékelésére.

A bemutató színházi eseménnyé vált, és szükségszerűen irodalomtörténeti jelentőségű ténnyé is szélesült. A kortárs kritikusok ezért nem is annyira a színház teljesítményével foglalkoztak, hanem Petőfi drámairói készségét elemzik, és E. Kovács Gyula rendezői és dramaturgiai tevékenységét méltatják.

Ferenczy Zoltán így ír a drámáról: „Az átmenetek benne élesek s majd mind kívül s nem a színpadon történnek. Néha a változás majdnem szeszélyesnek tűnik fel. A mese inkább chronologice, mint belsőleg fejlesztve foly s alig mond-hatni, hogy végződik ... A cselekmény és a személyek fölépítésében nincs táv-lat, minden előtérben áll... nem számítva ide a túlzást, mely gyakran az cmberies és emberiesen kívül a bizonytalanba téved . . ." *(Ellenzék,* 1883. nov. 5.)

Sándor József a következő szavakkal méltatja az előadást: „Köszönet színészeinknek a buzgó játékért s köszönet Kovács Gyulának a sikerült színre alkalmazásért és kitűnő rendezésért... A kolozsvári nemzeti színház ezen két előadás által megszerezte a magyar irodalomtörténetnek azon nem kis eredményét, hogy ezentúl a Tigris és hiénáról beszélvén, tény gyanánt regisztrálhatjuk: Petőfi e műben is genie-jének adta tanújelét." *(Kolozsvári Közlöny,* 1883. nov. 6.)

Egy harmadik kritikus, aki M. H. jelzéssel látja el bírálatát, ezeket írja: „E. Kovács Gyula érdemes, jó munkát végzett a darab szcenírozásával. Teljes elismerés illeti érte. A szereplők egyenként buzgalommal, sikerrel játsszák szerepüket ...Talán nem is létezik az összes hazai drámairodalom terén kiválóbb mű, melynek ensembléja könyvalakjában (olvasás közben) annyira ütne el magától a játéktól, vagy az előadástól ..." *(Magyar Polgár,* 1883. nov. 6.)

Nem fogadták ilyen osztatlan örömmel a *Tigris és hiéna* kolozsvári bemutatását a budapesti sajtó munkatársai. *A Pesti Napló* kritikusa, Beöthy Zsolt azt veti a kolozsvári színház vezetőinek szemére, hogy Petőfit - aki csak „diadal-kocsin jelenhetik meg előttünk" - „felvonszolták" a színpadra. Szerinte ez kegyeletsértés, tiszteletlenség és nem utolsósorban ízléstelenség, melytől - reméli - budapesti színház tartózkodni fog. Ugyanebben a szellemben nyilatkozik Vanday is, a *Fővárosi Lapok* munkatársa, aki Petőfi művét egyenesen torzszülöttnek nevezi.

Az ízléstelenséggel és kegyeletsértéssel megvádolt kolozsvári színház és sajtókritikusai igyekeznek méltóképpen válaszolni. Mindegyik lap Petőfi szellemében reagál az alaptalan vádakra.

Ferenczy Zoltán *Tigris és hiéna (Megjegyzések Beöthy Zsolt úr cikkére)* című írásában így válaszol :

„Petőfit csak oda vitték fel Kolozsvárt, ahova maga is akarta juttatni darabját - a színpadra... Beöthy úr jónak látta túlozni a Petőfi darabjáról köz-keletű ítéleteket s jónak látta a »Honderű« gyarló munkát végző dolgosai közé állani be. Beöthy úr Petőfi érdekében látszik felszólalni, holott csak saját véleményének csinál propagandát oly hangon, mely éreztetni akarja, hogy neki súlya van ..." *(Ellenzék,* 1883. november 10.)

A Kolozsvári Közlönyben (1883. november 8.) rövid jegyzetben felelnek: „Hát ne adják elé Budapesten a művet! Hát teljék el ismét 37 év, míg ezeket az urakat elfújja az idő s míg egy ... kevésbé előítéletes ivadék majd át fogja látni, hogy az académicus párt túlzásai útjában állott az igazságnak s hogy a Tigris és hiéna, kivált a szükséges mellékszempontokat nem feledve, éppen nem olyan comicus, mint ezek az urak valának egykor."

Szegény Petőfi! címmel jelent meg a *Magyar Polgár* (1883. nov. 11.) szerkesztőségi cikke: „A kérdés lényegére, a darab jó vagy rossz voltára nézve, nincs mit válaszolnunk. Amit a kolozsvári sajtó e tekintetben állított, az érdemlegesen nincs cáfolva. Mi mondtunk egy véleményt, mondja el Beöthy úr, ha tetszik, a másodikat - de részletesen és tárgyilagosan."

Még egy érdekes mozzanatra figyelmeztet *a Magyar Polgár* kritikusa: „... a darab nemcsak egy helyen valósággal elragadván a közönséget, melyben a koIozsvári szellem elitje majdnem teljes számmal volt látható (a már, fájdalom, színházat kerülő Brassai bácsit kivéve). Csak a középpáholyokban volt észlelhető némi tátongó üresség, mely azonban senkinek se tűnt fel, miután arisztokratáink és pseudoarisztokratáink magasabb rétegeinek . . . előítélete Petőfivel, mint a szabadság költőjével szemben tudva le-vő ..."

Petőfi drámáját 1883. december 26-án harmadszor is műsorra tűzi a színház. A siker ekkor már egyértelmű: „A compozitio hibáját elfelejtettük a gyönyörű nyelv begyakorlott szavalásának hallása alatt. Mind néztük, hol itt a hírhedt botrány, sóhajtottunk, hogy látnák azok, kik ítélnek, mielőtt megpróbálnának valamit, amit pedig Pál apostol is fölöttébb ajánlott." *(Kolozsvári Közlöny,* 1883. december 8.)

Az elkövetkező harminckilenc évben *a Tigris és hiéna* ismét a feledés homályába merül. Még egyszer színpadra kerül 1922-ben Kolozsváron, igaz csak a dráma egy részlete. Janovich Jenő éleszti fel a darab egyik jelenetét a Petőfi emlékére rendezett díszelőadás keretében.

A Tigris és hiéna negyvenöt évig nem jut ezután színpadra, hogy aztán valóságos reneszánszának legyünk tanúi. Megint rendezőre és társulatra talált e sok viszontagságot megért darab. Kazimir Károly, a budapesti Thália Színház főrendezője vállalkozott a darab feltámasztására és színrevitelére a Körszínházban.

A Körszínház kísérletét siker koronázta: az 1967. június 14-én tartott bemutató után a darab harminckét előadást ért meg a Thália Színházban, és ez nem volt közömbös Petőfi drámájának további sorsa szempontjából.

A budapesti bemutató után alig két év telt el, és a *Tigris és hiéna* előadásának megint a kolozsvári közönség tapsolhatott. A darabot a Babes-Bolyai Egyetem Színjátszó Társulata játszotta Márton János rendezésében. 1970-ben pedig a Szovjetunió több városában is bemutatták a Magyar Dráma Ünnepe alkalmával.

Cikkem során tudatosan idéztem a dráma színrevitelét megvalósító rendezők ítéleteit, valamint az előadások kapcsán kibontakozó vitákat és a darabot méltató megállapításokat, mert ezek megerősítenek abban a hitemben, hogy Petőfi, akit megbűvölt a színház világa, és aki világosan látta a színház népművelő szerepét, ha nem is kezdte hibátlan munkákkal drámaírói működését, de ezek a munkák későbbi remekművek lehetőségét hordozták magukban. Lehet, hogy *a Zöld Marci* nem volt kiforrott szín-padi alkotás, de a *Pusztai találkozás* című költeményből, amelyet ennek megmaradt részeként tartanak számon, arra következtethetünk, hogy kellő segítséggel, érdekes darabbal lehetnénk gazdagabbak. A *Tigris és hiéna* sem hibátlan dráma, nem tett eleget a drámai építkezés minden követelményének, de jelenetei tömörek, nyelve természetes és gondolatai, melyeket közvetít, ma is érvényesek.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Földes Anna:
Páskándi ősbemutató Békéscsabán

Hermann István:
Az utolsó utáni éjszaka

Spiró György:
Mikroszkópusz-pókusz

Sziládi János:
Szerelmi négyszög

Mészöly Dezső:
Pécsi Sándor sírjánál

Pályi András:
Darvas Lili költészete

SZÁNTÓ ERIKA

Miért hullanak a falevelek?

Jegyzetek a Három nővér vígszínházi előadásáról

1.

A színház művészei gyakran keseregnek, hogy alkotásuk eltűnik az időben. A függöny összecsapódik, az előadásnak vége, a néző feláll és a ruhatárba siet. A varázslatnak - ha egyáltalán létrejött ilyesmi - vége. A színész kiengedi nézőit abból a bűvős körből, amelyet addig fizikai jelenlétével - de ami ennél több, fontosabb - önmaga kiszolgáltatásával, teljes személyisége latba vetésével teremtett. „A jó előadás a hit egy pillanatát hívja elő a nézőben" - írja Brook.

Ami ezután marad a színpadi alkotásból, az újrarendezett, szuverén mű. Az emlékezet válogat, szelektál, új hangsúlyokat hoz létre, pontosan letapogatja bennünk a nyomokat, amelyeket az előadás hagyott. A mélyen bevésődő, tartósan élő, szinte tudattalanul is ható „emlékszínház" nehezebben születik, mint a „hit egy pillanata". De ami így kirajzolódik bennünk, többnyire a lényegre vet reflektorfényt.

2.

A Vígszínház *Három* nővér-előadása, ha majd évek múlva felemlítjük, mindenekelőtt mint látvány lesz előttünk. Holott nem látványosság. Nincs köze ahhoz az áporodott, semmit sem akaró színházhoz, amelyben külön életet élnek a kulisszák, a kosztümök s a sztárszerepből színpadi szerepecskéket ügyeskedő színészek. Holott a színpadkép és a ruhák - melyeket valamiféle megszokásból általában a legvégén, a „futottak még" kategóriában szoktunk sietősen megemlíteni - önálló értékű részei Horvai István rendezésének, és a színpadon van mindenki a színház művészei közül, akiknek általában már pusztán a nevük csengésére is „bejön a közönség". Horvai azonban embereknek és tárgyaknak egyszeri színpadi életet teremt, megkeresi értékeik, de még gyengéik értelmét is - az egészben. Szép díszletek és ruhák, jó vagy kevésbé jó alakítások helyett állandóan mindezek új jelentését érzékeljük csak: a hatást, amelyet létrehoznak.

Ha a színpadi látványt mégis kiemeljük, ezt csak azért tehetjük, mert David

Borovszkij díszlete metaforikusan fejezi ki mindazt, amire Horvai rendezése törekedett. A színpadkép szinte az első pillanatokban megérezteti azt, amely később lépésről lépésre kibontakozik, és árnyalataiban is kibomlik előttünk. Az a kopottas deszkákkal lehatárolt tér, amely a játék színhelye négy felvonáson át, nemcsak sokarcú és változékony, hanem hangsúlyozottan állandó is. A nyers kérget és pattogzó festéknyomokat egyaránt őrző deszkaegyüttes olyan sokirányú asszociációs láncot indít el. bennünk, amelynek minden részlete zavartalanul kapcsolódhat a konkrét látványhoz. Miközben ez a díszlet könnyedén tolja félre a „kinn és benn" máskor olyan nyomasztóan aprólékos gondját, és éppen nagy-vonalú megoldásaival teremt zavartalan színpadi járásokat, mindenekfölött és állandóan sugallja a pusztulás, a reménytelen széthullás megállíthatatlanságát, amely azonban még nem tudatosodhatott azokban, akik napról napra, óráról órára ugyanezeket a falakat nézik. A kép, amikor felmegy a függöny (lám, konvencionális színházképzetünk így játszik bele megfogalmazásainkba, hiszen Horvai „tiszta, egyenletes megvilágítás" fényét bocsátja színpadára, a függöny sejtelmesebb fellebbentése helyett) számunkra a pusztulás képe. A pusztulásé, amely azonban nincs szépségek nélkül. S amely a benne élőknek az otthonosra koptatott, megszokott világ. Faházak fala, amelyeket szeretteik lélegzete pácolt be, nyírfa-erdők fehér csillogása az ablakon át, amelynek képkivágását a gyermekkor döntötte cl. A látvány azt is jelzi, hogy a romlás nem egyik napról a másikra roncsolt falakon és embereken, hanem békésen belesimulva az időbe.

Borovszkij színpadképe félreérthetetlenül kiemeli *a Három nővér* mellől a szobák falát. Ahogy reális terükből kidobódottan élik színpadi életüket, szavaik, mozdulatlanságaik és mozdulataik is kettős jelentésűvé gazdagodnak. Körülöttük semmi sem igazi, az ebédlőasztal kerti bútorrá válhat, s a fejük felett megnyíl hat a mennyezet, vastagon belesüppedhet a lábuk a télen-nyáron hulló falevelekbe - csak ők maguk igaziak. Horvainak sikerült megtalálnia korábbi önmaga mai folytatását (hiszen minden korabeli kritika kiemelte az 1954-es Madách színházbeli előadás erőteljesen ható pszichológiai realizmusát). A színészek aprólékosan kidolgozott belső motivációk alapján, valamennyien egyszeri, ismételhetetlen egyéniségüket keresve mozognak a szürrealista elemekkel gazdagított, csak képzeletünk által konkretizálható térben. Ezzel a kettősséggel *a Három nővér* vígszínházbeli előadásának -- úgy tűnik, elsőként nálunk sikerült egységbe gyúrnia s a tudottból láthatóvá tennie a Csehov színpadi műveiben együtt létező személyes és társadalmi drámát.

Minden, amit a színpadról láttunk, egyszerre jelenségnyi részletekből kirajzolódó valóság s a valóságból előbányászható lényeg, a „hallgató mély". A cselekmény többé nem rögzíthető egy orosz kormányzósági város egyetlen omladozó

Csehov: Három nővér (Vígszínház). Oszter Sándor (Fedotyik), Pap Éva (Irina) és Páger Antal (Csebutikin),

házához, Prozorovék szalonja egy történelmileg meghatározott életforma színterévé tágul, és ez aztán végleg megmutatja szűkösségét. A figurák magánbajai ebben az új térben már valóban megoldhatatlanok, valamennyien úgy járnak-kelnek a szemünk előtt, mint az a szerencsétlen, aki kellemetlenkedő lúdtalpára panaszkodik, miközben körülötte már mindenki tudja, hogy hamarosan végez vele a leukémia. Mit is lehetne itt megoldani, amikor az enerváltság, az életképtelenség nemzedékeken át felgyűlt, társadalmilag kitenyésztett hordaléka, a kisszerűen kegyetlen, józan praktikusság - a kiüresedett eszmények végkiárusítását jelenti? Hova lehetne itt elutazni, amikor minden jelzés, ami kívülről érkezik, „kint és bent" tökéletes azonosságát jelzi?

Horvait nem kísérti meg az a tévedés, hogy tételdrámát rendezzen Csehov *Három nővére* helyett. Nem kell egyetlen figurát sem szimbolikussá növesztenie, hogy érvényesítse a drámai helyzetben rejlő végjáték-szimbólumot.

3.

Horvainak sikerül megteremteni a kettős börtön állandó jelenlétét hősei körül. Saját személyiségük is bezárja őket - de ez a bezárulás épp úgy fokozatosan jön létre, mint a vastag avarréteg a színpad padlózatán és a tárgyakon. A külvilág már a dráma kezdőpontja előtt mozgásképtelenségre szánta őket, csak ezt ők maguk még nem tudják. Még reménykednek, és nem tudják, hogy drámájuk végpontja az lesz, amikor már remélni sem tudnak majd. *A Három nővér* befejezésekor egy új történet kezdődik: a kérgesedő kétségbeesésé. Ez a jelentése a befejezés körtáncának, melynek hatását csak a körülötte levő, kigyomlálatlan „ötletzápor" rontja le.

A rendezőt legutolsó munkája, *az Érzékeny egyensúly* színpadra állítása sok rokonproblémával szembesítette. Ott is magánpokolba zárt hősök szenvednek valamiféle, minden menekülési kísérletet, minden próbálkozást a kitörésre, eleve reménytelenségbe fojtó nyomástól. Bezártságuk végleges. Ennek a lelki és fizikai „szobafogságnak" a magyarázata azonban részben kívül esik rajtuk. A „mikroklíma" fullasztó volta csak jelzi az őket körülvevő társadalom elviselhetetlen „éghajlatát".

Ez a kettősség akkor nem jött létre Horvai színpadán. Ennek a magyarázata azonban csak részben rejlik a két író, a két mű különbözőségében, Horvai akkor pazar színészi áriákat tett egymás mellé, melyek külön-külön tökéletes magyarázatot adtak az egyes figurák börtönsorsára. De mintha csak a véletlen, az írói önkény terelte volna őket közös börtönbe, és sorsuknak nem lenne rajtuk túlmutató jelentése . . . Ez az Albee-rendezés nem teszi színpadi valósággá a mű mögött húzódó társadalmi valóságot. Nincs tárgyi (érzékelhető) jele a szoba falain túl létező világnak. A bizarrságig egyénített figurák csak önmagukat képviselik.

Mindezt azért érdemes *a Három nővér* megrendezése után felidézni, mert nemcsak Horvai István törekvéseinek új irányát jelzi, hanem azonnal egy sikeres szintézis létrejöttével igazolja is azt.

4.

Miért hullanak a falevelek *a Három nővér* színpadán? Az ilyen falevélhullatás mindig kockázatos dolog, hiszen ha véletlenül mégsem kellene hullaniuk, azt a tévedést aztán igazán nem nehéz észrevenni. Annak is szembetűnik, aki könnyedén elsikkad az előadás minden más - nehezebben kielemezhető - erénye vagy fogyatékossága mellett. Ha pedig jogos a levélhullatás ... Akkor sincs jobb helyzetben kritikusainak többségével szemben a rendező. Elég vulgarizálni azt, amit ő az előadás lényegéből tart indokolhatónak. Mi másért is hullanának a levelek a színpadon, minthogy a múló idő feletti álmatag bánatot, melankóliát csempésszék az ereszen át a színpadra?

Úgy hiszem, a rendező, aki a levélhullatás kockázatát vállalja (kockázat, bármilyen komikusan hangzik is) először minden gondolkodó nézőjének értetlenségére számít. Bevallom, amikor az első adag őszi falevél bepottyant a színpadra, úgy gondoltam, ez a szentimentálismélabús asszociációkat keltő kellék egy másik Csehov-felfogásból szivárog be a színpadra, és még talán el is boríthatja ezt, amelyből sokat megéreztettek már az első színpadi percek. Aztán észrevettem, hogy a hulló levelek és a szituációtól idegen hang, amely esésüket kísérte, felriasztott. Jelzett valamit. Figyelmeztetés volt. De nem a múló időre figyelmeztette a színpadi hősöket, hogy „vigyázzatok, múlik az idő, elpusztultok, betemetődtök!", ahogy az egyik kritika értelmezte, hanem a nézőt figyelmezteti: lám, hogy fogadkoznak, hogy hisznek saját illúzióikban, s még nem tudják, nem veszik észre, amit körülöttük már mindenki tud, hiszen te, a néző is látod rajtuk a halálos bajt..

A falevelek sosem eshetnek át a mennyezeten. A falevelek csak ősszel hull-hatnak, akkor is csendben, egy bánatos őszi kertben. Mindez igaz, ha a dráma két szoba összkomfortban játszódik, lép-csőlejárattal a kertbe. Ilyen esetben, ha hibás a födém, a házkezelőséghez kell fordulni. De ha a drámahősök nem a lakásukat, nem a házukat, hanem a világukat érzik lakhatatlannak, nem érdemes zavarba esnünk azon, hogy hol is a helye a lavórnak .. .

Kit érdekel a három nővér házának alaprajza, ha róluk megtudhatunk valamit? Például, ha valóságos magyarázatot kapunk arra, hogy miért nem utaztak el Moszkvába. Ha egy naturalista drámát próbálunk belelátni és számon kérni Csehov művében, nem fog sokkal kevésbé irreálisnak tűnni ez a sohanapi utazás, mint a nem létező falakon át színpadra hulló falevelek.

Horvai ezzel a „kényes" eszközzel meg-találta a módját, hogy miközben Csehov hősei teljes átéléssel élik színpadi sorsukat - de mindig csak az adott percet látják és értik, örömük, reményeik, kétség-beeséseik is csak pillanatnyi konkrét helyzetüknek szólhat -, a néző érzékelhesse *az egészet,* tehát olyannak láthassa őket, amilyennek ők sosem láthatják saját magukat.

Éppen azért, mert Csehov igazán gyöngének és életképtelennek látja hőseit, azok sosem jutnak el a valódi szembenézés pillanataihoz. Sosem látják teljesen illúziótlanul saját magukat, mert írójuk valóban illúziótlanul látja őket.

A nagy drámáknak többnyire vannak nagy mondatai, nagy monológjai. Ezek a mondatok, monológok aztán - konkrét és átvitt értelemben is - elkezdenek ön-álló életet élni. Külön szavalják őket, pódiumprodukciókká válnak, s jelentésük elszakad a műtől. Ha a nagy drámát aztán elővesszik és előadják, a kialakult pódiumprodukció sokszor csak formálisan talál vissza összefüggéseihez. Irina *a Három nővér* első felvonásában így szól: „Mikor ma felébredtem, felkeltem és megmosdottam, egyszerre úgy tetszett, minden olyan világos ezen a világon, és tudom, hogyan kell élni. Kedves Ivan Romanics, én tudok mindent. Az ember-

Csehov: Három nővér (Vígszínház)
Ruttkai Éva (Mása) Békés Rita (Olga), Pap Éva (Irina) és Darvas Iván (Versinyin)
(Iklády László felv.)

nek fáradnia kell, dolgoznia kell arca verejtékével, akárki is az, és csak ebben van az élet értelme és célja, az ember boldogsága és gyönyörűsége. Milyen szép az élete a munkásnak, aki virradatkor felkel, és az úton követ tör, vagy a pásztornak, vagy a tanárnak, aki gyereket tanít, vagy a mozdonyvezetőnek a vasúton ... istenem, mennyivel többet ér nemcsak az ember, aki dolgozik, hanem a barom is, az igavonó ló is, mint az a fiatalasszony, aki délben tizenkét órakor ébred, aztán az ágyban kávézik, aztán két óra hosszat öltözködik . . . Jaj, milyen borzasztó ez! Csak a nyári hőségben tudunk olyan rettentően szomjasak lenni, mint ahogy én ma dolgozni szeretnék. És ha ezután nem kelek fel korán, tagadja meg tőlem a barátságát, Ivan Romanics."

S Tuzenbach néhány perccel később: „Mennyire megértem, hogy az emberek dolgozni akarnak! Én egész életemben egyetlenegyszer sem dolgoztam."

Horvai kulcsmondatnak tekinti ezt: „Én egész életemben egyetlenegyszer sem dolgoztam." Ez a mondat nemcsak Irina és Tuzenbach „hangszerelését" dönti el, hanem szinte valamennyi figura értelmezésébe belejátszik. *A Három nővér* legszebb mondatai önmaguk ellentétébe fordulnak az ő szájukon. Munkáról beszélnek, az élet értelméről, de a szavaik felfúvódnak, minta léggömb, és komikusan pukkannak szét.

Szánnivalók és nevetségesek, amint felhevülten keresnek valamit, aminek a valóságától azonnal visszahőkölnének, ha véletlenül rátalálnának.

Horvai nagyon pontosan kimért mennyiségben groteszk elemeket kever a darab indításához. Már a kezdőpontban ki akarja emelni a művet abból a lírai „generálszószból", amelyet évtizedek óta Csehov-előadásainkra rálöttyintenek. Ezt a rendezői szándékot nem egyformán tudja hasznosítani mindenki: Irina-Pap Éva kissé iskolás görcsösséggel, ezért némileg ellentétbe kerülve saját későbbi játékmodorával. Ruttkai Éva Másája meghökkent, s azonnal a figura legmélyebb titkaiba enged látni. Békés Rita természetes egyszerűséggel vállalja el Olga néha groteszkbe váltó szánalmasságát.

Legpontosabban azonban Tordy Géza Tuzenbachja és Mádi Szabó Gábor Szoljonija érzi a nevetés és a döbbenet váltásait. Ok azok egyébként, akik végig két húron játszanak. Olyan természetességgel mozognak az előadás szürrealista világában is, mint a realista részletekben. Abszurd hangjaik pontosan beleilleszthetők a lélektanilag hiteles figuraépítkezésben. Tordy Gézával kapcsolatban nem lehet nem észrevenni, hogyan gazdagodik szerepről szerepre emberterem-tő képessége. Tahi Tóth László Andreje és Béres Ilona Natasája adósunk maradt két ember senkivel össze nem téveszthető egyéniségével. Színpadi létezésük inkább csak a típust ragadja meg.

Mása és Versinyin kapcsolata, egymáshoz menekülése, ez az „álmegváltás", amelyben csak azért hisznek, mert hiszen valamiben csak hinni kell, igazi próbatétele a mű tiszta értelmezésének. Ruttkai Éva és Darvas Iván olyannak láttatja Mása és Versinyin szerelmét, amelyben egyszerre van jelen igazság és hazugság, rafinéria és naivitás, cinizmus és tisztaság. Ez a szerelem hangsúlyozottan földi érzelem, amelyben nemcsak két lélek, hanem két test is keresi egymást. Ez a szerelem ostoba és kisszerű, mindennapos história, egy gyanútlan és jámbor férj felszarvazásának szégyenletes és groteszk bohózata, de a világ „legszebb" szerelme is, megismételhetetlen csoda; mindez együtt . . . Ezt az érzést csak a színészi önfegyelem és emberismeret őrizheti meg ilyennek. Egy rossz mozdulattól felbillenhet az egyensúly, s vagy az önsajnálat vagy a kiégett, cinikus hitetlenség hazug banalitása nyelne el mindent.

Horvai rendezői módszere kizárja a nagy színészi tévedések lehetőségét. A minden mindennel összefügg szigorú láncolata pontosan kirajzolja minden figura lényegét. Az előadás külön nyeresége, hogy az olyan színészegyéniségek mint Páger Antal (Csebutikin), úgy illeszkednek a rendező teremtette rendszerbe, hogy abban megtalálják saját szabad mozgásterüket is. A részletek, a színész „premier planjai" azonban sosem szívják el a levegőt a közös pusztulás tablója elől. A két nagy fontosságú epizódfigura, Kozák László Ferapontja és Kőműves Erzsi Dajkája sem enged a naturalista színjátszás csábításának. Ok is arra emlékeztetnek, hogy Csehovot kevéssé érdekelhette, mi történik Prozorovék zárt ajtói mögött. A magánügy mögött csak az *ügy* érdekelhet mindnyájunkat .. .

Csehov: Három nővér (Vígszínház). Fordította: Háy Gyula, *rendezte:* Horvai István, *díszlet:* David Borovszkij, *jelmez:* Wieber Marianne.

Szereplők: Tahi Tóth László, Béres Ilona, Békés Rita, Ruttkai Éva, Pap Éva, Benkő Gyula, Darvas Iván, Tordy Géza, Mádi Szabó Gábor, Páger Antal, Oszter Sándor, Kovács István, Kozák László, Kőműves Erzsi

SZECSEI ISTVÁN

Ősz a nyírfaligetben

A Három nővér díszlete és világítása

Egy írott mű előadásbeli megvalósítása sokrétű művészi feladat: több társművészet, látható és láthatatlan közreműködők, összetett technikát kezelő emberek munkájának eredménye. Most ezeknek a kevésbé vagy egyáltalán nem látható közreműködőknek a munkájáról szeretnék írni a Vígszínház *Három* nővér-bemutatójának kapcsán. Egy darab inszcenálásának két legfontosabb támaszáról: a díszletről és a világításról. Mind a díszlet, mind a világítás megalkotása kevesek által ismert és komoly felkészültséget kíván.

A Három nővér rendezője Horvai István, díszlettervezője David Borovszkij kijevi tervezőművész. Borovszkij rend-kívül ötletes, csehovi légkört árasztó díszlettel lepett meg bennünket, amely egyszerűségében is csodálatosan szép, és méltó környezetet nyújt az előadáshoz. Ez a környezet azonban nem képzőművészeti háttér, hanem az előadás élő és elválaszthatatlan része, mint minden igazán jó díszlet. Nagyon fontos, hogy a díszlettervező érzékelje a színpad térbeliségét. Borovszkij ezt érzi, és a teret ki is használja. Megtisztítja a felesleges emelvényektől, girbegörbe falaktól, benyílóktól, díszletraktár helyett egy tiszta teret létesít, mozgást enged a színészek-nek. Színpadképe apróbb változtatásokkal mindig a dráma megfelelő mondatait húzza alá. A díszlet magas, fehér falakból áll, amelyen ajtó vagy kapu nincs, szinte börtönszerű zárt teret alkot, melyből nincs menekülés, mint ahogy Csehov hősei sem találnak járható utat Moszkva felé. Ezek a falak egyszerre tudnak szobát képezni és egy pillanat alatt egy kertet körülkeríteni, a negyedik felvonásban pedig igazi őszi nyírfaligetté változnak, amely vastag, holt avarral borítja be a Prozorov testvérek szertefoszlott vágyait.

Fejlett színházi műhelymunkáról tanúskodik a tervező által a darab magyar szcenikusának előre elküldött díszletmakett. Ez önmagában is kézműves remekmű, méretarányosan kicsinyített, valósághű bútoraival, apró, szinte ékszerész keze munkájáról valló csillárjával. De

jelen esetben szükség is volt erre a hűségre, hiszen a tervező a díszlet elkészítésének minden apró mozzanatánál nem tudott jelen lenni. Így tehát nélküle, a műhelyrajzok alapján, a makett után kellett elkészíteni a díszletet. Bár nem ismerem Borovszkij tervezési módszereit, de nyilván minden díszletéhez készít makettet, mert ez a legmegközelítőbb láttatása a rendező számára egy színpadképnek, még ha kis térben is.

Borovszkij a bemutató előtt Budapest-re érkezve elégedett volt az elkészült igazi díszlettel, és távollétében is elképzelésének megfelelően születtek meg a bútorok, a kellékek. Már a maketten is éreztük a darab atmoszféráját, bármily hihetetlenül hangzik is ez. A díszlettervezőnek meg kell teremtenie azt a teret, a rendezőnek azt a levegőt, melyben a színészek szabadon lélegezhetnek, mely inspirálja, segíti őket, és amellyel eggyé tudnak forrni.

Egy darab színrevitelénél döntő szerep jut a hatásvilágításnak. A színházi fővilágosító számára az első inspirációkat mindig a színpadkép, azaz a díszletadja, de ugyanilyen fontos a rendező és a díszlettervező kívánsága is, akiknek elképzeléseit a drámai szituáció diktálja. Egy fejlett műhelymunkával született, jó díszlet a színpadra állításban dolgozó minden technikai szakembert, minden művészt kedvezően befolyásol, és jó munka- illetve próbahangulatot teremt. Erre a lendületre szükség is van. Az a darab, amelyet a színészek ímmel-ámmal, kötelességből játszanak, amelynek próbáin a színpadmester a kényelmesebb munka érdekében elhallgatja a díszletváltozásra, a díszletépítésre vonatkozó megoldásait, a fővilágosító nem rendeztet be pluszmunkát igénylő hatásvetítőket, s egy szép, szituációba illő fényhatást azért nem javasol, mert esetleg reflektorokat kellene díszlethúzóba kötni azt a darabot nemcsak az alkotók fullasztják érdektelenségbe, hanem később a közönség is.

A művészek és a technikai dolgozók odaadással vettek részt a próbákon. Az emlékpróbák közben megkezdődött a darab ún. bevilágítása, amely igen lassan és sok-sok apró próbálkozásból, mozaikszerű részletből állt össze. Az első felvonás teljes fényű színpadképében a színház összes reflektora működik. Ha azonban ebből akár egyet is elveszünk, felborul a színpadon az egyensúly, amelyet korábban már határozottan éreztünk, és amelyet annyi óra munkájával igyekeztünk megteremteni. Ez az egyensúly nemcsak szimmetriai egyensúly (ebben az esetben eléggé szimmetrikus díszlettel

Jelenet a **Vígszínház Három nővér-előadásából** (Iklády László felv.)

volt dolgunk), hanem a díszlet és a szereplők egymáshoz viszonyított egyensúlya is. Mi úgy érezzük, sikerült valami plasztikus, térben kiterjedt színpadképet létrehoznunk. Érezni lehet a bútorok formáját, kiterjedését, a tér mélységét, még a székek karfájának gömbölyűségét is. Ilyen apróságokból szövődik végül össze a teljes színpadkép.

Itt kell szólni az ún. „gegen-reflektorokról". A díszlettervező eredeti elképzelése egy „fényplafon" volt, amely több száz apró fényforrásból állt volna össze. Ez azonban, bárhogy igyekeztünk is, kivitelezhetetlen volt. Így került aztán nagyszámú - tizenhárom - reflektor a színpad légterébe. Ma már minden rendező alkalmaz hátulról és felülről jövő fényeket, mert ezek az első fényekkel együtt rendkívül plasztikusan világítják meg a játékteret. A színészek még élőbbek, a bútorok még valósághűbbek lesznek, hajuk csillogó, alakjuk jobban kirajzolódik a díszletfalakból. Például a fonatok között átszűrődő fény a nádfonatos székeket igen széppé teszi. Kinn, a szabadban is minden irányból ér a fény bennünket; hiszen óriási a nap mindenünnen visszaverődő reflexfénye. Ezt próbáljuk a színpadon is visszaadni, illetve utánozni, amikor a szereplőket hátulról is megvilágítjuk. Sok rendkívül hatásos színpadi fényeffektus titka volt idáig is a hátulról jövő fény.

A Három nővér próbáin kezdetben a felső reflektorok még belógtak a színpadkép-be, láthatóak voltak a nézők számára is, s mint egy tévéstúdióban, körbefogták a játékteret. Borovszkij véleménye szerint a nézőtéren elhelyezett reflektorokat is látja a közönség, tehát ezeket sem kell szégyellnünk. A színpad ekkor még hasonlított az ún. „black-box" színházakra, ahol a színpad és a nézőtér közös teret alkot, és a teljes mennyezet szolgál a szín-házi fényvetők és gépezetek nyílásaiként. A zenekari árok beépítésével a rendező igyekezett közelebb kerülni a nézőkhöz, valahogy jobban találkozni velük. A játék lényegesebb részei mind elöl, szinte a nézők között játszódnak. Olyan öreg színházépületben, mint amilyen a miénk is, a nézőtér és a színpad kiképzése bizonyos mértékig akadálya a modern inszcenálásnak. A proszcéniumkeret gátat szab a merészebb elképzeléseknek. Amíg azonban nincs sok-sok millió forintunk, hogy új, univerzális színházépületeket építsünk, addig ebből kell erényt kovácsolnunk, ebben kell játszanunk. Ma már világszerte megszűnőben van az ún. kukucskálószínpad, ez az illúziókeltő mesedoboz, amelyben a varázsütésre felszálló függöny mögött csodálatos dolgok történnek.

Pár nap és némi vita után a színpad légterében látszó lámpákat mégis feljebb húztuk (színházi nyelven szólva: takarásba), hogy ne zavarják az első sorban ülőket, mert egy éles fénypont akaratlanul is odavonzza a néző tekintetét. A világítás elkészítésében a legnagyobb feladatot az első felvonás teljes fényű színpadképe adta, bár látszólag ez a legstatikusabb, legegyszerűbb világítási effektus a darabban. A tér érzékeltetéséhez óriási segítséget adtak az előbb már említett gegen-lámpák. Ha egy emberi alakot csak elölről világítunk meg, az papírlapszerűen hat, úgy érezzük, hogy csak a síkban van kiterjedése. Az, aki csak egy kicsit is foglalkozott a fényképezéssel, jól tudja, hogy ez mennyire igaz. Szerencsés választás a fehér díszletfalak alkalmazása. Később világítástechnikailag ez is sok problémát okozott. Akimov szovjet rendező-tervező szerint: „Az a világítás, amely a díszlet számára a legelőnyösebb, igen ritkán bizonyul a színészek számára is a legelőnyösebbnek." Ez, sajnos, most is beigazolódott. Ha ugyanis megvilágítjuk a fehér falat, akkor igen nehéz az előtte sötét ruhában játszó színészt túlvilágítani. Eleinte olyan érzésünk volt, hogy a színészek sötétben vannak, bár ugyanennél a megvilágításnál fekete háttérrel vagy sötét díszletfallal a színészek ragyogó, szinte bántóan éles fényben lennének. A fehér háttérnek hátránya mellett óriási előnye, hogy jól érvényesül előtte a sötétebb bútor, élni tud a színészek alakja, mozdulata.

Az előadás nyitott színpaddal indul, és a függönyt aznap este egyszer sem látjuk. Ebből következett, hogy a fény játékával kellett megoldani a felvonások közti változásokat, a szünetet és a darab végét is. A félhomályban történő díszítések közben is bent levő színészek és a zene töréstmentesen, jó ritmusban köti össze a felvonásokat. Az első felvonás teljes fényű színpadképe a második felvonásra intim hangulatot árasztó fénybe úszik át. A játékteret ekkor mindössze három-négy reflektor világítja meg, a hátsó falra vetődő, éles árnyékokkal szabdalt, szórt fény jól érzékelteti az est hangulatát, a kályha tüze, melege pedig a kinti hűvös időt.

A második felvonás asztalának megvilágítása az ún. hídból történik, azt a hatást keltve, mintha az asztal fölé függesztett csillár világítana. A reflektorok fénycsóvái elkerülik magát a csillárt (amely természetesen önmagában is világít), mellette csúsznak el. Ezt a fénykört több sárga színszűrő teszi kissé lágyabbá, melegebbé.

Milyen szempontokat kell figyelembe venni egy darab bevilágításánál ?

Hol játszódik a jelenet (szoba, kert stb.)

2. Napszak (nappal, este).
3. Időjárás (köd, napfény, eső).
4. A szobában elhelyezett világítótestek helyzete (gyertya, lámpa).
5. A színészek közlekedési útjai, térformái.
6. A rendező és díszlettervező kívánsága.
7. A néző, aki a színházban szeretne mindent jól látni.

A második rész a szünet és az átdíszítés után a Prozorov nővérek szobájában kezdődik. A tervező öt paravánnal ötletesen zárja le a teret. A háttér sötétben tartásával pedig az előszínpadra tereli a figyelmet. Érdekes hatású az egyik paravánon hátulról átszűrődő fény, amely ügyesen egy ablak körvonalait rajzolja ki. Ennek a jelenetnek a bevilágítási szépsége, hatása szintén az egyszerűségében rejlik. Úgy érzem, ide kívánkoznak a cseh színházművész, Emil Burian világításról mondott szavai: „A fény a színpad lényege, lényege és öltözéke is, nem szabad túlméretezni, sem annyira lecsökkenteni, hogy kárára legyen a játéknak. A fény gyakran a tér felét tölti meg, a felesleges mázolás helyett a színt kisebbíteni is lehet vele. A fény nem illúzió, a fény színe a játék fénye. Sokszor egy mondatot nemcsak hanggal, hanem fénnyel is lehet variálni. A fénynek megvan a maga sajátos hangja, amely a színpadi hanggal összhangban lehet vagy ellentmondhat annak. A rendező feladata eldönteni, hogy harmóniát teremtsen-e vagy ellenpontosságot."

Számunkra, de úgy gondolom, mindenki számára, aki megnézi ezt az előadást, az utolsó felvonás látványa a legcsodálatosabb. Ez az utolsó felvonásbeli látvány inszcenálási telitalálat, az előadás összeforrott, elválaszthatatlan része, szinte lényege. Az első felvonásban már látott bevilágítás jelenik meg ismét, kissé visszahúzva, halványabban, de ugyanolyan plasztikusan. A színpadra szórt rengeteg falevél betemeti a Prozorov nővérek boldogságát, egy szomorú tél előhírnöke-ként. Bár Csehov szavai szerint a nővérek megpróbálnak hinni egy boldogabb életben, mégis érezzük: erre az avarra nemsokára ráesik a hó, hogy elfedjen mindent.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Őszi vidámságok nyomában

Négy vígjátékpremier

Az őszi évadnyitás bizonyos értelemben rendkívülinek tekinthető. A vígjátékokban rendszerint szegényes repertoár ezúttal tetszetősebb volt. Öt vígjáték is szerepelt a műsoron, s ezek közül három magyarországi ősbemutató. Ezek az előadások nemcsak önmagukban, hanem egymással való összefüggésükben is figyelemreméltóak. Képviselik a komédia szinte minden típusát, s egyúttal jelzik azokat az utakat is, melyeken korunk írói a hagyományos eszköztár bővítésével megkísérlik a társadalom beállítottságát, új helyzetét mulattatva és tanulságosan ábrázolni. De a vígjátéki formabontás és formaépítés kérdésein kívül érdekes tanulságok kínálkoznak a rendezői és a színészi munka eredményeiből és eredménytelenségeiből is.

Körsétánkat a József Attila Színházban kezdjük. *A Motel a hegyen,* az ír Hugh Leonard darabja joggal érdekelhette a József Attila Színház dramaturgiáját, mert a szerző eredeti módon keresztezte a bohózatot a társadalmi szatírával.

A Gibbon házaspár lakásán megismerkedünk Gibbonékkal és üzlettársukkal, Kinnore-ékkal. Gibbonék telekspekuláció és építkezési machinációk révén átlagon felül jól élnek. Igen büszkék arra, hogy ők már valakik, s az újmódi kivagyiság minden lehetséges jelvényét magukra akasztják. Vendégeiket káprázatos sztereoberendezésükkel, vadonatúj szaunájukkal (ezek a magyar előadásból kimaradtak) ejtik ámulatba. A darab első fele a törtető üresfejűek pompás rajza, kitűnő alkalom arra, hogy mulattatva ébresszen a presztízsmánia veszélyeire.

A darab másik vonala a hagyományos tizenkilencedik századi téma, a polgár házasságtörése. Ez az elnyűhetetlen mulatságforrás az angol eredetiben szerencsére csak a második részben tompítja cl a szatíra hangjait, amikor a motelben megrendezett többszörös éjszakai randevú során a kergetőzés és bújócskázás bohózati mechanizmusa teljesen eluralkodik.

Sajnos a magyar előadás az első perctől kezdve a darab másik vonalára kapcsolt rá. Jóformán eszünkbe sem jut, hogy ez a történet mennyire aktuális, mennyire ismerős. Mintha az, hogy ezek szellemileg ostoba és üzletileg ravasz emberek, akik meglovagolnak minden konjunktúralehetőséget, uzsorahaszonnal folytatnak telekspekulációt, mellékes mozzanat lenne.

Ha valaki a magyar kritikákat elolvassa végképp elbizonytalanodik. Az egyik kritikus túlságosan sikamlósnak találja a játékot, a másik azon bosszankodik, hogy erőszakosan megnevettették, a harmadik szerint a dráma fügét akar mutatni az ír nacionalizmusnak, a negyedik kritikus eleinte rossz darab jó előadásáról, írása végén pedig jó darab gyenge színpadra állításáról beszél. A félreértések egyik oka a kizárólag a bohózati vonalat alá-húzó rendezői értelmezés. A másik: a szöveg ír vonatkozásainak tapintatos ki-iktatása. Nálunk az újságolvasó néző csak azt tudja, hogy az íreknél vallási mezben polgárháború folyik. De arról már nem értesül, hogy miközben az angol fönnhatóság alatt álló Észak-Írország véres összecsapások színhelye, a független Ír Köztársaságban békés, konszolidált viszonyok vannak, s ott a nacionalizmus egészen más jelenség, mint északon. A „nagy" Írországban az érces torkú hazafiság már egyértelműen komédiatéma, hiszen nincs aktualitása. Írország 1916-ban vívta véres függetlenségi háborúját, a mai nemzedék már a szabad ír államban született, melynek keretei között mulatságos a melldöngető nemzeti érzés, hiszen senki sem fenyegeti. A pesti előadás ebben a kérdésben azért zavaróan görcsös, mert Írország túl messze lévén, az átlagos nézővel nem tudja pontosan megértetni a két országrész helyzete közötti különbségeket. A mindennap érkező tragikus hírek meg túlságosan közeliek ahhoz, hogy az előadás felszabadultan merjen viccelni egy távoli nép túlhabzó patriotizmusán.

Pedig az előadásban - ha az első rész átfogó és megsemmisítő jellemrajzot ad a presztízsmániában szenvedő szereplőkről - még a második felvonás összebékítő jelenete is leleplező erőt kaphatna, hiszen nyilvánvaló, hogy a házas- és üzlettársak váratlan összeborulását a felismert anyagi érdekösszefonódás váltotta ki.

Benedek Árpád rendezése tiszta bohózatot állított színpadra, a szatíra harapásai alig észrevehetőek. Csakhogy a „tiszta" bohózat nem tiszta. A műfaj 19. századi őstípusai megkísérelték fölidézni a commedia dell'arte jókedvét, az életerő és a vidámság túláradását, de már a korabéli kritika is fölfedezte a próbálkozás hamisságát. A súlyos osztályharcoktól, társadalmi ellentétektől tépett században a bohózat már a polgárság önáltatása volt, melyben az illúzióknak egy olyan látszatvilága kelt életre, ahol sok botlás, baklövés, gyarlóság megesik, de végül minden tisztázódik, helyreáll a rend, mert az élet mulatságosan egyszerű, mint egy társasjáték.

A József Attila Színházban is ilyen álfelhőtlenség uralkodik, a darab meglevő tartalmas mondanivalójával az előadás nem pepecsel.

A színészek maradéktalanul kiaknázzák a mulatságos bújócskajáték minden lehetőségét. Szemes Mari azok közé tartozik, aki ennyivel nem elégszik meg. Sok vérbő asszonyfigura után alkalmat talál Mrs. Kinnore szerepében arra, hogy eljátssza eddigi szerepeinek fonákját. Pompás jellemrajzot ad egy butácska újgazdagnéról, akinek elege van a szerelemből, a hideg is kileli, ha örökké ölelésre szomjas férje közeledik hozzá. Kaló Flórián (Gibbon) sikeresen érzékeltetett valamit a félénk férfiból, aki az angolszász világ emancipált nőtársadalmában csetlik-botlik. Ez a típus mulatságosan bátortalankodik egyik angol vígjátékból a másikba, s most érdekes megfogalmazásban lépett magyar színpadra. Pálos Zsuzsa (Miss Manning) a vénlányos kis direktriszből másodpercek alatt lesz *femme fatale,* telt, bársonyosan érzéki hangja ez utóbbi figurát teszi hihetőbbé. Kállai Ilona és Fülöp Zsigmond tartózkodóan finom társalgási tónusokkal igyekeznek valamit színpadra hozni a szigetország légköréből. Ugyanez nem mondható el Horváth Gyuláról és Csákányi Lászlóról. Ők is nagyszerűen komédiáznak, de egy egészen más, darab stílusában.

Nápoly a Dunántúlon

Alig van vidéki színház, amely az ötvenes években ne játszotta volna a *Vannak még kísérteteket.* Színházaink vonzalma egyértelmű volt, a bemutatás eredményei már vegyesebbek. A vonzalmat magyarázza, hogy Filippo a magyar színházakban megszokott pályán vezeti a játékot. Realista, távol áll tőle minden kísérletezés vagy újítás. Bizonyos társadalmi problémák megjelennek darabjaiban, hogy aztán létrejöhessen a szerencsés kibontakozás. A népi komédia egy sajátos, nagyon helyhez kötött változatát teremtette meg. A magyar előadások Filippo darabjait kétféleképpen szokták értelmezni. Van, amikor az előadás min-

denáron nápolyias akar lenni. Ilyenkor felgyorsul a beszédtempó, széles gesztusokat, az olasz neorealista filmekből ellesett megoldásokat látunk. A másik út az, amikor a rendező úgy nyúl a darabhoz, mint akármilyen vígjátékhoz. Ilyen-kor szokta megállapítani a kritika, hogy Filippo tulajdonképpen szerző.

A Vannak még kísértetek meséje már nem is egyszerű, hanem szimpla. Pasquale, a nápolyi kisember nagyon élhetetlen. Beköltözik egy tágas és mégis olcsó házba, melynek az a híre, hogy kísértetek lakják. Rettegve hisz a kísértetekben, de nincs más választása, pénze nincs, örül, hogy feleségével meghúzódhat valahol. A jóvérű asszony alaposan kihasználja férje hitét a kísértetekben, gazdag, fiatal szeretőjével vígan szórakozik, szinte az ura orra előtt. A viszonyból támad némi bonyodalom, de csak a szerető családja részéről. A jámbor Pasquale ugyan-is nagyon megszereti az adakozó „szellemet", aki rendszeresen jelentős pénzösszegeket csúsztat a házikabátja zsebébe. A rendező, Lengyel György a bővérű népi komédia bohózati hangvételének sajnos nem engedett szabad teret. A szereplők többsége túlságosan vissza-fogott stílusban játszik. Így sikerült elkerülni az erőltetett nápolyiaskodásokat, viszont nem született egységes játék. Az emeltebb, irodalmibb hangvétellel Dobák Lajos (Pasquale) meg akarja csillantani a komédia alatt rejtőző tragédiát, viszont ez a hang nagyon nem jó Meszléry Juditnak, aki Mária szerepében az öregedő férje mellett huncutkodó fiatal-asszonyt játssza. *Azaz* hogy kellene játszania. ő ehelyett egy elég színtelen, hideg szépséget jelenít meg, aki méltósággal fojtja el érzelmeit. Joós László Alfredója is egy sokkal komolyabb darabból tévedt ide. Tétova járkálásai, fojtott vallomásai egyáltalán nem a délolasz férfi heves szerelemvágyát juttatják eszünkbe.

A főszereplők már kellően félreviszik a darabot ahhoz, hogy a Filippo-stílust jó nyomon kereső mellékszereplők néhány kísérlete elszigetelt próbálkozás maradjon. Az egyik ilyen - sajnos - magányos epizód a bolond Carmelát játszó Majczen Máriáé. Pár perces jelenetében sikerrel kerüli el a figura buktatóit. Őrült nője nem melodramatikus, de nem is kívülről ábrázolt mulatságos bolond. Majczen bravúrja abban áll, hogy a bomlott elméjű lány zavart mozgásában és gesztusaiban egyszer csak megvillannak azok az emlékcserepek, amelyekből összerakhatnánk egy életvidám, mókára mindig kész, egészséges nápolyi lányt.

Demjén Gyöngyvér Armida, a meg-csalt feleség szerepében a némafilm-komédiák jeleneteiből kölcsönzött, ma már ellenállhatatlanul mulatságos eszközökkel teszi idézőjelbe tragédiáját. A kísérlet csak azért nem sikerült, mert nincs közege. Demjén így magányosan bizarrnak

Szemes Mari (Niamh Kinnore) és Kállai Ilona (Grainne Gibbon) Hugh Leonard Motel a hegyen című bohózatában (József Attila Színház)

Fülöp Zsigmond (James Usheen) és Kállai Ilona (Grainne Gibbon) a Motel a hegyen című bohózatban (József Attila Színház) (Ikládv László felv.)

hat ezzel a hanggal, mert a főszereplők komolyan komolyak.

Őszintén sajnáljuk, hogy a rendező adósunk maradt az előadás egységes stílusával. Végül is nem tudtuk meg, miért vették elő a veszprémiek ezt a darabot, mely tizenöt évvel ezelőtt körbejárta az országot.

Egy szokatlan ősbemutató

Miskolcé az érdem, hogy fölfedezte a magyar színpadnak a vígjáték egyik legnyugtalanabb útkeresőjét és formakeresztezőjét, Dario Fót. Szándékosan kerültük el a formabontás szót, hiszen ez Fo esetében a formák vakmerő keresztezésével egyenlő.

Dario Fo az olasz színház legkiszámíthatatlanabb fenegyereke. Egyetlen állandó jellemvonása az, hogy csak aktuális, politikus komédiákat ír szélsőbaloldali szellemben. A mulattatva politizálás gyakorlata, melyet társulatával olyan sikerrel folytat, hogy állami támogatás nélkül is ő az egyetlen olasz színigazgató, aki nyereséggel zárja évadait, az elmúlt évtizedben kitermelt egy-két világjelentőségű produkciót. Az első éppen a *Hetedik parancsolat: lopj kevesebbet,* melyben a politikai céltudatosságot a legvadabb bohózattal egyesítette. Ezt a darabját Európa haladó színtársulatai mindenütt sikerre vitték, Franciaországtól Bulgáriáig és az NDK-tól Belgiumig. (Kissé érthetetlen is, hogy hazai fölfedezése miért váratott magára.)

A másik Dario Fo-szenzáció 1968-as keletű, s bár azóta már aktualitását vesztette, a kép teljessége érdekében meg kell említenünk. A párizsi anarchista lázadásban tetőző nagy nyugat-európai „szélsőbaloldali" hullám őt sem hagyta érintetlenül, és *Nagy pantomim zászlókkal* című produkciójában teret adott az ultraradikalizmusnak. Ez az előadás a háború utáni Olaszország történetét dolgozta fel mozgalmas tablókban, óriási bábok alkalmazásával, s egyszerre volt antifasiszta, antikapitalista és antikommunista. Az előadás vége szabályos lázítás. A lapok akkor megírták, hogy Vignola faluban a nézők fegyvert s szerszámot ragadva akartak egy helybéli üzem kisajátítására indulni.

Dario Fo színháza az amerikai utcaszínházakkal tart rokonságot, gátlástalanul alkalmazza a legharsányabb színházi hatáselemeket.

A Lopj kevesebbet magyar ősbemutatójára térve: Orosz György miskolci rendezésének két jelentős érdeme van. Jól

Dario Fo: Lopj kevesebbet (miskolci **Nemzeti** Színház). Csiszár Nándor és **Virágh** Ilona (Klein József felvétele)

kalkulált a társulat adottságaival, és meg építette azokat a pilléreket, amelyekre helyezve egységes hatású lehetett az előadás. Két évvel ezelőtt beszámoltam a szófiai előadásról. A bolgárok részleteiben tekintve színesebb, artisztikusabb munkát végeztek, több volt a látvány, az akrobatika, sőt futotta még egy kis szürrealizmusra és abszurd színházra is. A szófiai Szatirikus Színház előadása láttán mégis maradt bennem valami kelletlenség. Egyszerűen azért, mert nem volt arányban az erőfeszítés a dráma szövegével. Túl sok effektust vittek bele az elő-adásba, s a hatás ettől nem erősödött, ha-nem gyengült.

Orosz György jól ismeri a kivételesen erős miskolci vígjátéki hagyományokat. Tudja ennek előnyeit, de hátrányait is. Tudja, hogy a közönség és a színészek is elsősorban a poénépítésben, az erőteljes helyzetekben és az operetthumorban állják meg a helyüket. Ezért nem próbálkozott meg mindazokkal a stíluslehetőségekkel, amelyekre a darab alkalmat ad, s amelyet az említett bolgár előadás maradéktalanul kihasznált. Ehelyett a darabot egy cirkusz porondjára helyezi, és úgy játszatja el, mint egy kétórás bohóctréfát. Az előadás egyik erőssége tehát a cirkuszi keret, A. másik a tempó. Magyar színpadon ritkán látott iramot diktál, s erre nagy szükség is van, mert ha csak percekre is lelassulna a játék, a nézőnek már ideje nyílna a drámai konstrukció képtelenségeire gondolni.

A Lopj kevesebbet főszereplője egy Attila nevű sírásónő. Attila elég együgyű leány, a környező világból származó minden információnak hitelt ad. Így természetesen az olasz kormánypárt híve, és a darab elején a rendőröket félti, amikor azok összecsapnak egy tüntetés során a munkásokkal. A többi sírásó állandóan megtréfálja, míg egy nap egy tréfájuk valósággá nem válik. Kiderül, hogy a temetőt hamarosan bezárják, s a dolgot megszimatoló telekspekulánsok óriási üzletet fognak csinálni. Attila megismerkedik egy nagykereskedővel, Arnaldóval, aki a felesége és régi élete meguntával egy autóbaleset leple alatt távozik

Tabi László: Családi dráma (veszprémi Petőfi Színház). Baracsi Ferenc és Herendi Mária (MTI - Kovács Sándor felvétele)

csődbe ment üzletéből és a nyilvántartott élők sorából, s azt tervezi, hogy zsarolásból fog remekül élni. Attilát megbízza, hogy apácának öltözve szerezzen meg bizonyos terhelő dokumentumokat, amelyek egy kolostor páncélszekrényében vannak elrejtve. A darab ettől kezdve már szinte követhetetlen kavarodásba torkollik. Attila megszerzi az iratokat, de fölfedezik, kénytelen az új zárdafőnöknő szerepét fölvenni. Bonyolítja a helyzetet, hogy az apácák elmegyógyintézetet tartanak fenn, s a bolondok is bekapcsolódnak a cselekménybe. A rendőrség is nyomozni kezd, és egy detektív fölismeri az eltűnt sírásólányt és barátját, a nagykereskedőt. Az iratok a hatóságok kezébe jutnak, de a rendőrfelügyelő a dolog horderejét figyelembe véve, a döntést a Kegyelmes Úrra bízza. A Kegyelmes Úr a sok előkelőség neve láttán az iratokat megsemmisíti, az ügyet eltussolja. Végül minden marad a régiben, de az egykor együgyű sírásólány ezentúl már tudatosan harcol a kapitalizmus ellen.

Az előadást a szokásos cirkuszi kellékek kísérik. A jeleneteket, felvonásokat az emelvényen elhelyezett zenekar „konferálja be", a túl erős arcfestés, a valóságtól elrugaszkodó jelmezek (az apácák egy része például miniszoknyát visel) is alátámasztják és igazolják a helyzetek bohóctréfaszerű kiélezettségét. Csak néhány képet idézünk az abszurdumig, sőt a morbiditásig menő bolondozásra: látunk koporsóban csónakázó tetszhalottat, „díszes", hippimintás, színes koporsókollekciót, pisztollyal a kezében áhítatosan keresztet vető kasszafúrót, nyíltszíni tanfolyamot a prostitúció tudományáról, agyátültetésen átesett bolondokat forgó propellerrel a fejük tetején, és még hosszan sorolhatnánk az írói és rendezői ötleteket, melyekből itt annyi van, mint máskor három vígjátékban. A képtelenségek sorozata ezen az estén mégis pontosan adagolt, mert noha a valóságot karikatúrához hasonlóan elrajzolja, a darab társadalomkritikai nyílhegyeit egyáltalán nem csorbítja ki.

A vígjáték rangja

Ez foglalkoztatja, bosszantja Tabi Lászlót egy egész színdarabon keresztül. A *Családi dráma* című vígjáték, melynek ősbemutatóját a veszprémi Petőfi Színházban tartották meg szeptember végén, ennek a műfajnak a háttérbe szorítottságán, lenézettségén viccelődik, miközben írójának a méltánytalanság fölött érzett mérgében talán inkább sírni volna kedve. Milyen az, ha egy bohózatíró alanyi költővé válik? Tabi esetében olyan, mint a harakiri. Metszően önmagába vág. Ezért aztán alig leplezett panasznapja nem marad magánügy, hanem helyenként jó szórakozás. Mindenkit kikészít, a filozófiai zsargonnal zsonglőrködő kritikusról bebizonyítja, hogy csak blablázik, alaposan megcsipkedi a magyar abszurdokat, s a keretjátékban éppen a telefonkönyvet dramatizálja, mert azt szeretné, ha egy újabb színházban is bemutatnák a darabját. Tabinak jó az arányérzéke, a főszereplő vígjátékíró is megkapja a magáét. A közönség aránylag jól szórakozik az atelier-humoron, mert közben úgy érzi, hogy beavatták a színház belső világának titkaiba is. A siker mégis mérsékeltebb, mint néhány korábbi Tabi-darab esetében. Tabi sikereinek az a nyitja, hogy kitűnő a szimata. Dicséretes érzékenységgel azonnal megérzi, ha valami van a levegőben, ha „helyzet" van. A mindennapi élet apró változásainak sokaságában föl tudja fedezni az új jelenségeket, s ezeknek mulattató fonákságait. Az, hogy ez-úttal - saját szavait használva - író-olvasó találkozót rendezett, s elmaradt a pillanatnyilag érvényes élethelyzet játékos ki-figurázása, arra mutat, hogy most éppen nincs „helyzet".

A darabnak csupán a mellékcselekményét lehet elmesélni, mivel a főcselekmény: állóhelyzet. A főszereplő komédiaíró zsörtölődik, mert nem becsülik eléggé, majd elhatározza, hogy vígjáték helyett drámát fog írni. A mellékcselekmény az íróné flörtje egy szakállas ifjú kritikussal. Ez a flört hozza mozgásba a darabot. Az írót megihleti a szenvedés, a féltékenység. Pedig az íróné a férjét szereti. Amikor a kritikus határozottan közeledni akar, kiadja az útját. Valóságos külön bejáratú minivígjáték kezdődik, mert az író édesanyja rábeszéli a menyét, hogy látszólag továbbra is udvaroltasson a kritikussal, a férje ugyanis csak szenvedve tud drámát írni. A szegény udvarló csak azt látja, hogy kettesben a szerelme undok és elutasító, de ha a férje is ott van, akkor bűbájos és engedékeny.

Pétervári István rendezésében arra törekedett, hogy a színészek ne fogják föl túlságosan komolyan a darab „drámáját", ugyanakkor ne vigyék túlzásba a bolondozást.

A szereplők jókedvvel játszanak. A nevetés fő forrása Baracsi Ferenc, Csobáncz Endre színpadi szerző szerepében. Baracsi elemében érzi magát, féktelenül komédiázik. Ha nem túlozná el az író kifakadásait, lelki válságait, a darab menthetet-lenül magánjellegű maradna. De Baracsi él a komikus elidegenítés eszközeivel, játéka egyben a darabbeli író magatartásának kritikája is. A többiek - noha hosszabb szerepeik vannak - voltaképpen csak labdaadogatók. A mellékcselekmény már teljesen a sablonbohózat szabványelőírásaihoz igazodik.

*

A négy este közös tanulságaiból az első helyre a rendezői értelmezés ügye kívánkozik. A négy közül a legjobb előadás vitathatatlanul a miskolci volt. Azzá tette a mélyen átgondolt tudatosság, az a bizonyos pillérépítés, amelyre korábban már utaltunk. Kitűnt, hogy nem a mindenáron eredetieskedés, az ötletparádé-

zás a sikeres bohózati előadás záloga, hanem a tudatos hatások túlsúlya a rögtönzések fölött. Tudjuk, milyen állandóan visszatérő probléma nálunk a vígjátékok fegyelme. Feltétlenül csökkenteni kell az improvizálás arányát. Ennek legjobb módszere az lehet, ha az előadás olyan mértékben kidolgozottan kerül a néző elé, hogy az már kizárja a fegyelem gyors romlásának veszélyét. Szeptemberi élményeink alapján el kell vetnünk az olyan tételeket, hogy a jellemkomikum a vígjáték, a helyzetkomikum a bohózat kiváltsága, meg hogy a bohózat az üres móka, a merő jókedv műfaja, a vígjáték pedig a komolyabb gondolat és ábrázolás eszköze. Nem beszélhetünk műfaji felsőbbrendűségről a komédián belül sem. Lehet egy olvasva érdekes, már-már csehovi hangulatú darab is hatástalan a színpadon, s egy tobzódó összevisszaságot mutató bohózat is közvetíthet mélyenszántó gondolatot. Minden a színházban dől el. Csak tudjuk, hogy mit akarunk.

Hugh Leonard: Motel a hegyen, József Attila Színház.
Fordította: Szántó Judit. *Rendezte:* Benedek Árpád, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Nádor Vera.
Szereplők: Horváth Gyula, Szemes Mari, Kaló Flórián, Kállai Ilona, Fülöp Zsigmond, Pálos Zsuzsa, Csákányi László.

Eduardo de Filippo: Vannak míg kísértetek, veszprémi Petőfi Színház.
Rendezte: Lengyel György m. v., *díszlet:* Fehér Miklós, jelmez: Hruby Mária.
Szereplők: Dobák Lajos, Meszléry Judit, Joós László, Demjén Gyöngyvér, Tóth Titusz, Majczen Mária, Harkányi János, Bakody József.

Dario Fo: Lopj kevesebbet, miskolci Nemzeti Színház.
Fordította: Nagy Magda, *zenéjét szerezte:* Herédy Éva. *Rendezte:* Orosz György, a *díszleteket és a jelmezeket tervezte:* Gergely István.
Szereplők: Komáromy Éva, Sallós Gábor, Csapó János, Csiszár Nándor, Máthé Éta, Virág Ilona, Lenkey Edit, Varga Tibor, Koroknay Géza, Pákozdy János, Somló István, Csiszér András, Győrváry János, Szabados Ambrus, Héczey Éva, Pádua Erzsébet, Bősze Péter, Győri Ernő.

Tabi László: Családi dráma, veszprémi Petőfi Színház.
Rendező: Pétervári István, *díszlet:* Szabó Lajos, *jelmez:* Hruby Mária.
Szereplők: Baracsi Ferenc, Herendi Mária Ruttkay Mária, Horváth László, Kenderes Tibor, Czeglédy Sándor, Törsök Márta.

MIHÁLYI GÁBOR

Színpadi szertartás halott istenek tiszteletére

Euripidész Médeiája és Szophoklész Antigonéja a szegedi Nemzeti Színházban

A szegedi nézőket felvont függöny fogadja. Már az előadás megkezdése előtt módjukban áll megcsodálni Gyarmathy Ágnes egyszerűségében szép és impozáns díszletképét. A függönyök övezte, ferdén lejtő színpad majdnem teljesen üres, csak baloldalt az előtérben hever egy óriási Zeusz-fej - egy tízméteres istenszobor maradványa, s jobboldalt fent a magasban csüng egy elnyújtott, háromszög alakú fríz- vagy talán timpanontöredéket idéző kulissza - mintha valamely görög templom argonauták útját, Médeia gyermekgyilkosságát, Antigoné áldozatát megjelenítő oromzatának darabja lenne.

A romokat mutató díszletkép már eleve jelzi: a régi Görögország nincs többé, a régi istenek is meghaltak már. A lám-pák kialszanak, az előadás megkezdődik. Újra felgyulladnak a színpadot megvilágító sárga fények, a Zeusz-fejen magába roskadva ül Médeia dajkája. (A szereplők már nem félnek attól, hogy ülőalkalmatosságnak használják az istenfejet *ábrá*zoló szobormaradványt.) Ünnepélyesen bevonul a nők és férfiak kara, s ék alakban a közönség felé fordulva elszavalják az *Antigoné* dráma „Sok van, mi csodálatos . . ." kezdetű híres karszövegét. A hangsúly azonban ezúttal nem az ember okosságát, tehetségét, leleményét, kitartását dicsérő sorokra esik, hanem az utol-só kettőre: „mindenben ügyes - ha akár-mi jön, ám a haláltól - nem tud menekülni." E sorok annál is inkább hangsúlyt kapnak, mivel ezt a karszöveget a két görög tragédia egybefoglalására *a Médeiát* követően, az *Antigoné* végén is elismétlik.

A görög ember félelme a sikert hozó, majd megrontó, de mindenképpen kiszámíthatatlan, befolyásolhatatlan vak sorstól egyaránt előtérbe kerül mind a két klasszikus dráma előadásában. Lehet, hogy a rendezői szándéktól függetlenül kapnak nyomatékot a Hírnök szavai: „Mert minden árny a földön - nem most vallom ezt / először, és nem rettegek kimondani: kik azt hiszik, hogy bölcsek és mély dolgokat / kutatnak, legtöbb büntetés azokra sújt. / Mert emberek közt senki boldog nem lehet: / kinek segít a jószerencse, sorsa jobb / a többinél, de boldog nem léhet soha." (Médeia, Európa K. 1964. 93. old. 1224-1230 sor), vagy később *az* Antigonéban: „Higgyétek el, míg él az ember, semmi sincs, / Miért dicsérnem vagy kárhoztatnom lehet. / Szerencse, semmi más,, emel s lesújt megint, / Akár balsorsba jutsz, akár jól megy sorod." (Antigoné, Franklin K. 19 50. 404. old.) A Hírnök szövegét mind-két darabban a fiatal Fenyő Ervin szavazata el nagyon szépen, mély átéléssel, s talán őt ragadta meg e sorok összecsengése, s így kerültek előtérbe a bekövetkező tragédiák tanulságát összegező szavak.

Giricz Mátyás rendezését meghatott ünnepélyesség jellemzi. Emelkedett méltósággaI és költőiséggel mondják a színészek Euripidész és Szophoklész mondatait, ügyelve a szép, érthető beszédre, s arra, hogy a szöveg zeneisége, dallama se sikkadjon el. (Ehhez képest zavart a Médeiában a női karvezető, Barta Mária kicsit gyermekes hangsúlyú szavalása.)

A dajka és a női kar előzményeket ismertető bevezetője után fellép Médeia - Kovács Mária -, hogy elzokogja panaszát. Szerelme, férje Iászón kedvéért nemcsak elhagyta otthonát, de elárulva szüleit fel is égetett maga mögött minden vissza-, hazavezető hidat. Idegen földön két gyermeket szült férjének, Iászónnak, mindenben kedvét leste, s most az egy másik, fiatalabb, otthont s királyi trónt ígérő nő kedvéért elhagyja őt. Médeia sokszorosan sértve érzi magát, mint nő, mint feleség, mint anya, s szenvedését, elkeseredését csak fokozza magárahagyatottsága, kiszolgáltatottsága, tehetetlensége. Euripidész Médeiája azonban nemcsak sértett asszony, szerencsétlen megalázott királylány, hanem Héliosz napisten varázstudományú unokája is. A szenvedélyes, veszedelmes nők sorából való, aki szerelmi őrületében gyilkolni is képes.

Kovács Mária, akit erre a szerepre hívtak meg Miskolcról, érzésünk szerint - mint később megtudtuk, a rendező utasítására - túlságosan is lefojtott, túlságosan is mértéktartó Médeiát alakított. Méltóságteljes királynő volt, aki büszkeségében nem tűrte még részvétünket sem. A színésznőre kényszerített majdnem gesztustalan játék fegyelme nem adott lehetőséget szenvedélyes kitörésekre, mozgásokra. Nyilván így is életre lehet kelteni az elkeseredett, vad bosszújában gyermekeit is elpusztító démoni szeretőt és sebzett anyát, a magukat humanistának valló

A rendezői szándék, a kevés mozgásos, ravasz görögök hazug civilizációjában idegenül mozgó vad, barbár asszonyt. Kovács Mária azonban az ünnepélyességet követelő játékstílus nehéz páncélzatából nem tudott kitörni, erejéből többnyire csak a szöveg szép és kulturált elmondására futotta.

majdnem gesztustalan játék, ahol ennek megfelelően minden mozgás, minden gesztus többszörös súlyt kap, a naturalista játékstílus következetes kerülése, az előadásmód szertartásos ünnepélyessége részben elérte célját: templomi áhítatot teremtett a nézőtéren. A vasárnap délutáni előadás diákközönsége pisszenés nélküli tisztelettel bámulta a színészeket. De úgy ülte végig a templomi előadást, s nemcsak *a Médeia,* de az *Antigoné* előadását is, mint aki elment ugyan a misére, a szülei kedvéért, vagy mert úgy illik, s aztán elcsodálkozik, elámul a számára nem is egészen érthető szertartás látványos pompáján, de hitetlen lévén nem érez semmiféle vallásos megrendülést.

Kovács Máriához hasonlóan, *a Médeia* többi szereplője is szavalta és nem játszotta a szerepét. Ezt viszont kulturáltan, szépen tették, olyan műgonddal és olyan kevés gesztussal, ahogy csak verset mondani lehet és szabad. Így például a Kreónt alakító Kovács János nem törekedett arra, hogy átélje a lányát féltő apa dilemmáját, aki egyrészt tudja, hogy meg kell szabadulni a veszedelmes vetélytársnőtől, az idegen, szörnyű tettekre is képes barbár nőtől, de másrészt humanista ember, és uralkodóként annak is tudatában van, hogy lánya boldogságát védve jogtalanságot követ el, boldogtalanná tesz egy másik embert. Kovács János ehelyett megelégedett azzal, hogy verset mondva hangsúlyokkal, szünetekkel, a hangerő, a beszéd tempóváltásaival tolmácsolja számunkra az euripidészi szöveg gondolati és érzelmi árnyalatait. Janka Béla Iászónja sem közvetítette számunkra annak a fiatalembernek a kínos helyzetét, akit pedig nem is olyan nehéz magunk közé képzelni - amikor külföldi feleségétől a nagy szerelem múltával szabadulni szeretne. Az új feleségjelölt nagyszerű karriert ígér, az idegen nőt viszont erkölcstelenség két gyerekkel faképnél hagyni. A szavalás súlyos pompájú ornátusa *a Médeia* többi szereplőjéhez hasonlóan, Janka Bélát is megakadályozta abban, hogy Iászónt játszva megértesse velünk ennek a figurának mára utaló problémáit.

Bár Giricz Mátyás rendezői szigora, mind a két színre vitt görög tragédiát egyforma feszes, emelkedett stílusban tartotta, az *Antigoné* bizonyult az elevenebb, forróbb előadásnak. Ez elsősorban a címszereplő Martin Márta játékának köszönhető. A mai fiatalok kompromisszumot nem tűrő, a végső tragédiát minden következményével vállaló romantikus etikum igényét szólaltatta meg Antigoné alakjában. Igaz, a főiskolát most

Szophoklész: Antigoné
(szegedi Nemzeti Színház)
Martin Márta (Antigoné)

Euripidész: Médeia (szegedi Nemzeti Színház)
Kovács Mária (Médeia) és Janka Béla (Iászón) (
Hernádi Oszkár felvételei)

végzett fiatal színésznő még nem tart ott, hogy meg tudja jeleníteni a nagy klasszszikus szerep minden árnyalatát - többek között a kelleténél keményebb karaktert formált. Ez a nagy életbúcsú-jelenetben bosszulta meg magát, ahol túlságosan tudatos mártírként vállalta sorsát. A „gyűlölni nem, szeretni csak születtem én" mondatot nehezen hisszük el szenvedélyes, kemény Antigonéjának. De szerepformálásának kétségtelen érdeme, hogy valóban Antigoné volt - az erkölcsi törvény mártírja, akinek vörös köntösét halála után méltán hozhatták be lobogó gyanánt az áldozatok végtisztességét megadó záróképben.

Martin Márta eleven Antigonéja lehetővé tette, hogy a többi színész is kilép-jen valamennyire a szavalás egyhangú ünnepélyességéből, s némi élettel töltse meg szerepét. Kovács János így megkísérelhette, hogy eljátssza az erkölcs törvényeit és a nép véleményét semmibe vevő zsarnok uralkodót, majd a fia halálát gyászoló megtört apát. (Kreón feleségének szerepét s a rá vonatkozó mondatokat a rendezés, mint nem a lényeghez tartozót, kihagyta.) Simon Éva nővérét szerető, félénk lsméné volt, Simon Péter pedig megkísérelte, hogy Haimónt apja ellen lázadó mai fiatalként állítsa elénk. Az ezeréves és a mai tragikum összekapcsolása leginkább az Őr epizódszerepét alakító Szabó Istvánnak sikerült. Egyszerre csak egy eleven ember jelent meg a színpadon, egy életét féltő fiatal katona, aki tudja, hogy a hatalmasok nem szere-tik a rossz hírek hozóját, rendszerint rajta töltik ki mérgüket, bosszújukat. A kulturált előadásból egyedül Máriáss József rítt ki, aki eltévesztve szerepét, a jövőbe látó, vak Teiresias főpap helyett, akinek átkaitól még egy hatalmaskodó uralkodónak is félnie kell - a francia királyt játszotta el *a János vitéz* dalműváltozatából.

A méltósággal mozgó és szépen szavaló férfikar a dráma szövege szerint Thébai város öregjeinek, vagyis legrangosabb polgárainak társasága. Ezért is tanácskozik velük Kreón, kéri ki véleményüket, s végül az ő javaslatukra kegyelmez meg (igaz, már későn) Antigonénak. Ehhez képest meglepő, hogy a jelmeztervező zsákruhába öltöztette őket - mintha szegény, agg koldusok lennének. Ettől az értelmezési mozzanattól eltekintve Gyarmathy Ágnes jelmezei is szemet gyönyörködtetőek (még a zsákruhák is!), s tökéletes harmóniában vannak a sárga fényben úszó díszlettel.

NÁNAY ISTVÁN

Évadkezdés vidéken

A színházszerető látogató egy-egy ország, város színházi életéről elsőnek a mű-sorok átböngészésekor (a választék bősége vagy szűkössége, sokszínűsége vagy egyhangúsága, a klasszikus és modern, a külföldi és hazai drámák aránya alapján) alkot - sokszor csak megközelítő képet.

Külföldi ismerősöm Budapestre látogatván, elámult a fővárosi színházak gazdag repertoárján, s még jobban csodálkozott, amikor megtudta, milyen változatos bemutatókkal kezdik vidéki színházaink az évadot.

Valóban, a bemutatók sora sokatmondó: Illyés Gyula: *Testvérek* és Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom,* Bornemisza-Móricz *Magyar Élektra* és Gárdonyi Géza: *A lámpás,* Euripidész : *Médeia* és Szophoklész: *Antigoné,* Shaw: *Szent Johanna* és Gorkij: *Éjjeli menedékhely,* Calderón: Az *élet álom* és de Filippo: *Vannak még kísértetek.*

A budapesti színházak lassú ébredésével, felújításokkal előrukkoló, szolid évadkezdésével szemben a vidékiek a sokszínűség mellett szellemi izgalmakban is bővelkedőbb évadot ígérnek. A szín-házak vállalkozókedve, változatos mű-sorterve egyértelműen örvendetes. Nem ilyen egyértelműen sikeres azonban a színpadi megvalósítás.

Az évad eleji bemutatók közül hat darab tapasztalataiból kiindulva lényegében kétféle drámamegközelítéssel találkozhattunk. A gyakoribb eset: az eredeti darab műfajától függetlenül a színpadon látott mű - melodráma. Ilyenkor az alkotók a konfliktusokat lekerekítik, erejét tompítják, pszichologizálnak, vagy csak egyszerűen olcsó romantikus-szentimentális mázzal vonják be a történetet, a figurákat egyaránt. A másik megközelítésmód: a rendező és a színészek megtalálják a darabban azt a mának szóló tartalmi magot, amely a művet időszerűvé teszi, ezzel értelmet adva a darabválasztásnak, és éppen a maiságból adódóan - korszerű színpadi produkciót alkotnak. Ezek az előadások egyben azt is bizonyítják, hogy nincs értelme színész- *vagy* rendezőcentrikus színházról beszélni. Ugyanis, ha a rendező képes a mai embernek az emberről ma érvényes mondandót megérezni a darabban, ha ehhez képes a színészeket mozgósítani, akkor az előadást a színészek remek teljesítménnyel sikerre viszik. Nem külön-külön, hanem együtt. De ha a darab időszerűségében a színészek sem bíznak, vagy a rendezőnek nincs közölnivalója a darabbal - elmaradnak a jó alakítások is.

Melodrámák

A szegedi Nemzeti Színház megújhodási folyamatának részeként két görög klasszikust - Euripidész: *Médeia* és Szophoklész: *Antigoné* - mutatott be egy előadásban.

Egy estén két mű nem kerülhet véletlenül egymás mellé. A2 egyik erősíti a másik gondolatait, vagy ellenpontozzák egymást, vagy műfaji eltérésültből adódik a kívánt hatás.

A szegedi előadásban a rendező - Giricz Mátyás - a két darab közös vonásait kereste, így párosította a műveket, alakította, módosította a szöveget, a tragédiák szerkezetét. Mi lehet közös Médeia és Antigoné lényében, sorsában? Látszólag semmi. Médeia a legkegyetlenebb módon - gyerekei életét sem kímélve - bosszút áll hűtlen szerelmesén, Antigoné igazságot szolgáltat halott, temetetlen bátyjának. Médeia tette egyéni bosszú, Antigonéé lázadás a zsarnoki rend ellen.

De mindkét darabban két társadalmi forma küzdelme jelenik meg: *a Médeiá*ban az anyajogú és az apajogú, az *Anti*gonéban a családjogú és a vagyoni (városi) renden alapuló formáké. Mindkettőben nő küzd igazáért, a társadalmi fejlődés szempontjából előremutató tendencia ellenében, s mindketten elbuknak.

A darabok ábrázolta szituáció - nagyon távoli analógiákkal - hasonló, ha más-más konkrét megnyilvánulási formában jelenik is meg. De vajon mit mond számunkra ez az egymással felerősített két mű ?

A klasszikus művekről illik azt tartani, hogy minden korban érvényesek, mindig aktuális, örök emberi mondanivalójuk van. Némi igazság van is ebben a vélekedésben, különösen, ha a mű egésze által sugallt gondolatrendszerre, s csak ezen belül az egyik-másik, időnként jobban „áthalló" motívumára értjük. De ha egy klasszikust azért mutat be a színház, mert egy-egy mondata, monológja érvényes „egy az egyben" ma, akkor ez nem az örökérvényűség erősítése, hanem az azt gyengítő aktualizálás. Ez mutatkozott meg *a* Médeiánál, ahol is a kórus által a gyermeknevelés szépségéről és árnyol-

dalairól hangsúlyozottan elmondott szöveggel aktualizáltak.

Az Antigoné esetében az ilyen nyilvánvaló aktualizálást nem lehet kimutatni, ezt a művet viszont olyan erősen megkurtították, hogy jóformán csak a vázlat maradt belőle.

Hiába van önmagában érdekes elméleti konstrukció, ha a színpadi megvalósítás nem szolgálja azt. Márpedig a szegedi előadásnál ez történt. Az értelmezési és a megvalósítási zavarokat legjobban a zárókép igazolja. *Az Antigoné* végén, Kreón zárószavai után bevonul a két darab kórusa, behozzák Médeia és Antigoné holttestét. Dekoratív kép, majd felhangzik - kiszakítva eredeti helyéről - a híres kórusszöveg: „Sok van mi csodálatos . . .", kiemelve ezeket a sorokat: „Ha tud valamit valaki, / Mesteri bölcset, újszerűt, / Van, ki a jóra, van, ki gonoszra tör vele." S ezzel leegyszerűsödik a képlet: Médeia gonosz, Antigoné jó. Ez tulajdonképpen ellentmond az eredeti, kiinduló elméletnek.

*

A debreceni Csokonai Színház együttese - Lendvai Ferenc rendezésében - Sarkadi Imre tizenegy éve írt drámáját, *Az elveszett paradicsomot* mutatta be.

Sarkadi ebben a drámájában - a korszak egyik legértékesebb művében - megsejtett egy olyan jelenséget, életérzést, amely igazában csak évek múlva, tulajdonképpen mostanában érlelődött valósággá. Egy életforma csődjét mutatta meg, a viszonylagos jólét megteremtéséért, továbbépítéséért folyó hajsza önzővé s egyben magányossá tevő életmódjának csődjét. Az elromlott emberi kapcsolatok az összekötő kapocs teljes hiánya, a napról napra való élet, a megvásárolhatóság, a tartalmas távlatok hiánya, a percsikerek kergetése s a mindebből fakadó keserűség - ez az, amit Sarkadi előre megérzett. S miközben félelmetesen rajzolta meg Zoltán figuráját, a kiégett értelmiségit, ennek az életformának tipikus képviselőjét, és a Sebők család tagjaiban ugyanennek a magatartásnak kisstílűbb változatait, a családi kapcsolatok vészjósló széthullását, megadja az ellenpontot is: az öreg Sebők és Mira alakjában. Sebők Imre az örök újrakezdő, a legyűrhetetlen, a teremtő ember, míg Mira a tartalmas emberi kapcsolatok lehetőségét kínálja.

Az elveszett paradicsom soha nem volt időszerűbb, mint éppen most. Annál sajnálatosabb, hogy Debrecenben ezekből a gondolatokból az előadás középpontjába csupán Zoltán és Mira megható szerelmi története került. Ezáltal a társadalmi töltésű dráma kissé a hétköznapiság szintjére süllyedt.

A máskor oly kitűnö Fonyó István nem tudott mit kezdeni Zoltán szerepével. Külsődleges eszközökkel él, kezdettől fogva „intrikus" figurát játszik. Nem képes elhitetni sem az orvosi mű-hiba miatti kétségbeesést, sem a fel-lobbanó érzelmet s legkevésbé a végső megrendülést. Farkas Zsuzsa Mirája lebegő, csapongó, bűbájos fruska. De nem az a tizenkilenc éves nő, aki a maga tisztaságával, erejével tartalmat, új értelmet adhat a csődbe jutott életeknek. Leginkább Gerbár Tibor érezte és éreztette meg Imre bácsi erejét, az öreg Sebők munka adta fensőségét.

*

A miskolci Nemzeti Színház Gárdonyi Géza halálának 50. évfordulójára emlékezett az író egyik kisregényéből készült darabbal, *A* lámpással.

Epikus művek színpadi átdolgozásánál mindig jogosak a fenntartások, ez esetben különösen nem alaptalanok. Szegő Zsuzsa és Baksa Sóos László ugyanis meglehetősen szabadon bánt a regénynyel. Gárdonyi szaggatott, helyenként túlbonyolított, de kemény szavú bírálatot mondott a korabeli iskolaviszonyokról, a vidéki szellemi életről, a katolicizmus gondolkodást gúzsba kötő világáról, s egyben ez a mű az író tanítói hitvallása is. A színpadon azonban egy romantikus történetet láthatunk a hányatott sorsú néptanítóról, aki megjárja a szabadságharcot, miközben felesége a falu papjától gyereket szül. A vitézt halottnak hiszik, de visszatér, s látva a helyrehozhatatlan helyzetet, odébbáll, új életet kezd volt iskolamesterének árván maradt lányával. Válni nem lehet, hiába vár gyereket az új, de nem törvényes asszony. A falu szájára veszi őket, a várandós asszonyka víz-be öli magát. A lámpás azonban nem aludhat ki, tanítani kell tovább. Megható, pityeregtető darab született tehát Gárdonyi Géza kisregényéből, nyilván elsősorban oktató-nevelő célzattal az ifjúságnak.

Ifjúsági előadáson láttam a produkciót. De csak a felnőttek pityeregtek. A diákok nagyokat nevettek. Nem rosszalkodtak, csak pontosan érezték, hol hazug, kimódolt a szituáció, hol válik az érzelem szentimentalizmussá, hol viszik túlzásba a gesztusokat, a kitöréseket, és véleményüknek a maguk módján adtak hangot. De síri csend fogadta azokat a jeleneteket, melyekben - sajnos ritkán - igazi dráma, összecsapás volt.

A rendező - Jurka László - igyekezett a szöveg ellenében is visszafogott, őszinte előadást produkálni, a romantikus túlzásokat lenyesegetni, de nem elég következetesen. A zárókép például - Ida holttestének becipelése, a tanító fájdalomkitörése és a gyászán való felülemelkedése - túlságosan is könnyzacskókra hatóra sikerült. Fekete Alajos (Tanítómester), Dariday Róbert (Pap) és Nagy Mari (Ida) megérezték, hogyan lehet sallangtalanul, maníroktól mentesen ma a romantikus témát megszólaltatni. Somló Ferenc Zöld Mártonja kiemelkedő színészi alakítás, jólesett szép magyar beszédét hallani, tiszta, igaz embert megmutató játékát látni.

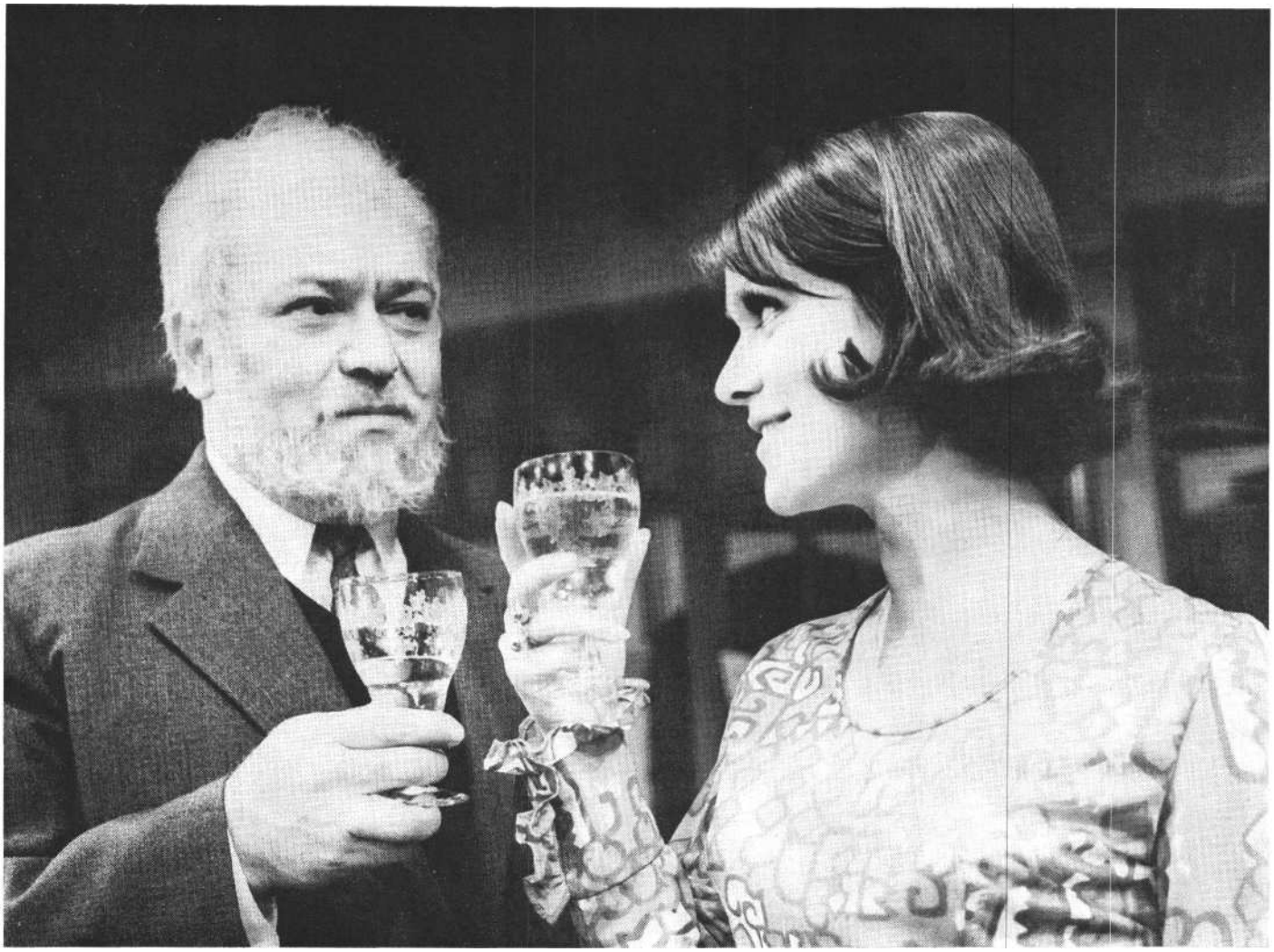
Korszerűség

Karinthy Márton főiskolai hallgató jól mutatkozott be vizsgarendezésével, a szolnoki Szigligeti Színházban Shaw *Szent* Johannájával. Egyéni látásmódja van, és remekül összehangolta az együttest.

Karinthy nem rukkolt elő különleges rendezői „látomással", hű maradt Shawhoz betű szerint, de főleg szellemében. Csak néhány hangsúlyt helyez át, erősít fel a megszokottól eltérően, s ettől az előadás egyszerre volt gunyorosan shaw-i és félelmetesen mai. A rendező a Dauphintől megtagadott minden rejtett belső értéket, ügyefogyott, csaknem komikus figurává tette. Johannát semmi misztikum nem lengi körül, magától értetődő dolgokat cselekszik ez a Johanna, s szinte jelentéktelen a dráma többi hőséhez képest.

Nem véletlen, hogy a mű két kulcsfigurája jelentéktelenebb lett, s a többiek, elsősorban Warwick, Cauchon, a főinkvizítor szerepe megnőtt. Az előadás csúcspontja az inkvizíciós tárgyalás. Nem kétséges, ez a per közeli rokonságban áll minden konstrukciós perrel. Éppen ezért különösen hangsúlyos az ezt előkészítő negyedik kép, a világi és az egyházi hatalom megelőző tárgyalása. Karinthy rendezésében Johanna az a típus, aki akaratlanul is a társadalmi progresszivitás úttörője, de akit a konzervatív társadalom, mindegy milyen áron, megsemmisít. Mindez természetesen benne van Shaw művében, Karinthy csak kiemelte a mű ezen rétegét.

Az előadás kitűnő. Kiváló színészi alakítások egész sora ellenére sem válik egyéni teljesítmények tűzijátékává.



Sarkadi Imre: Az elveszett paradicsom (debreceni Csokonai Színház). Gerbár Tibor **(Sebők Imre) és Farkas Zsuzsa (Mira)**

A színpadot ácsolt fakeret fogja körbe, néhány mozgatható elem - hatalmas gótikus faajtó-ablak, paravánok - könnyen variálható, jól bejátszható és egyszerűségében is dekoratív játékteret alkot (Székely László tervezte a díszletet).

Ebben a puritán környezetben sallangoktól, felesleges gesztusoktól mentes játékstílust alakított ki a rendező. Bár az első jelenet túl harsányra sikerült, a későbbiekben egységessé vált a stílus. Az előkészítő tárgyalás után a koronázás kezdetben visszafogott, majd vibráló, gyorsuló jelenete jól készítette elő az inkvizíciós pert, s az utójáték könnyed, ironikus hangvétele sem ütött el az egész egységes hangulatától.

A címszerepet kettős szereposztásban Csomós Mari és Andai Györgyi játszotta. Én Andai Györgyit láttam. Andai nem a „parádés" szerepet játszotta el. Beilleszkedett az együttesbe, a rendezői elképzelés szerint az egyszerű, hétköznapi embert formálta meg, akinek azonban erőt ad, kiemeli a többiek közül szilárd hite. Nem vallásos hit ez, hanem az a hit, amely egy eszme, egy igaz ügy harcosát fűti. Az egészében szépen felépített, egységes alakítás két pontján maradt alul a szerep kínálta lehetőségekhez képest : vallomásának visszavonásakor és a darab zárópillanataiban.

Dauphin Szombathy Gyula. Koszos, elhanyagolt ember, fején egy kötött sapka. Hajlott hátát mindig az emberek felé tolja, védekező állásban van. Meg-meg-rebben az erősebb hangoktól, akarata nincs, csak feleselget. Nálánál mulatságosabb - és finomabb eszközökkel mulatságossá tett - Győzelmes Károlyt alig-ha lehet elképzelni.

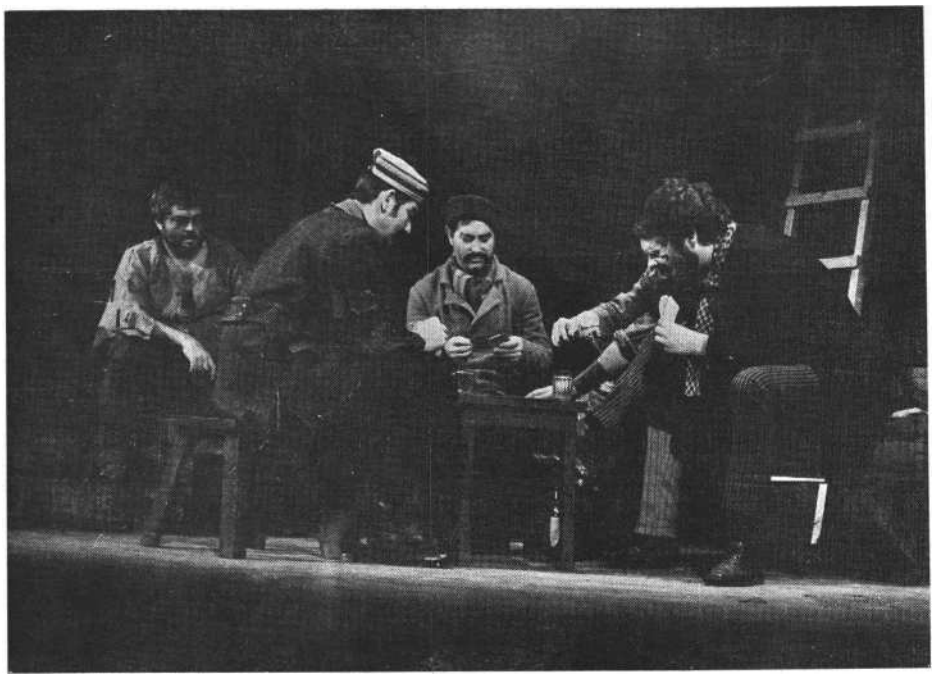
Az angol világi hatalom képviselőjét, Warwick grófot Huszár László játszotta. Kemény, darabos, erőszakos katona, de sima modorú, ravasz diplomata is. Éles ellentéte Cauchon püspök szerepében Iványi József. Szinte suttogásig halkan, szaggatottan beszél (de érthetően), pontosan fogalmaz, méltóságteljes, de nem papos tartása van. Félelmetes, ugyanakkor a hivatásos ítélkező sok mindent meg-értő és előre megérző rezignáltsága teszi különös figurává. Ha a hangja felcsattan, mozdulatai akkor is a magára erőszakolt fegyelemről tanúskodnak.

Az eddig látott előadásoktól eltérően itt a főinkvizítor főszereplővé vált, részben a rendező elképzeléseinek megfelelően, részben Papp Zoltán szuggesztív alakítása következtében. Stogumber káplánt, a véresszájú, de a máglyahalál élményétől meghibbanó angol papot Polgár Géza játszotta, kiválóan. A szangvinikus, állandóan fortissimóban megszólaló figurát sikerült a túlzások elkerülésével az egységes stílus keretein belül tartania.

Újraértelmezésével, új és új gondola-tok, összefüggések megcsillantásával tűnik ki a bemutatók sorából a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, *az Éjjeli menedékhely is,* melyet Komor István rendezett.

A darabot általában vagy Luka vagy Szatyin figurájának középpontba állításával játsszák. Ennek megfelelően Luka vagy próféta vagy mindenkit becsapó szélhámos, és Szatyin így is, úgy is - az emberről szóló híres monológjával - utólag válik szellemi ellenfelévé. Mellettük néhányan - a Színész, a Báró, Násztya, Aljoska - általában egy-egy parádés magánszámmal, a többiek csupán jelenlétükkel részesei az előadásnak.

Komor István megváltoztatta az erőviszonyokat. Mindenki főszereplőjévé válik az előadásnak. Szinte minden szerepben megtalálta azokat a momentumo-



Gorkij: Éjjeli menedékhely **(kaposvári** Csiky **Gergely** Színház)
Dánffy **Sándor,** Radics Gyula, Tóth Béla, Szabó Kálmán és **Vajda** László (Vértes Elemér felv.)

kat, amelyekkel ténylegesen és aktívan részt vesznek a menedékhely életében. Ebben a felfogásban például Bubnov vagy Klescs, Medvegyev, a rendőr vagy a Tatár jelentős alakokká váltak.

Luka - Mentes József alakításában - „csak" öregapó, aki másoknál többet hajlandó társainak segíteni, aki érzékenyebben megérzi a mások baját, aki meghallgat mindenkit, akinek mindig van egy-két jó szava, anekdotája. Persze hogy jólesik a figyelmesség, persze hogy hatása alá kerülnek, de Bubnov, Szatyin, Pepel kezdettől fogva tudják, mondják: kegyes hazugságokkal operál az öreg.

Ebben az előadásban főszereplő lett Bubnov is. Tulajdonképpen ő az, aki Luka ellenpontja, aki állandóan kételkedik, aki nem fogadja el még a kegyes hazugságokat sem, s aki nem kétségbeesett azért, mert a „mélybe" került. Kátay Endre játssza Bubnovot - kitűnően.

Szatyin ebben a koncepcióban a menedékhely kimondatlan vezéregyénisége. Iszákos, nagyhangú, látszólag semmiben nem különbözik a többiektől. Meg sem szólal, de társai fél szemmel mégis őt figyelik. S ha megszólal, igazat mond. A realitásokat kedveli, s bár tudja, hogy Luka a részletekben kicsinosítja az igazságot, a lényegben egyet gondolnak, ha más megközelítésben is: minden érték hordozója az ember. Luka és Bubnov között ő az, aki az igazságot képviseli. Szatyint Vajda László játssza. Kimagaslóan kitűnő alakítás. Robusztus, fiatalabb a megszokottnál. Csöppnyi rezignáció, beletörődés sincs Szatyinjában, sőt, bizonyos hetykeséggel vállalja sorsát. Életerős, kacagó, ivás közben bölcselkedő - nagy monológját sem „beállva", hanem hallatlan közvetlenséggel mondja el.

E három alak előtérbe állítása, valamint a három színész remek alakítása következtében az ember tiszteletének köz-ismert gondolata mellett ugyanolyan súlyos lett a mindenféle hazugság elleni tiltakozás, és az, amit Szatyin így fogalmaz meg: „Az ember - több annál -, több annál, hogy csak jóllakjék."

A menedékhely lakói közül Molnár Piroska eszköztelen megrendítő Natasája, Dánffy Sándor lassan öntudatát elvesztő lakatosa, Hőgye Zsuzsa önmarcangolóan álmodozó, de nem habókos, indulatos Násztyája, Szabó Kálmán már minden előkelőségét elvesztett Bárója és Koltai Róbert féktelenül szemtelen, örök-mozgó Aljoskája a főszereplőkkel egyen-értékű, fontos alakítás.

Fiatal emberek gyülekezete ez a menedékhely. Éppen ebből adódik, hogy nem a reménytelenül felemelkedni akaró páriákról szól az előadás, hanem az ebben az állapotban is erőt sejtető emberekről, akik nem rendhagyó sorsuk, csak egyszerűen - a nézőkkel is rokon - ember mivoltuk miatt érdemlik meg a Szatyin követelte tiszteletet.

*

A vidéki városokban ünnepi nagy esemény, ha egy-egy fővárosi színház vendégszerepel, s nem kevesen vannak, akik városuk színházának előadásait nem nézik meg, de „felutaznak" Pestre egy-egy bemutatóra.

Pedig a vidéki színházak jó néhány elő-adása megérdemelné, hogy a fővárosból zarándokoljanak a színházszeretők egy-egy izgalmas produkcióra, s jó lenne, ha rendszeressé válna a jó vidéki bemutatók budapesti

SZILÁDI JÁNOS

A mesék igazsága

Calderón-bemutató Kecskeméten

A dátumok majdnem kerekek: a mostani premiert kis híján ötven évvel előzte meg Horváth Jenő rendezése a Nemzeti Színházban - 1924-ben volt a bemutató -, s ezelőtt is ötven évvel, a múlt század hetvenes éveiben állították nálunk színpadra Calderón talán legkülönlegesebb, Az *élet álom* című drámáját.

Ritkán játszották tehát hazánkban ezt a művet. Nem a szerzőt, csupán e darab-ját. A rendkívül termékeny XVII. századi drámaíró - teljes nevén Pedro Calderón de la Barca -, akinek életművét négyszáz darabra becsli a drámatörténet, mindig is népszerű volt nálunk. Csak nem ezzel a drámájával. *A zalameai bíró, a Huncut kísértet, a Két szék közt a pad alatt* állandó műsordarabja az európai színházaknak.

Az élet álom most egyre gyakrabban kerül a világ színpadaira. S ez nem véletlen. Az elmúlt korok többnyire tanácstalanul, értetlenül álltak a különös mű előtt. Ma érteni vélik. Nem egyformán, de mégis valami hozzánk és rólunk szólót olvasnak ki a rendezők a drámából: fontosat, megmutatást érdemlőt.

A történet Lengyelországban játszódik. Basilio király toronyba záratja fiát, mert egy jóslat szerint kegyetlen zsarnok válna belőle. Hosszú évek telnek el, s a származását nem is sejtő rabot idegenből jött vándorok fedezik fel. A véletlen találkozás a jövevények életébe kerülne, ha a király nem épp akkor határozná el, hogy próbát tesz fiával. Almában a palotába viteti a fiút, s amikor felébred, tudatják vele, hogy ő a király. A rab hatalmat kap, lehetőséget, hogy bosszút állhasson rabtartóin. Segismundo nem tud és nem is akar ellenállni a felcsapó dühnek; öl és öléssel fenyeget. A felháborodott apa újra toronyba záratja, s a végletek érthetetlen, oktalan csapódása azt sugallja Segismundónak, hogy mindez álom csupán, a rabság éppúgy, mint a királyi pompa - az egész élet.

A rabság magánya lehetőséget ad arra, hogy újra és újra átgondolja tetteit, amikor egy váratlan felkelés vezérként szabadítja ki börtönéből, már nem a bosszúálló Segismundo száll csatába, hanem a hiteles, szép emberi tettre kész Segis-

mundo, aki megérett rá, hogy mások méltó vezére legyen. Ez tehát az 1635-ben írt mű cselekményváza.

Calderón műve a XVII. század Spanyolországához tartozik, abból nőtt ki, annak emberi és társadalmi konkrétumaiból táplálkozik, s arra, azokra kívánt hatni a művészet erejével. Ez természetes. Mint ahogy természetes az is, hogy azokat a rendezőket, akik ma színpadra állítják a művet, nem ezek a történelmi konkrétumok izgatják, hanem a ma kérdései. Az „ébrenlét" és az „álom" váltakozásának különös játéka, nagyszabású példázat és látomás arról, hogy önmérséklet és bölcs emberszeretet híján a törékeny emberi természet milyen könnyen áldozatul eshet a vak ösztönöknek, az emberben megbúvó erőszaknak.

A kecskeméti Katona József Színház műsorfüzetében olvasható a műnek az az értelmezése, mely kétségkívül egyik értelmezési lehetőség. Az újabb és újabb bemutatók azonban nem mind ebből a rendezői felismerésből táplálkoznak. Vannak, nem is kevesen, akik a vak sors céltalan játékát érzik a műben: az oktalanul fogva tartott, eltorzított ember oktalan pusztulásba dobását - éppen azzal, hogy felkészületlenül adják kezébe a hatalmat, amellyel aztán nemcsak másokat, önmagát is elpusztítja. A kilátástalanság, a reménytelenség előadása is lehet így

élet álom.

A rendezés

Ruszt József nem történelmi és nem társadalmi drámát kíván rendezni, hanem az ember megpróbáltatásáról akar példázatot adni. Hogy az utóbbit tehesse, le kell fejtenie a műről a történelmi, társadalmi meghatározottságot -- a XVII. századit éppúgy, mint a mait. Ruszt megteszi ezt. A királyi udvart egyetlen rendezői mozdulattal átemeli a mesék világába. Segismundo apjából csillagos-mesés köpenyű, hófehér szakállú mesekirály lesz -- és ugyanígy alakulnak át a többiek is.

Ez a „rendezői ötlet" - amely egyébként egy szuverén rendezői értelmezésben kap értelmet és funkciót - már önmagában átrendezi a mű belső erővonala-

Calderón: Az élet álom (kecskeméti **Katona József Színház).** Az előtérben Kopetty Lia. Uri István és Baranyi László

it. Ami a vak sors szeszélyének tűnt az imént, az most a mesék ismerős próbáztatása lesz. S ha előbb az egyén abszolút kiszolgáltatottsága tűnt erősebbnek, most az egyénnek önmaga emberségéért vívott harca válik meghatározóvá.

Calderón alkotásában, ha a logika szigorúságával követjük a történést, erős töréseket, feltűnő következetlenségeket találunk. (Ezek minden bizonnyal olyan mozzanatok, amelyeket a ma színházkultúrája jelez - és a ma közönsége észlel, Calderón koráé nem. Különben egy olyan szerző, mint Calderón, könnyen áthidalhatta volna; csak akkor erre nem volt szükség. Mindenesetre Ruszt jelzett felfogása, a mese jegyében, alkalmas e törések semlegesítésére.

A mese mindig szép, de a legszebb akkor, ha tanulsága komoly. Mint *Az élet álomé* is. A mesekeretben Ruszt ugyanis egy hús-vér realitású fejlődésdrámát állít ellenpontként elénk. Azt a fejlődésdrámát, amíg Segismundo kínok és megpróbáltatások árán kiküzdi önmaga emberségét, amíg visszafojtva vak, dühöngő ösztöneit megteremti önnön emberarcát. Az ember önmaga lehetősége. Jóra, rosszra egyaránt. Körülményein, de önmagán is múlik, mit és hogyan valósít meg magából. Az első próbán Segismundo az ösztöneit realizálja, vak, pusztító dühét, s a pillanatemberkék útját követve sodorja pusztulásba önmagát is. De van ereje, hogy megálljt parancsoljon ösztöneinek, hogy a teljes emberi lét totalitásában mérje meg tettei értékét, hogy rájöjjön, csak az igaz emberi tettek őriznek meg minket önmagunknak - mindenkinek. És ezért állja meg a második próbát: le tudja győzni önmagát, hogy legyőzhetetlen legyen.

Ruszt József rokonszenves rendezői felfogása e sajátos, kettős meselebegésben varázsolja elénk Calderón művét. (Az eredeti alkotás harmadát is kitevő húzás csak a történés feszességét erősíti, nem durva, sértő beavatkozás.) Jól ötvözi a dráma eltérő rétegeit, és hatásos együttesjátékban szervezi meg az előadást. Valami hiányérzet mégis marad bennünk. Elsőrendűen az, hogy a rendezői felfogás *önmagában* érdekesebb, színesebb, mint a produkció. Egyszerűen azért, mert érezhetően rendezői felfogás marad. És ennek nem az az oka, hogy a mű ellenáll a rendezői értelmezésnek. Nem. Az ok a színészvezetésben rejlik. Ruszt rendezése két alakítást - Segismundo és Clarin - bont ki a maga teljességében, a többit statikusan értelmezi, Szép, de csaknem mozdulatlan tablókat szervez a színpadra, festői állóképet oda is, ahol a mozgás lenne a természetesebb és kifejezőbb. Az egyetlen színt oda is, ahol a színek kavargó cikázása lenne a meggyőzőbb. S ez nem egy esetben ritmustörést okoz (a legfeltűnőbben az előadás indításánál). A mesekeretnek ez a túlontúl statikus rendezői építkezése zavarja a teljesebb, élményt adóbb kibontást.

Színészi játék

Sokszor írtuk már: fiatal színészek vidéki szerződésének előnye a hamar kapott nagy szerep. Uri István ennek részese. Egy előadás épül **rá.** Egy színházi est sikere-bukása jórészt az ő alakításán múlik. S mert egyben évadindító premier is *A élet álom - a* kezdőhang felelőssége is az övé.

Uri István sikerrel állja a többszörös próbát: Segismundója szép alakítás. Hangja, vadul csattanó süvöltése van a pusztító dühöngéshez és lágy, simogató suttogása a megfontolt emberi szóhoz. Szeme, elboruló, feketén villámló pillantása van az esztelen tomboláshoz és tiszta, megnyugtató tekintete a megértett, vállalt ember-jóhoz.

Uri játékát nem a rutin biztos könnyedsége színezi, hanem a teljes felfokozottság, a tehetség, az emberi energia maradéktalan mozgósítása a valóban meg-roppantó feladat teljesítésére. Alakításában színész és szerep azonosulása egy árnyalattal még erősebb a szükségesnél - az azonosulásból fakadó őszinteség viszont segíti leküzdeni a szerepóriáshoz mérten még természetszerűleg kevéssé változatos színészi eszközök egyenetlenségét. Ez igaz. De igaz az is, hogy *az ilyen* őszinteség még így is nemesebb a talmi rutinnál.

Clarint Székhelyi József játssza. Kitűnően. Süke-bóka kis ember ez a Clarin. Jobbára azt se tudni, mit keres ebben a történésben. Mindenütt ott van, ahol semmi szükség rá, és mindenbe beleszól, amihez semmi köze. Halála is ilyen: akkor hal meg, amikor már senkin nem segít, és senkinek sem árt. Meghal. Csak úgy, értelmetlenül. Nem csata előtt, hogy figyelmeztessen. Nem csatában, hogy halálával tanúskodjon valami mellett. Csata után hal meg, amikor már minden eldőlt. Miért? Nem tudni. Talán egyszerűen azért, hogy elmondja, hogy elmondhassa: a nagyok, a hatalmasak vitájában ártatlan kisemberek élete, vére a legfőbb érv.

Székhelyi József apródja kisember. Félszeg, csetlő-botló, megbocsátó nevetésre ingerlő s egyben szeretetre méltó ember, akinek egyetlen vágya: tisztességgel élni az életét. S ez az, amit nem lehet. Túlságosan forrongó, végletekben csapkodó világ ez Clarin számára.

Székhelyi József kimunkált játékkal - egy pillanatra sem enged a könnyebb kacagtatás kínálkozó lehetőségének - állítja elénk Clarint. Tudatos, fegyelmezett alakítás az övé, saját költői világa van.

Szabó Éva a szerelmét makacsul kiharcoló Rosaura, Baranyi László a mesekirállyá változtatott Basilio, Kopetty Lia a szépséges Esterella, Áts Gyula a trón helyébe hű feleséget kapó Astolfo és Major Pál a jószívű rabtartó Clotaldo szerepében az együttesjáték jó kompozíciójával teremtik meg a produkció másik rétegét: a mesekeretet, amelyben a pasztell-színek kiemelő hátterében zavartalanul bontakozhat ki - a reális fejlődésdráma. Egyéni színeik kibontására kevés teret kaptak - írótól, rendezőtől egyaránt -, de gondos játékuk hasznosan szolgálta a produkció egységét.

Az előadás rendezői felfogásával töretlenül harmonizáló díszletet Csányi Árpád, a színekben remekül komponált jelmezeket Poós Éva tervezte.

Győri Vilmos és Harsányi Kálmán után harmadikként Jékely Zoltán vállalkozott Calderón költői szépségű szövegének magyarra ültetésére. A kecskeméti Katona József Színház az ő míves fordításában játssza a művet.

Pedro Calderón de la Barca: Az élet álom (kecskeméti Katona József Színház).

Fordította: Jékely Zoltán, *rendező:* Ruszt József, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmeztervező:* Poós Éva.

Szereplők: Uri István, Szabó Éva, Baranyi László, Kopetty Lia, Áts Gyula, Major Pál, Székhelyi József, Hetényi Pál, Horváth József, Jancsik Ferenc, Kiss Péter

SAÁD KATALIN

Az irodalmi avantgarde-tól a színházi avantgarde-ig

Az Atelje 212 vendégjátéka Budapesten

Tizenhat esztendő nem kevés egy magát műhelynek tekintő és nevező színház életében : hiszen a kísérletek nyilvánvalóan a színpadi eszközök megkeresését, a minél maibb színpadi nyelv elsajátítását szolgálják. Az Atelje 212 kamaraszínház vendégszereplését megelőzte a híre. Fokozott érdeklődés és kíváncsiság fogadta a társulat vígszínházi fellépését. A két meg-hirdetett produkció, az *Übü király* és a *Pince-Hamlet* közül az előbbi ígért különös „ínyencséget", mivel Alfred Jarry műve nálunk jóformán ismeretlen. A darab az 1896-os, majdnem botrányba fulladt ősbemutató után még egy előadást ért meg a párizsi Oeuvre Színház színpadán, s aztán le kellett venni a műsorról; a botrányos előadást a kortársak korszak-zárónak, fordulópontnak tekintették. Ma, az abszurd színház történetéből vissza-tekintve, az abszurdok előfutárának tartjuk. A darabot a magyar közönség legfeljebb csak olvashatta, hiszen két szín-padi megvalósítása közönségszempontból meglehetősen periferikus volt: 1968-ban a Színház- és Filmművészeti Főiskola színésznövendékei mutatták be Bruck János rendezésében, másodízben pedig a Tatabányai Bányász Színpad műkedvelő együttese.

Mindezt azért volt szükséges megemlítenünk, mert a belgrádi *Übü király* budapesti bemutatkozása némi csalódást okozott. Az Atelje színészei - Ljubomir Draskic rendező keze alatt - bohózatnak értelmezték a darabot, minden színpadi esz-közt a verbális humor és a helyzetkomikum kiaknázására, a bohózati szituációk kibontására fordítottak. Számon kérhetnénk rajtuk a rendezői mondanivalót, a paródia „élét", de vajon paródia-e egyáltalán az *Übü király?* Nem ismerjük Jarryt, s nincs *Übü királyt* játszó hagyományunk. Meg kell tehát néznünk, mit is jelenthet ma számunkra Jarry - dráma-történeti szerepénél fogva valóban zseniális - műve?

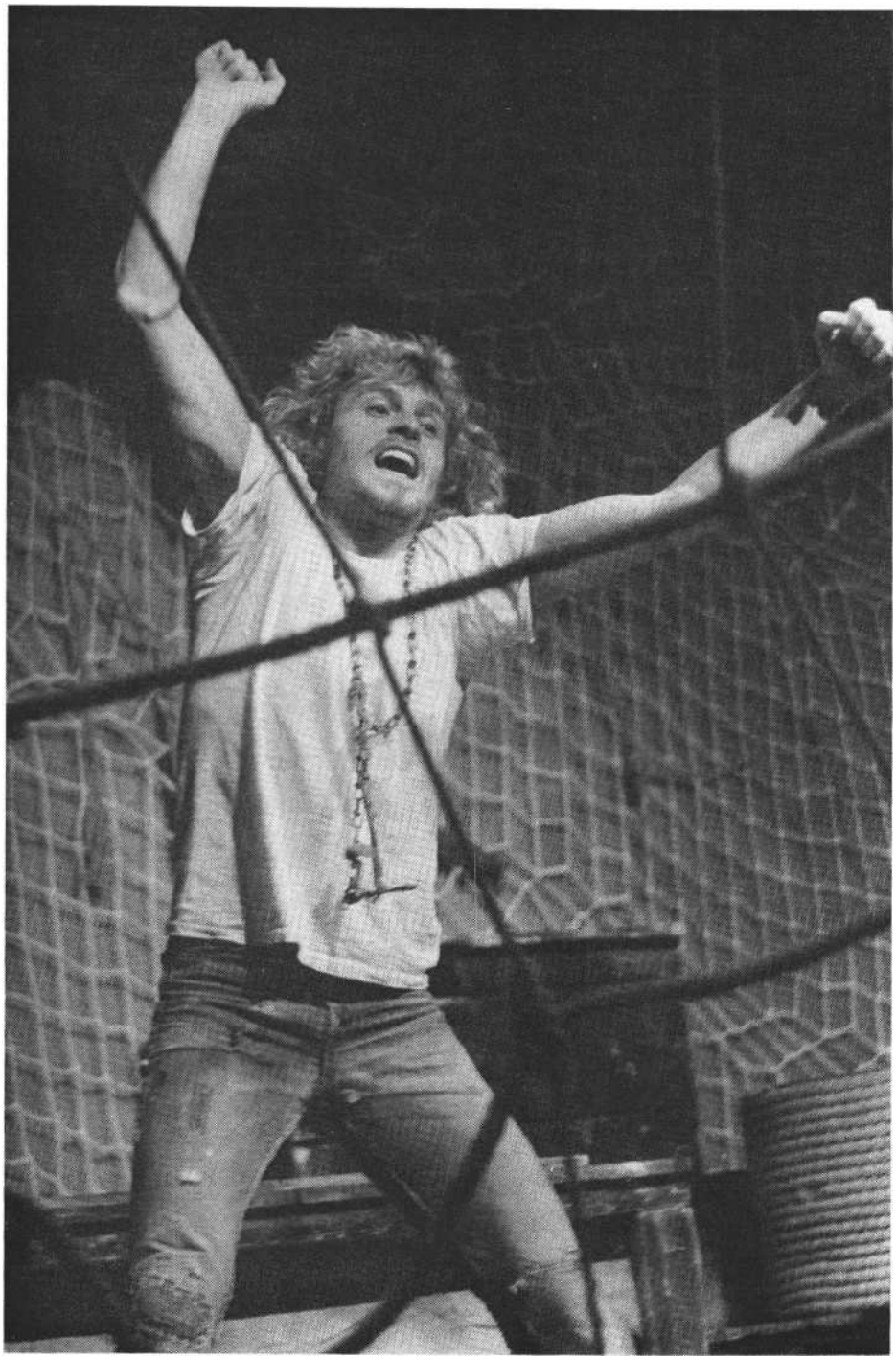
A. darab eredetileg diáktréfaként született: a tizenöt éves Jarry 1888-ban írt egy bábjátékot a rennes-i iskola tanárjáról, Hébertről, akit diákjai Pére Hébe gúnynévvel illettek, s Pére Ubu „Hőstetteit" be is mutatták egy rennes-i ház padlásán. Az Übü barbár karikatúra: ilyennek látta az elhülyült, önző polgárt egy felbőszült diák. A darab nyelve Rabelais-t juttatja eszünkbe; ám az életet falstaffi mohósággal és gyávasággal falni vágyó figura több, mint szociális szatíra: az emberi irgalmatlanságnak, kegyetlenségnek, az ember állati természetének elrettentő szimbóluma. Übü Lengyelország királyává teszi ma-gát, mindenkit megöl, ezzel a módszerrel ugyanis gyorsan meggazdagszik. Nem is tagadja, hogy országlásának ez egyetlen célja. Finánczseni. A darab végén iszkolnia kell az országból. „E felszínes, képtelenül brutális, közönséges szörnyeteg 1896-ban nevetséges túlzásként hatott - írja Martin Esslin *Az abszurd színház története* című esszégyűjteményében, 1945-re azonban a valóság messze felülmúlta. Ismét bebizonyította profetikus igazságát a költő által a színpadra vetített, az emberi természet sötét oldalát ábrázoló intuitív kép." Jarry a szimbólumok segítségével valódit teremtett a valóság határmezsgyéjén; *az Übü királyban* egy mitikus alakot és a groteszk archetipikus képek világát alkotta meg. Ez a gyors kézzel felvázolt, homályos és erősen leegyszerűsített képlet a bábszínház és a shakespeare-i művészet karikatúrájában öltött testet - anélkül, *hogy* Jarry szándékosan Shakespeare-paródiát akart volna készíteni. A majd száz évvel ezelőtti királydráma-paródiává sikerült kis remek azonban ma, a paródia igényével olvasva, élettelenül hat. Nem csoda, hisz a paródiának épp *a mai valóság* prizmáját kell az adott mű elé helyeznie. A. mi Shakespeare-képünk más, s úgy hiszem, bonyolultabb összefüggéseket láttat, mint a múlt század végi burzsoá társadalmaké. Ezért hathatott izgalmasabb színházként például Barbara Garson Jarryénél talán gyengébb műve, *a MacBird,* melyben a Shakespeare-műből kiragadott képletnek köze van mai valóságunkhoz. Felmerül tehát a kérdés, egyáltalán lehet-e mai szín-házat teremteni az *Übü* királyból . Az Atelje 212 alkotói hittek ebben. Az Atelje Színház az ötvenes évek avantgarde drámairodalmának igézetében született, s Jarry művének előadása bizonyos értelemben a színház ars poeticája is, ezért is tarthatják mái nyolc éve műsoron.

A Jarry-mű klasszikus alapanyagul szolgált különféle *színpadi hatáselemek* kikísérletezéséhez. A szerző képzeletében a színészeknek erősen stilizált öltözetű bábok hatását kellene kelteniök, akik a gyermeki naivitást sugalló, festett színpadkép előtt játszva, a polgári nézőknek saját önelégült csúfságukat tárják fel. Jóllehet Jarry vizuális látásmódja szembetűnően megragadta a díszlettervező Vladislav Lalicki fantáziáját, mégis a díszlet mindenekelőtt egy leleményesen működő, jól funkcionáló színpadkép, mely-

Jarry: Übü király (a belgrádi Atelje **212** színház vendégjátéka)
Zoran Radmilovic **(Übü papa)** és Maja Cuckovic (Übü mama)

nek elsődleges feladata, hogy a játékhelyszínek gyors változásait elősegítse, s ezáltal - logikus színpadkép-dramaturgiával - meghatározott *jelrendszert* ismertessen meg a nézővel. A hatalmas fehér dobogón különböző süllyesztők rejtőznek, s a nyílásokról levett deszkalapok útján más-más helyszínek teremthetők. A hatalomváltás például abban nyilvánul meg, hogy a lengyel király a bal oldali lyukban, a királynő pedig a jobb oldaliban áll; mikor Übü lesz a király, ő mászik be a jobb oldaliba, s Übü mama, az előző királynő piros esernyőjével a bal oldaliba. A süllyesztő azonban a darab értelmében nem süllyesztő: mikor Übü papa likvidálja a nemeseket, s kiabál, hogy „süllyesztőbe velük!", azok egyszerűen kisé-tálnak a színpadról. A süllyesztők és a deszkapalánkok játéka amellett összevissza tolható iskolapadok képzetét is keltheti. A kellékek is dramaturgiai funkciót nyertek. Ahogyan az esernyő királynői hatalmi jelképként kerül át Übüékhez, a király a székét csapja a hóna alá s cipeli magával az előző királyi süllyesztőből a másikba. Sőt, mikor Übü papa a néphez szól, s kíséretével a mellig érő deszkalap mögé áll - mintegy a szónoki emelvényre - székét a deszkalapra akasztja. A szék idétlenül csüng a magasban.

Hamlet a pincében (a belgrádi Atelje 212 színház vendégjátéka)
Branko Milicovic (Hamlet) (MTI foto - Keleti Éva felv.)



Bohózati hatásokat keres minden játékelem: Paszomány kapitány felajánlja kalandor kardját a cárnak, a cár elfogadja, s szemünk láttára engedi vissza hüvelyébe: a fém colstokot ugyanis. Később vívni is fognak ilyen görbülő colstokkardokkal. Természetesen a legfőbb hatáselem a színészi játékban rejlik. Übü papa (Zoran Radmilovic) székéről a levegőbe ugrik, a levegőt akarja meglovagolni, persze a földre huppan; Rozamunda királyné (Tatjana Beljakova) haldoklik, majd meghal: hátára fekszik, fejjel a nézőtér felé, a színpad hátrafelé emelkedik, így lába groteszk módon magasabbra kerül a fejénél. A cár (Nikola Milic) felfelé egyre vékonyuló piros mértani kúpra emlékeztet. De egyelőre a sötétben csak egy fénypontot látunk, majd megvilágosodik a színpad. A fénypont a cári ruha aljában egy pici üreg, a cári börtön. A színész teste ebben az irdatlan magasságban teljesen mozdulatlan: a soha véget érni nem akaró uralkodó nőies karmozgása, fejhangja, puhasága annál nevetségesebbé teszi a figurát.

Kiváló koreográfia, jó technikai felkészültségű színészek, az egyes szereplők s mindenekelőtt Radmilovic játéka modern, mai színjátszásról tanúskodik. Amivel azonban ez az előadás mégiscsak adósunk maradt: az az *együttesi színjátszásra építő* színház élménye.

Ezzel szemben épp az együttesi teljesítményével lepett meg a Huszonötödik Színházban két estén bemutatott Hamlet-vízió, a legfiatalabb belgrádi művészek előadása. Az alig több mint egy órába tömörített Hamlet nagyon szokatlan előadás. A szerepek felcserélhetők - ezt akarja bizonyítani Slobodanka Aleksic rendező. Öt színész, négy fiú és egy lány, meg egy gitáron, dobon játszó zenész „körmenete" érkezik a színpadra, rituális mozgással, énekszóval, hosszú desz-

kalapot tartva fejük fölé, mint valami koporsót. Később ez a deszkalap lesz Ophelia sírjának zárólapja. A díszlet - Todor Lalicki munkája -- jóllehet kisméretű színpadra, pinceszínházi előadás-ra készült, működésében az Übü játék-terére emlékeztet. De a néző és a játszók között kötélháló húzódik, Dánia - börtön szimbólumaként; ezenfelül azt a funkciót is betölti, hogy a néző-színész közelség most *ne* a kapcsolat intimitását sugallja, hanem épp ellenkezőleg, a meg-jelenített látomás részesei be vannak zárva kényszerhelyzetük drámájába, s közelségünk nem hozhat feloldást számukra.

A játék követéséhez szükséges jelrendszert itt is hamarosan felismerjük. *El helyezkedés* szerint kik lépnek ki a játékból s kik lényegülnek a játszott színpadi alakokká; az „átlényegülésre" a jelszót *a kellékek* újra és újra kiosztása adja meg: Claudiust például a korona, Hamletet a vaslánc, Rosencrantzot és Guildensternt az undort keltő piros mintás kendőcske jelzi, Gertrudist piros nyakék. A poloniusi hízelgést egyszerűen a kegyes kéztartás jelenti. Egyetlen szerepet nem ruháznak át meg át: Horatióét. Horatio örök? - kérdezhetnénk. S mérhetetlen hiányérzetet kelt, hogy nem értjük a szöveget. A rendező és a vele társult fiatal színészek ugyanis szövegkönyvként fogták fel a Hamletet, szituációkat vágtak egymás mellé, kifejezésre juttatván azt a meggyőződésüket, hogy a Hamlet-szövegkönyv a szereplők cselekedeteit szabja meg, nem a lélektanukat, s nem is cselekedeteik indítóokait. Ha elméleti támpontot keresünk ehhez a merész Hamlet-felfogáshoz, ismét eltalálunk a mai színház alkotóit gyakran megihlető fan Kotthoz.

A Hamlet szerinte olyan, mint a szivacs: magába szívja az adott kort, s cselekménye egy nagy szövegkönyv. Shakespeare nem osztotta ki a szerepeket, azokat a mindenkori jelenkor osztja ki. Hamlet a szövegtől függetlenül is él; s Slobodanka Aleksic mintha ezt olvasta volna ki a műből. Objektíve valóságos Hamlet nem létezik, így sokféle, egymástól nagyon is különböző hősök játszhatják el a Hamlet szövegkönyvét - vallja Kott -, de *csak egyet* lehet eljátszani a lehetséges Hamletek közül. Az Atelje pinceszínház bemutatóján viszont egyet-len előadás folyamán próbálják a különböző alkatú színészek más-más oldalról megragadni a drámai műben megfogalmazott archetípusokat. A szövegkönyv által megszabott cselekvést *az adott szí*nész végzi el: de a cselekvést elősegítő vagy akadályozó drámai küzdelmet a többiekkel *együtt* vívja meg.

Egy-egy színész egy-egy magatartásformát emel ki a szövegkönyvből, s ennek konzekvens végigvitele jegyében lép át egyik szerepből a másikba. A Pince-Hamlet alkotói úgy kezelik a Hamletet, ahogy a régi korok költője kezelte a mítoszt: számukra nem a szavak a fontosak, hanem az, amit a szavak mögött, a drámai helyzetek és a cselekmény mélyén látnak. Az emberi viselkedés valamiféle ősképeit, archetípusait keresik, s Shakespeare hősének reneszánsz totalitása a különböző drámai helyzetekben mintegy felosztódik archetipikus „alkotóelemeire".

Ha az Atelje színészei elfogadták Jan Kott állítását a Hamlet-szövegkönyvről és a szerepek felcserélhetőségéről, azért tehették, mert a színházi avantgarde -jobb híján „testszínháznak", „gesztusszínháznak" nevezett - útját keresik: azt a színházat, amelyben a dráma mindenekelőtt a színészi testben, a színészi jelenlétben, a magatartásformák összeütközésében fogalmazódik meg, s a dikció már-már másodlagossá válik a színészi kifejezés felszabadított, gazdag eszköz-tárában.

Az Atelje Színház az ötvenes évek irodalmi avantgarde-ja, az abszurd dráma igézetében jött létre; ezért is tartják az *Übü királyt,* ezt az ős-abszurdot mintegy programdarabjuknak. .\z a színházi útkeresés, mely iránt a Pince-Hamlet fiataljai vonzódnak, másfajta, *abszurd utáni* avantgarde. A két előadás közt valójában nem nyolc esztendő, hanem évtizedek vannak. Aligha tévedünk, ha azt mondjuk, színházi-művészi korszakváltás húzódik mögötte.

Köpeczi *Bócz* István rajza

TISZTELT SZERKESZTŐSÉG

Divat és jogos igény a tümegkommunikációs eszközök korában a közönségítélet meghallgatása és számontartása. Tudom, a színháznak nincs feltétlen szüksége erre, hisz közönsége estéről estére ítélkezik tapsával, úgyhogy ezen ítélet írásbeli rögzítése majdnem felesleges, s a lelkes gratulációk vagy bősz megbotránkozások körét ritkán lépik túl a színházlátogatók levelei. Mégsem érzem haszontalannak e rövid dolgozat megírását, mert - úgy érzem - egy igazságtalanul elhanyagolt területtel: a mű és a közönség kapcsolatával szakma és néző egyaránt keveset foglalkozik nyilvánosan. Pedig olyan terület ez, melynek vizsgálatából kiderülhetnek a siker tényezői, a színház hasznosan megismerheti közönsége elvárását, s ezt az ismeretét az elkövetkező sikerekben kamatoztathatja, hiszen a siker színház és közönség megújítója, erjesztő kovásza. Vámos László *Rómeó és* Júlia-rendezése azért volt nagy siker Szegeden, mert a közönségelvárásnák a szellemében álmodta színpadra. Ennek pszichológiai körülményeit vizsgálva eljuthatunk színházi életünk legkevésbé megoldott kérdéséhez: a nép-színház problémájához, a mindenkihez szóló művek, a mindenkit megérintő előadások hogyanjához. A színház és a közönség együttes diadalához. S ezt már joggal nevezhetjük minőségnek,: a nép színházának.

Ezt az új minőséget két szinten: a választás és megvalósítás szintjén kell minden más produkciótól elkülönítenünk.

Azt hiszem, *a Rómeó és* Júliával való találkozást a közönség nem kerülheti el. Vagy fiatalon, maga is az első szerelem bűvkörében téblábolva, vagy beérett, műértővé „gyakorolt nézőként találkoznia kell a veronai fiatalokkal. S a közönség várja, óhajtja ezt a találkozást - ezt a teltházas szegedi előadások is bizonyítják. A „miért?"-re egyszerű a magyarázat: szeretjük és ismerjük a halhatatlan shakespeare-i szerelem példázatát. Szellemi érésünk első aktív szakaszában ismerkedünk meg a rómeói és Júliai élménynyel: az önmagunkra és a világra széles ablakot, új perspektívát nyitó első szerelemmel. Így nőhetett és nőtt profán szimbólummá és tudással Shakespeare tragédiája, lelkünk és gondolkodásunk élő, fájó és örömteli felismerésévé, így azonosulhatunk a betű szerint még ismeretlen Shakespeare-költészettel, így tulajdoníthatjuk ki magunknak a *Rómeó és Júliát.*

Így válhatott népszínházi attrakcióvá Szegeden a lelkünk és tudatunk arénájában örök-első konfliktus, az igazul izzó-hevülő, a rombolva építő természetes emberi metamorfózis: az első szerelmet idéző játék.

Levelem végső célja egy naiv figyelmeztetés: közönség és szakma egyaránt gondolkozzon el a szegedi sikeren, mert jó lenne, ha ez a népszínházi attrakció nem egyedi tünet lenne színházi életünkben.

Tiszaföldvár, 1972. augusztus 16-án

Tisztelettel:
Szabó András

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR

„Gyulabácsi"

Nekrológ helyett Gózon Gyuláról

A nemrég eltávozott Gózon Gyula nyolcvanhét esztendőt élt, és éppen hetven esztendeje - 1902 szeptemberében - kezdte el színészi pályafutását a Polgár-féle társulatnál, Zentán. Ezek a számok olyan történelmi kategóriák egymás után következő sorát juttatják eszünkbe, mint Osztrák-Magyar Monarchia, elbukott forradalmak, ellenforradalom negyedszázados uralma, felszabadulás, a szocializmus torzított, majd kijavított építése... Gózonnal - a színházi emberek és a színház-nézők „Gyula bácsijá"-val, sőt „Gyulabácsijá"-val - kapcsolatban azonban talán célszerűbb így fogalmazni: daliszínházak világa, a Király Színház második korszaka, a kezdő hangosfilm, a budapesti Nemzeti Színház Németh Antal-, illetve Major Tamás-rezsimje . . . Akárhogyan is: „Gyulabácsi" élete a históriáé és a históriáké. És külön anekdota-(és legenda-) kör több mint négy évtizedes együttléte Berky Lilivel, amelyet a legharmonikusabb és ugyanakkor legvidámabb színészházasságnak szokás tartani. Az a mokány, legényes, füttyös alak - aki (majd' úgy mondtuk: amely) Nagyváradon kristályosodhatott ki, abban a híres „bodegá"-ban, ahol Ady Endrével borozott, és ahol Juhász Gyula ugyancsak nevezetessé vált kritikáját várta hajnali káposztaleves mellett - szinte halála percéig fontos szerepe volt Gózon Gyulának. És ez a szerep egy kicsit el is nyelte a kiváló epizodistát, a magyar színjáték egyik legkiválóbb epizodistáját. Akit voltaképpen úgy kellene rekonstruálni, ahogyan az archeológus távolítja el a különböző földrétegeket a jeles emlékről.

*

Ez azonban akkor is nagy nehézségekbe ütközne, ha jelen sorok feljegyzőjének ideje lett volna módszeresen és rendszeresen átnézni azokat a kritikákat, amelyeket Gózon Gyula szerepléseiről - mondjuk - 1917 és 1957 között írtak. Egy sor „stichpróba" alapján is megtud*ható* azonban, hogy Gózonról a szakszerű kritikák - s éppen azokról a szerepeiről, amelyekre ma is kíváncsiak lehetünk, és amelyekről szép dicséreteket hallottunk hozzáértő, szavahihető (és javarészt az elmúlt időben szintén eltávozott) férfiaktól és asszonyoktól - meglepően keveset rögzítettek le írásban is. (Kevesebbet, mint - például - Bárdi Ödönről.) Gózon nem a kritikai, hanem a riportrovatok hőse volt: megszólaltatták mint a nagybeteg Ady Endre volt cimboráját, mint a Muskátli-kabaré egyik alapítóját, mint Berky Lili férjét (a legkülönbözőbb házassági évfordulókon), mint rákoshegyi háztulajdonost, mint a helyi hitközség elnökét, mint borivót, mint olyan embert, aki még ismerte Jászai Marit, Rákosi Szidit Gózon Gyulát . . . Jellemző, hogy az *Öreg színész emlékei* című, képek-kel illusztrált sorozatban - amelyet a *Nők Lapja* közölt ez év márciusában - Gózon idézi egykori pályatársai hozzá intézett leveleit, idézi azt az igen érdekes vallomást, amit ő mondott tollba annak idején Lengyel Istvánnak (aki különben igazgatója is volt egy ideig az Apollókabarében), azokat az anekdotákat, amelyek - tényleg megtörtént vagy csak „jókedvében kitalált" esetek alapján - bekerültek Demeter Imre *Rivalda* című könyvébe . . . Pontosan idézi, hogy mit és mikor mondott neki Hevesi Sándor, Hegedüs Gyula, Ódry Árpád, hogy hol kártyázott - és mennyibe - Kabos Gyulával, Komlós Vilmossal, Herczeg Jenővel. Kritikákat azonban nem idéz.

*

Megint főleg csak saját, személyes emlékeinkre vagyunk utalva, pedig azok szűkösnek bizonyultak a „Gyulabácsi"-nál jóval fiatalabb „Bill" - Bilicsi Tivadar -- esetében is. A legrégibb - egy hét évtizedes pálya viszonylatában különben nem is régi - emlék 1936-ból vagy 37-ből való. Az is inkább csak emlékfoszlány, s méghozzá nem is színpadhoz, hanem rádióhoz kapcsolódik. Egy tíz-tizenkét perces rádiójelenethez.

Mégis szólnunk kell róla, ha nem emlékszünk is a jelenet címére és szerzőjére, csak arra, hogy abban Gózon - mint kezdő hamis tanú - azt beszélte meg jóval tapasztaltabb „kollégájával" (akit Kabos Gyula alakított), hogy mire kell tekintettel lennie egy törekvő hamis tanúnak?...

A jelenet ihletése történelmileg - társadalmilag megkésett: hol volt már akkor a kedélyes, század eleji, máramaros-szigeti hamistanú-paradicsom ? ... A gondűző tréfának szánt rádiószámba azonban Kabos is, Gózon is belevittek valamit azokból a korszerűbb hamis tanúkból, akik nem nevezték magukat - még négyszemközt sem - hamis tanúnak. És akik kezdőkként is rögtön mesterek voltak, egy magát igazságnak kikiáltó hazugság agresszív képviselői. A diák fülében megragadtak „Gyulabácsi" - már akkor így aposztrofálta őt a bemondó - hangsúlyai, ám csak évek múlva értette meg igazán, hogy miről is volt szó. És amik 3r - újabb évek után - az egykori diák megkérdezte a színészt: ki írhatta vajon azt a jelenetet, az akkor már tényleg nagyon „bácsis" Gózon nemigen emlékezett arra sem, hogy játszott-e valaha is hamis tanút!...

*

Melyik szerepét említsük azok közül, amelyekre pontosabban emlékszünk ? A *Jó embert keresünk* öreg kínai halárusára, aki nem annyira egy pillanatra, mint inkább egy pillanat alatt hozta be a színpadra (vagyis a világba) a nyomorult öregség közérzetét és vízióját? Vagy talán a Brecht-szerep „műrostosabb" - ám színészileg szintén megragadóan megoldott rokonát, a *Rembrandt* című Gosztonyi-dráma Öreg koldusát? *A velencei*

Gózon Gyula mint nagyváradi színész

kalmár Gobbóját, amelyről (véletlenül) rendelkezésre áll viszonylag alaposabb Kárpáti Aurél-jellemzés is ? Esetleg Gózon Bagóját a *János* vitézből, amelyet - e pillanatban jut eszünkbe - még a hamistanú-jelenet előtt, gyermekelőadáson láttunk-hallottunk ? Már e szerepek - és azok intenzív megformálása - alapján is korrigálni kellene az „epizodista" kifejezést, amint fentebb (a napilapok nekrológjainak sugalmazására) mi is használtunk. Nyilvánvaló, hogy lehetnek, hogy voltak és vannak is nagy epizodisták - Szerémy Zoltánok, Peti Sándorok -, akik különösen gazdag tartalmat tudnak adni egy színpadi pillanatnak. *Egy folyamat* érzékeltetése azonban már nem az ő utcájuk. Gózon viszont - például - a *Rembrandt* öreg koldusaként nem csupán egy részletet, egy epizódot, hanem időben és térben is kiterjedtebb összefüggéseket világított meg. Esett volt és zord, bölcs és lázító - azt is mondhatnánk, hogy több nemcsak a darab egy pillanatánál, hanem a darabnál is.

Aki pedig látta őt Miller udvari zenészként - olyan „csapatban", mint Bajor Gizi, Somlay Arthur, Gábor Miklós, Ferrari Violetta -, az szívesebben használja az éppen nem dehonesztáló, de Gózont mégsem jellemző „epizodista" kifejezés helyett a „karakterszínész" szót. Nem „előregyártott" - már rögtön a jelmezzel is jelzett - alázatosság „karakterizálta" ezt a beosztott muzsikust, degradált férjet, esendő apát. Ezt a nem „schillerizált" Schiller-hőst. Gózon ugyanis akkurátusan kezdte, és ebből a pattogó, „namivanédesöcsém"-es akkurátusságból valami végig megmaradt az alakítás ívében. Ám az a Váradon kiformálódott - mokány, füttyös „Gózon-image", amely elnyeléssel fenyegette nemcsak általában karakterszínészi rangját, hanem több konkrét szerepét, szereplését is, ez-úttal nagyszerűen találkozott (nyilván Gellért Endre rendezői segítségével) Miller életének és jellemének deformálódásával. A hajdani - vagy tán nem is olyan régenvolt - kemény fickó érzékeltetése a megijesztett, megpuhított zenészhivatalnok mögött fokozta a szerep és az előadás drámaiságát.

*

E sorok feljegyzése előtt néhány nappal láttuk Peter Brook társulatának vendégjátékában a *Szentiványéji álmot.* El voltunk ragadtatva - többek között -- Vackor ácstól, a Pyramus és Thisbe című komiko-tragédia minden gyomorbajossága ellenére is oly ügybuzgó rendezőjétől. Ez a hosszú, sovány, kopaszodó, micisapkás Vackor - angol lévén - nem is *vackor* volt, hanem „Quince", ami birsalmát jelent, de egy ácsolásnál használatos faéket is . . . Alakításának (és egyáltalán, a brooki bűvészkedő művészet-nek, művészi bűvészetnek) élménye sem feledtetheti azonban a negyvenes évek végén látott, kitűnő és a maga nemében úttörő magyar *Szentiványéji* álom-előadást és benne azt a „vackori" - harapós ízű, torkunkat kaparó - mesterembert, aki Gózon Gyula volt. Az ő fején nem XX. századi sapka ült, hanem a céhkorszak valamiféle stilizált kalpagja, mégis benne volta játékában, a színpadi figurájában az a már többször - lehet, hogy túl sokszor is - emlegetett Ady-pajtás, „bodega"-koma, adoma-hős, az a kicsi, mérges - „örökfiatalos" - öregúr, az a „Gyula-bácsi", aki . . . De ettől, mindettől lett az a Vackor amellett, hogy Shakespeare szülöttje volt - Arany János gyermekévé is. Márpedig mégiscsak Arany János fordításában (tehát egy kicsit szuggesztiója szerint) játszották a darabot...

Gózon **Gyula Brecht** Jó embert **keresünk című drámájában Ungvári Lászlóval (Nemzeti Színház, 1957) (MTI fotó - Keleti Éva felv.)**

„Gyulabácsi" figurája - így emlékszünk erre, így érezzük, így gondoljuk - többször segíteni tudta azt az alakot, alakzatot, akit Gózon Gyula a színpadon megformált. De élvezni tudtuk az életben is - sokszor még a riportokban is - e melegszívű, goromba emberkét, e bor--kedvelő hitközségi elnököt, ezt az „istenáldotta kedélyt". Ám az elszomorított bennünket, amikor még a temetéséről hírt adó tévéműsorban is azt a jelenetet sugározták, hogy ott áll egy zongora mellett és fütyül. Elismerjük: igen jól fütyült Gózon Gyula. Lehet, hogy Közép-Európa legjobb füttyöse ment el most vele.

De művészetének - és emberségének - emlékére fütyülünk akkor, ha *elsősorban* a „füttyös Gyulabácsi"-t idézzük fel. (Miként azt több írásos nekrológ is tette.) És jó lenne, ha nem fütyülnénk Gózon Gyula - e kiváló színész - életművére.

négyszemközt

Színész és rendező

FÖLDES ANNA

Szabálytalan interjúk

Budapesti beszélgetés Brookról

Személyesen szerettem volna meginterjúvolni. Színháza szólt helyette. Színházi eszméiről, a klasszikusok modernségéről vallott nézeteiről, a színházi élmény komplexitásáról és a tökéletes színészi teljesítmények összhangjára építő együttes hatalmáról is három estén adott számot - rendezői életművének egyetlen láncszeme. Hívebben és meggyőzőbben személyesen sem szólhatott volna, mint *a Szentivánéji álom* előadásával, különös tekintettel arra, hogy nemcsak bevallottan gyanakvó és bizalmatlan a színházi elméletekkel, a színház természetéről szóló általánosításokkal szemben, de azt is hangsúlyozta, hogy „a színházban épp az előadás maga tesz igazságokat igazságokká, tényeket tényekké, illúziókat illúziókká - egy jó előadás a hit egy pillanatát hívja elő a nézőben, egy rossz előadás senkit sem győz meg". *Az üres tér* című tanulmányában pedig arról szól, hogy amit elméletileg tud a színházról, annak technikájából és szabályaiból, az voltaképpen néhány óra alatt előadható, a többi - a színházi gyakorlat. A gyakorlat láttán, a jó előadás ébresztette hittel a szívünkben voltaképpen azt szerettük volna elérni, hogy általános elméleti fejtegetések helyett Brook közvetlenül vezessen be bennünket a maga műhelyébe, s racionális - munkamódszerként alkalmazott és alkalmazható - magyarázatot adjon a csoda születésére. Brook azonban csak *üzent* művével Budapestre. Éppen ezért, amit *tőle* ezúttal sajnos nem hallhattunk, igyekeztünk *róla* megtudni.

Az alkotótársaival való személyes beszélgetések során kerestük, kutattuk Brook titkait. S mivel a zsenialitás mint olyan nem megfejthető, nem megosztható és nem is ismételhető, kénytelenek voltunk megelégedni azzal, hogy rendezői módszeréről érdeklődtünk. Így adódott, hogy az e témakörben szerzett, a színészek személyes tapasztalatain alapuló információim a hazai „színész és rendező" vita fősodrába kívánkoznak, és nemcsak izgalmas példának, de akár közvetett, rendkívüli illetékességű hozzászólásnak is tekinthetők. S mivel ezúttal a téma, a tapasztalat fontosabb, mint tolmácsai, engedtessék meg nekem, hogy a műfaj szabályait félretolva, egymásba öltsem néha interjúalanyaim külön-külön elhangzott szavát.

Az együttes tagjairól általánosságban csak annyit: kitűnő, sokoldalú, maximális fizikai és szellemi teljesítőképességgel rendelkező profiszínészek, de nem nemzetközileg jegyzett sztárok. *A Lear király* vendégjátékakor megismert színészóriás, Paul Scofield és élvonalbeli társai - Irene Worth, Diana Rigg - helyett most egy olyan együttes tagjait köszönthettük, akik nemcsak személy szerint, de Brook társulatában is fiatalok. *A Szentivánéji álom* szereplői - két színész kivételével - éppen e produkció előkészítése során dolgoztak vele először. Ez a körülmény tette kíváncsivá a sajtótájékoztatón részt vevő hazai újságírókat is: hogyan választja ki Brook a színészeit. S talán az erre adott válasz nyújtott először némi bepillantást - még a budapesti premier előtt - a *Szentivánéji álom* rendezőjének munkamódszerébe. Brook ugyanis nem egyszeri meghallgatással, hanem többnapos gyakorlatokon győződik meg a jelöltek képességéről. A más társulatnál nyújtott színészi teljesítmény mellett kíváncsi arra is, hogy hogyan illeszkedik majd be az illető a Royal Shakespeare Company csoportmunkájába, hogyan tudja adottságait az improvizációs gyakorlatokon (mi helyzetgyakorlatot mondanánk) hasznosítani.

Helena játszik

A társulat fiataljai között is kitűnt a csúnyán-szép, jellegzetesen angol diáklány külsejű, remek humorú Helena Jennie Stoller. Egy órával az előadás előtt, elsőnek őt sikerült nyilatkozatra bírnom. Jennie öt éve színész: játszott romantikus klasszikust és operettben komikát, de Brook modern drámák hősnőjeként fedezte fel színpadon, és szerződtette - a felvételi gyakorlatok tűzpróbája után - Shakespeare-t játszani. A Royal Shakespeare Company *Szentivánéji* álom-előadása már világszenzáció volt, amikor Jennie Stoller próbálni kezdett.

- A legizgalmasabbnak azt érzem Brook munkamódszerében, hogy nem a darabbal kezdi. Korábban is hallottam már róla, és hallottam tőle is, hogy a jó előadás feltétele a jó együttes, a csapatmunka. Éppen ezért az egyes produkciók alapozásának módszere Brooknál a közösségi szellem megteremtése. De hogy ez hogyan történik a gyakorlatban, azt csak a próbák kezdetén értettem meg.

– *Jó lenne, ha nekünk is elmondaná.*

– Reggel tízkor gyakorlatokkal kezdjük a napot. Ezek a gyakorlatok nagy-részt fizikai jellegűek: torna, mindenfajta labdajáték, néha speciális, kellékként is használt eszközökkel való szervezett mozgás, izommozgató társasjáték. Van, hogy ez az egész délelőttünket igénybe veszi. Máskor viszont egy vagy másfél óra mozgás után asztal köré ülünk és szellemi torna következik .. .

(Nem Miss Stollertól, hanem Barry Stantontól, a társulat Zubolyától tudom, hogy a szellemi torna valójában a memotechnikai kondíció és beszédtechnika frissen tartására szolgáló társasjáték. A példaként elmondott gyakorlat diákkorunkból ismerős. Valaki mond egy szót, a következő azt ismétli, és hozzátesz egy újabbat, a harmadik a két előzőhöz fűzi a magáét . . . és így folyik tovább a játék, később már komoly szellemi erőfeszítést követelő szólavinák görgetésével. Más alkalommal a „játék" valamiféle valóságos vagy képzelt helyzet, élmény rögtönzött ábrázolása. A feladatot Peter Brook szabja meg. Például: életem legvidámabb vagy legszomorúbb napja. Még eredetibbnek éreztem azt a „társasjátékot", amelyről Brook *Az üres tér*-ben ír. Egy klasszikus idézet szavait felosztják a jelenlevők között. A színészek szoros körbe állnak, s egymás után ki-ki kimondja a maga szavát, méghozzá oly módon, hogy a szavak sorozata együtt mondattá váljék, hogy a tempó és a hangsúly teljes szintézist alkosson, s a jelenlevő tíz színész ajkán úgy hangozzék az idézet, mintha egyetlen ember mondta volna. Brook szerint ez a kísérlet meglehetősen sokára sikerül csak, de ha ez bekövetkezik, hirtelen felszabadító hatással van a jelenlevőkre.)

– *Mi Peter Brook szerint az* effajta *nagyon is időigényes játékok színpadi haszna?*

– A készségek fejlesztése, ébrentartása és a csoportjátékban gyökerező közösségi szellem megszületése. A több felől a társulathoz szerződtetett színészek, akik gyakran a próbák kezdetén találkoznak egymással először, hamarabb megszokják és megismerik egymást. Kitapasztal-

ják, ki hogyan reagál a legkülönbözőbb helyzetekben. Itt derül ki, melyikük ügyes, robbanékony, találékony, kinek milyen gyors a reagálókészsége, hogyan találja fel magát, hogyan szolgálja a csapatérdeket. Kiderülnek a színészek speciális fizikai vagy szakmai adottságai is, amelyek Brook számára rendkívül fontosak.

- *Megvallom, csodálattal adóztam a színészek mozgáskultúrájának, akrobatikus készségének.*

- A mindennapos fizikai tréninghez hozzátartozik némi akrobatika is. Ezt azonban már rendszerint nem közösen, társulati szinten, hanem kis csoportokban gyakoroljuk.

- *Hogyan függ mindez össze a soron levő darabbal?*

- A csoportok beosztása már a szereposztás szerint történik. *A* Szentivánéjinél a gyakorlatok egy részét a szerelmesek, a tündérek és a mesteremberek külön csoportban végezték. A kondicionáló tornák után, délután pedig mindig a szöveggel foglalkozunk.

A próba: hangos gondolkodás

- *Ezek szerint egész napos a próba?*

Erre a kérdésre Hal Rogers, az együttes menedzsere válaszol. Rogers neve nem szerepel a plakáton, de a túrán ő Peter Brook teljhatalmú megbízottja. Az ő vállán van a vendégjáték szervezésének ezeregy gondja.

- A premiereket megelőző próbaidőszakban általában tíz hétig, program szerint reggel tíztől este hatig tart a próba. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ha a munka úgy kívánja, ne húzódjon el az együttes egy részének elfoglaltsága, akár este tízig, tizenegyig is.

– *Hogy lehet ezt fizikummal, szellemi energiával győzni ?*

– Az egyes színészek elfoglaltsága természetesen nem folyamatos. Mindenki számára biztosítunk ebédszünetet, de ezen kívül Brook, amíg a társulat egyik részével foglalkozik, sokszor elküldi a többieket egy-két órára pihenni, úszni, regenerálódni. De a szigorú munkarend mindenesetre biztosítja, hogy a munkamegszakítások valóban a pihenést, az erőgyűjtést szolgálják. Brooknak abszolút tekintélye van, egyetlen hangos szó nélkül, tökéletes a próbán a fegyelem. Az ő kedvéért a színészek még a dohányzást is mérsékelik.

– *Hogyan folyik a délutáni próba?* Most már ismét Jennie Stolleré a szó.

- A munka minden stádiumában másként. Az első két hétben csak olvasunk -

A rendező olvassa fel a szöveget?

- Soha. Legalábbis én még nem hallottam. A jelenetekre bontott darab szövegét nekünk kell felolvasnunk, de nem a szereposztás szerint, hanem vagy sorban vagy jelentkezés alapján. A fontos csak az, hogy mindenki mindenkinek a szerepével foglalkozzon. Lassanként, amikor már rögződik a szöveg, bizonyos részeket fejből mondunk, de feltétlenül kötet-tel a kézben. Azután egyenként végigelemezzük a jelenetek tartalmát, helyét a mű egészében, a szereplők egymáshoz való viszonyát. Ez a vita Brook szerint a próba legfontosabb része, a hangos gondolkodás.

A szöveg feldolgozásával kapcsolatban, ismét Barry Stanton válaszát idézem.

- Ilyenkor beszéljük meg a szöveg mögötti „titkos darabot" is: a jelenetek, megnyilatkozások minden lehetséges értelmezését.

- *Azután ezek közül választanak ?*

- Nem feltétlenül. Brook gyakran hangoztatja, hogy Shakespeare-nak ezer kérdése van, és ha a színész egyre felel, és egy választ talál, akármelyiket ragadja ki, máris vesztett, mert elszegényítette a szöveget. A közös viták arra jók, hogy mindenki szabadon elmondja a maga értelmezését, gondolatát, és nemcsak a maga szerepéről. Ez a gyakorlat rákényszerít bennünket az egész darabbal való azonosulásra, a többiek szerepének végiggondolására is. A vitában elhangzottakra azután Brook a maga végtelenül halk, elegáns, tapintatos modorában reagál. Soha semmit nem utasít vissza, még a legnagyobb képtelenséget sem, csak egyszerűen kommentálja a gondolatainkat, s amit érdekesnek érez, azt továbbviszi.

Jennie Stoller a viták értelmét, lényegét két szóban fogalmazta meg. „Group discovery" azaz: csoportos felfedezés.

- *Mit ért ezen?*

- Brooknak azt a számomra csodálatos törekvését, ami a további próbákon talán még fokozottabban érvényesül, hogy rendezőként kerüli a direkt magyarázatot, az utasítgatást, nem *közli* velünk a dolgokat, mint valamiféle egyedül üdvözítő igazságot, hanem hozzásegít ahhoz, hogy mi magunk *fedezzük fel a* darab igazságait. Méghozzá nem otthon, egyedül, fotelben ülve, hanem egymás jelenlétében és egymás gondolatait folytatva. Mire egy-egy gondolat, ötlet kiformálódik a próbán, szinte nincs is gazdája. Brook arra törekszik, hogy együtt fedezzük fel a darab minden rétegét, a színpadi szituációk megoldását.

- *Ezek szerint nincs helye az individuális kezdeményezésnek?*

- A lehető legnagyobb! Több rendezővel dolgoztam már együtt, de egy sem volt, aki annyi sokat bízott volna a színészre, mint Brook. Tulajdonképpen alig ad instrukciót és soha nem utasít. A lehető legritkábban fordul elő, hogy valakit szöveg közben leállít. Viszont gyakran ül le próba után egy-egy szereplővel beszélgetni, és olyankor aprólékos gonddal végigveszi, végigelemzi, amit az illető csinált. De még ilyenkor sem „tol le" bennünket, sőt még azt sem nagyon fogalmazza meg, hogy rossz az, amit csinálunk. Legfeljebb felveti, hogy ezzel vagy azzal a megoldással a színész eltávolodik a darabtól, a többiek játékától, és kívülre kerül - „off the play". És akkor már zakatolni kezd az ember agya, keresi a jobb megoldást .. .

- *Előfordult ilyesmi Helenával?*

Jennie Stoller minden szégyenkezés nélkül, magától értetődően válaszol.

- Először rettentő boldog voltam, hogy Brookkal dolgozhatom, megtisztelteltetésnek éreztem Helena szerepét, és örömömben teljesen azonosultam vele. Szerettem, megértettem, sajnáltam. Csak a próbák és beszélgetések során ébredtem rá, hogy az én szeretetem, de főként a részvét félrevihetné a figurát. Hogy akkor viszem közelebb Helenát a nézőhöz és főként a fiatalokhoz, ha meghatottság nélkül sikerül több humorral néznem. Érdekesebbé válik a drámája akkor, ha nem kerül Hamupipőkeként Hermia mögé, ha beilleszkedik abba a koncepcióba, amely szerint a szerelmesek szinte „felcserélhetők". Peter Brook figyelmeztetett Helena intelligenciájára, és arra, hogy mennyit foglalkozik ez a lány önmagával. Ha valamiben különbözik a barátnőjétől, az éppen ez a lépten-nyomon kiütköző tudatosság, amellyel a saját helyzetét figyeli. Valószínűleg ez is hozzásegített ahhoz, hogy színészként élvezni tudjam a különböző szituációkat.

A „szituációk élvezete" ismét egy, a színész szájából áruló, a kritikus tollán találó megfogalmazás. Brook ugyanezt a gondolatot - a színházi este öröméről szólva - több oldalról is megvilágította: „Van színész-öröm, író-öröm, rendező-öröm, öröm van a hangban, öröm a mozgásban, öröm a ritmusban, ellentétben, tempóban, muzsikában. Egy emlékezetes fizikai öröm képessé tesz minket arra,

hogy sok nehéz és fontos dolgot ki tudjunk fejezni, és ez az öröm nem feltétlenül nevetésben nyilvánul meg, lehetünk örülve komolyak, örülve tragikusak, örülve nyugtalanítók, örülve kegyetlenek." Pedig amikor ezt írta - 1966 előtt - még igazán nem gondolhatott a *Szentivánéji álom* tág örömskálájára!

Bizalom és önállóság

Hal Rogersról, a menedzserről feltételezem, hogy mivel ő Londonban, Párizsban és Budapesten is „kívülről" látja a próbákat, a maga tapasztalatával kiegészítheti az elhangzottakat.

- Talán még annyit, hogy Brook nemcsak a színészeit, a közvetlen munkatársait is nagy gonddal választja meg. A próbák módszerét, anyagát mindig maga állítja össze, de a gyakorlatok vezetésében munkatársaira is támaszkodik. Van például egy japán rendezőnk, aki a magával hozott nó-színházi tapasztalatokat adja át, mozgáskultúrára tanítja az európai színészeket, és a japán hangtechnikai, hangképző módszereket alkalmazza. Az egyes csoportok párhuzamos foglalkoztatását nem is lehetne megoldani másként.

(Hogy nemcsak erről, hanem a különböző színházkultúrák találkozásának tudatos szervezéséről, a hatáselemek és hagyományok legmagasabb rendű asszimilálásáról és szintéziséről van szó, megint csak Barry Stanton beszélt. Elmondta, hogy Brook egy korábbi produkciója, az *U.S.* próbáira Grotowskit hívta meg, hogy a színészi átélés Wroclawban kikísérletezett módszereivel megtermékenyítse az együttes vezető színészeit.)

- *Hogyan látja, Mr. Rogers, Peter Brook és a színészek kapcsolatát ?*

- Ha azt mondom, hogy kitűnőnek, nem mondtam semmit. Talán inkább Brook kedvenc, idevágó hasonlatával felelnék. Az előadás olyan, mint egy kép: a rendező adja a keretet és a színeket, lehetőleg minél gazdagabb választékban. Azután elmondja és elfogadtatja, mit ábrázoljon, miről szóljon a kép, mi az ő elképzelése róla. De *megfesteni a* képet a színészeknek kell .. .

A hasonlat nem költői, hanem színpadi valőrje révén kezd élni. *A Szentivánéji álom* eszmei-tartalmi keretét valóban nagyszerűen töltik ki nemcsak a színpadkép, de a játék színei is. És Hal Rogers folytatja:

Brook rendezői módszerének lényege: a színészbe vetett bizalom. Ennek maximális bizonyítéka a társulatnak és a produkciónak biztosított önállóság. Ez nemcsak a próbákon nyilatkozik meg, hanem a turnékon is .. .

Valóban, hiszen bennünket is meglepetésként ért a hír, hogy a Royal Shakespeare Company turnézó társulata Brook nélkül utazik. Az előadás azonban - úgy látszik - nélküle is éppolyan feszes, tökéletes, mintha a rendező tekintete vezetné, közvetlen közelből követné a színészeket. A művészek láthatóan megszokták, hogy Brook nélkül játsszanak, sőt próbáljanak is. A turnékon ugyanis folyamatosan folytatódnak a próbák. Mégpedig nemcsak az új színpad megismerését, bemérését szolgáló helyi környezettanulmányok, hanem a teljes erőbedobást kívánó, valódi színpadi próbák. Ezek részben a színészi kondíció és a produkció frissen tartását szolgálják, részben az időről időre bevetésre kerülő tartalékszereplők felkészítését az előadásra. Ezek a másodszereposztásban a társulattal utazó fiatalok általában hosszú heteken át némán figyelnek, hallgatva tanulnak az előadásokon is, és ez az érési folyamat a továbbiakban megkönnyíti és meggyorsítja számukra a beilleszkedést.

– Az *elkerülhetetlen szereplőváltozások nyilván változást hoznak az előadásba is .. .*

– Bizonyos értelemben ez elkerülhetetlen. De Brook nem is bánja - meséli Barry Stanton. - Olyannyira nem, hogy hajlandó egy új szereplő egyéni adottságait tekintetbe véve módosítani is a maga elképzeléseit. Az egyik színész mestere az akrobatikának, a másik valami másban tűnik ki ... Az előző Puckunk például remekül járt gólyalábakon. Amikor ő játszott, az egyik jelenetben többméteres gólyalábakon sétált végig a színpadon, láthatatlanságát jelezve. Az új Pucktól ugyanezt nem követelte meg a rendező, viszont elfogadta, hogy ő más színekkel gazdagítsa a maga szerepét.

– *Ezek szerint az előadás akkor változik, ha új szereplő kerül az együttesbe .. .*

– Akkor is. De valójában estéről estére alakul.

- *És mit szól ehhez a rendező?*

– Nemcsak megengedi, de el is várja. A keretek természetesen adottak. De azon belül feltétlenül megvan a tere, a lehetősége az improvizációnak, egyes gesztusok felerősítésének vagy megváltoztatásának. Brook abból indul ki, hogy a színház a többi között abban különbözik a filmtől, hogy minden előadása a közönséggel való aktív kontaktusban jön létre, minden előadás eleven történés, amit a nézőtéri és a színpadi reakciók egyaránt módosíthatnak.

Előadásról előadásra

Megvallom, amikor legelőször hallottam az előadás ilyenfajta mobilitásáról, kételkedtem. *Az első* vígszínházi találkozás arról győzött meg, hogy ennek az előadásnak a gépezete olyan olajozottan pereg, ritmusa oly feszes, a játék minden eleme oly tökéletesen a helyén van, annyira arányos, hogy egyszerűen elképzelhetetlen bármiféle esetlegesség. Amikor azután a *harmadik* budapesti előadáson *másodszor* láttam a *Szentivánéjit,* megértettem, hogy a színészi játék milyenfajta szabadságára gondoltak informátoraim. (Például a mesteremberek előadáspróbáján csütörtökön nagyobb hangsúlyt kapott a mozdulatok betanítása, mint kedden. Más gesztus jelezte a szamárrá vált Zuboly nemi vágyát, másként alakult a zsonglőrprodukció.) És ha keddtől csütörtökig érzékelhető a különbség, hetek és hónapok alatt, az árnyalatok felhalmozódása által már szembetűnő is lehet. A társulat tagjaitól tudom, hogy Brook időről időre megnézi, ellenőrzi az előadást, és tapasztalatai alapján lenyesi vagy felerősíti a játék új hajtásait. Sokszor az ő szeme és szava tudatosítja a színészben az új gesztus értékét, az ő dicsérete nyomán törekszik egy-egy szereplő az improvizáció során született mozdulat vagy hangsúly megtartására.

– *Mikor látta Brook utoljára a* Szentivánéji álmot?

– Párizsban, ahol esténként játszottunk, délelőttönként pedig nagyon keményen próbáltunk. A jelenlegi előadás Demetriusa és Lysandere csak ott kapcsolódott be a munkába. Párizsban azt ígérte Brook, Kölnig szárnyra bocsát bennünket. Az ottani vendégjáték során újra találkozunk, s akkor derül ki, hogy mit szól a hamburgi, budapesti, bukaresti előadás alatt fogant apróbb változtatásokhoz.

(Nem a társulat művészeitől, hanem Lengyel Györgytől tudom, aki annak idején próbán, egy évvel később pedig Stratfordban látta az előadást, hogy a kezdettől élményt, színházművészeti csúcsot jelentő produkció mennyit gazdagodott ötletekben, színekben az évek során. Talán nem minden szerep színésze nagyobb művész, mint a legelső szereposztásban választott kollégája, sőt olyan is akad, akinek tehetsége, művészi érettsége elmarad elődjétől. De az egész elő-adás művészi skálája, ötletekben való

gazdagsága jóval felülmúlja a legelőször látottakat.)

Az előadások változásának természetéről, indítékáról faggattam aztán Barry Stantont is. Racionális, minden alkalomra, előadásra, módosításra érvényes magyarázatot természetesen ő sem adott. De az az átélés, amivel szerepének egyes mozzanatairól, a játékon belüli játék kettős lélektani feszültségéről szólt, megértette velem, hogy Brook színészei - bár Sztaniszlavszkijra kevesebbet hivatkoznak, mint mondjuk Mejerholdra - teljes átéléssel játsszák szerepüket, hogy gesztusaik - a kialakított intellektuális ritmus-és mozgáskoncepción belül - a helyszínen, az előadás felfűtött légkörében születnek. Mindaz, amit tőle hallottam, megerősítette Brooknak azt a tételét, amely szerint színészei nem *felépítik* hanem *megszülik a* figurát, akit játszaniuk kell.

A színpadi alkotás hangulatának érzékeltetésére Stanton egy - a színházi terminológiában szokatlan - kifejezést használt. Tudniillik, hogy *a Szentiványéji álom* előadásán, a színészek mind valósággal *emelkedett hangulatba* kerülnek. („We are all very high.") A felforrósodott légkörben azután valóban spontánná válik a tudatos és szívós munkában kicsiszolódott játék, és ez az általános színpadi hangulat nagyon hamar magával ragadja a produkció újoncait is. A színész ebben a légkörben természetesen és gyönyörűséggel éli át a maga tudathasadását. Hogy egyszerre önmaga és valaki más. (Stanton esetében nem is ambivalenciáról, hanem megháromszorozódásról van szó: amikor Pyramust játssza, játékának sutaságával azt kell elhitetnie, hogy Zuboly takácsmester komédiázik: de ugyanakkor Zubolyt, ezt a csodálatos shakespeare-i figurát egy modern kor embere, színésze celebrálja a nézőnek.) Jellemzőnek éreztem egy kérdést, amelyet Stanton még a próbák során tett fel Peter Brooknak:

- Ki vagyok én abban a pillanatban, amikor a szereplők az ötödik felvonás végén földre ejtik köpenyeiket? Zuboly, a takács, vagy Titánia szamár-szerelmese, vagy Pyramus ?

– És mit válaszolt erre Brook ?

- Azt felelte, hogy abban a pillanatban már Barry Stanton vagyok. Színész, aki a többiekkel együtt előadást celebrált a közönségnek. Ez már a közönséggel való közvetlen találkozás pillanata.

– Ezt érzékelteti a színészek és a nézők búcsúkézfogása is?

- Igen, feltéve, hogy a találkozás valóban létrejött. Mi színészek pontosan érezzük, főként ha tényleg nézőtérközelben játszhatunk - és ebből a szempontból a Vígszínház színpada nem volt ideális - a közönség reakcióit. Hogy mennyire érti a szöveget, a játékot, mennyire vesz részt a szertartásban. Mert a színész nem feltétlenül és nem parancsszóra megy le a nézők közé. Volt már olyan este is, amikor csak meghajoltunk és megköszöntük a tapsot. És volt olyan is, amikor hosszú percekig tartott a testközeli találkozás.

Zubollyal kötetlen formában, fehér asztal mellett beszélgettünk, és éppen ezért először gátlásaim voltak: illik-e, szabad-e ritka pihenőnapjai egyikén is szakmai kérdésekkel zaklatni, gondolatait ismét a szerephez láncolni. De a beszélgetés fonala az én kérdéseim nélkül is minduntalan visszakanyarodott az előadásra, a szerephez és Peter Brookhoz. A rendező szuggesztivitásának ez a kisugárzása magyarázza meg számomra azt a fegyelmet, amellyel színészei távollétében is alárendelik magukat az együttes munkának. Brookkal dolgozni, nála játszani - a jelek szerint - teljes embert kíván. Mégis, *vagy* talán éppen ezért, együttesének tagjai nem tekintik a Royal Shakespeare Companyt végállomásnak. A munkatársi alkotó kapcsolat rendkívüli intenzitása megkövetel az együttesen belül bizonyos állandóságot és bizonyos egészséges fluktuációt is. Az igazság az, hogy a rangot jelentő társulat anyagilag nem előnyösebb más színházaknál, sőt. De a szellemi, művészi tőke, amit a színészek itt gyűjtenek, egy életen át kamatozik.

Kivételesen tán még az sem ütközne a devizatörvényekbe, ha ezekből a kamatokból a mi rendezőink és színészeink is részesednének! Ehhez persze az kell, hogy a Royal Shakespeare Company vendégjátékának *élményét* csak előlegnek tekintsük, *s tanulságait* kívánjuk forgatni, hasznosítani és kamatoztatni a jövőben.

JOHN KANE

Elmondja Puck

A Royal Shakespeare Company két évvel ezelőtt mutatta be Shakespeare Szentiványéji álom című vígjátékát Peter Brook rendezésében. A társulat októberi budapesti vendégjátékán láthattuk az előadást. Puck első alakítója, John Kane a Royal Shakespeare Company házilapjában, a Flourishban közzétette próbaélményeit. Írásából az alábbiakban részleteket közlünk.

Nem készítettem jegyzeteket *a Szentiványéji álom* próbáin, ezért írásomban minden pontatlan. Peter Brookot is, a próbákat is újra ki kellett találnom, valahogy úgy, ahogy Norman Mailer *Az éjszaka seregei* című regényét írta.

1970 januárjában egy vasárnap délután jöttünk össze Peterrel, egy órácskára. A társulattal kis csoportokban kívánt dolgozni, s közben a színészek arcát, alakját és testritmusát egymásra hangolni, mielőtt megállapítaná a végleges szereposztást. Nagyon keveset beszélt a darabról. Szívesebben fordította improvizációs és koncentráló gyakorlatokra a rendelkezésünkre álló időt. Zörejeket, gesztusokat és tánclépéseket adtunk tovább egymásnak, s közben azt a kezdő impulzust kerestük, mely a testmozgás középpontjában rejlett, hogy megváltoztassuk vagy felerősítsük, mielőtt továbbadnánk. Majd kézhez kaptuk Zuboly Pyramusának gyászbeszédét. Úgy kellett olvasnunk a szöveget, mintha azelőtt soha nem olvastuk volna, mintha se jövője, se múltja nem lenne. Aztán felosztottuk egymás közt a szöveget, hárman felváltva olvastunk egy-egy szót, kísérlet volt ez arra, hogy megpróbáljunk egyetlen hanggá összeolvadni. A kísérlet nem vált be, de szerencsére Peter nem látszott csalódottnak. Sikerült viszont egy alapvető nehézségre felhívnia a figyelmünket, mellyel majd az elkövetkező próbák során meg kell birkóznunk. Peter szándéka az volt, hogy olyan lényekké kovácsoljon bennünket a bemutatóig, akik a zsonglőr ügyességével bánnak a szavakkal. Mindattól, amit mondott, álló izgalomban égtem, jóllehet a nyelvembe kellett harapnom, hogy ki ne szaladjon a számon a szokásos színészkérdés: mikor kapom már meg a szerepet?

Kétheti gyötrelmes hallgatás, majd a szereposztás eredménye: megkaptam

a szerepet. *Az Álom* szereplői Stratfordba való utazásuk előtt összejöttek *a Szeget szeggel* és *a III. Richárd* próbaszünetében. Itt, a Floral Street-i próbatermünkben beszélt Peter először a *secret* play-ről, melyet majd csak a próbákon fogunk felfedezni. Beszélt a nyelv „idegenségéről" és a stílus hirtelen „sokk"-váltásairól. Azt javasolta, távollétében alaposan vitassuk meg az amerikai musical technikáját, hogy meg tudjunk birkózni a szöveggel.

Reggel olyan gyakorlatsorral kezdtünk, mely a januári találkozás tovább-vitele volt. Szójegyzékül egy cirkuszi akrobata gyakorlatait használtuk. Szépen megcsinált cigánykerékkel lendült Barry Stanton (Babvirág)* az általunk alkotott kör közepébe, John York (Mustármag) egy hatásos orsóval felelt. Barry egy pillanatig gondolkodott, majd megismételte eredeti gyakorlatát. John feleletül hátra lefelé rákhelyzetbe bocsátkozott, aztán kecsesen felemelte a lábát, s lassított hátraszaltóval fejezte be gyakorlatát. Barry nehezen lélegezve dupla cigánykereket vetett, esetlenebbül, mint az első két alkalommal. Mintegy dacolva vele, John tökéletes cigánykerékkel, orsóval és hátraszaltóval felelt. Olyan volt, mintha azt figyelnénk, milyen szigorúan vizsgáztatja a falu bolondját a bíró. Barry képe már vöröslött, de bátran fel-készült a negyedik cigánykerékre. Peter megköszönte a „társalgást", és áttért a következő gyakorlatra. Kötegnyi rövid botot osztottak szét köztünk, forgattuk, feldobáltuk, s közben kézről kézre kerültek. Három hét volt még a próbák kezdetéig; Peter hagyta, hogy kísérletezzünk a botokkal, s így ennek az alapművelet-nek a segítségével bizonyos fürgeségre tegyünk szert. A súlyponti kérdés a mozdulatoknak a szavakhoz való alkalmazása volt. A botok a trombita ritmusára kézről kézre jártak, mind messzebbre vagy magasabbra jutva, de úgy, hogy közben megtanultunk bánni a szavakkal és a beszéddel, s mindezt csoportélmény-ként éltük át.

Ebédszünetben néhányan visszamentünk Peterrel a színházba, megnézni a jelmezterveket. A színpadon Sally Jacobs jelmeztervező fényvisszaverődésekkel kísérletezett. Elém tett egy rajzot, mely egy göndör, fürtös fejű figurát ábrázolt, túl bő nadrágban, egybeszabott, vakító sárga öltözetben, éjkék sapkával a fején. Ezt a rajzot képtelen voltam összeegyeztetni bármely elképzeléssel, mely bennem Puck szerepéről valaha is megszületett. Peter elmondta: ő és Sally Párizsban nemrég láttak egy kínai cirkuszt. Mindkettőjükre mély hatást tett a kínaiak és a mi előadóink közti különbség. A nyugati akrobata testmozdulatait erősen hangsúlyozza a kosztüm, amelyet visel. Nemcsak az elénk tárt bűvészmutatványt, hanem az azt létrehívó mechanizmust is látjuk; s ha tapsolunk, ügyességének tapsolunk, pedig az emberi test tökéletessége gyakorolt hatást ránk. A kínai akrobaták hosszú, leomló selyemköntösbe burkolóznak, s mutatványukat oly ügyesen és gyorsan végzik el, hogy az embernek az az érzése, mi sem természetesebb számukra a világon, mint a tányérpörgetés vagy a gólyalábon járás. Peter szívből megtapsolta őket ügyességükért, s egyúttal afeletti örömében, hogy ez a különös embercsoport messze távolmaradva a nézők fizikai realitásától, előadásával egyedülálló atmoszférát teremtett. E különöst próbálták Sally kosztümjei a darab mágikus elemeivel összekötni. Ez az érv meggyőzött bennünket.

Június 29-én kezdődött el a nyolchetes próbaidő. Legelőször is párnákat helyeztünk el körben a stúdió padlóján. Ettől fogva ezek a párnák alkották eszmecserénk helyét. Peter ismét megerősítette, hogy egy titokzatos darabban hisz, melyet majd csak a próbafolyamatban lehet feltárni. Azzal hozzákezdtünk elolvasni a darabot. Nem jutottunk messze. Peter néhány sor után félbeszakított, hogy közölje, nem azt akarja, hogy „játsszuk" a darabot, egyszerűen csak „olvassuk". Meghallgattuk, elgondolkodva bólintottunk, és tovább olvastunk. Újra félbeszakított: „Shakespeare nem ok nélkül írta ezeket a sorokat. Mondom, hogy egyszerűen csak olvasnotok kell." Ismét bólintottunk, ismét olvasni kezdtünk, és ő ismét megszakított.

Ha zavarba jövünk, Peter csak nagyon lassan indul tovább. Némelyik szónál olyan sokáig fennakad, hogy az ember csaknem azt hiszi, beszédhibát ejtett. A mennyezetet vagy a földet nézi. Keze lágy harapófogóvá válik, mely elképzeléseit tésztaként gyúrja. Fejével előrebök, mintha át akarná kergetni gondolatait a közénk került szakadékon. Minthogy hallgat, törjük a fejünket, keresgélünk régebbi mondataiban, s megpróbáljuk megtalálni a hiányzó varázsszót; a csodakövet, mely tompaságunkból felemel, és visszaállítja a kapcsolatot. Végre, többszörös félbeszakítás után, mégis sikerült végigolvasnunk a darabot, s befejeznünk az első próbát.

A próba folyamán mindig visszatértünk az „olvasáshoz". Egy héttel a be-mutató előtt, miután már három ízben játszottunk különböző közönség előtt, ismét körbeültünk, kézbe vettük a könyvet, s még egyszer átolvastuk a darabot; és Peter újra félbeszakított: „Shakespeare nem ok nélkül írta e sorokat." Még mindig nem tudtam pontosan, vajon megértettem-e, mi volt a célja ezeknek az olvasóleckéknek, mígnem egyszer, egy különpróbán sejtelmem nem támadt arról, amit színész és szöveg egybeolvadásáról ígért.

A szavak médiuma

A próbát megelőző beszélgetés folyamán bevallottam neki, hogy az ugyan érdekel, hogy minden este jó előadást játsszak, de olykor unalmasnak találom egyetlen előadás állandó ismétlését. Azt is bevallottam, hogy szememben a színészi hivatás az alkotóművészetek skáláján meglehetősen alacsonyan áll, épp mert a színész munkája sokkal inkább interpretáló jellegű, mint tisztán alkotó. Csak a próbák jelentenek alkotótevékenységet számomra. „De hát miért vagy olyan kedvetlen? - kérdezte Peter. - Indiában a színészt minden művésznél nagyobbnak tekintik, s főképp művészetét a leginkább alkotó művészetnek." Ahelyett, hogy szavakkal igyekezett volna meggyőzni, egy gyakorlatot javasolt. Leültünk a padlóra, egymással szemben. Teljes csend volt a stúdióban. Egyedül mi tartózkodtunk az egész épületben. Behunytam a szemem, ahogy kívánta, és ismételgettem a „light" (fény) szót, s közben elemezni és tudatossá próbáltam tenni magamban a szóképzés folyamatát és az intonációváltozásokat. Néhány perc múlva Peter megkért, kíséreljem meg ugyanezt a „dark" (sötét) szóval. Ugyanannyi idő elteltével, mint az elébb, gyengéden félbeszakított, és azt mondta, most nyissam ki a szemem, és írjam le azokat az érzéseket és reakciókat, melyeket bennem a kísérlet létrehozott. Amennyire csak tudtam, megpróbáltam elmondani, mit láttam behunyt szemmel, hol tartózkodtak a sötétben a szavak, s az általuk felmerülő képek, mi indított engem arra, hogy különböző testtartást vegyek fel, miközben egy s ugyanazon szót mondom, s milyen különbözőképpen jutott ez Peter tudtára. Peter figyel-

* A budapesti vendégjátékon Zubolyt játszotta. (A Szerk.)

mesen meghallgatott, majd megkérdezte, nem tartanám-e lehetségesnek, hogy előadás közben ugyanígy elemezzek egy-egy szót, s ha ez lehetséges volna, mennyivel termékenyebb lenne, ha az ember ezt a módszert összefüggő szavakra alkalmazná, egy-egy mondatra vagy verssorra. Nem szükséges, sőt nem szabad, hogy véget érjen az alkotás és keresés az utolsó próbanapon. A színésznek mindig nyitottnak kell lennie a változások iránt. „Médium légy a szavak számára. Ha szándékosan színezed őket, elpazarlod az idődet. A szavaknak kell téged színezniük." Talán ezt a „színezési" folyamatot remélte *az* olvasásokkal elérni? De *az* is lehet, hogy egészen mást.

A játék iskolája

A következő reggelt testedzéssel kezdtük, hogy lassan felkészüljünk azokra a követelményekre, amelyeket ez a játékstílus támasztott velünk szemben. Reggelente lazító gyakorlatokkal és az előadás második részét bevezető, improvizált dobszám kibővített változatával indítottuk el a próbát. A nyolchetes próbaidő alatt a stúdió trapézokkal, le-eresztő kötéllel, plasztik pálcákkal, zsonglőrtányérokkal, teniszlabdával, karikával, papírral, zsinórral és különféle zeneszer-számokkal telt meg. Legalább félórát gyakoroltunk velük naponta, míg végül a tárgyak mintegy felnagyítottak minket. Peter kemény kézzel vezette „játékiskoláját". Ha azt vette észre, hogy „játékszerünket" mankóul használjuk, mindig nagy élvezettel tépte ki „enyves" ujjaink közül a tárgyakat, s „elkobzó-szekrényé-be" zárta.

A szöveg rövid vizsgálata felfedte előttünk *a Szentiványéjiben* rejlő három világot: a kézművesek, a szerelmesek világát s a szellemvilágot. A próbák során még egy negyedik világ is fel-tárult. Ha a szellemek mindenütt jelen vannak, gondoltuk, akkor lehetetlen, hogy a tündérjelenetek tartamára korlátozzuk jelenlétüket. Itt kell lenniük, hogy elmondják Titánia tündéreinek szövegét, de itt lehetnek azért is, hogy a zsinórpadlásról fákat bocsássanak le a szerelmesek fölé, vagy a mesteremberek kellékeit hordozzák, zajkulisszát alkossanak, amikor csak szükség van rá. A négy tündért alakító színész „audiovizuális" nevet kapott, és teljes szabadságot biztosítottak nekik. Ennek persze az lett az eredménye, hogy nem átallottak a többiekkel sakkfigurákként bánni. De az idő megzabolázta őket. Beavatkozásaik tartózkodóbbak lettek, bár az első alkalommal felszabadított anarchia mindig felszínre tör.

Álom a secret playről

Peter végső soron nem tartotta fontos-nak a darab megrendezését. Legalábbis nekem így tűnt. Amikor a próba kezdetétől számított tizedik napon nekifogtunk, hogy végigmenjünk a darabon, az első rész alatt sok huzavona és bizonytalanság támadt. Az első kézművesjelenetben az „audiovizuálisok" fellépésétől kezdve mégis a darabnak ez az átvétele más formát öltött. A legtöbb színésznek szüksége volt még egyelőre a könyvre; ez nyilvánvalóan gátolta őket. Az „audiovizuálisok" azonban, akiknek egyáltalán nem volt könyvük, minden tetszés szerinti helyen elidőztek, s ahol csak kedvük támadt, segítettek vagy zavart okoztak. Hamarosan nyilvánvalóvá vált, hogy a szellemek aznap reggel rosszkedvűek, sőt gonoszak voltak. Az erdő és lakói primitív vadságot árasztottak, mely mindenkit, aki csak érintkezésbe került velük, megfertőzött. Az összetartozás érzése nőtt, és vad öröm kerítette hatalmába a színészeket. Egyik kezünkben könyvvel, a másikban karikával vagy párnával hajtottuk előre a darabot, mint meg-vadult szélkereket. Végül mindez fel-robbant a Zuboly-Titánia jelenetben, szétszaggatott újságok, sóhajtozó falloszalakok és Felix Mendelssohn zűrzavarában.

Mikor a nevetés és lárma alábbhagyott, körülnéztünk a teremben, s megállapítottuk mintha álomból ébredtünk volna -, hogy anarchikus hatalom szállt meg minket, mely csatatérré redukálta a környező világot. Nem látta ugyan egyetlen néző sem aznap reggel a darabot, mégis mi, akik részt vettünk ebben a káoszban, éreztük, hogy a darab bizonyos elemei, melyeket bármilyen alapos vita vagy mégoly szépen lefolyt előadás sem tárt volna fel, megérintettek. Rövid időre érintkezésbe kerültünk Peter *secret* playjével, és első ízben tudtuk, hogy mit keresünk. Legalábbis úgy hittük.

Anélkül, hogy észrevettük volna, Peter előkészítette ennek a „felfedezésnek" az előfeltételeit.

Megszületik a zene

Mialatt a tündérek, Zuboly és Titánia dialógusai peregtek, Peter rávette titokban Ben Kingsleyt, hogy játsszék a gitáron, Sara Kestelmann épp meghallotta a halk akkordokat, mire ahhoz a sorhoz érkezett: „Ez úrnak szépen udvarolni kell", s az ezt követő szavakat énekelni kezdte, olyan melódia szerint, mely ott jött létre. Christopher Gable és én leengedtük a hosszú alumíniumrudakat, s mikor Sara elkapott egyet közülük, Alan Howard bonyolult ritmust kezdett verni a ládán, az „audiovizuálisok" hirtelen soha ki nem próbált, de tökéletes négyszólamú kísérőzajként rontottak be. Majd a teremben mindenünnen felzengő hangok tették teljessé az eredeti zenei impulzust. Mire *zenei* vezetőnk, Dick Peaslee megérkezett New Yorkból, Sara dala már papíron rögzítve volt.

Mi az esküvői társaság megérkezésével foglalkoztunk, a kézművesek ettől függetlenül próbáltak a módszertani teremben. Mikor végül is csatlakoztak hozzánk, kint kellett várakozniuk, mintha cselédek lettek volna (szerepkörük szerint valójában azok is voltak), s meghagyták nekik, hogy mielőtt az ünneplő főúri társaság színe elé lépnének, cicomázzák ki magukat. A többiek Peter rendelkezésére bocsátották korábbi turnéjukról való jelmezeiket, s míg bizarr ruhatárunkat összeválogattuk, az ügyelő meggyújtott egy tucatnyi gyertyát, hogy ezek legyenek majd egyedüli fényforrásai az elsötétített teremnek. Groteszk öltözékben, palástban, turbánostul, strucctollastul ültünk le félkörben a gyertyák mögé, s mondtuk a szöveget, mely Vackorék belépését megelőzi. Végszóra elhagytam a termet, hogy Theseus és udvara színe elé vezessem a kézműveseket. A kézműveseknek fogalmuk sem volt arról, mi minden történt a stúdióajtó mögött, mi szintúgy soha nem láttuk még azt a játékot, melyet most szándékoztak bemutatni. Éppoly felkészületlenek voltak, mint Zuboly és társai. Philip Locke (Vackor) volt a prológ és a játék zseniális „souffleur"-je. Egy Penguin-kiadású *Szentiványéji álmot* tartott a kezében. Az udvar roppant mulatságosnak találta őket, de a játékosok rovására menő szó-vicceink mind gyatrábbak lettek, s a darab tartalma környezetünk különös kisugárzásával együtt kezdett hatni ránk; mire Pyramus és Thisbe halálához értek a játékosok, ártatlanságukkal furcsán fel-kavartak: elnémultunk.

Megérteni és megvalósítani

Alan (Theseus) megköszönte a kézművesek játékát, s megtartotta az udvarnak utolsó beszédét. Váratlanul az ügyelő, Peter jelzésére, valamennyi mennyezeti

világítást „belőtte". Talpra ugrottunk, és hunyorogtunk a brutális fénytől. „Tovább - mondta Peter - a darab végéig!" Olyan sokkoló hatást tett rám a hirtelen fényesség, hogy nem is figyeltem Puck szövegére: „Már üvölt az oroszlán, / Holdra ordít éh csikasz", csak mondtam, anélkül, hogy felfogtam volna, 'miről is beszélek valójában. (Gondolom, Peter épp ezt akarta elérni.) Ez és a másik három monológ, melyek a darab epilógusát alkotják, „maguktól" hangzottak el. Elérkeztünk a darab végére, s közben, minthogy átéltük, megértettük: az udvar világa szükségszerűen változik szellemvilággá. De más dolog volt ezt megérteni - és más megvalósítani.

Peter az őrületbe tudott hajszolni minket kívánságával, hogy minél jobban ismerjük meg magunkat. Gyakran leült velünk, csóválta a fejét, hogyan lehetséges, hogy míg egy irányban ekkora lépéseket tudunk tenni, más vonatkozásban nagyon visszaesünk. Aztán mindig megpróbálta, egészen lassan, lépésről lépésre újra megnyerni azt a területet, amelyen dolgoztunk; mi meg bólogattunk, becsületesen és őszintén hittük, hogy pontosan megértettük, amit mondott, s amit rosszul csináltunk. S aztán, mikor próba végén elhagytuk a stúdiót, biztonságérzetünk úgy foszlott szerteszét, akár a cigarettafüst. Esténként természetesen az egész próbafolyamat alatt játszottunk a nagy színházban. S ha épp nem voltunk színpadon, leültünk valahol, és *a Szentiváneji* álomról beszélgettünk. Christopher Gable-nek, Ben Kingsleynek és nekem közös öltözőnk volt. Minden áldott este együttesen meghatároztuk, Peter mit is akar tulajdonképpen tőlünk. S kivétel nélkül minden egyes próbanap - még ebédszünet előtt - visszahozhatatlanul szétrombolta meghatározásainkat. Ebben az időszakban, hogy eszemet el ne veszítsem, szemérmetlen menekvésre adtam a fejem: a nyolcheti próbaidő alatt legalább huszonkét angol detektívregényt olvastam el. Mindemellett gyümölcsöző-nek bizonyult szabad időm eltöltésének e formája. Ha valaki a Demetrius-Lysander viszályban a gólyaláb-játék eredetét keresi, megtalálhatja Nicolas Blake *Deadly Joker* című könyvében.

Hogy játszunk két szinten

Miután *A két veronai nemes* bemutatója lezajlott, átköltöztünk a stúdióból a színház tárgyalótermébe. Itt olyan állványzatot építettek fel, mely méreteiben már megfelelt az eredeti színpadképnek. Első ízben éreztük magunkat talajtalannak - ez az érzés majd a színpadi főpróbákon még erősödik - s a szokatlan környezettel előbb kapcsolatot kellett létesítenünk ahhoz, hogy újra átélhessük a stúdióban kifejlesztett szabadságérzetünket. A legfontosabb új faktor egy palló volt, mely négy méter magasságban övezte a színpadot. Ezt megelőzően csak egy szinten játszottunk. Figyelmünket most a vízszintes térről elvontuk, kísérletezni kezdtünk azokkal a lehetőségekkel, hogyan tudjuk kihasználni a tér függőleges dimenzióját is. Egy hete voltunk ebben az új környezetben, s egy alkalommal kifejezetten erre a célra összehívott közönség - 8-13 éves gyerekek előtt - vettük át a darabot.

Tizennégy nappal később a Stratford Summer School diákjai előtt játszottuk el, és figyeltük a gyerekek reagálását, hogy legalább megközelítsük azt, amit Peter el akart érni. Ez pénteki napon volt. Vasárnap tartottuk első színpadi technikai próbánkat, s ekkor kezdtünk komolyan dolgozni a trapézon. Valamennyi produkció, mely próbaszínpadról színpadra kerül, bizonyos időre el-veszti játékos finomságát és elevenségét. Elnyelik az előadóterem tátongó nyílásai. Néhány nappal a bemutató előtt színészek, rendező és műszakiak azért küzdöttek, hogy egyáltalán életben tartsák a darabot, s hogy az előadás visszanyerje a közönséggel való kapcsolatát, amire szert tett a próbabemutatókon.

Abszolútumok nélkül

Lement az utolsó próba is a bemutató előtt, s megkértem Petert, szeretnék vele négyszemközt beszélni. Az emeleten ültünk, s néztük a nagy csupasz fehér falakat: színpadképünket. Zavart voltam, nem értettem darabbeli funkciómat. Hol rejlenek a hibáim? Mit tehetnék, hogy még mindent helyrehozzak? Peter csendben ült és hallgatta, ahogy tehetetlenségemet magyaráztam. Mikor befejeztem, nyugodt hangon kezdett beszélni. A próbaidőszak egyik-másik eseményéről, a próbák utáni megbeszélésekről, s lassan összefűzte a szálakat, úgy, hogy negyedóra múlva mindent értettem. Legalábbis úgy hittem, hogy értem.

S mindegy, hogy valóban értettem-e. Peter soha nem mond abszolútumokat. Számára soha nem létezik vagy-vagy, hanem mindig a kettő kombinációja. Amennyire tőlem tellett, megfogadtam javaslatait, s a premier örvendetes élményt jelentett. Minden további elő-adást élveztem. Mindig *a secret play* keresésében éltem, melynek létezéséről meg voltunk győződve, s hittük, hogy végül megleljük. Volt, aki premieren jobb volt, volt, aki ugyanolyan jó, akadt olyan is, aki rosszabb; de a szín-házban olyan feszültség uralkodott, amilyennel még sohasem találkoztam.

Saád Katalin fordítása

Színészszemmel

Beszélgetés Nagy Attilával

Baráti társaságban kezdődött. Nagy Attilát személyesen akkor ismertem meg, a mesterségéről beszélt. Szakszerűen és szenvedéllyel. Felelősséggel, és eléggé elkeseredetten. Másnap reggel arra gondoltam, le kellene írni, amit elmondott, hozzászólásul a most folyó „Színész és rendező" vitához.

Engedélyt kértem, hogy legbenső ügyeit - amelyek nem is csak egy egész céh, de egy művészeti ág ügyei is - nyilvánosságra hozzam. A folytatás egy újabb beszélgetés lett, talán most már valamivel módszeresebb, de nem kevésbé szenvedélyes. Nagy Attila nemegyszer félbeszakította saját érvelését - játékkal. Valahányszor drámát idézett, szöveget vagy szituációt, játszott is. Hamletté vált és Bánk bánná a presszóasztal mellett. Majd olyan tűzzel játszott, minta miskolci, veszprémi, szegedi színházak színpadán, vagy mint estéről estére a Tháliában. Tizenhét éve van a pályán.

- Nyugodtan megírhatja, hogy küszködöm. Félek a beszűküléstől, a bezáródástól, az elszürküléstől, ami mindannyiunkat fenyeget. Ma összehasonlíthatatlanul többet tudok a mesterségből, mint buszon egynéhány éves koromban, de akkor bátrabban, nyitottabb szívvel vágtam neki egy szerepnek. Töprengő lettem, aggályos, önmagamban bizonytalanabb, és ez nem feltétlenül erény ezen a pályán.

- *De nem is bűn vagy veszély, amit le kell győzni ...*

- Inkább az utóbbi. Amikor *A helytar*tót próbáltuk, megszületett egy elképzelésem a figuráról, „kitaláltam" egy Ricardo Fontanát, de hetekig tartott, amíg vállalni mertem, annyira gyötörtek a két-

ségek, hogy rossz úton járok, tévedek. Biztatásra, elképzelésem megerősítésére vártam. Meglehet, hogy ha ellenvéleményt hallok, azonnal feladom. De a kételyek mindenképpen lassították a szerep kidolgozását. Fiatal színész koromban az önbizalom szakmai bátorságot is jelen-tett. Talán azért is, mert akkor még én sem tudtam, milyen törékeny a színészi élet.

- *Minden emberi élet az.*

- De a mi pályánkon többről van szó. A színésznek, bármilyen furcsa, nincs bemérhető, reális helye a színházi életben: előtte is minden szerepet eljátszottak. Nélküle is minden megy tovább. Új Hamletek jönnek, őt elfelejtik .. .

A múltkor lényregesen konkrétebben közelítette meg a színészi lét problémáit !

- Pedig most is ugyanarról a kérdésről beszélek. Ahhoz, hogy világossá váljék, talán vissza kell mennünk a gyökerekhez, pontosabban, mai gondjaink előzményéhez. Közismert és sokat cáfolt nézet, amely a harmincas években fogalmazódott meg, hogy tudniillik, a színésznek „árt" a műveltség. A szakmán belül a tehetség nevében tagadták a színészi intellektust. Később azután, ez ellen lázadva, a Sztanyiszlavszkij-korszakban divatba jött a gondolkodás. A színészek ambicionálni kezdték a töprengő magatartást. Én sem voltam kivétel. Csak jóval később tapasztaltam ki, hogy a szakmai tudás egy szintjén ez a töprengő mentalitás már gátlásként hat. Bebizonyosodott, hogyha a színész már a próbák legelső szakaszában az ízlés jegyében korlátozza magát, ha pontosan tudja, hogy mi a szerepben a végkövetelmény, és nem vállalja, kínlódja végig a figura születését, lehet, hogy eljut az előre kirajzolt keretekhez, de kitölteni már képtelen lesz. Érzelmileg ugyanis üresen marad. Mert megfeledkezik arról, hogy Sztanyiszlavszkij azt is kifejtette: a fizikai cselekvés visszahat a színész érzelmi magatartására is. Tehát, ha én a jó ízlés nevében egyszer sem ordítok, amikor a hősnek, akit játszom, torkaszakadtából ordítania kellene - a tudatosan vállalt fegyelem, a szélsőségek kerülése azt jelenti, hogy megtartóztatom magam a szituáció abszurd fokon való kiélésétől. Ez lehet hogy kellemesebbé, könnyebbé teszi a próbákat, de az igazság az, hogy ezen a pályán az ízlés kedvéért nem lehet lemondani a verejtékről. A szerepet, a figurát igenis meg kell szülnünk.

- *Hogyan segítheti ezt a szülési processzust a rendező?*

- Legelőször azzal, hogy felismeri színészeinél az energiát megtakarító bezáródásnak ezt a veszélyét. Nem pedig fokozza! Jelenleg ugyanis a színésznevelés legfőbb módszere a hibákra való figyelmeztetés, a modorosságok elleni küzdelem. A folytonos figyelmeztetés pedig fokozza a színészben levő gátlásos tudattevékenységet, s ez tovább szüli a hibákat. Képzelje cl, mi lenne, ha Anthony Perkinst folytonosan figyelmeztetné a rendező, hogy nem szabályosan, modorosan jár. Lehet, hogy végül sikerülne megrendszabályozni a mozdulatait, és úgy bejönnie a képbe, mint a többieknek, de akkor az már nem is ő lenne. Nálunk még szín-padra sem kerül egy főiskolás, máris azt hallja: „Hogy jársz?". Attól kezdve az-után úgy rakja a lábát, mintha tojásokon lépkedne. Nagyon hamar kialakul benne a modorosságtól való görcsös félelem, s ennek következtében nem mer önmaga lenni.

-Így is *éppen elég gyakori színpadjainkon a modorosság !*

- Kérdés, mit nevezünk annak. Szerintem a rendező, ha személyében elfogadja a szerepre a választott színészt, akkor nem gátolnia, hanem csábítania kell őt az optimális megoldásra.

- *Hogy érti ezt ?*

- Hadd mondjak egy konkrét példát. Előfordul, hogy a rendezőt zavarja, hogy a színész a kulcsjelenetben, a vita hevében folyton zsebre vágja a kezét. Természetesen megteheti azt is, hogy minduntalan figyelmezteti, és végül a színész már a drámai csúcsponton is arra ügyel, nehogy véletlenül a zsebéhez nyúljon. De ha ugyanebben a szituációban ugyanez a rendező egy kelléket ad a színész kezébe, a probléma „automatikusan" megoldódik, anélkül, hogy a rendezőnek a színészi gátlásokra kellene építenie. A jó rendező pontosan tudja, hogy a színészi kiteljesedés feltétele a szeretet és a bizalom.

- *Szerintem a szereposztás már önmagában: bizalom. A rendező azért választotta az adott szerepre azt, akit választott, mert bízik benne, hogy az adott társulatban ő az, aki optimálisan megoldja. Es a gyakorlatban, színházi életünk fő problémája nem is az egyes szerepek megoldása. Valahány kül-földi kritikus nálunk járt, mind elragadtatással nyilatkozott a színészi játék magas szintjéről. Sőt, az utóbbi időben egyre több szó esik nálunk a színészcentrikus színházról.*

- Megvallom, én nem értem és nem fogadom el a rendező- és színészcentrikus színház szembeállítását. Meggyőződésem, hogyha a színész nem teljesedik ki, akkor a rendező sem győzött. És ha nincs rendezői koncepció, amire a színészek támaszkodhatnak, majdnem reménytelen az egyéni siker. Zavar az is, ha a munkában szükségszerűen felszínre kerülő író-rendező konfliktus arra a kérdésre redukálódik, hogy kinek a hatalmában van a színház. Holott valamennyien tudjuk, szakmán belül és kívül, hogy a problémát esztétikai és nem hatalmi síkon kellene megoldani! Hiszen nyilvánvaló, hogy a színész- vagy rendezőcentrikus koncepció csak az előadásokban fogalmazód-hat meg.

- *Nézői, kritikusi tapasztalataim szerint: többnyire meg is fogalmazódik.*

- Túlságosan belülről látom a színházat ahhoz, hogy ezt eldönthessem. De azt tudom, hogy nem ritka jelenség, hogy a beérkezett színészek terrorizáljak a fiatal rendezőket, semmibe veszik instrukcióikat. És ez semmivel sem szerencsésebb, mint a helyzet fordítottja, amikor a rendező igyekszik szigorral visszaszorítani a színészek kezdeményező kedvét.

- *Vajon melyik tendencia érvényesül ma jobban, pontosabban : melyik a veszélyesebb?*

Biztos vagyok benne, hogy egyelőre a rendezői szigorúság, amelynek következtében a színész már fiatalon feladja a maga kezdeményező, kísérletező kedvét.

- *Fegyelem nélkül nincs színház !*

- A kérdés csak az, hogy hogyan születik a fegyelem? En mindig azokat a rendezőket szerettem, azokkal élveztem a munkát, akik nem hivatali hatalmuknál fogva tartják össze a társulatot, hanem a maguk szakmai tekintélyével.

- *Szerintem ennek a tekintélynek éppen a próbákon kell megszületnie, amikor kiderül és kialakul a rendezői koncepció.*

- A jelenlegi színházi viszonyok között ezt a színész általában nem tudja megítélni. A darabba] kapcsolatban a rendező abszolút, sőt túlzott fölényben is van. Főként azért, mert a színész legtöbbször csak az olvasópróbán ismeri meg a soron következő újdonságot. S ha valaki első hallásra bírálni meri a rendező - jó vagy rossz, de mindenképpen kiérlelt -- koncepcióját, csak indulatból, vagy hasból teheti.

- *Szerencsére a repertoáron szerepelnek klasszikusok, kötetben, folyóiratban publikált drámák is ! A színészt ezeknél semmi sem tartja vissza a felkészüléstől, és ezzel megszerezheti magának a rendezői elképzelés bírálatára való jogot is.*

Elvben igen. De a gyakorlatban többnyire csak két nappal az olvasópróba előtt tudja meg, hogy egyáltalán benne

van-e az új darabban. A színész - megfelelő színházi viszonyok között - szerintem abban érzi a rendező tekintélyét, hogy az adott színpadi szituációban hasznos tanácsot kap tőle, olyan instrukciókat, amelyek feloldanak és előrevisznek.

- És általában megkapják ezeket az instrukciókat?

- Szerencsés esetben igen. De sajnos jelenleg túl sok a tiltásra építő, indokolás nélküli, lényegében technikai jellegű rendezői utasítás. Es még ezek is olyan gyakran változnak a próbák során, hogy néha a színész számára valóságos memotechnikai gyakorlatot jelent az éppen érvényes, legutolsó változat követése. De ezen kívül is nagy baj van nálunk az instrukciók értelmezésével .. .

- Lehet, hogy a próbákon a darab helyett az instrukciókat értelmezik ?

- Együtt a kettőt! De kérdés az is, hogy hogyan. Mert például a modernség kérdéséről ma tíz színész tízféleképpen gondolkodik. És ha egy rendező azt mondja a próbán, hogy „légy természetes", ezen a színészek - korosztályuktól, színpadi gyakorlatuktól és egyéniségüktől függően - mást és mást értenek. Az egyik leépít egy gesztust, a másik lassítja a tempót. Es a rendező megint csak arra kényszerül, hogy bíráljon: ő ugyanis azt szeretné, hogy X *természetesen* játsszon, nem pedig azt, hogy az orrát piszkálja, vagy hogy két mondat között félperces szüneteket tartson.

- Mi tehát a megoldás ?

- A jelenlegi színházi struktúrán belül - a közös társulati nyelv kialakítása. De addig, amíg az együtteseket csak a rendezői szigor fogja össze, nem pedig a tagok azonos célja, elképzelése, addig ez a közös erőfeszítés eléggé korlátozott a színészekben. Régen a Vígszínházban a „szmoking" szó minden színészben ugyanolyan képzeteket ébresztett, a Nemzeti Színházban is megvoltak a megmásíthatatlan konvenciók. A mai színházak szétdobták ugyan a régi konvenciókat, de tulajdonképpen a színházon kívüli politikai-társadalmi-kulturális koncepciók alapján működnek, és nem találták meg az arra alapuló saját nyelvet.

- Tehát újra csak elérkeztünk a „profilvitához" ? Bár a kérdés ezúttal nem a színházi élet egészének struktúrája, hanem a színházon belüli munka szempontjából vetődik fel.

- A profil-vitákban gyakran megkerüljük azt a kérdést, amit pedig nem érdemes titkolni: nálunk ma a mindenkori művészeti vezető határozza meg egy-egy színház útját, s ennek kialakításában nemigen támaszkodnak az együttesre. Tizennyolcadik évadomat kezdem az idén, de még soha nem vettem részt egyetlen színházban sem olyan társulati ülésen, ahol a művészi nézetek vitája, közös nevezőre hozása lett volna a cél. Ezen a téren a fejlődés - ha van - minden társulatban teljesen spontán, tehát túlságosan lassú.

– Van-e valamilyen javaslata arra vonatkozóan, hogy hogyan kellene kialakítani társulatonként azt a bizonyos közös nyelvet, gondolkodást?

– Legelőször a nézetek tisztázásával, konfrontálásával. Ha valaha valahol erre sor kerülne, kiderülne például, hogy sok színésznél nem a képességek hiányára vezethető vissza egy-egy bukás, hanem arra, hogy az illető más irányba törekszik. Mást tart természetesnek, mást tart modernnek, mint a rendező. Van színész, aki előtt ma is Sztanyiszlavszkijnak az az intelme lebeg, hogy a tehetség egyenlő az érzelmek túlburjánzásával; ezzel azonban egy Brecht szellemét követő rendező műhelyében nemigen tud érvényesülni. Jelenleg azonos jelszavak mellett százfelé húzunk, és ezt a sokféle lappangó művészi nézetet, ízlést, valóban csak a rendezői szigor tarthatja össze. A próbaidő amúgy is túlságosan rövid, hát még ha nagy része azzal megy el, hogy félreértik a rendezőt, és rosszul értelmezik az instrukcióit..

- Ez azért mind a két félen múlik.

- Én nem is „a" rendezőt hibáztatom. Inkább a körülményeket. Minden színész tudja, hogy a próbafolyamat legelső fázisa, az ismerkedés a feladattal, a szereppel. Ez még teljességgel szellemi tevékenység. A szöveg összeolvasása, az otthoni olvasás nyomán, az emberben kialakul az az elméleti kép, amelyet azonban kezdettől motiválnak a rendező megjegyzései. Mert ritka az olyan rendező, aki pusztán informatív céllal olvassa fel a darabot. A többség már a kezdet kezdetén túlmegy az írott szövegen, érzékeltetni kívánja a majdani előadás hangulatát, inspirálni és instruálni igyekszik. A rendelkezőpróbákon azután a színész egy merőben ismeretlen helyzetbe kerül: térbe és időbe kell ágyaznia a szöveget, s ennek kapcsán elemi problémákba ütközik. Például hogy a szövegben jelzett akcióról otthon kialakított képek a színpadon térben-időben nem realizálhatók.

- Nem egészen értem, mire gondol.

- Mondok egy példát. A színészben, mikor *a Hamletban* azt olvassa, hogy „Hass, méreg, hass", azon nyomban megszületik a döfés gesztusának illúziója. Fotelben ülve, pontosan érzi, hogy milyen gyors, szenvedélyes, egy gesztust felnagyító mozdulattal fogja kísérni majd ezt a mondatot. De a színpadon kiderül, hogy Claudius tizenöt méter távolságra áll tőle. Tehát döfés előtt vagy oda kell gyalogolnia hozzá, kezében a karddal, vagy három szóval kitölteni a mozgáshoz szükséges időt, vagy a mondatot megelőzően szünetet tartani ... Élő írónál még szó lehet a szöveg megváltoztatásáról is, de Shakespeare-rel szemben alulmaradunk. Tehát vagy a színésznek kell a tér követelményeihez alkalmaznia - egy másféle ritmus intonálásával - a maga eredeti elképzelését, vagy a rendező segít a problémán azzal, hogy megszünteti a két szereplő közötti távolságot. A térben a darabnak minden mozzanata újraértékelődik. A színészi mozgást beállító, legegyszerűbb technikai utasítás is tartalmi funkciót kaphat. Ha egy színésznek szövege szerint csak annyit kell mondania, hogy „Na én megyek" - ez akár el is sikkad-hat. Hiszen a néző amúgy is látja távozását. De ha a rendező arra utasítja a színészt, hogy a mondat közben üljön le, a kurta és súlytalan mondatból hirtelen poén lesz. De csak a helyzet és szöveg-elemzés döntheti el, hogy vajon helyén van-e ez a poén az adott szituációban. Tapasztalatom szerint a színész a munkának ebben a fázisában még többnyire ellenvetés nélkül alkalmazkodik. A konfliktusok a próbán színész és rendező között akkor keletkeznek, amikor a színész már megemésztette a szöveget, ismeri a térhelyzeteket is, és úgy érzi, hogy ezek egymással a darab egy bizonyos pontján ellentmondásba kerülnek.

– Van-e ilyen esetben lehetőség a vitára ?

– Természetesen van. Számtalanszor fordul elő, hogy a rendező megfontolja a színész érveit. Persze az is igaz, hogy a vitának csak akkor van reális alapja, ha a színész már kivívta magának azt a megbecsülést és jogot, hogy érveit felsorakoztathassa. Előfordul az is, hogy egy-egy színész reflexszerűen ellentmond, vitatkozni kezd, de ez még nem jelenti azt, hogy neki van *igaza.* Néha egyszerűen csak szüksége van az instrukciók alátámasztására és indoklására ahhoz, hogy a fizikai cselekvés és a szöveg látszólagos ellentmondásait önmagában feloldja. Hogy megértse a rendezői koncepciót, méghozzá az egész darab összefüggésében, és megpróbálja a maga egy figura aspektusából kialakított elképzelését eb-be beleilleszteni. Utaltam már rá, hogy a rendezőnek általában szélesebb rálátása

van a mű egészére, mint az egyes figurákkal azonosuló színésznek. De előfordul-hat az is, hogy az egész darab értelmezésére visszahat a színésznek a maga figurájáról alkotott mélyebb *vagy* alaposabb véleménye. Színészi pályámon az is előfordult, igaz, csak egyetlenegyszer, hogy a rendező, akit egy főiskolai vizsga alkalmával sikerült meggyőznöm az általam játszott figura adekvát magatartásáról egy bizonyos szituációban - bocsánatot kért tőlem. És ki is fejtette, hogy bár a darab egészét és a hősök viszonylatait ő látja jobban, a szóban forgó figurával én foglalkoztam többet, én szültem meg, tehát semmi meglepő sincs abban sem, hogy pontosabban érzem a reakcióit. Ez a rendező tanárom, Gellért Endre volt!

-- *Tapasztalata szerint általában ki oldja fel a próbákon kialakuló konfliktushelyzeteket ?*

- Erre vonatkozóan nincs szabály. Harmadéves főiskolás koromban *a Bánk bánban* statisztáltam, és tanúja voltam, hogy az ötödik felvonásban, amikor Melinda holttestét behozzák, és Bánk csak percek múlva rántja le róla a leplet, Rajczy Lajosnak nem sikerült feloldania a késleltetést. Estéről estére mindannyian kínos mocorgást éreztünk a nézőtérről. A másik szereposztásban viszont Bessenyei Ferenc megtalálta a szituáció lélek-tani kulcsát, és olyan feszültséget terem-tett a jelenetben, hogy a nézők lélegzet-visszafojtva figyelték, mint fürkészi Bánk bán a körülötte állók arcát, hogy próbál menekülni a bizonyosság elől. Bessenyeinél az „eljátszhatatlan" szerep egyszerre értelmet, súlyt kapott attól, hogy a színész megtalálta a konfliktus pszichológiailag meggyőző feloldását. De ugyanígy előfordulhat az is, hogy a színész csak ráérez a konfliktusra, de nem találja meg annak megoldását. Ilyenkor - ha szövegváltoztatásról nem lehet szó - a rendező nélkül nem tud a kátyúból kivergődni. A társulatok heterogén gondolkodásmód-ja, az együttesen belül létező stílusok párhuzamossága pedig nehezíti a konfliktusok feloldásához szükséges alkotó együttműködést is. Amíg a rendező a jelenlegi szétesett szellemi körülmények között elsősorban az együttes összefogására koncentrál, addig lényegesen kevesebb ereje, marad az előadás kimunkálására.

- *Legyünk nagyon őszinték. A kritika és a közönség, sajnos, sokszor nemcsak az előadások kimunkálását hiányolja, hanem magát a rendezői koncepciót is. A darab értelmezésében, a stílus kialakításában mutatkozó újat, a szellemi iniciatívát.*

- Ez a probléma valamennyiünket foglalkoztat. Én a magam részéről úgy érzem, hogy nálunk azért is nehezebb a képzelet bátorságát kimunkálni, mert szilárdabbak, mozdíthatatlanabbak a konvencióink, mint sok nyugati országban. Ha összevetjük, kiderül, hogy külföldön sok-felé már az új kultusza, keresése *is* konvenció lett. Megkövetelik, és akár a tartalom rovására is elfogadják. Nálunk viszont minden olyan ötlet, amelyik nem kézenfekvő vagy éppenséggel meghökkentő - falba ütközik. A társadalmi konvenció, amely másutt szinte kikényszeríti a váratlan dolgokat, a mi színházi kultúránkban túlságosan merev és konzervatív. Ez pedig nyilvánvalóan visszahat a rendezői képzeletre is. Az sem fejlődik úgy, mintha támaszra és ösztönzésre találna a közvéleményben.

- *Befejezésül egy személyes kérdés. Minek vagy kinek köszönheti azt, hogy pályáján tizenhét év alatt nem merevedett meg a szerepköre, nem alakult ki a skatulyája ?*

- Elég sok rosszat mondtam ahhoz, hogy most dicsérhessek is: a rendezőimnek. Emlékszem, amikor Kazimir rámosztotta Örkény darabjában az öreg Tótot, mindenkit meglepett, de engem a legjobban. Hetekig kóstolgattam a szöveget, a szituációkat, gyűjtöttem a műre vonatkozó benyomásokat. Kazimir a próbák ötödik hetében tette szóvá, hogy most már azért ideje lenne mutatni valamit a figurából. Ma már teljesen biztos vagyok benne, hogy türelmetlenséggel, utasítgatásokkal megölhette volna a figurát. És akkor természetesen magát az elképzelést is vitatták volna, hogy juthat valakinek az eszébe, hogy Nagy Attilára ossza az öreg Tótot? Így viszont együtt kivártuk, hogy a figura megszülessen, és az eredmény, úgy érzem, igazolta a sablontól eltérő szereposztást.

- *Ezen túl, úgy hiszem, szerencsés színészi alkattal is rendelkezik.*

- Nem tudom, nevezhető-e ez egyáltalán szerencsének. Én ugyan színészi magatartásom lényegének érzem a sokarcúságot, és nem panaszkodhatok, mert feladataim valóban mindig is erre ösztönöztek, de pontosan tudom, hogy ez nem használ a színészi karriernek.

- *Ezt komolyan gondolja?*

- A lehető legkomolyabban. Ha egy színész éveken keresztül lényegében azonos szerepkörben játszik, nemcsak az eszközeit „mentheti át" szerepről szerepre, de a kritika és a néző szemében is összerakódnak az egymást követő, rokon karakterű figurák. És ez nemcsak azzal a veszéllyel jár, hogy leleplezi az önismétlést, hanem azzal az előnnyel is, hogy a színész fejlődése az egész szakma számára ellenőrizhetővé válik. Nyilvánvalóvá lesz hogy X-nek fejlődött a beszédtechnikája, Y-nak a mozgása. De az én Sartre-szövegen csiszolódott beszédtechnikámat *Az ördög és a jóisten* sikersorozata után nem csillogtathattam meg sem az öreg Tót szerepében, sem a *Godot-ban.* Számomra nagy gyönyörűség, hogy annyi-féle eltérő karakterű, korú, jellegű hőst eljátszhattam, hogy nem skatulyáztak be sem a tragédiába, sem a komédiába, de ha összevetem az utamat követő kritikákat, lehet, hogy az derülne ki, esztendőkön keresztül csak „visszafejlődtem". Mert az ember természetesen nem azonos szinten oldja meg a pályája során adódó feladatokat, s aki sokfélét játszik, annál néha hiányzik az összehasonlítási alap.

- *Csak nem panaszkodik ezért?*

- A világért sem. Abból indultam ki, hogy a sokoldalúságot színészi magatartásom lényegének érzem. Ehhez csak azt tenném hozzá,, hogy szerintem ide tartozik a pálya kockázata is. A legszebb a mi mesterségünkben az örökös újrakezdés. Akit vonz az új és az ismeretlen, az örömmel vállalja a kockázatot és az áldozatot is azért, hogy minden szerepben újra- és újjászülethessen.

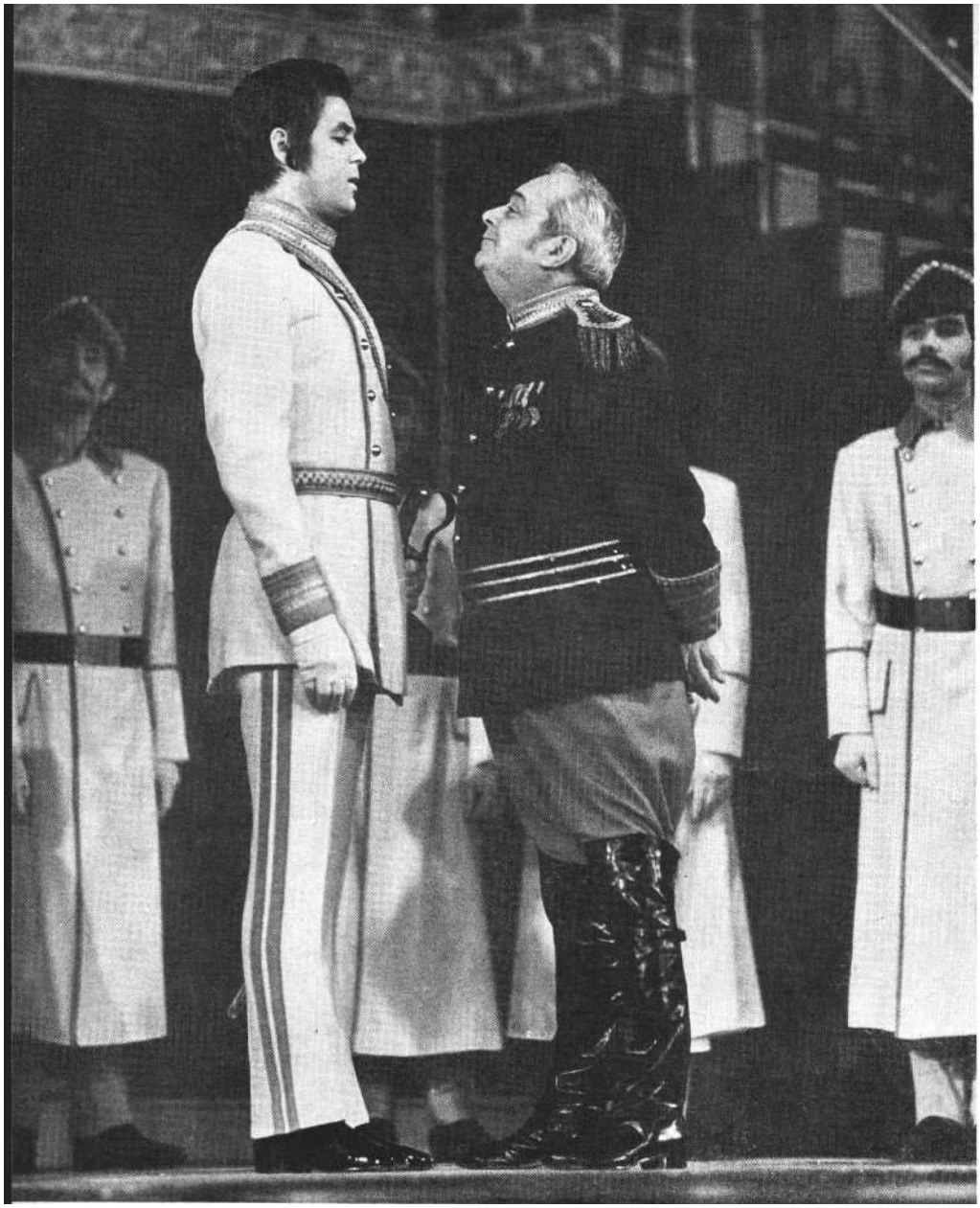
Ezt a folytonos újjászületést szolgálják a viták, és ezt szolgálta Nagy Attila felelősségteljes őszintesége is.

F. A.

Az Operettszínház öt éve

Beszélgetés Vámos László főrendezővel

Korunk színháza világszerte visszatalált a zenéhez. A nagy színházművészet számára mindig fontos kifejezőeszköz volt a zene. Nem véletlen jelenség a zenés drámai műfajok rohamos, szinte robbanás-szerű fejlődése, alig két évtized alatt az operettől egészen a rock-operáig. Nem csupán elhatározás, de színházszervezés kérdése, hogy a drámaíró, a rendező élni tud-e a totális színház lehetőségével. Így válik évről évre izgalmasabb drámai mű-hellyé a még mindig Fővárosi Operettszínház nevezett egyetlen zenés szín-házunk, ahol öt éve Vámos László a fő-rendező. Ennek az öt évnek eredményei-



Kovács József (Petrov) és Feleki Kamill (Kormányzó) a **Sybillben** (Fővárosi **Operettszínház)** **(Ikládv** László felv.)

ről, gondjairól és a jövő lehetőségeiről beszélgetünk Vámos Lászlóval.

- Mit tervez a színház ebben az évben, és melyek az esetleges perspektivikus tervek?

- A színház műsorpolitikája változatlan: továbbra is feladatunk a klasszikus és félklasszikus operettek bemutatása és repertoáron tartása, a musical - a ma operettje - java termésének megismertetése közönségünkkel és elsősorban új magyar, lehetőleg mai tárgyú zenés játékok létrehozása. Ezen a téren lesz a legtöbb teendőnk. Nem tehetünk magunknak szemrehányást, öt év alatt tíz új magyar musicalt mutattunk be, sok részleteredménnyel. De nem született még meg az az exportképes magyar musical, amely zenében, librettóban egyaránt sikeres és időálló. A jövőben nem mennyiségi, hanem minőségi munkát szeretnénk a dramaturgiával végezni. Amíg egy új darab nincs teljesen érett állapotban, addig nem mutatjuk be. Ha eddig átlag évi két új magyar darabunk volt, legyen a jövőben kétévenként egy, de az legyen „a" musical. Műsorunk nem lesz addig sem foghíjas. Szerencsére bőségesen válogathatunk a klasszikus operett és a külföldi musical terméséből.

– A klasszikus operettek korszerű színreviteléhez milyen alapelveket kell tisztázni ?

– Manapság az átdolgozások korát éljük, mégis egyre több librettó akad kezünkbe, amely megőrizte hamvát, és amelyen csak rontott az ötvenes években divatos erőszakos aktualizálás. Az operett tündérmese, és mint minden mesének, ennek is megvannak a maga naiv igazságai. Persze csak ha hittel csináljuk. Az ötvenes évek átdolgozásai cinikusan lekezelőek voltak. Vagy ha az átdolgozás olyan sikerült volt, mint például a *Csárdáskirálynő* esetében, a játékstílus volt gusztustalanul karikírozó. Ez már a múlté. Amikor ezt a stílust elkezdtük számőzni, az a vád ért, hogy nem szeretem az operettet és fokozatosan le akarom szorítani a játékrendről. (Öt év után, azt hiszem, nem kell bizonyítani ennek ellenkezőjét: a tények beszélnek.) Nevezzük nevén a gyereket, az operett nem nélkülözheti az emberséget, a kedvességet, a bájt. A báj adott emberi melegséget a felejthetetlen Latabár Kálmán színpadi létezésének vagy élő klasszikusaink, Feleki Kamill, Fónay Márta játékának. Évekig voltam Rátkay Márton tanársegéde a főiskolán. Tőle tanultam meg szeretni és becsülni az operettet, aki Harpagon, Orgon és *a Revizor* Polgármestere után is úgy kapta fel a sétapálcát és énekelte, táncolta el Bónit, hogy színművész maradt, embert ábrázolt, nem pedig leereszkedett az operetthez. Én a leereszkedni akaróktól féltem az operettet, azoktól, akik a gatyaletolás nyomán támadt reflexszerű röhögésben és a kierőszakolt abgangtapsban látják igazoltnak szánalmas művészkedésüket.

– Az évad első bemutatója, a Mágnás Miska *már ezeknek a gondolatoknak a jegyében jött létre ?*

– Vállaltuk az eredeti, majd az 1916-os király színházi verziót. Szeretve ebből a műfajból az igazi hagyományokat, elvetve-lerázva a hagyományoknak álcázott, a műfajt degradáló ripacsériát.

- Szeretnénk hallani valamit a második bemutatóról is.

- Műsorunk pillére *a Hegedűs a ház-tetőn* című amerikai musical. *A* My *Fair Lady* és a *West Side Story* mellett az elmúlt húsz év kiemelkedő alkotása. Mondani-valója, problematikája nem helyhez, időhöz, fajhoz vagy felekezethez kötött. Egyetemesen humanista, költői mű ez, amely többek között a proletárforradalom szükségességét hirdeti. Rendezésemben az extrém vonások mellőzésével ezek-re az egyetemesen szocialista-humanista gondolatokra szeretném tenni a hangsúlyt. A jövő évben tervezzük Scserbacsov: *Dohányon vett kapitányát.* Melódiagazdag, kitűnő zene. Igen jó librettó, sok remek szerep. Több mint húsz éve nem ment Budapesten. A továbbiakban műsorunk még vázlatos. Három új magyar darabunk van készülőben. Gyulai-Gaál Ferenc-Hives László *Krisztina* című, mai fiatalokról szóló zenés játéka számunkra éppen aktualitása miatt a legkedvesebb. Másik darabunk Darvas-Mészöly-Csemer: *Úrhatnám polgára,* Molière eredetileg is zenés balettkomédiájának mai adaptációja. Az évek óta készülő darab az utolsó félévben erős lendületet kapott, ami, ha nem törik meg, a szezon második felére nagyszerű üggyé válhat. Harmadik darabunkat Lendvay Kamilló

-Katona Ferenc-Erdődy János Dumas regényéből írt *Hárem testőrét már* játszotta Pécs néhány évvel ezelőtt. Az akkori tapasztalatok és az eltelt idő ízlésváltozása szükségessé tették, hogy a szerzők átdolgozzák a darabot. A felsorolt három darab többé-kevésbé félkész állapotban van. Van néhány embrionális állapotban levő terv is. Ilyen vagy talán szövegileg készebb Darvas Ferenc és Csemer Géza cigánymusicalje. Hernádi Gyula és Czímer József musicaljével egyelőre még csak mint szinopszissal foglalkozunk. Zenésítésre igen alkalmas, romantikus történelmi téma. Gáspár Margit szeretné elkészíteni a *Rip van Winkle* modern változatát, természetesen Planquette zenéjének meg-tartásával. Magammal hoztam nyári londoni portyázásomról Shakespeare *Két veronai nemes* című vígjátékának musicalváltozatát. Mac Dermot librettistáival kitűnő musicalt írt a négyszáz éves témára. Elő kell adnunk! Viszont a Hairrel - bármilyen kitűnő zene -- nem foglalkozunk, mert tematikája teljesen idegen és érthetetlen a magyar közönség számára. A *Jézus Krisztus Szupersztár a Hair* mellett az utóbbi évek legjelentősebb zenei próbálkozása. Gondolatilag is lényegében progresszív ügynek tartom, nem véletlenül váltotta ki a Vatikán tiltakozását ez a nagyon is demisztifikáló, földön járó darab. Sajnálatos, hogy nálunk a darab ismerete nélkül pejoratív újságcikkek jelentek meg róla. Az eset az ötvenes évekre emlékeztet, amikor a Szabad Nép „Coca-Cola-mámorban fetrengő nyugati ifjúságról" írt. Előadásával addig sajnos nem foglalkozhatunk, ameddig ez az ügy is helyére nem kerül, és kiderül róla, hogy nem ópium, csak egy üdítő ital .. .

- *Nem vitás: tervszerű munka folyik az Operettszínházban, ugyanakkor a színház propagandája, enyhén szólva puritán.*

Így van. Most azonban, miután sorainkat rendeztük, ezzel a feladattal is foglalkozhatunk. A jövő év programjához tartozik az a terv, hogy a következő tavaszon megrendezzük az Operettszínház fesztiválját. Műsoron a *Csárdáskirálynő, a Sybill,* az *Egy éj Velencében, a Mágnás Miska, a* My *Fair Lady, a West Side Story, a La Mancha lovagja, a Hegedűs a háztetőn és a Fantasztikus* szerepelne. Persze azok a darabok is, amelyek addig még műsorra kerülnek, és erre remélhetőleg érdemesnek bizonyulnak. Szeretnénk meghívni erre a fesztiválra a világ kiemelkedő operettszínházainak vezetőit, impresszáriókat, sajtót. Kiadványt és kiállítást tervezünk, szeretnénk színházunkra irányítani a figyelmet, mert úgy tudjuk, hogy nincs ma a világon még egy színház, amely Strausstól Bernsteinig ilyen széles repertoárt játszana. És olyan színvonalon, mint ahogy mi ezeket játszani tudjuk.

– *Milyen feladatokat ró ez a sokrétű profil a társulatra? Melyek a társulatfejlesztés következő lépései?*

– Negyvenöt aktív művészünkből huszonegy az elmúlt öt évben került színházunkhoz. Ez a majd ötvenszázalékos frissítés ötévi munkánk legnagyobb eredménye. Ot év előtt társulatunkban mindössze négyen voltak harminc év alattiak, ma tizenöten vannak. Szeretnénk rövidesen ösztöndíjasként színházunkhoz kötni a most tanuló főiskolai operettosztályból is öt-hat hallgatót. Ezzel a lépéssel körülbelül tíz-tizenöt év káderfejlesztési elmaradását hozzuk be. Nem pihenhetünk babérjainkon a továbbiakban sem, mert akkor tizenöt év múlva ott leszünk, ahol voltunk; évi egy-két személyi frissítésre ezután is szükség lesz, de ez már az élet természetes menete, nem gyorsított életmentés. Mert aki az idősebb generációból egy kicsit is továbblát az orránál, annak tudnia kell, hogy becsukhattuk volna a boltot, ha nem teszünk radikális lépéseket ezen a téren. Viszont az álproblémát: „operett-e vagy musical ?" könnyen meg lehetett volna oldani. Egyik se lett volna! Fiatalítás nélkül ma egyiket sem tudnánk játszani. Nem áltatom magam, tudom, hogy van-nak és lesznek még fehér foltok a szereposztólapokon. Például széphangú, igen tehetséges, fiatal primadonnáink és bonvivánjaink adósak még a személyiségnek azzal a megfoghatatlan sex appealjével, vonzásával, amit az operett megkíván. Húsz évvel ezelőtt az induló Petress Zsuzsa, Németh Marika, Zentay Anna rendelkezett ezzel a varázzsal. Nem beszélve Honthy Hannáról és Sárdi Jánosról. Persze nem a nagyszerű elődök másolását, hanem a mai ízlésnek megfelelő újat várjuk fiataljainktól. A már látott nem érdekli a közönséget új kiadásban sem. Esetleg attól, akiktől először látta, elfogadja még egyszer, de epigonra nem kíváncsi. A művészetnek, mint a természetnek, lényege az újjászületés. És ne hagyjuk figyelmen kívül, hogy a közönség is újra és újra megszületik. Nincs állandóság, és egy kulturálisan rohamosan fejlődő országban nem lehet a tegnapi közönségre számítani. Az Operettszínház tegnapi közönsége meghalt, kivándorolt, járóképtelen lett vagy a kapukulcs beve zetésével leadta házmesteri státusát, és ezzel ízlését, mentalitását is megváltoztatta.

-- *Mi a vendégművészek szerepe az Operettszínház életében?*

- Szükség van rájuk, elsősorban a negyvenes-ötvenes férfi vezető színészekre, mert tizenöt évvel ezelőtt elődeink elfelejtettek a mára gondolni. Majd ha a Kertész Péter, Németh Sándor generáció korban hozzáérik ezekhez a szerepekhez, nem lesz szükség külső erősítésre. Közönségünk is szélesedik, mert a vendégek magukkal hozzák közönségük egy részét, amelynek ugyancsak egy része máskor is nézőnk marad. Társulatunk számára pedig emelkedik a mérce; esténként a végszó magasabb szinten méretik. Különösen sokra értékelem Gábor Miklós és Darvas Iván példamutató művészi munkáját és emberi, etikai magatartását.

- *Egy színház működésének fő ismérve, eredményeinek mércéje: mit, kivel és hogyan? Vagyis a műsor, a társulat és az előadás. Hallottunk a műsorról, a társulatról, essék még néhány szó előadásaikról is.*

- Premierjeink színvonala az elmúlt öt évben szinte optimális volt. Még a zeneileg vagy librettóilag gyengén sikerült produkcióké is. Mégis volt néhány dobott, lélektelen rutinelőadás vagy a megengedhetetlen, nem éppen ízléses irányba „fejlesztés", torzulás.

-- *Melyek az előadások színvonalhullámzásainak a társulat munkamoráljától független, objektív okai?*

- Első ok a társulat, elsősorban a zenekar, énekkar, tánckar túlfeszítettsége és alulfizetettsége. Évi háromszázhetven előadás, tehát heti kilenc, amihez hozzájön átlag havi egy vidéki előadás is, a négy bemutató próbái, új beállások stb. messze túlhaladják a csoportos művészszemélyzeteink, de nyugodtan hozzátehetjük, műszakunk teherbírását is. Amikor egy zenekarban minden negyedik ember kisegítő, aki esetleg először látja életében a „stimmjét", a legnagyobb jóindulatot feltételezve is - csak ocsmányságok történhetnek aznap este. Pedig ez a zenekar igen kiváló produkciókra képes. Példának az elmúlt szezonból a rend-kívül szépen muzsikált *Elfelejtett keringő*-előadást hozom fel. De igen magas színvonalon állott helyt a zenekar a *West Side Story* vagy *a La Mancha lovagja* más típusú feladatánál is. Ugyanezeket a példákat felhozhatnám a tánckarnál, énekkarnál. A második ok az elsőből fakadt. Minden eddiginél nagyobb arányú munkaerővándorlás indult meg a színháztól, fő rész-

ben külföldre szerződésekkel és részben magasabb besorolású, tehát jobban fizető és kevesebb munkát igénylő más hazai intézmények felé. Még akkor is, ha sikerül egyenértékű pótlásról gondoskodni, akkor is az előadások színvonalának rovására megy például az a huszonöt százalékos fluktuáció, ami az idén az énekkarban bekövetkezett. A *West Side Storyt* novemberben tudjuk csak műsorra tűzni, mert ennyi előkészület kell - szinte új betanulás - a táncoscserék miatt.

- Mi lenne a megoldás ?

- A hétfői szabadnap bevezetése nagymértékben enyhítené a problémákat, de végső megoldást csak a színház zenés színházzá kategorizálása hozhat. Ha ez a lépés rövid időn belül nem történik meg, akkor még a stagnálás sincs biztosítva, nemhogy a továbbfejlődés. Hiába van jó műsor, ütőképes, megfiatalított társulat, ha rosszul zenélnek abban a színházban, ahol minden este úgy kezdődik az előadás, hogy a karmester intésére negyven zenész megszólaltatja hangszerét.

– Mit érez ma a színház legfontosabb feladatának ?

- Ma a legfőbb teendőnk: megvívni a csatát a jobb zenélés lehetőségeiért. Szerencsére felügyeleti hatóságaink problémánkat teljesen magukénak vallják. Már „csak" pénz kell. Reméljük, közös igyekezettel mielőbb sikerül, ha lépcsőzetesen is, az anyagi fedezetet is megteremteni.

– És végül egy személyes jellegű kérdés: miért csak most vállalta el munkakörét főállásként ?

– Sohasem rejtettem véka alá, hogy sokáig húzódoztam munkakörömet mint főállást elfogadni. Nem azért, mert diffamálónak éreztem, hanem, mert formai és nem tartalmi lépésnek tartottam. Meg kell mondanom, annak tartom ma is. Eddig is legjobb tudásom szerint dolgoztam, továbbra sem tudok másként. Miért adtam be mégis a derekamat? Mert felügyeleti hatóságainktól biztatást kaptam, hogy ezzel a lépéssel személyemben több súlyt tudok adni színházunk zenés színházzá történő avanzsálásához. És ha ez a színházunk életében oly fontos esemény bekövetkezik, akkor ez a formális lépés igazi tartalmat nyer.

– Reméljük, Vámos László főrendező és a társulat közös munkája a jövőben is meghozza a megérdemelt sikert. Mi ehhez úgy próbálunk segédkezet nyújtani, hogy a problémák, a gondok figyelembe vételével kísérjük végig az évadot.

Láng Tamás

KOLTAI TAMÁS

Világpremier a BITEF-en

Ronconi Oreszteia-rendezése

Nem kis rátartisággal világpremiernek hirdeti magát Aiszkhülosz *Oreszteiája* Luca Ronconi rendezésében. Az előadás megkezdése előtt - a bekonferálás egyébként is szokásos a BITEF-en - a műsorközlő külön hangsúlyozza ezt a tényt. A több tízezer dolláros költséggel létrehozott bemutató nemzetközi összefogásból született: a Teatro di Roma, a Teatro Cooperativa Tuscolano, a BITEF és Barrault párizsi Nemzetek Színházának koprodukciója. A belgrádi három előadás után a társulat Velencében folytatta sorozatát, majd Ronconi Párizsba utazott, hogy nemzetközi színtársulattal újra színre vigye a trilógiát.

Ronconit 1969 óta a legmagasabb árfolyamon jegyzik a színházi szakmában. Akkor rendezte meg Ferrarában, a Két Világ Fesztiválján Ariosto *Őrjöngő Ló-ránt* ját. Az előadás a San Nicoló székesegyházban zajlott le, mindössze 220 néző előtt. A bukásszagú bemutató után Ronconi átköltöztette az előadást a bolognai Piazza San Petronióra, ahol háromezer néző láthatta. Tulajdonképpen ezzel indult meg a népszínház legújabb hulláma. *Az Orlando* Furiosóval Ronconi bejárta Európát, és eljutott New Yorkba is. A hatalmas tereken„ vásárcsarnokokban, tornatermekben bemutatott előadást sok szemtanú leírta a magyar sajtóban, különös figyelmet szentelve a különböző ácsolt dobogókon, platókon, emelvényeken egyidejűleg folyó cselekménynek, amelyet a közönség szabad áramlással, egyik dobogótól a másikig tódulva, kedve szerint követhetett. Ronconi alapelképzelését fejlesztette tovább Ariane Mnouchkine, az *1789* és az *1793* rendezője (az előbbivel a 1971-es BITEF-en vendégszerepeltek). Mnouchkine funkciót adott a közönségáramlásnak, a helyhez nem kötött nézőket a játékban való aktív részvételre késztette, szinte szereplőkké avatva őket.

Ami Ronconi korábbi pályáját illeti: színészként indult, együtt Vittorio Gassmannal. Később a rendezés iránt mutatott hajlandóságot. 1967-ben Gassmannal a címszerepben *a III. Richárdot,* 1969-ben Lilla Brignonéval a *Phaedrát* állította színpadra. Jelenlegi önálló társulata a Teatro Cooperativa Tuscolano. Róma Tuscolano negyedében, egy régi moziban tartják próbáikat, de a helyiség előadásra nem alkalmas.

Színház a műteremben

Az OresZteia bemutatójának színhelye a belgrádi filmgyár egyik műterme volt. Ide építette föl a díszlettervező Enrico Job a színpadot és a nézőteret. Az egész komplexum sosem látott ötvözete a dionüszoszi görög színháznak és a mai nemkukucska színpad szabálytalan, „mindent csak-hagyományos-színpadot-nézőteret-nem" felkiáltású színháznak. Vastraverzekre épült - fából. A körülbelül húszhuszonöt méter hosszú, öt méter széles deszkaszínpadot három oldalról fogja körül a három magassági szintben húzódó nézőtér, amely gyalulatlan, nyers deszkából készült, szintenként két-két sorral. A negyedik, keskeny síkot teljes magasságban deszkafal zárja le. Ez megfelel az orkesztrának: kapui időnként szélesre tárulnak, és mögöttük megjelenik Agamemnón palotájának lépcsője vagy Athéna temploma az Akropoliszon.

Mindez így persze túl egyszerű volna. A nézőtér legalsó szintjével azonos magasságú színpad azonban csak az egyik színpadi szint, amely nem statikus, hanem a függőleges vastraverzeken - mint sínen - föl-le tud mozogni. Ugyanakkor a fenti lezárásként szolgáló szint is játéktér, amely időnként lefelé mozog. Így kettős színpadi játéktér jön létre, amelyen néha szinkronban zajlik a cselekmény. De ez még mindig nem minden. Mindkét szint hosszában is felezve van, és a két-két félszínpad külön is mozoghat. Az egyik lenti körszínpad középtengelyén libikókaszerűen is kileng, föl-le, s a színészek, mintha csak vízszintes volna, könnyedén járkálnak a negyvenöt fokos szögben megdőlt deszkán. (A tárgyak: asztalok, székek ilyenkor természetesen harsány zajjal fölborulnak, és lecsúsznak a színpadról.) S hogy még bonyolultabb legyen a dolog, süllyesztő is van, amely a színpadoktól függetlenül mozog, különféle díszletelemeket, tárgyakat hozva a felszínre.

A színpad tehát ki van találva. Az egész elrendezés a görög arénára emlékeztet. Még a deszka sem kevésbé kemény, mint annak idején a kőülés volt. A színpadi elv is a görög süllyesztős, emelős technikán alapul, természetesen a hidraulika vívmányait kihasználva, és az eredeti elképzelést alaposan tovább fejlesztve. De a

szerzői utasítás megtartására a legteljesebb mértékben alkalmas. Az Agamemnón palotájához előírt három kapunyílás is megtalálható orkesztrát lezáró függőleges deszkasíkon. Mögüle gördítőszerkezet hozza elénk a palota lépcsőjét, mint a görög színházban.

Rekordméretek

Az előadás időtartama sem nélkülözi a görög méreteket: hét órától éjjel fél kettőig tartott. *Az Agamemnón* játékideje két óra harminckét perc, *az Áldozatvivőké* másfél óra, *az Eumeniszeké* egy óra tíz perc. Mintha Ronconi ironikusan nyugtázná, de mégis kellően indokoltnak fogadná el azt a drámában gyakran előforduló utalást, amellyel a kórus vagy a hazatérő Agamemnón gyakorta illeti a túl hosszan magyarázkodó, vádoló vagy sirató szereplőket. Hosszan sirattál, de hát e síron úgysem sírt sokáig senki sem; hosszan vádolsz, de hát ez a tiszted; hosszan dicsérsz, de hisz ez jogod . . . és így tovább. S ha joga a beszélőnek, hogy mindent kimondjon, engedni kell. A nézőnek pedig illik végighallgatnia, bármilyen hosszúra nyúlik is az előadás.

A hiányzó szatírjáték ezúttal mintha be lenne építve az előadásba: a közönség viselkedése, „játéka" külön produkció. A recsegő deszka visszhangozza a mocorgást, és sokan a ki-bejárásról sem mondtak le. A lassú népvándorlás, sustorgás, beszélgetés, nevetgélés az egész első rész alatt folyt. Az első szünetben eltávozott a közönség harminc százaléka, a másodikban a megmaradtak fele. (Az egyik belgrádi lap kritikusának maliciózus megjegyzése szerint jobban járna a BITEF vezetősége, ha a belépőjegyek helyett kilépőjegyeket árulna, mert az előadásról valószínűleg többen jönnek ki, mint ahányan bementek.) Az ottmaradtakat is érdemes volt figyelni. Egyesek aludtak, mások partitúrából kísérték a a szöveget, de akadt olyan néző is, aki időnként távozott, majd kisfröccsel fölszerelve visszatornázta magát a helyére. Meglehet, az antik közönség is hasonlóan viselkedett, de jókora távolságra a színpadtól. Itt ugyanis a színész karnyújtásnyira játszik a nézőhöz, s előfordult, hogy valamelyikük hozzáért a félkönyéken fekvő, lábát lógázó ifjak egyikéhez. Meg kell mondani, a meglehetősen fárasztó előadáson a nemzetközi lezserséggel öltözködő fiatal nemzedék képviselői tartottak ki mindvégig: farmernadrágos fiúk, lányok, tornacipős, csizmás, zoknira vetkőzött tizen- és huszonévesek.

Olasz dallamossággal szólal meg Aiszkhülosz. Az olasz színészek nagyon keményen, szinte szótagolva ejtik a szavakat, lassan, erőteljesen, hevesen, de sohasem patetikusan artikulálnak.

Egy antik hírügynökség

Az Agamemnón nyitójelenetében a palota tetején az őr egy éve strázsál, „hasmánt, mint az eb". Marzio Margine szőke, pelyhes állú legényke, lassan, elnyújtottan, fejhangon szólal meg. Hanyatt fekszik, és a deszkapadló hintázik, le-föl billeg alatta. Talán a nap-éj állandó, lassú változását, a föld forgását, az araszolva, vonszoltan előrehaladó időt jelzi így a rendező? Tíz éve várják az örömhírt hozó tüzet, hogy Trója falait bevette Agamemnón. Amikor a jel megérkezik, s az őr Klütaimésztrához siet, megjelenik a kórus, időtlen posztóruhában, vastag szövetbe öltözötten. Egy részük a jobb oldali lenti, más részük a bal oldali fenti színpadon. Járkálnak vagy gyalult deszkaasztaloknál ülnek. Egyszerre mondják szövegüket, de nem unisono. Egyikükmásikuk néhány szóval előreszalad vagy lemarad. Néha valamelyik később lép be, de utána gyorsan felpörgetve a mondatokat a többiek elé ér, majd hosszabb szünetet tart, amíg azok beérik és elhagyják. Nem imaszerű zsolozsmázás ez, nem is szavalókórus. Egyenként értelmezik a szöveget. Egyéniségek. Saját arcuk van. Olyanok, mintha memoritert tanulnának. Föl s alá járkálva, hangosan vagy félhangon, élénk taglejtésekkel maguk elé mondják a szöveget. Néha apró kis cselekvéseket végeznek: papírra írnak, íveket tépnek szét, de mindez olyan, mintha lassított felvétel lenne. Mintha a tíz év - amelynek eseményeiről: a trójai háborúról beszélnek - a hátországban újra lejátszódna, lassítva. Egy nő írógépen írja, amit mond. Körös-körül gépelt papírlapok a földön. Mintha egy antik hírügynökség adna ki jelentést a trójai háborúról. Könyvek az asztalon. A Kórus egyik tagjának ölében Lenin-kötet, oroszul.

Amikor a Kar odáig ér a történetben, hogy a Trója felé haladó görög gályák előtt repülő" sas egy „viselős nyúl-anyát kicsinyestül" fölfalt, s ebből Kalkhász, a jós a görögök győzelmét jövendölte meg, az elbeszélés megelevenedik. Kitömött sast hoznak be rúdon. Egy estélyiruhás-frakkos művészpár cilinderből élő nyulat varázsol elő, a levegőben közelítve egymáshoz a ragadozót és áldozatát. Nem ez az egyetlen ötlet az előadásban. Iphigeneia föláldozását is megjelenítik ezzel *a flash back*-technikával. Fehér lepelbe csavart teste kenyérből készült, s a kórus tagjai egyenként tépnek a tésztából, elfogyasztván az áldozatot. Áldozati bárány is van, felvágott hasából szedik elő marokra fogva a belsőségeket.

Bíborszőnyeg homokból

Klütaimnésztra megjelenését a palota kapujában a lépcső tetejéről lezúduló és az egészet vastagon belepő homokföld kíséri, a bíborszőnyeget helyettesítve. Ezen lépdel mezítláb lefelé Marisa Fabbri, ez a pazar színésznő. Keskeny arc, előreugró áll, mélyen ülő szemek. Hangja zengő és erős, minden regiszterben iszonyatosan szól. Amint beszámol a Trója elestét hírül adó tüzekről, egymás után gurítják elő a fémvázas gömböket, amelyekben kis láng ég. A földgömbmotívum még, egyszer föltűnik: Agamemnón majd Kasszandra is egy félbetört földgömbön állva jelenik meg. (Vajon a harci szekér ez vagy maga a világ ? A világ urai jelennek meg talán ebben a pózban?)

Amikor a Hírnök megérkezik Trója elestének és Agamemnón érkezésének most már biztos hírével, Klütaimésztra ismét kijön a palotából. Marisa Fabbri félelmetesen játssza el a férjének érkezését nyilvánosan üdvözlő Klütaimésztrában a gyilkosságra készülő asszonyt. Szavai még odaadásról zengenek, de épp ettől a túlzott pátosztól visszájára fordul az egész. Hatalmasan visszataszító, lenyűgözően bénító ez az asszony. Fabbri szinte előttünk képezi a szavakat. Mintha nem akarna szájára jönni az Agamemnónt dicsérő tiráda. Erőszakot kell tennie magán, hogy megfelelően formálódjanak mondatai. De a hangsúlyai elárulják. Ez a nő nem tud hazudni. Amikor odáig ér Agamemnónnak szóló üzeneté-ben, hogy „Keresse föl hamar vágyódó városát: / hű asszonyát találja itthon, hogyha jön / és úgy, miként itthagyta..." , Fabbri a *hű* előtt szünetet tart, erőlködve mondja ki a szót. Miután kimondta, gyűlölködve lebiggyedő ajka, kicsit kérdő, gunyoros hangsúlya a mondottak ellenkezőjéről szól. Ennek a Klütaimésztrának a maga monumentalitásában tulajdonképpen igaza van.

S azzal a dölyfös, öblösen nagyzoló, falrecsegtető hangon ordító Agamemnónnal szemben, akit Massimo Foschi játszik, különösen. Nyoma sincs köztük megértésnek és együvé tartozásnak. Két vadállat néz szembe. Először méregetik egymást, majd a másik torkának ugra-

nak. Még a hízelkedésükbe is gyűlölet vegyül: amikor a győztesnek kijáró pompán, a bíborszőnyeg leterítésén vitatkoznak, és Agamemnón álszerényen utasítja el, Klütaimésztra pedig sunyin bizonygatja, hogy megilleti Trója lerombolóját, ebben a jelenetben már az egymás elpusztítására törők puhatolják a másik gyenge pontját. Úgy tűnik, ha Klütaimésztra nem ölné meg Agamemnónt, az ölné meg őt. Végül is a király egy fiatal, szépséges lányt hozott magával : Kasszandrát. Nem vethetnek semmit egymás szemére. A libikókaszínpad két szélén állnak. A színpad hintázik: hol Klütaimésztra van fölül, hol Agamemnón. A világrend bizonytalanságán túl az igazság relativitását is kiérezni ebből a megoldásból. Hol az egyiknek van igaza, hol a másik-nak. Az első menet mindenesetre lezajlott. Agamemnón föllépdel a lépcsőt borító bíborszőnyeg-homokon.

Kasszandra (Mariangela Melato) apró termetű, egzotikus arcú, fehér bőrű, óriási, világoskék szemű fiatal nő. Rövidre vágott haja a szőkék és barnák különböző árnyalataira festett, széles orrcimpáival fiatal csikóra emlékeztet. Mozdulatlan. Belülre fojtja vissza a kitörni készülő feszültséget. Csak amikor egyedül marad, akkor zúdul elő belőle az iszonyú panasz, akkor mondja el Apollónhoz fohászkodva, aki erre a kegyetlen sorsra sújtotta, a szörnyű jövőt. A sajátját és az Atreidákét.

Ekkorra már kezd kialakulni az előadás stílusa. Nem annyira a helyenként vad és külsőleges ötletekben, hanem a szereplők emocionálisan értelmezett, kemény, szótagolva artikuláló, a gondolatokat deklamáló előadásmódjában. Inkább lassúnak nevezhető a ritmus, mint gyorsnak. A gesztusok szélesek, a hangerősség még zaj-decibelben is meglehetős, az arcjáték azonban a közvetlen közelben ülő nézők reagálásához méretezett. Az egész gondolatilag még zavaros. Nem tudni, miről fog szólni az előadás. És hogy fog-e egyáltalán szólni valamiről.

Az Agamemnón végén a kettős gyilkosság után Klütaimésztra és Aigiszthosz manipulatív magyarázkodásba kezdenek a vének tanácsa előtt. A vének (a Kórus fiatal tagjai játsszák) a már megszokott sima deszkából készült tárgyalóasztal előtt ülnek. Klütaimésztra egy edényben földet szór szét, és ujjával belegázol. (Vért jelentene ez, miként az előbb a bíborszőnyeget?) Kölcsönös szemrehányások után a gyilkos pár visszavonulása zárja le az első részt.

Szürrealizmus és pop-art

Az Áldozatvivők szürrealista és pop-art elemek váratlan megjelenésével kezdődik. Oresztész apja sírjánál. Lábnyomát egy ortopédüzletek kirakatában látható gipszlábfej segítségével helyezi el a síron, amelyet földre szórt fehér por jelez. Hajfürtjét, azaz egy parókát ugyancsak gipszből készült parókatartó-fejről emeli le. A fej is, a láb is egy villanykörtékkel keretezett tükrös színházi öltözőasztalkán állt.

Glauco Mauri Oresztésze keménykötésű, tömzsi, kissé hajlott hátú, már nem egészen fiatal férfi. Élektrával (Claudia Giannotti) együtt nyersen és őszintén játsszák ki érzelmeiket. Ez a színészi stílus sokban különbözik Marisa Fabbri antikot és mait bonyolultan egymásba játszató előadásmódjától. Mauri igen köznapi figurát teremt: a parancsnak engedelmeskedő embert. Mai típus. Nem sokat töpreng. Fogadkozik és cselekszik. Vastag lódenposztóból készült, mai szabású ruhája, puha halinacsizmája is elüt a többiek jelmezétől.

A másik színpadon (ezúttal talán a palota egy termét jelenítve meg?) szerény fekhelyen kívül ott vannak széjjelszórva a gazdájukat vesztett tárgyak: papírok, könyvek, földön elfektetett istenszobrok. Oresztész még fölmutatja apjának véres szemfedőjét és bilincseit, s aztán elindul bosszút állni.

A valódi kilétét titkoló Oresztész álhíre a fiú haláláról a megszokott reagálásra készteti Fabbri Klütaimésztráját. Amikor *kiadja* nekünk, a nézőknek Klütaimésztrát (anélkül, hogy *kívülről* ábrázolná), kétszínűségének minden leleplező iróniájával jelzi megelégedettségét. A szó és az arcjáték megint ellentmond egymásnak. *„Ai me, sono completamente distrutta"* - suttogja maga elé Mario Untersteiner olasz fordításában. Ebben a pillanatban lehet tudatosítani, hogy ez az olasz szöveg nagyon mai, nagyon hétköznapi nyelven szólal meg. Azt a kettősséget, amely olyan csodálatossá teszi Marisa Fabbri játékát, nem lehetne érzékeltetni Devecseri Gábor remekmívű, de erőteljesen archaizáló fordításában. Nagy a különbség a *„sono completamente distrutta"* (körülbelül: teljesen le vagyok sújtva) és a *„savad sorsom mint dönti le"* között.

Aigiszthoszt még könnyű szívvel öli meg Oresztész. Klütaimésztra előtt azonban már megremeg, s csak Apollón oltalma és jóslata ad erőt az anyagyilkossághoz. De ezzel vége is minden eltökélt ségének és biztonságának. A második rész végétől, amikor már meglátja az erínüszeket, űzött, elbizonytalanodott, szerencsétlen pária lesz. (Az erínüszeknek itt ugyanolyan szerepük van, mint a második szellemjelenésnek a *Hamlet*ban: csak az érdekelt látja őket. Aiszkhülosznál is van ennek dramaturgiai magyarázata: az erínüszek valószínűleg láthatatlanok földi halandónak. Illetve : *a saját* erínüszeit mindenki láthatja. *Az Eumeniszekben* erre már nincs szükség, mert csak istenekkel találkoznak Oresztészen kívül. Illetve az athéni polgárokból álló bírákkal is, de ők drámai funkció nélküli némaszereplők, statisztáik.)

Elszabadult ötletek

Az Eumeniszekben már elszabadulnak Ronconi ötletei. Püthia fekete, bőrszerű búvárruhába öltözötten, fején hasonló bukósisakkal jelenik meg. Az erínüszek és Apollón között igazságot tevő Athéna polgárokat hív döntőbíróul, akik fehér vívódresszbe öltöztek, fejükön vívósisak. Palástja alatt Athéna is ilyen ruházatot visel. Templomában - száradni? - sorban hasonlók vannak kiakasztva, akár egy Patyolat mosodában. Apollón ezüst tálcáról aszpikos valamit eszik vagy inkább nyalogat. Az erínüszek nyers májat markolásznak.

Oresztész már csak nyöszörgő, nyáladzó roncs, nem ember. Egy hófehér kórházi ágyon tolják be. Az egész jelenetnek kórházszaga van. Apollón és Athéna nyegle fensőséggel, lekezelő hivatalossággal intézkedik. Egy percig sem kétséges: nekik lesz igazuk, s így Oresztésznek az erínüszekkel szemben. Csakhogy ez nem valami diadalmas győzelem, főleg azért, mert Oresztész közben szinte fizikailag megsemmisül.

Ronconi előadásából hiányzik a happy ending. Aiszkhülosznál az átkozódó erínüszeket Athéna lecsillapítja. Az athéni bíróság az Aiszkhülosz idejében is funkcionáló Areioszpagosz döntetlenül szavazott az Oresztész kontra erínüszek ügyben, csak Athéna szavazata döntött Oresztész mellett. És Athéna fájdalomdíj gyanánt elégtételt ad az erínüszeknek, elismeri működésük jogosságát, letelepíti őket, és kilátásba helyezi, hogy megbecsülésben lesz részük. Ettől az erínüszek megszelídülnek, és jóakaratú eumeniszekké válnak. Innen a trilógia harmadik drámájának címe.

Ronconinál az erínüszek megmarad-nak erínüszeknek. Senki sem engeszteli

meg őket. Gyűlölködve követik útján tovább az összetört Oresztészt. És követi őket a két isten is.

A visszájára fordított mítosz

Itt értjük meg Ronconit, aki homlokegyenest ellenkezően értelmezi Aiszkhüloszt, mint megszoktuk. A drámatörténészek szerint az *Oreszteia* a vérbosszú jogrenddé szelídülésének története. A közismert mitológiai sztori szerint Agamemnón apja, Átreusz elűzte testvérét, Thüesztészt (aki szintén igényt tartott a trónra), majd amikor kegyelmet kérve visszajött, feltálalta és megétette vele a saját gyerekeit. Aigiszthosz, Thüesztész fia ezért áll bosszút Agamemnónon. Ettől a véres tettől és ennek következményeitől jut el a drámában Aiszkhülosz az Areioszpagosz demokratikus döntéséig.

Ronconi nem sokat törődik ezzel, visszájára fordítja. Az *Oreszteia* lent kezdődik, az őrnél, és legfelül, az isteneknél fejeződik be. S az esztendő óta a tetőn kuporgó őr ugyanolyan nyomorult, mint amilyenné Oresztész válik - az istenek közbenjárására. Erről szól Ronconi *Oreszteiája:* hogyan vergődik és semmisül meg az ember a felsőbb hatalmak kényének kiszolgáltatva. Ennek a filozófiának az illusztrációja az előadás.

Két mottója lehetne a színházi estének. Mindkettő magából a drámából. Az elsőt az Agamemnónban mondja a Kar: „ *... amíg a trónján ül Zeusz, szokás marad, / hogy azt, amit tékssz, törvény szerint* tűrd;" . A másodikat az Áldozatvivőkben Püladész, aki igen ritkán szólal meg, de akkor figyelemre méltót mond: *„Ellened mindenki légyen inkább, mint az istenek." S* a Kar még hozzáteszi: *„... mit isten parancsol, soha nem lehet* gonosztett *a tett."* A gondviselés, a felsőbbség leveszi az ember válláról a felelősség terhét és - jóindulatáról biztosítva az illetőt - kiforgatja emberi mivoltából. Ezt mondja Ronconi. Szereposztásában egy jelentős kettőzés van: Agamemnónt ugyanaz a színész játssza, aki Apollónt. Az áldozat, a felbújtó és az ítélőbíró ugyanaz a személy.

Milyen Ronconi *Oreszteiája? A* stiláris következetlenségtől még eltekinthetnénk. Remek színészeinek mesterségbeli tudása, az ötórás előadás szakmai tökéletessége, a színészi játék, amely fizikai teljesítménynek sem kicsi, lenyűgöző. *A gondolati* *következtetéseit* nem lehet el-fogadni.

PÁLYI ANDRÁS

A BITEF és a közönség

Kinek rendezik a fesztiválokat? - kérdezhetné az olvasó, aki színházi érdeklődéssel bírván, a főbb idegenforgalmi szezonban, illetve szezonokban szinte naponta olvashat fesztiválok, ünnepi játékok megnyitásáról, bezárásáról, egyre gyakrabban - bár még korántsem elég gyakran! - magyar együttesek, színházak vendégszerepléséről. A hagyományosabb tavaszi és őszi művészeti seregszemlék mellett a nemzetközi turizmus fellendülésével kialakult az a fesztiváltípus is, melynek bevallottan nincs is más célja, mint a turisták művészeti „ellátása". A fesztiválok korát éljük. Vannak olyanok, melyek valóságos színházi zarándokhelynek számítanak, és vannak színtelen-szagtalan protokollfesztiválok. Egyes fesztiválok csillaga váratlanul felível, más fesztiváloké lehull. Lehet-e egyáltalán ez másképp ? Végül is a színházi fesztiválok a színház annyit emlegetett és minden bizonnyal örök válságának is tükrözői. Ha igaz, hogy válság nélkül nincs jó színház, úgy igaz az is, hogy válság nélkül nincs jó színházi fesztivál sem.

Mindebből az is kitűnik, hogy aligha lehet egy mondatban meghatározni, kinek rendezik a fesztiválokat. Annyi bizonyos, hogy közönség nélkül nincs fesztivál, legfeljebb valamiféle fesztiválimitáció. Azt azonban, hogy egy fesztivál hogyan találhatja meg a maga közegét, nehéz lenne így, általánosságokban mozogva, megmondani. Egészen más jellegű közönségbázisa lehet például a merőben idegenforgalmi célokat szolgáló karthagói fesztiválnak, más az olyan nagy tradíciókkal rendelkező ünnepi játékoknak, mint Salzburg vagy Bayreuth, s megint más az olyan fiatal fesztiválnak, mint a BITEF, azaz a belgrádi nemzetközi színházi fesztivál.

A BITEF-nek van közönsége. Ez évben először lépett fel magyar együttes a BITEF-en, a Huszonötödik Színház *a Fényes szeleket* adta elő; magam is, a Huszonötödik Színházat kísérve el útján, először jártam a belgrádi fesztiválon, nem is maradtam tovább, mint a színház: néhány nap benyomásait őrzöm csupán magamban, ez a néhány nap is emlékezetes találkozás volt számomra azzal az atmoszférával, amit ma Belgrádban a BITEF jelent. Természetesen szubjektív vagyok, nem is kívánom a tárgyilagos szemlélő pózát magamra ölteni, nem állnak rendelkezésemre kimutatások a BITEF közönségének összetételét illetően, sőt amikor a BITEF házigazdáival beszélgettem - s itt elsősorban Jovan Cirilovra gondolok, aki nemcsak művészeti igazgatója, de valósággal „lelke" a fesztiválnak, mindenütt ott van, mindent hall, minden vitában részt vesz, s néha már-már úgy tűnik, nincs is a BITEF nézőterén olyan, akit Cirilov személyesen nem ismerne s aki ne ismer-né Cirilovot - , akkor sem érdeklődtem a BITEF közönségbázisa felől. Egy-szerűen talán azért nem, mert ez a fesztiválközönség természetes közege a BITEF-nek, s ugyan miért érdeklődne az ember az után, ami természetes; ott helyben inkább az izgatott, hogyan sikerül ezt a színházi Bábelt megszervezni, az igényesen kiválasztott előadásokat időben lekötni, a vendégjárást lebonyolítani stb.

Pedig alighanem a BITEF kulcskérdése a közönség. A belgrádi fesztivál hat évvel ezelőtt az avantgarde színházak seregszemléjeként indult; akkor úgy tűnhetett, hogy elsősorban egzotikumával toboroz majd magának közönséget. Csakhogy Mira Trailovic és Jovan Cirilov az első perctől igen komolyan vették ezt az avantgarde fesztivált, s valóban az új színház úttörői után nyomoztak; így támadt az az érzésük, mint maga Cirilov mondotta el beszélgetésünk során, hogy az avantgardizmus túlságosan szűk számukra, hisz az avantgarde színházak csupán színfoltot jelentenek a születő, új színházművészetben. Ezért fordult érdeklődéssel a fesztivál vezetősége az olyan „klasszikus" színházak tevékenysége felé is, melyek a klasszikus drámák előadásában és a hagyományos játékstíluson belül keresik az új utat, s ezért rendezték meg például a IV. BITEF-et a „klasszikusok - mai módon" jelszó jegyében.

Ha ez csak a fesztivál vezetőire vonatkozna, itt most nem lenne sok értelme hosszan fejtegetni. Ezt az utat járta be azonban a BITEF közönsége is, mely az avantgarde felől közelítette meg a mai színházat. Természetesen a belgrádi törzsközönségről beszélek, s nem a külföldi érdeklődőkről; a BITEF a hazai közönségben keresi a talajt, s mi sem áll távolabb tőle; mint hogy protokoll-

fesztivállá legyen. (Ennek mintegy bizonyságául jó egy hónappal a fesztivál előtt el is adják a jegyeket, s szeptemberben a Belgrádba érkező színházi újságíróknak vagy a fellépés előtt, illetve után ott tartózkodó együttesek tagjainak csupán az „állóhelyek" jutnak, az Atelje Színház földszinti nézőterén körbefutó vaskorlát, s az esetlegesen üresen maradó ülőhelyek.) A BITEF törzsközönsége tehát az avantgarde-on „nevelkedett". S talán innen - vagy innen is - ered a BITEF-előadások sajátos, oly eleven atmoszférája. Említettem, hogy nem áll rendelkezésemre semmiféle kimutatás a közönség összetételét illetően, s így a magam futó benyomásaira kell hivatkoznom, amikor azt mondom, hogy zömmel fiatal értelmiségiekből áll ez a közönség. Legalábbis ők a BITEF legaktívabb közönségrétege; ezt jelezték azok a viták is, melyeket az Atelje pinceszínházában rendeztek délutánonként az előző esti bemutatóról. Életkoruk után ítélve e fiatalok közt számos olyan lehet, akinek a korábbi BITEF-előadások első színházi élményei közé tartoznak.

Némi vaskalapossággal azt is mondhatnánk, hogy az avantgardizmus belgrádi „tombolása" az első években, káros hatással is lehetett e fiatal közönségre; köztudott azonban, hogy a BITEF, még amikor a legszélsőségesebb kísérleteknek adott is fórumot, ezt nem adta áron alul. Ami persze koránt sem jelenti, hogy a BITEF-en nem voltak rossz előadások. Akár korábban, akár az idén; sőt nagyon is meg lehet bukni ezen a fesztiválon. Azt, hogy a BITEF törzsközönsége az avantgarde-tól jutott el az új utakat hagyományos keretek közt kereső színházhoz, természetesen nem úgy kell értelmezni, hogy dilettáns vagy féldilettáns produkciókon nevelkedett, hanem úgy, hogy ez az út Grotowskitól és a Living Theatre-tól vezetett Tovsztonogovhoz és Planchonhoz, és nem fordítva. S ennek gyümölcse tán az, ami a magyar szemlélőt mindjárt az első percekben meglepi : a színház szélsőséges lehetőségeit feltáró előadások rendkívül nyitottá tették ezt a közönséget mindenféle színház befogadására, s egyúttal megtanították arra is, hogyne legyenek előtte tabuk, adott esetben a nagy nevek viselőivel ugyanúgy vitába szálljon, mint a kevésbé ismert alkotókkal.

Legemlékezetesebb belgrádi élményem az a pinceszínházi vita, melynek gyújtópontja a *Fényes szeleket* rendező Jancsó Miklós volt, s amelyen az előadás felvetette művészi és politikai kérdések áradása szinte parttalannak bizonyult. Ez a vita a szó szoros értelmében már előző este a Majke Jevrosime utcai garázsban elkezdődött, ahol a Huszonötödik Színház a *Fényes szelek* előadását tartotta: a közönség, mely ebben a teremben többszöröse volt a Huszonötödik Színház nézőterének, rendkívül élénken reagált, az egyes közönségcsoportok között valóságos érzelmi frontok alakultak ki, a nézőtér érzelmi hullámzásából, nemegyszer spontán hangos reagálásából pedig nemcsak azt szűrhettük le, hogy a *Fényes* szeleknek itt, Belgrádban is megvan a maga aktualitása, hanem azt is, hogy *ez a közönség vitatkozik.* S ezzel máris megteremtődött az a drámai partner, melyre a játék szereplőinek szükségük van; a belgrádi fesztivál-közönség akarva-akaratlanul felvállalta azt a szerepet, amit a rendező szánt neki. Hisz a *Fényes szelek* agitációs vitadráma, s így voltaképp a közönség vitakészségétől függ, hogy az előadás valóban megszületik-e. Belgrádban megszületett. Erre utalt Cirilov is, amikor így nyilatkozott a *Fényes szelek* belgrádi fogadtatásáról: „Ez az előadás hasonlított eddig legjobban a régi BITEF-előadásokhoz: megosztotta a közönséget."

Hogy általában kinek rendezik a fesztiválokat - erre továbbra is nehéz lenne e keretek közt válaszolni. Így, kategorikus formában, nem is lényeges. Mint ahogy az sem túl lényeges, milyen a BITEF közönségének szociografikus rétegződése. A lényeg, az élmény, amit Belgrádból magunkkal hoztunk, a közönség rendkívüli fogékonysága volt. S ha ma a BITEF-et világviszonylatban is az egyik legrangosabb nemzetközi fesztiválnak tartják, annak titka nem pusztán abban van, hogy Cirilovék gondos előkészítés, sok utazás stb. után hívják meg az egyes produkciókat, hanem abban is, hogy a BITEF felnevelte a maga közönségét. Ez a közönség nyitott szemmel és nyitott szívvel ül a nézőtéren. Nehéz elfelejteni.

BOTH BÉLA

Jó kezdeményezés

Várnában szeptember végén, gyönyörű környezetben ült össze vagy harminc ember, dramaturgok, rendezők, színigazgatók, színészek, hogy megbeszéljék a baráti szocialista országok színházi szövetségeinek képviseletében azt a témát, amelyet a meghívó és vendéglátó Bolgár Színészek Szövetsége jelölt meg a szimpozion vezérgondolatának „A munkásosztály és a színház" címmel. Négy napon át folyt a vita a „Koraba" (Hajó) emeleti társalgójában. Így hívták azt az üdülőszállót, ahol laktunk. Az ablakok mögött a Fekete-tenger szikrázó napfényben; a tolmácsok duruzsolnak, minden delegátus szövegét bolgárra fordítják, s minden delegátus tolmácsa ugyanakkor saját nyelvére az elhangzottakat. A házigazda bolgárok mellett az NDK, a lengyel, a román, a jugoszláv, a magyar, a csehszlovák és a szovjet szövetség képviselői ülik körbe az asztalt, valamennyi országból kétkét fő és még néhány újságíró, fényképész, s időnként a kezdeményező Bulgária egy-egy színházának prominens művésze. A referátumot eleve ismertük már, mint ahogy odautazásunk előtt módunk volt megismerni az NDK Szövetsége korreferátumának szövegét is. Az idő kevés. Bár délelőtt 9-től i-ig, délután 3-tól 5-ig mindnyájan az asztal körül ülünk, végül is kiderül: csak a kezdet kezdetén vagyunk; a téma olyan nagy, annyira szerteágazó, hogy az egyetlen megoldás: folytatni a tanácskozást. Hogy hol és mikor - ezt a jövő dönti el.

Miről is volt szó tulajdonképpen?

Szinte valamennyi hozzászólás megállapította, *hogy* felmérhetetlen változások történtek - a társadalom forradalmi átalakulásának hatására - a színház területén is.

Íme, egy rész a bolgár szövetség referátumából:

„Az első rendezések, amelyeket már a szocialista színháznak tulajdoníthatunk, új irányzatokat mutattak. Nem akartak szórakoztatni, kikapcsolni, bölcselkedni és megnyugtatni. Robbanásszerűen harciasak, támadók; a termet betöltő új közönséghez szólnak elsősorban. A régi épületek nézőtereire már nem fér be a közönség. Ebből az időből maradt vissza még az a rendszer, hogy a jegyeket kollektíve szerzik be, még mindig létezik az a hiedelem, hogy a pénztárnál sosincs szabad jegy. A színházakba betódult az új néző, a munkásosztály, és még mielőtt

megtanulta volna, hogyan kell a színházhoz megfelelően felöltözni, már mélyen át tudta érezni a forradalmi tradíciókon nevelt színház szükségességét."

De a résztvevők egyúttal azt is megállapították, hogy „a munkásosztály műveltségi állapota - az elmúlt negyedszázad forradalmi átalakulásához mérten -- elmarad a követelményektől és a lehetőségektől. Felméréseink azt mutatják, hogy az üzemi dolgozók tömegei részt vesznek a színikultúrában, de annak nem mozgató, aktivizáló tényezői - nem tudnak kellőképpen élni a XX. század kifejezésformáit magukon viselő, szocialista tartalmakat hordozó-képviselő alkotásokkal" (a magyar Szövetség elaborátumából).

Az NDK Szövetségének korreferátumából egy idézet: „Ténylegesen a munkások *összességének* csupán kis részét érjük el játszóhelyeinken. A színházlátogatás *intenzitása* is nagyon csekély a munkásoknál: többségük évente csupán 1-3-szor megy színházba, míg az értelmiséghez tartozók átlagosan 6-szor, az ifjúság pedig 10-szer."

Ugyancsak az NDK egyik küldötte, Dr. Pfützner dramaturg mondta el, hogy a Berliner Ensemble-ban a munkások részvételi aránya: hét százalék.

És hasonló gondokról, jelenségekről számolt be a résztvevő küldöttségek többsége is.

Mi az oka annak, hogy a hatalom birtokosa, a munkásosztály nem az őt megillető mértékben veszi birtokába a színházak nézőterét, s mit kell tenni annak érdekében, hogy ez a helyzet megváltozzék, kedvezőbb legyen - alapjában erről folyt a szó.

A probléma gyökerének megközelítése érdekében a résztvevők rendre felvázolták saját színházművészetük múltját és jelenét, ismertették drámatörténetük főbb fázisait, részletezték - mint elsősorban a szovjet delegátus: A. Rogacsevszkij színháztörténész, a szovjet színházszövetségben a drámai szekció vezetője - a különböző korok színpadi hőseinek jellegzetességét, és bő információt adtak a színház és a munkásnéző mai kapcsolatairól.

A csehszlovák küldött (J. Jelen) drámaian tette fel a kérdést: „Megmarad-e a színművészet társadalmi katedrának, vagy arra való lesz csak, hogy mulattassa a nézőt?"

A román delegátus nézete szerint nem lehet demarkációs vonalat húzni „munkás" és „értelmiségi" közé. A munkásszülők gyermekei - többnyire fiatal technikusok - már a nagyon is divatos darabok iránt érdeklődnek.

A lengyel szövetség képviselője szuggesztív módon fejtette ki véleményét: e kérdés kapcsán nem szabad semmiféle filantrópiát közel engedni magunkhoz. Tanulni kell. Nemcsak fizikát és algebrát, művészetet is. (Színházat, filmet, zenét.) Utalt a televízió felhasználásának nagy lehetőségeire, amelyeket ez ideig a színház még korántsem merített ki.

Az NDK küldötte - többek közt - a propaganda elégtelenségéről beszélt. A propagandistáknak jól képzetteknek kell lenniök. A szakszervezeti vezetőknek sokat kell foglalkozniok a munkások esztétikai nevelésével.

A jugoszláv küldött - aki megfigyelőként vett részt a tanácskozáson - részletesen beszámolt a színházak mellett működő üzemi kommunákról. Elmondta, hogy a belgrádi Nemzeti Színház munkásnézőinek száma a 68/69-es évadban 17 000, a 69-70-es évadban 40 000 volt. Részletezte az üzemi kommunák és a színházak egymást segítő tevékenységét s e tevékenység jelentős eredményeit.

Ny. Szavov, a bolgár szövetség titkára szerint a munkásosztály elmaradt a kulturális fejlődésben. Ezen változtatni kell. (Persze, nem „orvosi" segítségre van szükség.) A munkásosztály megváltozott. Elmondott egy anekdotát, amellyel nagy sikert aratott.

„Egy halász egy professzort visz át csónakjával a tengeren. Nagy vihar tör ki. A helyzet kritikus. A professzor beszélgetni kezd a halásszal.

Professzor: Ismeri a *Faustot?* Olvasta Shakespeare-t?

Halász: Nem.

Professzor: De hiszen akkor magának odaveszett a fele élete.

Mire a halász: Maga tud úszni?

Professzor: Nem.

Halász: Magának meg akkor odaveszett az egész élete."

Szavov óva intett attól, hogy ilyen párbeszédekre redukálódjék a munkás-értelmiségi kapcsolat.

Hangoztatta annak fontosságát, hogy az anyagi lehetőségek megteremtésén kívül olyan „klímát" kell biztosítanunk a színházban, amelyben a munkásnéző jól érzi magát.

Utalt a kritika fontos feladatára: a mai művek népszerűsítésére és a közönség jó informálásának biztosítására.

Nagy érdeklődést váltott ki (és nem kevés ellenvéleményt is) az a módszer, amelyet egyes német színházak dramaturgiái igyekeznek megvalósítani az új drámák létrehozása érdekében: bevonni a munkásokat nemcsak a darabok témáinak meghatározásába, de magába a megírás egyes fázisaiba is.

Nem egy helyen és nem ritkán tapasztalható, hogy a munkások soraiban lényegesen nagyobb az érdeklődés az operett, mint a komoly problémákat feltáró prózai, drámai művek iránt. A mi küldöttségünk mutatott rá - éppen ezzel a jelenséggel kapcsolatban - arra, hogy *van* érdeklődés, intenzív érdeklődés a munkások részéről a *vígjáték iránt is,* és hogy ennek az érdeklődésnek az alapján volna lehetséges és szükséges nagyobb gondot fordítani műsorainkban a vidám műfajra. Arra a komédiától a szatíráig húzódó területre, amelyen belül bőven nyílik alkalom az egyéni elmaradottság és a társadalmi visszásságok kicsúfolására, leleplezésére, ostorozására.

A megbeszélés folyamán egyre több olyan kérdés vetődött fel, melynek mindegyike külön megtárgyalást igényelt volna. Ilyen témaajánlatok:

– A munkásosztály esztétikai fejlődése (mai szempontból) és a színházhoz való viszonya.

- Milyen az írók, dramaturgok, rendezők kapcsolata a munkásosztállyal?

- Mit tesznek azért, hogy a munkásoknak minél érdekesebb, igazabb, mai darabokat mutassanak be?

– Hogyan ábrázoljuk a munkást? - A kommunista ember és a mai művészet.

- Író és rendező kapcsolata.

Nyilvánvaló, hogy - az idő lejártával - mindezek a kérdések nem kaphattak mindenki számára elfogadható választ, még csak részletekbe menő megvitatásuk sem volt lehetséges. Mégis - egyetértésben a szovjet delegáció vezetőjének utolsó felszólalásával - az összes résztvevő véleménye megegyezett néhány dologban. Abban például, hogy a különböző országokban szerzett tapasztalatok és az egyes delegátusok álláspontjainak megismerése és összevetése önmagában sen: kis eredmény. Abban, hogy a figyelem felkeltése e kérdés iránt fontos és szükséges. Abban, hogy a színház szellem tápláléka kell hogy legyen a munkásosztálynak. S hogy ez csak úgy valósítható meg, ha a színházat elérhetővé és meg-érthetővé tesszük számára.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Álarcos Zanni és festett clown

A leningrádi Ermitázsban van egy vásári komédiásokat ábrázoló kép, amely minden színháztörténeti könyv nagyszerű illusztrációja lehetne. Amikor először láttam a képet, még Peter Brueghelnek tulajdonította a felirat, évekkel később már „ismeretlen flamand festő" volt alája írva. Hogy mi indokolta ezt a változtatást, nem tudom, mert lelkem rajta, a legnagyszerűbb Peter Brueghelhez mérhető remekmű. A kellemes és hasznos felülnézetből - nyilván toronynézetből - ábrázolt vásártér közepén ácsolt színpadon játszanak a komédiások, s a felülnézet jóvoltából a színpad mögé is belátunk, ahol a várakozó és jelenésre készülő színészek leselkednek. Ilyen és ehhez hasonló körülmények között működő kis társulatok alakították ki a világi komédiázásnak évszázadokon keresztül legelőbb típusát. A fejedelmi udvarokat kötött szövegű darabokkal járó vándortársulatokkal (lásd: Hamlet) szemben ez a rusztikus, rögtönzött szövegű vásári komédiázás alakítja ki Olaszországban a commedia dell'arte állandó jellemtípusait, melyeket a nézők által már jól ismert karakterálarcok használata segít fölismerni.

Pantalone, a komikus öreg zsugori rendszerint velencei, fekete álarcban, nagy orral, hegyes szakállal. *Dottore, a* komikus, általában bolognai jogász vagy orvos, fekete vagy sötétvörös álarccal, de mindenképpen borissza vörös orral. A haragos és gyáva spanyol vagy osztrák szájhős *Capitano* hegyes bajusszal. Őket ugratják, bosszantják és a fiatalokat segítik *a Zannik,* a bohócok, akik rendszerint ketten vannak : egy agyafúrt és egy ütődött, bugyuta. *A Zannik,* akiknek neve hol *Brighella,* hol *Arlecchino* vagy a nápolyi származású *Pulcinella,* fehér álarcban, vörös orral játszanak. Ok vezetik és bonyolítják tulajdonképpen a cselekményt. Az álarcok bőrből készültek, és csak félálarcok, a szájat szabadon hagyják. Itt jelenik meg először az álarcoknak az a típusa, amely csak egy nagy orrból és bajuszból, esetleg szemüvegből és homlokrészből áll. A fiatalok nem viselnek álarcot, ők festik magukat. A Zannik különböző típusai bizonyultak a legéletképesebbeknek: ma is mulattatnak a cirkuszokban, mert a mai clownok, bohócok egyenes leszármazottaik. (Ezek ugyan már maszkot nem viselnek, de fehérre alapozott és szélsőségesen festett arcuk idézi a commedia dell'arte álarcait. A Zanniktól származnak azok a nemzeti bábfigurák is, amelyek a különböző nyelvterületeken Polichinelle, Pulcinella, Punch néven váltak maradandóvá.

Az álarcok használata azonban nemcsak a komédiásoknál volt gyakorlatban, hanem a társadalom is alakoskodott velük. A XVI-XVIII. század megmerevedett osztálytársadalma élt az álarcoknak a társadalmi etikett és más kötöttségek alól való felszabadító lehetőségével. A palotákban előkelően visszavonulva élő főrend a különféle selyem- és bársonyálarcok mögött rangrejtve ereszkedett le és vett részt az egyszerű nép ünnepein.

Az álarcos mulatságok, karneválok legcsodálatosabban Velencében bontakoztak ki, ahol a hatalmát vesztett velencei köztársaság köz- és állambiztonságát is segítette az álarc mögé rejtezés. (Lásd Casanova jelentéseit.)

1937-ben Velencében, Ca 'Rezonicóban nagyszabású kiállítást rendeztek *Ünnepek és álarcok Velencében* címmel. Itt mutatták be ennek a világnak csodálatos emlékanyagát, a kor legnagyobb mestereinek képeit, amelyek megörökítették az álarcos karneválok forgatagát, és itt állították ki a tárgyi emlékanyagot is, minden képzeletet felülmúló gazdagságban: eredeti bőrálarcokat, Zannikat és Pantalonékat, Dottorékat és Pulcinellákat, mert ezek megmaradtak eredetiben. Pálcás, csipkés, kecses fekete női bársony- és selyemálarcok, háromszögletű kalapba beépített fehér álarcok stb. szerepeltek a kiállításon.

A képzőművészet nagymesterei közül elsősorban Tiepolo örökítette meg a kar neváli figurákat. Kedvenc témája volt a hosszú, fehér süvegű, fehér álarcú Pulcinellák társaságának ábrázolása. Mellette a bravúros Francesco Guardi álarcos sokadalmat ábrázoló képei, Pietro Longhi szárazabb, de rendkívül hiteles figurái és Jacques Callott villódzó rézkarcsorozata idézte a kultúrtörténet e nagyszerű korszakát.

A mai színházi rendezés gyakran és szívesen nyúl vissza, ha alkalma van rá, a commedia dell'arte figuráihoz. Leggyakrabban éppen annak a Goldoninak a darabjaival, akinek irodalmi működésével tulajdonképpen megszűnt a commedia dell'arte rögtönzött szövege, de aki a szerepeknél megőrizte a hagyományos neveket. Ilyen világsikerű és példásan hiteles előadás volt 1947-ben a milánói Piccolo Teatróban, Giorgio Strehler ragyogó rendezésében Goldoni *Két úr szolgája.*

A commedia dell'artéval azután meg is szűnik a színpadi álarcok használata. Ezután már csak az arc festésével és a karakterek megváltoztatásával törekednek a jellemfigurákat színpadra állítani. A típusok megformálásánál a megrögződött ismereteken túl segítséget jelentenek a lassan kibontakozó természettudomány emberről szóló ismeretei is. Gall kraniológiája, Lavater fiziognómiája, majd az alaktan még utóbb bebizonyosodott naiv tévedéseivel is segítette azt, aki az öltöző-asztal előtt ülve egy jellem vonásait akarta az arcára felfesteni.

Köpeczi Bócz István rajzai

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Alexandre Guerchkovitch: Petőfi, le dramaturge

Dans l'histoire du théâtre hongrois nombreux sont les succes venant de la plume d'auteurs secondaires eux-mêmes n'ayant point aspiré à une place importante dans l'évolution de notre dramaturgie. Cependant il existe aussi un autre courant, plus profond, mais reconnu seulement par la postérité, et c'est à celui-ci qu'appartiennent les pièces de notre poète le plus grand, Sándor Petőfi, né il y a 150 ans.

Bogárka Kádár: La Tigresse et l'hyène sur la scène

De l'oeuvre dramatique de Sándor Petőfi il ne subsiste que quelques fragments et une seule tragédie complète: *La Tigresse* et l'hyène. L'étude passe en revue la carrière sur la scène de cette oeuvre jusqu'à la reprise au Théâtre Thália en 1967 et la création en U.R.S.S. en 1970.

Erika Szántó: Pourquoi est-ce que les feuilles tombent?

La mise en scène d'István Horvai des *Trois soeurs* de Tchékov au Théâtre de Comédie emploie des éléments grotesques et symboliques, en refusant ce style lyrique et élégiaque qui dominait les reprises des décennies précédentes. Dans le présent spectacle le sens concret et le sens abstrait de l'espace scénique sont fondus d'une manière assez hardie.

István Szecsei: Automne dans la bulaie

Concernant la reprise ci-dessus citée des *Trois soeurs*, on a vivement discuté du décor et de l'éclairage. Le cadre blanc insolite – oeuvre du décorateur soviétique David Borovski – et l'alternance de l'obscurité et de la lumière aveuglante ont prêté à la pièce une atmosphère nouvelle et personnelle.

Sándor Köröspataki Kiss: A la trace de quelques divertissements d'automne

Deux farces récemment créées – *Le Motel Patrick Pearse* de Hugh Leonard et *Le Septième Commandement* de Dario Fo – illustrent la souplesse de ce genre, prêt à transmettre aussi des messages sociaux actuels. L'article qui passe en revue également deux comédies jouées à Veszprém – *Questi fantasmi* d'Eduardo de Filippo et *Un drame de famille* de László Tabi – relève surtout la représentation de la pièce de Fo à Miskolc comme la plus fidèle aux valeurs inhérentes du texte.

Gábor Mihályi: Rituels théâtraux en l'honneur de dieux morts

Le Théâtre National de Szeged a présenté en une soirée *Médée* d'Euripide et *Antigone* de Sophocle, dans la mise en scène de Mátyás Giricz. Riche en beautés visuelles et interprété dans une diction pure, le spectacle sut, par le conflit du patriarcat et du matriarcat, traduire des problèmes et des idées contemporains.

István Nánay: Début de la saison en province

A Debrecen, on reprit *Le Paradis perdu* d'Imre Sarkadi, mort jeune il y a dix ans. Au dépens du fond philosophique, c'est l'intrigue amoureuse que le spectacle a mise en relief. Quant a *La Lanterne* de Géza Gárdonyi, les jeunes spectateurs de Miskolc n'ont pas accepté la sincérité des sentiments et se sont un peu moqués de la pièce. A Szolnok, la reprise de *Sainte Jeanne* de Shaw a marqué les débuts d'un jeune metteur en scène, Márton Karinthy, qui, dans sa conception, a trouvé quelques nouveaux accents remarquables. A Kaposvár, le metteur en scène des *Bas-fonds* de Gorki a modifié l'hiérarchie des personnages; Louka par exemple n'y fut qu'une figure épisodique.

János Sziládi: La vérité des contes

Le Théâtre Katona József de Kecskemét a présenté *La vie est un songe* de Calderon. Le metteur en scène József Ruszt a transposé l'histoire assez vague dans sa définition historique et géographique dans le monde des contes. Ce qui importe ici, c'est le drame de l'évolution de Segismundo qui se forge dans un âpre combat sa sagesse d'être humain et d'homme d'Etat.

Katalin Saád: De l'avant-garde littéraire à l'avant-garde de théâtre

En automne 1972 on a pu voir à Budapest également l'Atelje 212 de Belgrade. Le premier de ses spectacles, *Ubu-Roi* d'Alfred Jarry a recherché surtout des effets de farce, tandis que la libre adaptation du drame shakespearien, *Hamlet dans la cave*, a exprimé – sur un niveau bien plus élevé – le caractère interchangeable des rôles remplis dans la vie.

Gábor Antal: Oncle Gyula

Gyula Gózon, le doyen des acteurs hongrois, est mort en octobre 1972, à 87 ans. Le nécrologe évoque ses splendides compositions dans *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Marchand de Venise*, *La Bonne Ame de Sé-tchouan* et *Intrigue et amour*.

Anna Földes: Des interview irréguliers

Jenny Stoller, Helena de la tournée et Hal Rogers, le manager de l'ensemble britannique rendent compte de la méthode de travail de Peter Brook, metteur en scène du *Songe d'une nuit d'été*. Selon eux, Brook ne se contente pas des méthodes les plus inattendues et les plus indirectes, mais change, au cours des répétitions, toute la manière de vivre de ses acteurs, avec un tact exquis.

John Kane: Raconté par Puck

L'acteur de la Royal Shakespeare Company, le Puck de la distribution originelle, a publié dans « Flourisj », revue de la compagnie, ses expériences recueillies au cours des répétitions, concernant quelques aspects intimes du travail de Brook.

Anna Földes: Comme le voit un acteur

On peut lire une conversation avec Attila Nagy, un des acteurs principaux du Théâtre Thália, sur ses expériences d'acteur et sur son opinion concernant le contact entre acteur et metteur en scène. Nagy est particulièrement fier du fait qu'il a su éviter le danger d'être enfermé dans certains emplois trop circonscrits et obtient ainsi toujours des rôles variés.

Tamás Láng: Cinq années du Théâtre des Opérettes

Il s'agit d'un interview avec László Vámos, metteur en scène en chef du Théâtre des Opérettes, selon lequel ce nom n'exprime plus le vrai caractère de cet ensemble qui, au cours des dernieres années, a élargi son activité d'une manière considérable. On y joue les « musical » les plus réussis des derniers 25 ans et, de plus en plus souvent, les adaptations musicales de grandes oeuvres littéraires.

Tamás Koltai: Une création mondiale

La représentation la plus longue au Festival BITEF de Belgrade a été sans doute l'*Orestie* de Ronconi. Le metteur en scène a recours à des anachronismes hardis et emploie dans les trois parties trois styles différents. Le feu d'artifice des trouvailles ne dissimule pas cependant le message du spectacle: comment les puissances supérieures capricieuses tourmentent et anéantissent l'homme qui leur est livré.

András Pályi: Le BITEF et le public

Le Festival international de Belgrade a été destiné à devenir un foyer de l'avant-garde et sut en quelques ans offrir une véritable synthèse des courants théâtraux les plus importants. Il faut relever le fait que le public yougoslave a évolué simultanément avec l'Atelje 212 et toute la manifestation, pour être aujourd'hui un des publics les plus avertis et les plus fins de l'Europe.

Béla Both: Une entreprise de valeur

A Varna, ville de Bulgarie, on a organisé une rencontre des pays socialistes sous le titre « La classe ouvrière et le théâtre ». On y a discuté des problèmes de l'augmentation du nombre des spectateurs ouvriers ainsi que de la représentation de cette classe dans la littérature dramatique des pays en question.

István Köpeczi Bócz: Zanni en masque et clowns peints

L'étude illustrée décrit les masques employés par la commedia dell'arte.

Ára: 12 Ft