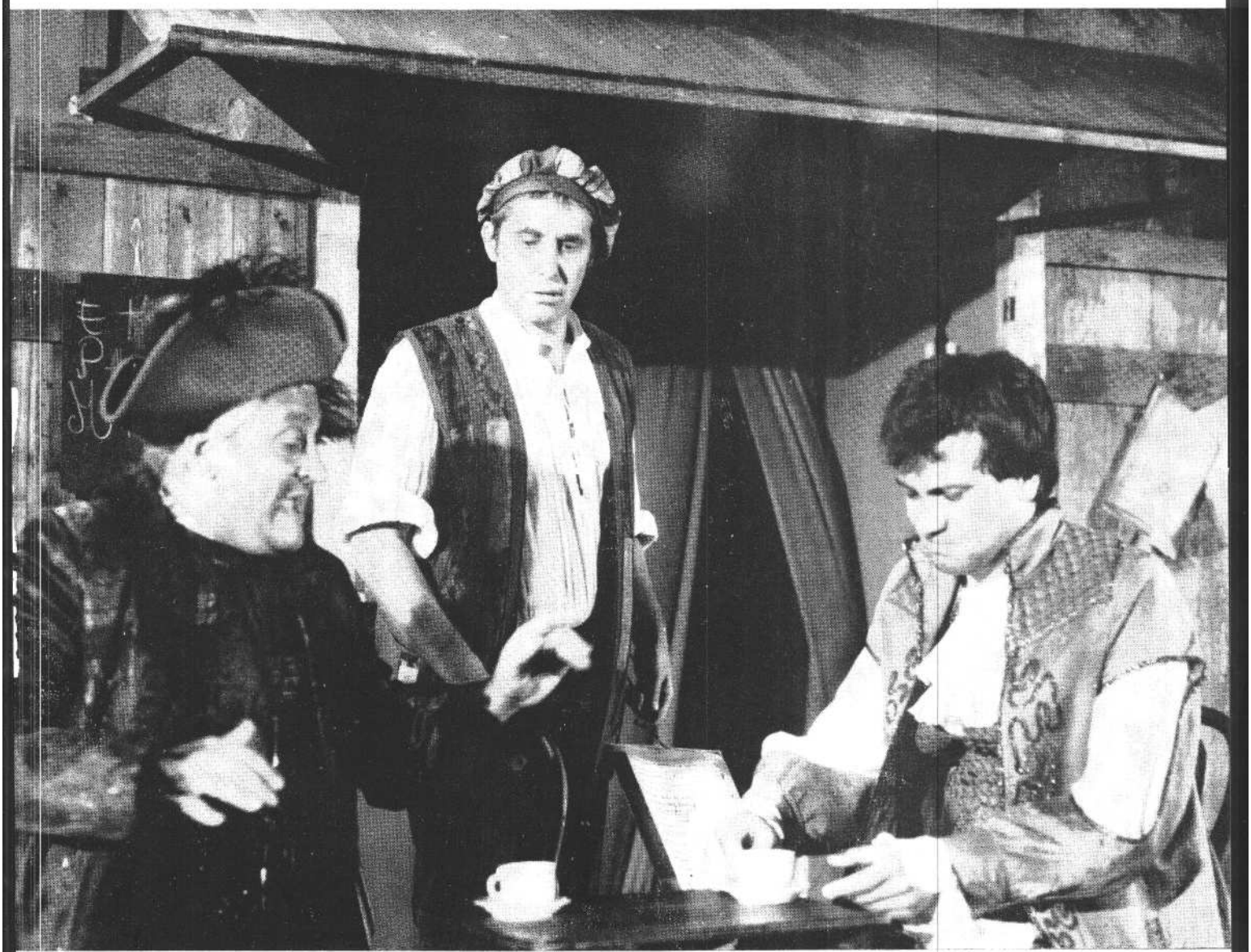
SZÍNHÁZ



Pályi András: Színe és fonákja • Nánay István: Annál theatrumokban . . . Kőhári Zsolt: Egervári sarok • Szabó Erzsébet: Posztumusz bemutató Gyulán • Bánvai Gábor: „Magamnak tartozom annyival . . .” • Balla László: A színházi előadás statikája és dinamikája • Ivo Brešan: Díszvacsora (dráma)

1982
Október

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMELETI
ES KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1982. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:

CSABAINÉ TOROK MÁRIA

Szerkesztőség:

1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a
Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.1824 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Sinkó László. Hollósi Frigyes és Bregyán Péter Goldoni: A kávéház című vígjátékában (Egervári esték) (MTI fotó - llovszky Béla felv.)

A hátsó borítón:
Csikós Attila díszlete Euripidész: **Bakkhánsnők** című tragédiájához (Zichy-kastély) (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

PÁLYI ANDRÁS
Színe és fonákja ([1])

NÁNAY ISTVÁN
Amphitheatrumokban... (3)

KŐHÁTI ZSOLT
Egervári esték (8)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Posztumusz bemutató Gyulán (12)

SZÁNTÓ PÉTER
A rabszolgák karatéznek (13)

BUDAI KATALIN
Vissza a színdarabhoz (15)

RÓNA KATALIN
A végig nem gondolt Agria (17)

FORRAY KATALIN
Egy a kislány (19)

CSERJE ZSUZSA
Habpuszi (21)

KAÁN ZSUZSA
A rockbalett próbája (22)

HONTI KATALIN
Osztrák egyfelvonásosok (26)

CSÍK ISTVÁN
Nézőképzés felsőfokon (30)

BÖJTE JÓZSEF
Néptáncszínház (33)

BŐGEL JÓZSEF
Alkony vagy megújulás? (37)

négyszemközt

BÁNYAI GÁBOR
„Magamnak tartozom annyival ..." (38)

fórum

BALLA LÁSZLÓ
A színházi **előadás statikája és** dinamikája (43)

szemle

VERESS JÓZSEF
Obrazcov, az író (46)

BÉRCZESSI B. GYULA
Hetvenöt éves a magyar kabaré (47)

drámamelléklet

IVO BRESAN: **Díszvacsora**
(Fordította: Bojtár Endre)

PÁLYI ANDRÁS

Színe és fonákja

A Leonce és Léna Boglárlellén

Georg Büchnerhez, a német romantika e rendhagyó és fiatalon elhunyt alakjához nemcsak saját kora volt mostoha, hanem hosszú ideig az utókor is. A kortárs Georg Herwegh szavai szerint „felemás, tébolyult kora vezérlő csillagává" kel-lett volna lennie, de nem lett azzá: pályája derékba tört. Mégis találóan jegyzi meg róla Walkó György, hogy „a kor társadalmi válságáról s az ember titkairól egyet-mást elmondott, most is szédül még bele a betűértő világ". Amit alig három esztendő alatt alkotott, elfér egyet-len kötetben: három színpadi alkotás (a most bemutatott mellett a *Danton halála* és a *Woyzeck),* egy elbeszéléstöredék, né-hány természettudományos, filozófiai és politikai jellegű írás és levelezése. Büchnert először a naturalisták fedezték fel maguknak a múlt század végén, majd a legkülönbözőbb iskolák és irányzatok tartották mesterüknek: az egzisztencialisták a Semmi kihívásával viaskodó gondolkodót látták benne, mások felfedezték a Büchner-töredékek és a Kafka-töredékek mély rokonságát, s nem nehéz felismerni azt az utat, mely *a Leonce és* Lénától az abszurd dráma klasszikus alkotásáig, Beckett *Godot-jáig* vezet, vagy éppen Brecht gondolkodásra ösztönző, illúziókat megtépő színpadáig. S miközben a filológia szorgalmasan felfejti azokat az összefüggéseket, melyek saját korához kötik Büchnert, az életmű mégis beskatulyázhatatlannak bizonyul : egy magányos lázadó magányos víziót kell látnunk benne.

Fokozottan érvényes ez *a Leonce és Lénára,* melyhez - a másik két Büchner-darabtól eltérően - nem valóságos események szolgáltak kiindulópontul. (Ha-csak nem tekintjük önéletrajzi fogantatásúnak a művet, párhuzamot vonva Büchner svájci emigrációja és Leonce királyfi menekülése közt.) A történet az egykori német fejedelemségekre emlékeztető miniatűr országban zajlik, mely-nek uralkodója ezentúl a bölcseletnek kívánván élni, elhatározza, hogy fiát, Leonce-t összeházasítja Léna hercegnővel, s átadja a hatalmat a trónörökösnek. Az unatkozó és tétlen királyfi a szabad akarat törvényét szegezi szembe atyja szándékával, s megszökik a királyi udvarból. Az erdőben bolyongva azonban ismeretlen jegyese karjaiba fut, aki szintúgy kereket oldott a tervezett menyegző elől, s minthogy egyikőjük se látta még a másikat, így *szabadon* egymásba szeretnek. Sőt, a herceg --- kísérője, Valerio segédletével - cselt eszel ki, hogy megszerezze királyi atyja áldását is e frigyre: álarc mögé rejtezve megérkezik a jegyespár az udvarba, ahol az ugyancsak álruhás Valerio mint két lábon járó csodálatos automatákat mutatja be őket. A csökönyös királynak éppen kapóra jön a két automata: *in effigie* megtartja a fia esküvőjét, s csak amikor a jegyesek leve-tik az álarcot, akkor derül ki - saját maguk számára is -, hogy az államérdekből előre eltervezett frigy köttetett meg: Leonce és Léna nem tehetnek mást, átveszik a hatalmat.

Büchner vígjátéknak nevezi művét, melynek túlburjánzó dialógusaiban egymást követik a csattanók és nyelvi ötletek. De az író nemcsak a kor és a társadalom elé tart görbe tükröt, hanem maga elé a romantikus vígjáték elé is: *a Leonce és Léna* egyúttal vígjáték-paródiának is olvasható. A külszín és a mögötte rejlő valóság, a világ színe és fonákja: ez izgatta Büchnert már a *Danton* halálában is, amikor Danton és Robespierre szélsőségesen sarkított párviadalát színpadra álmodta. S egyik, később híressé vált levelében, még a *Danton* megírása előtt, „a történelem iszonyú fatalizmusáról" beszél, megállapítva, hogy „az egyes ember csak hab a hullámon, a nagyság puszta véletlen, a lángész hatalma bábjáték, nevetséges küzdelem a vastörvénnyel, melyet felismerni a legfőbb dolog, de úrrá lenni rajta képtelenség". Ez a képtelenség valójában a *Leonce és Léna* témája, melyben így a valóság színe ugyanolyan fontos lesz, mint fonákja. A drámai mérkőzés ezúttal nem két hős között zajlik le, hanem mondhatnánk, Leonce lelkének „belső színpadán". A „külső" és a „belső" Leonce konfrontálódása a szkizofrénia manifeszt jegyeit hordozza, de nyilvánvaló, hogy itt nem egyéni patológiáról van szó, hanem az emberi sors „betegségéről": az ébredő és lázadó ember kiszolgáltatottságáról, mely a játék minden realisztikus színe ellenére valami mély fájdalmat, keserű diszharmóniát, tragikus hangot szólaltat meg a komédiában.

Messzire vezetne annak taglalása, milyen szellemi attitűdből született meg annak idején ez a darab a forradalmi tevékenysége miatt Svájcba emigrált fiatal orvostanhallgatóban; számunkra fontosabb, hogyan szólal meg itt és most, egy-egy nyári balatoni estén a *Leonce és Léna. A* kaposvári színház, melynek né-hány éve rendszeres nyári játszási helye a boglári vörös kápolna alatt kialakított szabadtéri színpad, már korábban is bebizonyította, hogy a szabadtéri idény nem jelent feltétlenül „könnyű kiruccanást". S bár az előadás nem tartozik Ács János legkiemelkedőbb rendezései közé, de - mint alább erről még szó lesz - szoros rokonságban van azokkal (talán némi érlelési idő jót tett volna még a produkciónak); mindenképp elmondható azonban, hogy a nyári bemutatók közt különös rang illeti meg a boglári premiert. Invenciózus, hiteles, belső értékekben gazdag színészi játék, szellemesen kiötlött játéktér, leleményes jelmezek, a színes, már-már tébolyult kavargást egységbe fogó rendezői intuíció - olyan erények ezek, melyek nem csupán a színházi uborkaszezon idején számítanak ritkaságnak.

Ács már eddigi legjobb munkáiban --s itt elsősorban az Á*t*változásokra, az Esküvőre* és *a Marat/Sade-ra* gondolok - jelét adta, mennyire közel áll hozzá a büchneri színe-fonákja játék. Nem kedveli az öncélú mélyben vájkálást, és távol van tőle a horizontális társadalomszemlélet. Az Ács-féle játékvezetés nem kisebb ambíciót táplál, mint az élet dinamizmusának megközelítését: itt minden felismerés csak cselekedetből születhet, de maga a felismerés is téma, azaz része a játéknak. Más szóval: a társadalmi szerep, amit az ember betölt, csak az ösztön-énen keresztül, az ösztön-én csak a társadalmi szerepen keresztül látható és értelmezhető. A látásnak és az értelmezésnek a nézőben kell megszületnie, a színjáték csupán megmutatja az emberi sorsot és a „vastörvényt". A büchneri szkizofrénia így az élet szemlélésének modellje lesz: tükör, mely maga is része a valóságnak. Az „őrület", melynek kontúrjai a boglári *Leonce és Lénában* felerősödnek, nem egzotikum és elsősorban nem is patológia, hanem eszköz, hogy ezt a dinamizmust érzékletessé tegye, mely egyén és közösség, múlt és jelen, szellemiség és testiség, akarati szabadság és determináltság organikus egymásra hatásából születik. Hol a színét látjuk, hol a fonákját, hol a vígjátékot, hol a vígjáték-paródiát: ez a folytonos fénytörés tartja állandó feszültségben a csaknem kétórás játékot.

Lukáts Andor (Valerio) és Mihályi Győző (Leonce) Büchner Leonce és Léna című vígjátékában

Spindler Béla, Lukáts Andor és Mihályi Győző a Leonce és Léna boglárlellei előadásában

Galkó Bence, Jordán Tamás, **Karácsony Tamás és Spindler Béla a kaposvári együttes Büchner-előadásában (Fábián József felvételei)**

A „kizökkent időnek" ezt a sajátos világát találóan teremti meg Donáth Péter játéktere, mely hol reális, hol irreális, akárcsak maga a játék. Donáth igen kevés díszletelemmel dolgozik. A sudár fák övezte színpadon egy vasvázra erő-sített hintázó heverő áll, mely viszonylag könnyen mozgatható, és amely a leg-különbözőbb funkciót betöltheti: lehet királyi trón, ágy vagy hintaszék - egyaránt az unalom jelképe. A háttérben ál-ló kápolnáról néhány kiegészítőelemmel elhiteti, hogy királyi vár *vagy* kastély. Ha kertben, erdőben, „szabad térségben" vagyunk, akkor szó szerinti ér-telemben funkcionál a természetes hely-szín; ha a szöveg enteriőrre utal, akkor a fák-bokrok jelenléte egyszerre a maga „irrealitásában" kapcsolódik a játékhoz, s így természetesnek tetszik, hogy a fa-törzsekre spárgával felerősített pecsétet használnak stb. Színe-fonákja játék ez is, akárcsak Mártha István kitűnő kísérőzenéje, mely hol megejtően dallamos, hol hideglelősen idegborzoló hanghatás. A zene ott fordul igazán „őrjítőbe", ahol maga a játék is: a kísérteties esküvői ceremónia alkalmával. Itt már a királyi udvar figuráinak öltözéke is a fantasztikum világába emel (jelmeztervező ugyancsak Donáth Péter), hogy annál ki-józanítóbb valóság legyen Leonce és Lé-na egymásra döbbenése: a felismerés, hogy végül egymást választották, s hogy ezek után nincs egyéb lehetőségük, mint hogy az uralkodói hatalmat is elfogadják.

Tükör által világosan - az ismert Berg-man-film címének persziflázsával is jel-lemezhetnénk a boglári *Leonce és Lénát.* Vagyis az előadástól távol áll mindenféle miszticizmus : a szkizofrénia tükre, amit a színház a világ elé tart, végül is arra való, hogy a valóságos emberi viszony-latok a maguk összetettségében és el-lentmondásosságában jelenjenek meg benne. Amikor fentebb invenciózus, belső gazdagságú színészi játékról beszéltem, épp erre kívántam utalni. „Való igaz - írja Büchner egyik levelében -, gyakran nevetek, de nem azon nevetek, *ahogyan* ember valaki, hanem csak azon, hogy ember *egyáltalán ..." A* büchneri vígjátéknak e keserű attitűdjét kétségkívül Lukáts Andor érti a legjobban, aki a Leonce királyfit kísérő Valerio lényegileg rezonőr jellegű figurájából csak-nem főszereplőt teremt. Szerepről szerep-re szemmel láthatóan Lukáts igazi szín-padi egyéniséggé érik, s úgy tűnik, épp azokban a figurákban a leginkább, me-

lyek e színe-fonákja játék kettősségére lehetőséget kínálnak. A felszíni abszurditás mögött a büchneri „vastörvény" kíméletlen felismerése és éreztetése: olyan több dimenziós színészetet jelent Lukáts esetében, ami Beckett *Godot-jában vagy* Gombrowicz Esküvőjében nyújtott nagyszerű játékát juttatja eszünkbe. A Leonce herceget alakító Mihályi Győző is jó érzékkel „veszi a lapot" partnerétől, Lukátstól, és sikeresen oldja meg a szerepet, azt a belső ívet, amit a királyfi számára az akarati szabadság és a determináltság ütközete jelent. Mihályi játékában ez személyes, fájdalmas, szorongató dráma. Erős és szuggesztív alakítás Spindler Béláé, aki az Allamtanács elnökét játssza, még ha kissé elbillen is játékában a mérleg a realitás felé - a kívánatos irrealitás színeinek kárára. Molnár Piroska Léna hercegnőt kísérő nevelőnője igazi, komolyan vett vígjátéki figura, pontosan érti és érzékeli a játék szólamát. Jordán Tamás mint Popo birodalmának királya valósággal remekel. Ami Büchnernél a kanti és fichtei filozófia paródiája, gúnyrajz a korabeli német kis-fejedelmek ről, az Jordán megelevenítésében korántsem korhoz és időhöz kötött karikatúra: ijesztően kortársunknak érezzük ezt a tébolyult uralkodót. Csákányi Eszter egyetlen epizódban is varázslatosnak bizonyul. Karácsony Tamás, Gőz István, Galkó Bence és Serf Egyed udvari figuráiban a karikírozás dominál, de ez a maga helyén szervesen illeszkedik a fájdalmas komédiába. Csupán Fehér Anna Lénája marad sajnálatosan egysíkú; az az érzésünk, hogy épp a „mögöttest", amiről az előadás szól, nem érzékeli, s így nemcsak Mihályi Leonce-alakításához nem tud felnőni, de a játék alapvető tónusát is megtöri, kissé elfakítja.

Georg Büchner: Leonce és Léna (a kaposvári Csiky Gergely Színház nyári [szinháza] *Boglárlellén)*

Fordította: Thurzó Gábor. *A verseket fordította:* Rónay György. *Zene:* Mártha István. *Díszlet-jelmez:* Donáth Péter. *Rendező: Acs* János.

Szereplők: Jordán Tamás, Mihályi Győző, Fehér Anna, Molnár Piroska, Lukáts Andor, Csákányi Eszter, Spindler Béla, Dánffy Sándor, Serf Egyed, Tóth Béla, Galkó Bence, Karácsony Tamás.

NÁNAY ISTVÁN

Amphitheatrumokban.. .

Görög klasszikusok - ma

A véletlennek és a szerencsének köszönhetően a nyáron egy hónapon belül három klasszikus görög mű előadását láthattam itthon illetve külföldön. Ezek az előadások e beszámoló keretében ugyan egymás mellé kerülnek, ám csak nagyon óvatosan vonatkoztathatók egymásra. Nemcsak azért, mert Aiszkhülosz, Euripidész és Arisztophanész művei önmagukban is igen különböznek egymástól, hanem azért is, mert a görög klasszikusok színpadra állításánál különösen nagy a szubjektív, a szélsőséges megközelítés lehetősége. Gondoljunk csak arra, hogy a kétezerötszáz évvel ezelőtti görög szín-játszásról milyen gyérek az ismereteink, illetve milyen óriási a különbség az akkori és a mai társadalmi berendezkedés, gazdasági-politikai viszonyok, az emberi életvitel, a nézői kulturáltság és felkészültség között. S ez a különbség ráadásul országonként változó, más mértékű és jellegű például a mai Görögországban és nálunk. Talán éppen a drámák emberi igazságainak általános ér-vénye és ezeknek az igazságoknak az itt és most megfogalmazhatósága közötti ellentét sarkallja a rendezőket és a színházakat arra, hogy újra meg újra megkísértsék a lehetetlent, megpróbálják a szintézis létrehozását.

Az előzőekből következik, hogy minden olyan kísérlet, amely a görög drámák valamiféle autentikus előadását akarná létrehozni, reménytelen és céltalan vállalkozás, mivel ehhez hiányoznak a kiinduló feltételek. Am ugyanígy reménytelen és céltalan az az elterjedt színpadi fogalmazásmód is, amely a műveket elvont semleges esztétizáló keretbe helyezi, és ezáltal muzeális általánosságokat képes csak kifejezni, s hatástalan marad a közönségre.

Mi hát a görög klasszikusok megelevenítésének kínálkozó és lehetséges útja? Elvileg könnyű kijelenteni, hogy ez az út *az* élő színház útja, amely a kétezer-ötszáz éves szövegekkel is a máról és a mának képes szólni. Ám ennek gyakorlati megvalósítására már nem lehet általános érvénnyel válaszolni. A következőkben három konkrét, hol többé, hol kevésbé sikeres válaszadási kísérletről szólok.

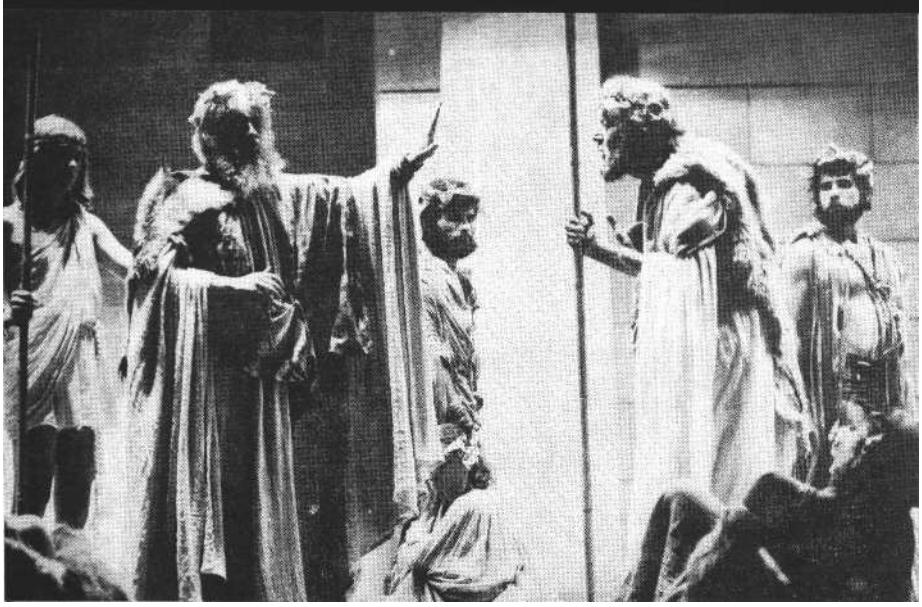
Bakkhánsnők

Ruszt József munkásságában fontos szerepet játszanak a görög klasszikusok. Már az Universitas együttesbeli rendezései között is több klasszikusttalálhattunk, a legnagyobb vállalkozása Aiszkhülosz *Oreszteiája* volt, húsz évvel ezelőtt. Hosszú idő után ez volt az első bemutatója a drámatrilógiának, s ezt nem sokkal, 1965-ben követte a Nemzeti Szín-ház Marton Endre rendezte klasszicizáló, unalomba és érdektelenségbe fúló előadása.

Nemcsak egy addig ismeretlen drámai világ megismerése tette jelentőssé Ruszt előadását, hanem az a mód, ahogy a rendező és a játékosok az antik tragédiához, a mítoszhoz viszonyultak. Ez nem ünnepélyes, deklamáló előadás volt, hanem borzas, indulatokkal teli. Különösen felerősödtek benne a trilógiában végigvonuló erkölcsi dilemmák, s a végső megoldás, Apollón *és az* erünniszek vitája, Athéné igazságszolgáltatása nem az istenek régióiban eldőlő eseményekként jelentek meg; ezek az istenek nagyon is emberarcúak, emberi módon esendők voltak.

Akkor még csak körvonalazódott az a ruszti rítusszínház, amely később - különösen a kecskeméti években - teljesedett ki. Ebben az érett korszakban, 1975-ben nyúlt először Ruszt *a Bakkhánsnőkhöz,* Euripidész utolsó tragédiájához. Ám nem a saját színházában, ha-nem számára részben ismeretlen terepen, Kaposvárott mutatta be. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 19$_7$6. márciusi számában jelent meg elemzés.) Az akkori előadást csak részben sikerült megoldania, s a tanulságok nem hagyták nyugodni a rendezőt. Most nyáron - egy újabb ígéretes pályaszakasz küszöbén - ismét vállalkozott a tragédia színrevitelére, ám ez-úttal még inkább kompromisszumokra kényszerítő körülmények között. Az eredmény ismét felemás, s a mű megoldatlan részletei feltehetően néhány év múltán ismét arra késztetik Rusztot, hogy tovább keresse e tragédia teljesebb és mai érvényű megfogalmazási lehetőségeit.

Amennyire örvendetes, hogy a nyári hangversenyeiről már ismert óbudai Zichy-kastély udvarán lehetőség nyílott prózai előadás bemutatójára is -- s ezzel javult valamit Budapest szabadtéri színházi ellátottsága-, olyannyira kétséges,



Kézdy György és Hetényi Pál Euripidész: Bakkhánsnök című tragédiájában (Zichy-kastély)

hogy alkalmas-e ez a helyszín színház céljára. Bár az építészeti együttes ideálisnak tetszik, a környező forgalom, az épület fölött húzódó légifolyosó olyan háttérzajt okoz, amely károsan befolyásolja a zenei és főleg a prózai produkciók élvezetét. A viszonylag nagy, amphitheatrumszerűen kiképzett nézőtér (több, mint ezer ember fér el benne), valamint az ideálisnak nem nevezhető akusztikai viszonyok, illetve az említett háttérzaj miatt a színpadot hangosítani kell. Ez a kény-szerű technikai körülmény a prózai szabadtéri produkciót félig megöli, a mozgásokat gúzsba köti, a szöveg érthetőségét alaposan csökkenti.

A helyszíni adottságokon túl van egy másik, általánosan érvényes, ám Budapesten különösen érvényesülő gátló tényező: a színészek párhuzamos elfoglaltsága. A színházi és a művészi élet jelenlegi állapotában képtelenség a szabadtéri produkciókat kellő lelkiismeretességgel létrehozni, mivel a nyár a színészeknek még a szezonnál is zsúfoltabb időszakuk. Az az elvileg létező művészi előny, hogy ugyanis különböző társulatok művészei elmélyült műhelymunkával párosuló próbák során hozhatnának létre jelentős produkciókat, semmissé válik, amint a filmgyári, tévés autók ingajáratban rohangálnak a színészekért keresztül-kasul az országban. S ez az állapot különösen súlyos a fővárosi produkciók esetében.

Ez a kettős szorítás alapvetően meghatározza a *Bakkhánsnők* előadását is, s jelentős mértékben magyarázza az átgondolatlannak, pontatlannak, felületesnek tűnő részeket. S részben azt is, hogy miért nem született meg az a ruszti rítusszínház, amely éppen a *Bakkhánsnőkben* ebben a lényege szerint szertartásdrámában értelemszerűen kívánkozott volna.

Az előadás középpontjában Pentheusz, Théba ifjú királya áll, aki nem hajlandó elismerni Dionüszosz isteni eredetét, s ezért neki és népének bűnhődnie kell. Dionüszosz emberi alakban jelenik meg a görög városban, és követőivel, a bakkhákkal megőrjíti Théba népét. A vad dionüszát járó népét kikémlelni akaró Pentheusz királyt saját anyja, Agaué öli meg, engedetlen népének pedig száműzetéssel kell lakolnia.

Kétféle erkölcsi norma ütközik össze Euripidész drámájában. Dionüszosz feltétlen engedelmességet és hódolatot követel, Pentheuszt viszont a mérték, a ráció vezérli. Pentheusznak azonban buknia kell, mert nem elég erős, nem tud kitartani igaza mellett, enged Dionüszosz csábító ajánlatának: álruhába öltözve kikémleli a bakkhanáliát. Dionüszosz legyőzhetetlen, az isten mindig olyan eszközzel harcol az ember ellen, amilyet a helyzet megkíván: tud engesztelhetetlenül vad és kíméletlen lenni, tud csodákat tenni, és alkalmazkodik ellenfele harcmodorához, amikor Pentheuszt a szelíd erőszak és a csel eszközével keríti hatalmába.

Euripidészt a klasszikus triász istennel pörlő, az isteni hatalom mindenhatóságát megkérdőjelező tagjának tartják, ám sok irodalomtörténész éppen *a Bakkhánsnőket* a megtérés jelének tekinti. Mégis inkább azoknak van igazuk, akik ezt a tragédiát az író előző műveinek szerves, törés nélküli folytatásának tekintik. Hiszen nem eleve elrendelt Dionüszosz és Pentheusz küzdelmének kimenetele, az isten és az ember ebben a pár-harcban hosszú ideig egyenlő ellenfelek-ként küzdenek egymással, s Dionüszosz tulajdonképpen csak nem fair play eszközökkel tud Pentheusz fölébe kerekedni. Másfelől Dionüszoszt, a mámor istenét nem mint a vigaszhozó vigasságok megtestesítőjét, hanem kemény, rideg, érzéketlen, gőgös és kicsinyes istennek ábrázolja az író. S végül az a tragédia, amelyet Pentheusznak, illetve az öntudatra ébredő Agauénak át kell élnie, mindennél jobban vádolja az embereket saját céljaik érdekében bábóknak tekintő és használó isteneket.

A hit és az értelem harcában elbukik az értelem, mivel a hit mindig hű támogatókat talál az emberi gyengeségben, gyarlóságban, kényelemben, a kész megoldások elfogadásában. Pentheuszt is gyengesége ingatta meg, s lett a vakhit áldozata. Természetesen a hit és az értelem nem csupán a görög mitológia keretein belül értelmezendő!

A tragédiának nem véletlenül adta az író a *Bakkhánsnők* címet. Euripidész idejében minden bizonnyal a dionüszoszi szertartások, illetve a bakkhák és követőik véres cselekedete lehetett a dráma meghatározója. Erre utal a tragédia felépítése, az, hogy Agaué fia meggyilkolását annak a karnak a cselekedetei készítik elő, amelynek a darab nagy részében tulajdonképpen ő is egy tagja. Ruszt viszont Pentheusz emberi drámáját tartotta fontosabbnak már Kaposvárott is, ugyanakkor változatlanul nagy szerepet szán a Dionüszosz-követőknek, sőt a női kórus ellenpontjául - a szövegutalások kibontásával - a katonák férfikórusát is szerepelteti. Ám az előadás ezt a kétpólusosságot nem egyenlő erővel tükrözi, s a szertartást idéző részek jelentéktelenek maradnak. Igaz, hogy ma a rítust hordozó részletek megelevenítése a legnehezebb, hiszen ehhez találjuk a legkevesebb fogódzót a darab szövegében.

Euripidészt szokás az ókori triász legtragikusabb, s egyben a legpoétikusabb tagjának tekinteni. A lírai jelzőt azért kapta, mert a kórusszövegek szinte önálló betétként, versként élnek, csaknem széttörik a darabok drámai ívét. Ez különösen jellemzi a *Bakkhánsnőket*. Igen ám, de ezeket a verseket énekelték, táncolták, megelevenítették, tehát ezek a versszövegek jóval többek, komplexebb hatásúak voltak annál, mint amit mi ma a szövegekből ki tudunk olvasni. A kórus énekei tehát azok, amelyeket valamilyen módon leginkább újra kell teremtenie a mai színre alkalmazónak, ugyan-akkor ezeknél a részleteknél legnagyobb a félreértelmezéseknek, az ízlésbeli tévelygéseknek a veszélye is.

Ruszt nem az eksztázis külsődleges megelevenítését választja, ellenkezőleg, miközben a szöveg vad indulatokról szól, a kórus visszafogott, kimért mozdulatokat végez. Nem tudni, ebben a megoldásban mennyi a tudatos rendezői feszültségkeltő szándék és mennyi a ko-

reográfiai kényszerhelyzet, ami abból adódik, hogy táncosok és nem táncosok, színészek és statiszták nagyon eltérő mozgásképességét kellett összehangolni. Akármelyik meggondolás is a meghatározó, a koreográfia szegényes és jellegtelen, az előadók lélektelenül hajtják végre az utasításokat. (Fel kell figyelnünk arra, hogy Novák Ferencet az elmúlt évadban túlfoglalkoztatták színházaink!) Az egyéni tragédiák közösségi háttere, a szertartás megmutattatása még illusztrációnak is alig nevezhető, az előadás belső egyensúlya felbomlik, így a kelleténél jobban felerősödik a Dionüszosz-Pentheusz konfliktus. Felerősödik, de nem tud egységes drámai ívet alkotni, hiszen a kórus nem ellenpontozza ezt a drámai vonalat, csupán meg-megszakítja annak kibontakozását. Ezért érződött ahogy az előadás legtöbb kritikusa egyöntetűen megjegyezte --- töredezettnek a produkció,

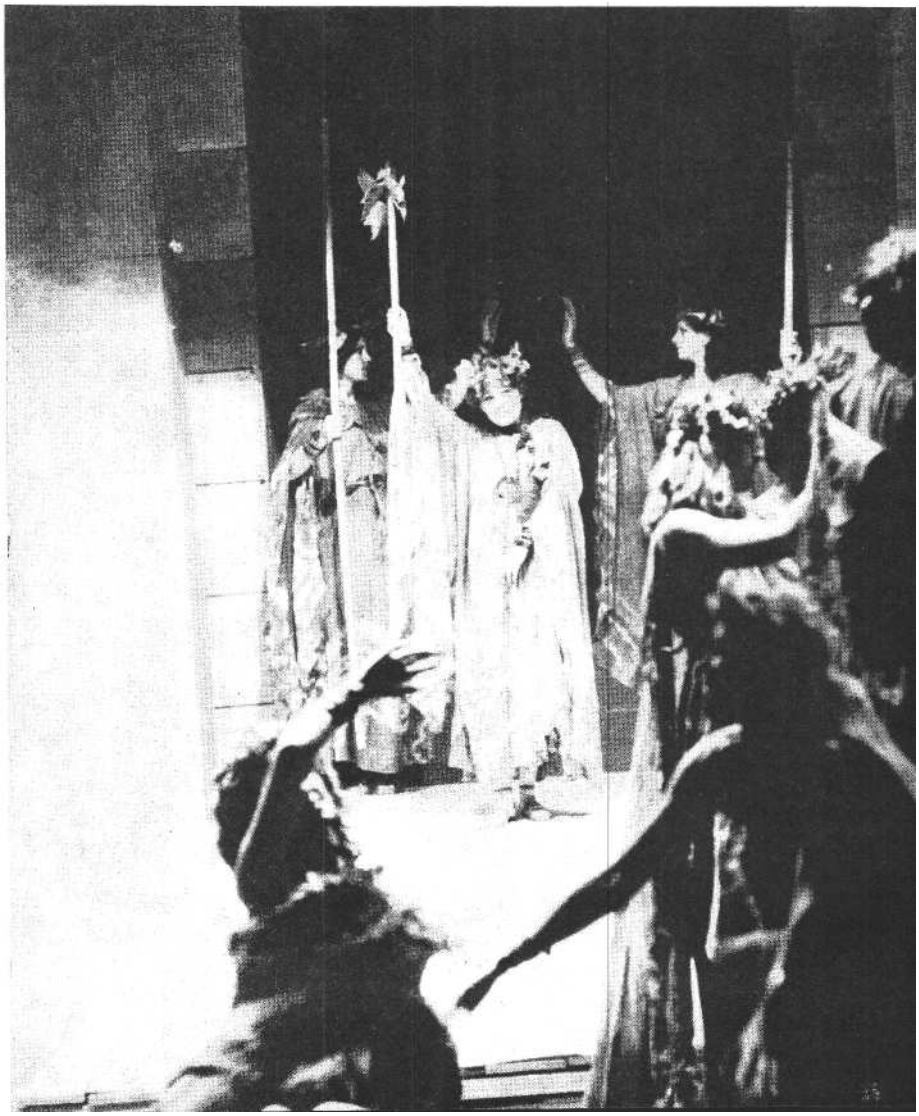
Már a Nemzeti Színház Oresztész-előadásán hogy csak magyar példát említsek - bebizonyosodott, hogy nem kell Euripidészt valami kanonizált stílusegységben játszani, sőt a dráma felépítése, a jellemek különbözősége egyenesen szükségessé teszi az egyes figurák stiláris elkülönítését (gondoljunk az *Ores* - lésben a Hírnök, a Ft-ig harcos vagy Apollón szerepére!). Eppen ezért a Bakkhánsnőkben sem zavar, sőt helyen-ként dramaturgiai értékű a színészi alakítások stiláris különbözősége. Mindaddig, amíg a különbségek mögött átgondolt rendezői-színészi tudatosság érződik (jó néhány alakításnál azonban csak a színészi-rendezői kényelmesség nyomait lehetett felfedezni!).

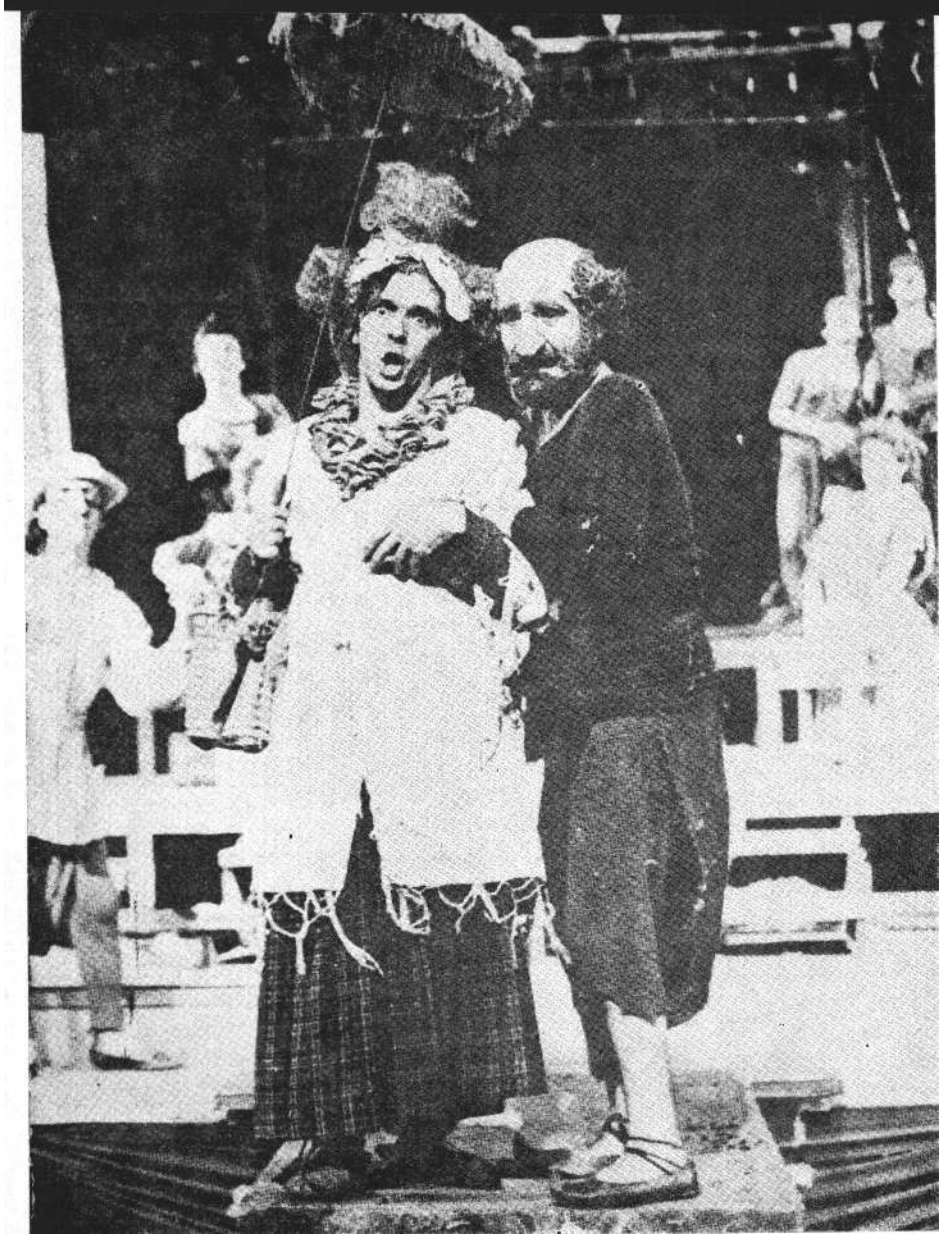
A tudatosság mindenekelőtt Dionüszosz és Pentheusz eltérő színészi megfogalmazásában érhető tetten. Trokán Péter tökéletes Dionüszosz. Megjelenésének, mozdulatainak, beszédének szépsége és a ridegséget, gőgös fensőbbséget, kicsinyes bosszúvágyat kifejező viselkedése feloldhatatlan ellentétben áll egymással, s ez *az* ellentét nemcsak a szerző istenekhez fűződő ellentmondásos viszonyát fejezi ki, hanem a mai ember ambivalenciáját is mindazzal szemben, amit Dionüszosz figurája áttételesen jelent. Ez a kétarcúság magyarázza azt is, hogyan kerül Pentheusz Dionüszosz vonzásába.

Pentheuszt Balkay Géza játssza sodró erővel, vad indulattal, ugyanakkor a figura fejlődését is érzékeltetve . A görög drámákban egyedülálló az a hatalmas változás, amit ennek a figurának a darab során végig kell élnie. (Éppen ezért botorság statikus alakítást követelni a szerep alakítójától!) Balkay szép és élő dikciója, erőteljes mozgása egy lélektani folyamatot bemutató árnyaltabb színészi magatartással párosult. A határozott és erős Pentheusz már a Dionüszosszal való első találkozásakor meginog: ezt Balkay úgy érzékelteti, hogy a parancsokat tartalmazó szövegében az „Idegen, nem vagy éppen csúnya alkatú" sort éles váltással, cseppnyi irigységgel vegyes csodálattal mondja ki. A hangváltás mint kifejezőeszköz az előadás során egyre gyakoribbá válik, s ezzel pár-huzamosan a király egyre kapkodóbb, görcsösebb lesz, magatartását az egy-szer már kimondott szóhoz való ragaszkodás vezérli. Az a jelenet, amelyben Dionüszosz ráveszi Pentheuszt, hogy öltözzön női ruhába, illetve amikor a király megjelenik álöltözetében, mindkét színész alakításának a csúcspontja. Balkay Pentheusza egyre erőtlenebbül keresi az ellenérveket, mintegy magát megnyugtatandó, Dionüszosz ajánlatával szemben, s beöltözve már feladja addigi önmagát, Dionüszosz manipulációja sikerült.

Szintén az alakokat fejlődésükben megmutatni akaró szerepmegközelítés tanúi lehetünk a két öreg, a vak Teiresziász és Théba volt uralkodója, Kadmosz alakítójánál, Kézdy Györgynél és Hetényi Pálnál. A fiatalok bakkhanáliájában az életbenmaradás, a közösséghez tartozás kényszerétől vezérelve - s egy kis kujonkodás céljából is - részt vevő öregeket a 'színészek komikus vonásokkal jellemzik, de közben a helyzet tragikumát is éreztetik. Amikor a tragédia bekövetkezik, s Agaué szemét fel kell nyitniuk, alakításuknak egyértelműen

Agaué (Törőcsik Mari) a Bakkhánsnőkben (Ikládv László felvételei)





Jelenet Arisztophanész: Acharnebeliek című komédiájából (Athéni Művész Színház)

tragikusra kéne hangolódnia, ezzel a váltással jórészt adósak maradnak a színészek.

Az előadás legmegrázóbb része a befejezés - Törőcsik Mari jóvoltából. A színésznő az előadás *nagy* részében csupán a Dionüszoszt követő nők élén jelenik meg időnként a színen. Ám amikor elbeszélik Pentheusz megölését, illetve amikor Kadmosz öntudatra ébreszti lányát, Agauét, s az elsiratja a fiát, felizzik az előadás, s egyszeriben feltárulnak a dráma tragikus mélységei. Törőcsik Mari néhány percben egymaga képes megteremteni az előadásnak addig hiányzó második, rituális vonulatát. Az ő megszólalásakor elfelejtjük, hogy Devecseri Gábor míves fordítása színpadról alig elmondható, nem kell a keresetten bonyolult szórendű mondatok értelmén töprengeni, magával ragad a színésznő fájdalma, szenvedélye, színészi őszintesége és ereje.

A színészek által megteremtett élő pillanatokat két külső tényező jelentősen befolyásolja. A díszlet és a zene. Csikós Attila díszlete mindenestül elhibázott, klasszicizáló, jellegtelen munka; csak arra jó, hogy a kastély eredeti architektúráját eltakarja. Minden olyan próbálkozás, amely az antik színház illúzió-ját, az antikvitást kívánja hangsúlyozni, hamis megoldás. Inkább a tér, a látvány stilizáltságával lehet a klasszikusok mai környezetét megteremteni. Ugyanakkor a Pink Floyd együttes zenéje jól illeszkedik az előadáshoz. Az eredeti görög zenéről nem sok ismeretünk van, éppen ezért ez a nem a slágerekből válogatott, elektronikus hangzású, semleges, mégis ismerős világú zene effektusaival úgy értelmezi a cselekményt, hogy érzelmileg kapcsolatot teremt a dráma és a mai néző között.

Végezetül a közönségről. Tudomásul kell venni, hogy az iskolai képzés fogyatékosságai, a színházi műsorpolitika hiányosságai következtében a görög drámák befogadása az átlagosnál nagyobb szellemi igénybevételt jelent a nézőknek. Nehéz egyszeri hallásra eligazodni a mitológia, a cselekmény sok szereplője, utalása között. Ezért alapkövetelmény, hogy jó akusztikájú, hangosítást nem igénylő térben játsszák e műveket, hogy legalább a szöveg jusson el a közönséghez. Persze pontosan értelmezett, élményt adó előadáson belül.

Acharnebeliek

Az idei szófiai Nemzetek Színháza fesztiválon találkoztam először az athéni Művész Színházzal, a Teatro Technisszel, amely 1942-ben a német megszállás elleni szellemi ellenállás jegyében alakult. Alapítója s máig művészeti vezetője Karolos Koun. A színház műsorát hármas szándék alakítja: a huszadik századi világirodalom drámatermésének bemutatása, a modern hazai szerzők műveinek színpadra segítése és a klasszikus hagyomány ápolása. A görög közönség e színház előadásain ismerhette meg Williams, Miller, Albee, Brecht, Weiss, Lorca, Frisch, Pinter, Beckett, Ionesco, Genet, Arabal, Gombrowicz, Różewicz, Botho Straus műveit, ugyanakkor repertoárján van a klasszikus görög szerzők csaknem valamennyi fennmaradt alkotása. A világjáró színház számos nemzet-közi fesztiválon képviselte a görög színházművészetet, s Európa majd' minden országában megfordult.

Szófiában Arisztophanész *Acharnebeliekjét* mutatták be. Ez nemcsak a szerző első ismert műve, hanem az első teljes egészében fennmaradt görög komédia is. A témája, csakúgy, mint a legtöbb Arisztophanész-műé, a háború és a béke. A darab főhőse, az athéni Dikaiopolisz a peloponnészoszi háborúban különbékét köt Spártával, s ezzel kihívja maga ellen az Athén-közeli acharnebeliek nacionalizmustól fűtött haragját. A földműveléssel és kereskedéssel foglalkozó Dikaiopolisz leszereli áz ellene acsarkodókat, bebizonyítja, hogy nem hazaáruló, meg-győzi ellenfele i' a béke előnyeiről, s közösen teszik csúffá a háborúpártiakat és vezérüket Lamakhoszt. A darab tele van a korabeli athéni viszonyokra utaló részletekkel, nemcsak politikai csipkelődésekkel, hanem irodalmiakkal is, az egyik főszereplő például Euripidész, akit az Aiszkhüloszt istenítő Arisztophanész állandóan kigúnyol, szövegeit kifordítja értelmükből.

A Művész Színház előadása természetesen nem sokat törődik a filologizálással. Élő, mai utalásokkal teli, vérbő komédiát játszik. A csupasz színpadon

néhány variálható dobogó és könnyen elhúzható függöny osztja fel tetszés szerint a teret, s teremt színhelyeket a különböző jeleneteknek. Színes, foltokkal ékes ruhákban, erősen túlzó, karikírozó félmaszkokban játszanak a színészek, legtöbbször a nyílt színen öltöznek át. Egy színész több szerepet is játszik, a nőket is férfiak alakítják. A komédiázásban szélsőséges eszközöket is használ-nak, a bábozás, a drasztikum, a fekete humor, a groteszk tánc, a mai, leginkább folklórihletésű zene jól megfér egymással. Az egészet egyfajta népi naivitás jellemzi. Mintha naiv művészek faragásai vagy festményei elevenednének meg s szemtelenednének el. Ezek a figurák rácsodálkoznak a világra, mintha nem értenének belőle semmit sem, de közben kikacsintva az álarcuk mögül, a nézőkkel együtt kacagják ki ezt a rettenetes világot.

Oreszteia

Másodszor Epidauroszban láttam a Művész Színház előadását. Abban az epidauroszi színházban, amely máig az egyik legépebben maradt és legnagyobb ókori teátrum, turisták zarándokhelye s nyaranta működő színház. Az időszámítás előtti negyedik század végén épült tizennégyezer személyes színház önmagában is lenyűgöző hatású, s akit csak egy kicsit is megérintett a színház varázsa, az megilletődve csodálja a funkcionalizmus és szépség e színházépítészeti remekét. Az egyáltalán nem monumentális, inkább intimnek ható amphitheatrum harmonikusan illeszkedik egy dombhajlatba, s a szkéné romjai mögött hatalmas fák, a távolban szelíd, majd egyre vadabb hegyek koszorúja zárja le a látóhatárt. Természet és építészet nagyszerű összhangja teszi meghitté és ünnepélyessé a helyet.

Ebben a környezetben láttam Aiszkhülosz *Oreszteiáját* szünet nélküli, alig több mint háromórás előadásban. A Művész Színház repertoárján szerepel az előadás, tehát nem két hét alatt szabadtérre készült produkcióról van szó!

Az orkesztrát lejtős színpaddal fedték, a szkéné helyén magas, változtatható helyzetű, sima deszkafal áll, amely hol tömör fal, hol a mükénéi vár híres kapuja, hol templomszentély jelzésére szolgál. Néhány keskeny lóca az orkesztrán a kórus ülőhelye, s a színpadon baloldalt hátul látható az egyetlen idegennek tűnő elem: egy kétágú létra, alatta bádog-hordó.

Az ötven szereplő a színházat körülvevő fák közül egy csapatban, fekete alapruhában vonul a díszletek mögé, hangsúlyozva, hogy színielőadást, szertartást celebrálnak. Elfoglalja helyét a lócákon a kórus, és alétrához megy, de nem mászik fel, csak a második fokára lép az Or. Vár. Aztán valami fantaszikus belső intenzitással, ugyanakkor természetes hangon, minden deklamálást száműzve mondani kezdi a tragédia kezdő szavait a színész. Amikor az Or meglátja a jó hírt jelentő lángjelet, a színész fémkalapácsával döngetni kezdi a hordót. Zeng a mély harangzúgást idéző hang, amelybe azonban magasabb, bántó, fémes felhangok keverednek, akusztikusan egyszerre jelezve azt az örömet és félelmet, ami már a tragédia első percében eltölti az őrt és a kórust.

A következőkben a kórus a főszereplő. Már az Acharnehelieknél feltűnt, hogy Koun, a rendező milyen artisztikusan mozgatja a szereplőket, s főleg a kórust. Ez ebben az előadásban lenyűgözően tökéletes volt. Mintha vázaképek sorát látná az ember. Allóképeket, amelyek alig észrevehetően úsznak át egymásba. Minden egyes kórustag egyénített mozgásrendszerrel vesz részt a kompozíciókban, amelyek lényegében szimmetrikusak. Am a szimmetria soha egyetlen pillanatra sem jön létre ténylegesen. Ez a soha létre nem jövő, egy-egy ponton mindig megbontott szimmetria és harmónia képi feszültséget teremt a színpadon. A feszültséget tovább fokozza és állandóan fenntartja a mozgás jellege. Az állóképeknek ható egyes képkompozíciókban, az érzelemgazdag, indulattal teli szövegek alatt a színészek bosszú másodpercekig, percekig mozdulatlanok, hogy aztán lassan pozíciót, mozdulatot változtassanak, s egy újabb állóképbe merevüljenek. Ebben a színpadi konstrukcióban a szöveg és a látvány, illetve a mozdulatlanság és a mozgás között roppant erők feszülnek, a színpadot majd szétroppantja ez a feszültség. Ettől egyszeriben főszereplővé, az előadás meghatározó elemévé válik a máskor és máshol oly nehezen kezelhetőnek vélt kórus.

A főszerepeket játszó színészek játékára szintén jellemző, hogy a görög képzőművészet ihlette a mozgásrendszerüket, illetve hogy a szövegmondás természetessége, mai indulata és a mozgás között náluk is ellentét van. Ebben az előadásban semmivel sem kevésbé érdemli meg a halált Agamemnon, mint gyilkosai, Klütaimnésztra és Aigiszthosz. Irodalmárok és történészek kimutatták az *Oreszteia* politikai gyökereit, azt az utalásrendszert, amelynek segítségével a szerző a trójai háború korabeli eseményekkel a maga korának háborúiról, társadalmi-politikai feszültségeiről áttételesen szólt. Az első részben nemcsak Klütaimnésztra, hanem a sok emberáldozatot követelő, a saját gazdasági érdekeit szolgáló háború vezére, Agamemnon is merev mozgású, majdhogynem elidegenített figura. Mellesleg gyönyörű és jelképes tartalmú az a kép, ahogy a sötétbarna színpadon vörös kendőket terítenek a palotába, a halálba induló Agamemnon elé.

A rendező a királyi pár szinte bábmerevségű jellemzésével szemben Kasszandrát, az ártatlanul elhurcolt és meggyilkolt trójai lányt természetes emberi mozdulatokkal ábrázoltatta. A sorsát önként vállaló lány monológja után tört ki a csaknem zsúfolt nézőtéren az első nyíltszíni taps. Ekkor még azt hittem, a kitűnő színészi teljesítménynek szól az ováció. Am amikor másodszor is nyílt-színi taps és örömujjongás szakította meg a játékot, akkor kiderült, másról van szó. Másodszor ugyanis akkor tapsolt a zömmel görög ajkú közönség, amikor Oresztrész megöli Aigiszthoszt, a trónbitorló

Kórus az Oreszteiából (Athéni Művész Színház)

zsarnokot. Ekkor megértettem, hogy ennek a közönségnek ma is élő műveltség-kincse a görög mitológia, nyilván nem a vallási tartalmával, inkább a meseivel. A nézők úgy fogadták Oresztész tettét, mint egy mesebeli igazságszolgáltatást.

Az alighanem az eddigiekből is kitűnt, hogy a rendező stilizált előadást hozott létre. A stilizáltság legmagasabb fokát a harmadik részben valósította meg. Egyetlen képbe sűrítette az *Eumeniszek* több helyszínét. A háttérben a deszkafalból alkotott oszlopok között, mint egy szentély szobrai tűnnek elő, sejtelmesen megvilágítva, bal oldalon Apollón, jobb oldalon Pallasz Athéné. Középen, kettejük között, alulról megvilágítva jelenik meg Klütaimnésztra szelleme. Oresztész csaknem az egész harmadik részben egy helyben áll, nem vándorol Delphi és Athén között. Róla, de rajta kívül folyik a harc Apollón, az erünniszek és Athéné között (mintha megelevenedve látnám Bécsy Tamás kétszintes drámamodell-példáját!). A fúriák, az erünniszek groteszk, szaggatott, félbemaradt mozdulatokkal „űzik-gyötrik" Oresztészt, de még csak a közelébe sem mennek. Egy-másra vonatkoznak a térben külön-külön megjelenített, ám a nézőben együtt ható részletek. A színészek fehér fél-maszkot viselnek, amelyek magukon viselik a színészek egyéni vonásait, mégis a figurákat elidegenítik. Kasszandra és Oresztész a színpadról való végső távozásukkor egy pillanatra a közönséggel szembeállva leveszik a maszkjukat, s a színészek civil énjüket megmutatva távoznak. Ugyanígy vetik le maszkjukat a harmadik rész végén a kar tagjai, ami-kor Athéné utasítására erünniszekből eumeniszek, az athéniek óvó-védői lesznek.

Az előadás természetesen minden elektronikus erősítés nélkül folyik, a színészek természetes hangon beszélnek, s minden szó és hang tökéletesen érthető. A zene több rétegű, hangszalagról néhány hangszerre írt, mai hangzású kamarazene szól, amely hol önmagában, hol a szintén hangszalagra felvett éneklő kórussal együtt, hol a színpadi kórus élő megszólalása, éneke alá játszott kíséretként hangzik föl.

Euripidész: Bakkhánsnők (Zichy-kastély)

Fordította: Devecseri Gábor. *Koreográfia:* Novák Ferenc. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Rendezte:* Ruszt József.

Szereplők: Trokán Péter, Balkay Géza, Törőcsik Mari, Hetényi Pál, Kézdy György, Tóth Éva, Sára Bernadette, Falvay Klára, Farády István, Mihály Pál, Vándorfi László.

KŐHÁTI ZSOLT

Egervári esték

Nyolcadik esztendeje, hogy a Zala megyei Egervár barokk kastélyának udvarán színielőadások zajlanak nyaranta. A sokszor változó rendezői és színészgárda ellenére valahogyan állandónak mutatkozott évről évre a makacs törekvés: értékes művekkel, vállalkozásokkal hódítani közönséget. Bebizonyítva, hogy a pihenés, szórakozás évszakától nem idegen a meggondolkodtató, tartalmilag-formailag újszerű törekvéseket is kifejező szabadtéri előadás.

Idén két teljesen eltérő stílus jelentkezett Egervár színpadán. A Merő Béla rendezte Goldoni-előadás, *A kávéház* túlnyomórészt a hagyományosan realista színház megnyilatkozása volt; Ruszt József pedig nem félt nyelvi-stiláris kísérletezés, megújítás lehetőségeként aknázni ki az ilyesmire általában alkalmatlannak hitt szabadtéri kereteket. Nem félt közönségnevelés céljából hasznosítani Paul Foster kegyetlenül nehéz drámájának, a *Tom Paine-nek az* elővételét. Vállalkozása egyszersmind társulatépítő akció volt: a *Tom* Paine-előadás fiatal mű-vészei ősztől az újonnan létrehozott zala-egerszegi társulatban játszanak (egyebek közt épp a *Tom Paine* kőszínházi változatában). Ismerkedhetett tehát a leendő közönség a városba szerződött művészekkel, a Ruszt válogatta együttes meg önnön erőviszonyairól kaphatott tanulságos helyzetjelentést.

S bocsássuk előre: mindkét teljesítmény - a maga nemében - meggyőző, sikeres volt; egyik a másikának a létjogosultságát nem vonta kétségbe. Merő Béla rendezése: jó munka. A Ruszt-féle *Tom Paine* azonban - nyári játékoknál szokatlan módon - színházművészetünk továbbfejlődését szolgáló, igen jelentős tett.

Cselekedjünk-e jót szabad időnkben?

A kávéház egervári előadásán (1982. július 16-án) az első rész végén rekedten kiabálja a néző arcába Ridolfo: „A legtöbben kártyázással vagy emberszólással ütik el a szabad idejüket. Én, ha módom van rá, arra fordítom, hogy jót tegyek."

Tehát a derék kávés világosan érzi - s érezteti - már ekkor: bizony, kínkeserves dolog jót cselekedni embertársainkkal, anélkül, hogy a legkülönfélébb gyanúkba ne keverednénk. S az önzetlenség ráadásul néha még sokba is kerül. Ridolfónk is már csak némiképp megtollasodva, önálló „vállalkozóként", az általa tisztességesnek vélt 5 o%-os haszonkulcs alkalmazásával engedheti meg magának a szeleburdi Eugenio pátyolgatását (le-róva tartozását ily módon a fiatalember édesapjának, aki jó gazdája volt annak idején); az Eugeniónak hiába kihozott kávék ára maga nem lebecsülendő. (Kár, hogy a kávé áremelése csak később következett be: pompás hatáselem veszett el ily módon.)

Igen, az emberek nem fogadják szívesen, ha „csak úgy", „puszta szeretetből" jót tesznek velük, főként, ha az irántuk mutatott jóindulatnak nem látják okát, még inkább, ha nem tudják azonnal viszonozni. Nemegyszer akár erőszakra is szükség van ahhoz, hogy a jót elfogadtassuk (ez aztán a mindenkori politika fogas kérdése). Így volt ez 175o-ben, Velencében, s így van ma is. Erről szól az egervári előadás, melynek befejezése rendezői telitalálat; a félidőnél kizengetett gondolat továbbfejlesztése, kesernyés-mai „megcsavarása". Don Marziót, a darab minden lében kanál intrikus hősét jól elagyabugyálják a szereplők, fölborogatva a kávéház székeit. A világítás fokozatosan kihuny, két székkupac éktelenkedik középen. Az egyikből Don Marzio - Sinkó László - gabalyodik elő. Ferde testtartásba tornázza föl magát, valami-féle marionettpózba merevedik. Tubákot szippant; tüsszent. S máris vissza-nyeri régi magabiztosságát. Fapofával fordul a másik székkupac irányába; ott Ridolfo Hollósi Frigyes - hever, jótéteményeitől kimerülten. - Kávét! - böki oda nyeglén Don Marzio, és Ridolfo máris kászálódik, hogy eleget tegyen a vendég parancsának. Mert a Don Marzióknak az a sorsuk, hogy intrikáikkal föl-borogatják a világ (amúgy sem túlságosan szilárd) rendjét, amelyet aztán a Ridolfo-félék lankadatlan (bár esetleg fog-csikorgató) hittel és buzgalommal meg-próbálnak helyreállítani, netán: megjobbítani. S a Don Marziók mindig - egy bizonyos tekintetben legalább - parancsol-hatnak a Ridolfóknak; „kedves vendég" megszólítás dukál nekik a Nagy Kávé-házban, ahonnét nem lehet őket (tartósan) kipenderíteni. Legfeljebb az általuk használt csészét súrolják a szokottnál is gondosabban a Ridolfo típusúak.

Az eredeti szövegben nem szerepel Marzio kávérendelése a darab végén, nincs utalás jó és rossz kölcsönös feltételezettségű párharcának eme folytatódására. Mégis: a rendezői értelmezés hibátlan; Merő Béla olyasmit bontott ki Goldoni e pompás komédiájából, ami 1750-re és 1982-re egyaránt vonatkoztatható.

Ehhez képest másodlagos, hogy a kellemesen szórakoztató egervári estén Velence, a karnevál hangulata nemigen érződött. A tempóban sem, csak a második rész gyorsult föl valamelyest, a fordulatosabbá vált cselekménynek köszönhetően.

Eléggé beszorított játéktéren - horizontálisan terjeszkedve - zajlik az előadás, Székely Lászlónak a kastélyudvar adottságait jól - de talán túl szerényen -- kihasználó díszletei között (előttük és bennük). Szellemes játéklehetőséget ad az emeleti ablaksor: mint valami naiv festő képén, zsúfolódnak az ablakban a lakmározó társaság tagjai; az ablaktáblák fölpattanásának vagy becsapódásának ritmusa a játék iramát is szabályozza. Hruby Mária találó, hivalkodástól mentes jelmezei a kort, a velencei miliőt jól érzékeltetik.

Don Marzio és Ridolfo pólusai között kell szikráznia *A kávéház* bármely előadásának. Közöttük kell létesülnie látható vagy láthatatlan összeköttetésnek, akár egyszerre vannak a színen, akár nem. Sinkó László és Hollósi Frigyes alkalmasnak bizonyult volna erre. Mégis: a zárókép kivételével ez az egymásra vonatkoztatás nem volt eléggé hangsúlyos. Sinkó remekül elszórakoztatta a közönséget (és önmagát); értékes és kevésbé rangos eszközök alkották kelléktárát. A színművészeti kisrealizmus szellemében közelített a figurához, teljes gesztusrendszerét fölépítette. A jellegzetes szájpukkantástól a kéz- és lábtartásig. Ahogyan Lisaurának vagy Placidának odakínálta sültgesztenyés papírtölcsérét: a legarcpirítóbb ajánlattételnek hatott. Kár, hogy ezt a kitűnő művészt a rendező olykor nem tudta kissé visszafogni, s így az alakítás: szóló maradt.

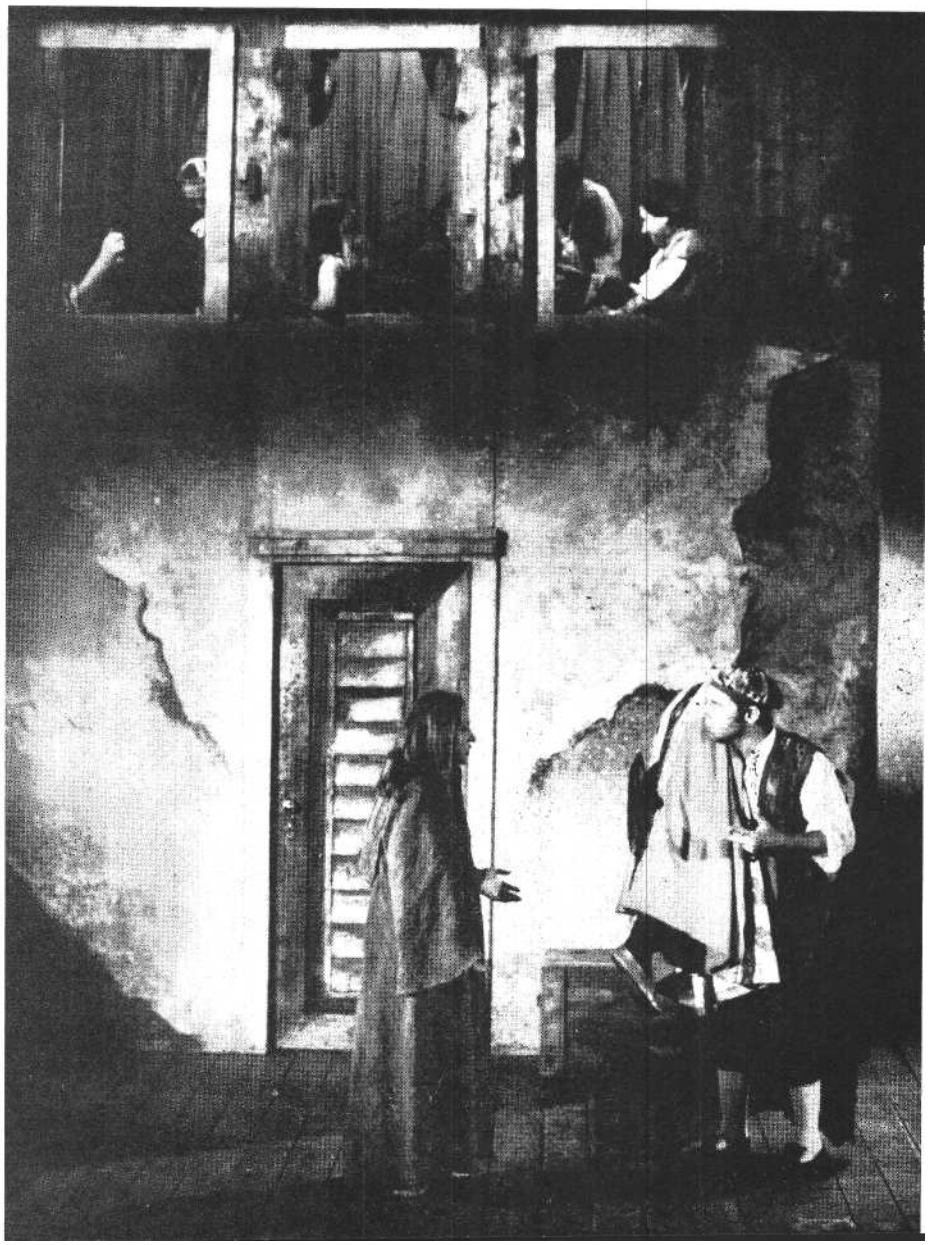
Hollósi Frigyes korántsem valami hamvába holt jótét lelket alakított. Az ő Ridolfója: indulatos ember, *azaz:* indulatai vannak. A jót kicsit unaloműzésből, kalandnosztalgiából is cselekszi. Ki-tűnő, ahogy nem is titkolt büszkeséggel nyomja meg az úr szót, saját nevét diktálva egy meghatalmazáshoz: egy becsületes, iparkodó ember öntudata szólal itt, szerényen, de határozottan. Komikus vénája is remek: ahogyan - például - orrát befogva, elváltoztatott hangon kávét rendel, próbára téve segédjének éberségét, *vagy* amikor a vállára kapott, ájult Vittoria lecsüngő fejéhez próbálja szavát intézni - s nem sikerül eligazodnia a test-részek zűrzavarában.

Újlaki Dénesről ugyan nemigen hisszük el, hogy könyvelő volt Torinóban, ám mulatságos figurát teremt az álgróf Leonardóból, s jól érzi *magát az* előadásban. Úgyszintén Szirtes Gábor is, aki mint valami levantei kereskedő, űzi iparát, ironikus kártyatrükkökkel jelezve Pandolfo törvénybe ütköző életvitelét. Kakukkos óra figurájaként csapja ki a játékbarlang emeleti ablakát, lesve újabb áldozatokra.

Eugenio nem rossz - és fontos - szerepében Bregyán Péter olyan volt, mint a tenoristák átlaga, amikor prózai szöveget mond. Önmaga fölé csak a Ridolfóval közös, remek székjátékban nőtt: zavarában s főként a hamaros pénzkölcsön reményében készségesen igazgatta a kávéház székeit, melyeket Ridolfo viszont időhúzás és némi hatásvadászat céljából kezdett el rendezgetni. S volt egy jó hangsúlya a darab végén, amikor tamáskodva s némi irigységgel állapította meg feleségéről: „Szegényke! Ujjong örömében."

A kávéház nőszerepeire - úgy hatott --

Molnár **Piroska és Hollósi Frigyes A kávéházban (Egervári esték) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)**



Jelenet Paul Foster: Tom **Paine című** játékából (Egervári esték)

eléggé esetlegesen s tán kényszerűen válogatott a rendező (ez már a nyári szereposztások örök problémája). Molnár Piroska (Placida) volt a legelevenebb lény a férfiakért-férfiakkal tusakodók sorában. Sándor Erzsi (Vittoria) képességeit meghaladta a feladat, Peremartoni Krisztina mint Lisaura a tisztesség fölháborodását s a számítást jól elegyítette.

A legkisebb szerepek alakítói közül Molnár Arpád érdemel említést, bár Trappolája lehetett volna szellemesebb, életrevalóbb.

Csináljunk-e forradalmat?

Úgy fest: a kortárs magyar színházművészet egyik időszerű feladata - egyebek között - a Paul Foster-féle színház lehetőségeivel való mélyebb megismerkedés, gondoljunk Szolnok hasonló törekvésére; még tán a társulatépítés, -erősítés igényének vonatkozásában is. Elkésettség ? A La Mama Színház képviselte irányzat valóban nem vadonatúj, de hiszen a termékeny hatás korántsem mindig a naptári frisseség függvénye, s ezzel kapcsolatban még csak nem is kell a magyar kultúra, művészeti élet valamiféle örökös lépéshátrányára hivatkozni. Ennek a „késésnek" például a brechti örökség magyarországi kamatoztatásában mutatkozó jelentékeny fáziseltolódással szemben bizonyára egészen más - s ez alkalommal teljes összefüggéseiben aligha vizsgálható - okai vannak.

Ruszt József mindenekelőtt a politikai időszerűség mozzanatából indult ki. „Ez Amerika, 1982. VIII. I." - hirdette (a nálunk mostanában játszott amerikai dokumentumfilm címével egybehangzón) egy krétafelirat a színpadon. „Ismeretes, hogy nevezett tartózkodási helye *itt van*" - mutat ki aztán a közönségre a XVIII. századi jelmezbe bújt Őrmester, a körözött Tom Paine elfogatási parancsát ismertetve, s a nyomatékos *itt van* után csattanóként hat a folytatás: „Five Points környékén."

Igen, ma ismét - s tán bármely korábbi időszaknál parancsolóbban - aktuális, hogy mérlegre vettessék a Függetlenségi Nyilatkozat, Tom Paine Amerikája s a népek csendőrévé züllött, a forradalmi eszmény távlatai szempontjából bizony valóban „napról napra kisebb és kisebb" ország, a világ egynyolcada. (Tom Paine egyik könyvének megégetését „eme szabad és áldott országban" Marx méltán kommentálta 1854-ben keserű gúnnyal.) Erre utalt - az említett színpadi mozzanatokon túl - a szereplők mai, katonai szabású, zöldes „alapruhája" s a jellegzetes, lapos üvegekből való szüntelen kortyolgatás, valamint az előadás zenei anyaga. Am ennél jóval mélyebbre - ha tetszik: történetfilozófiai mélységekig - kellett hatolnia Rusztnak ahhoz, hogy Tom Paine históriájának nekünk szóló, *azaz* közép-európai, s jelesen, a szocialista forradalom, a kommunizmus távlatait illető tanulságait a rendezés, a játék révén megfogalmazhassa. Ami egyszersmind a - kétségtelenül progresszív - fosteri világkép meghaladását tételezi.

S ez - majdnem tökéletesen - sikerült is Ruszt Józsefnek és társulatának. Mégpedig oly módon, hogy az egervári előadás a Foster-féle happening művészi szellemét, s nem a - rögtönzésre ösztönző - szerzői utasítások betűjét követte. Ruszt színészei nem privatizáltak, nem szólították egymást a nevükön; a színészlajstromból ki sem derült, hogy melyik művész kinek (kiknek) a szerepét alakítja.

Amikor Tom Paine állítólagos királyi ábrándjairól esik szó, fantáziájukat akkor sem eresztik szabadjára a színészek, hiszen még javában a történet amerikai dimenziói között vagyunk. S minden színész elsősorban a saját történelméről filozofálhat; Tom Paine-ről még a művelt magyar állampolgár sem igen alkothat rögtönzött véleményt. Ezért helyes, hogy a játék eme alapkérdésében Ruszt eltért Paul Fostertól.

Eltérés, azonosulás kényes rendszere épült ki az előadáson; mindvégig a stiláris egység, a művészi mértéktartás jegyében. Hatalmas érzelmi-hangulati ív fogta át a produkciót; az iróniával vegyített pátosztól a cirkuszias hanghordozásig, a blődliig. Ruszt - korántsem a művészi kézjegy elhelyezésének kényszeréből - a rá oly jellemző rítus elemeivel gazdagította az előadás látvány- és gondolatvilágát: Tom Paine itt a Messiás-forradalmár vonásait hordozta. Könyvekkel való „megköveztetése" után rituálisan mossák le felsőtestét, és Marie afféle Veronika-kendőre menti át a férfi arcvonásait. A *Zöld erdőben, sík mezőben...* kezdetű virágének szól ekkor fuvolán; a Magyar Messiások Ady-motívuma jelenik meg, a legcsekélyebb stílustörés nélkül. Amiként Tom Paine dacos, egyre keményebb és nekiszilajodottabb tánca, később két klottgatyás férfié - a *Szép a rózsám, nincs hibája* dallamára - is célszerű, átgondolt módosítása a darab amerikai értékrendszerének: a magyar, a közép-európai olvasat alkalmi kifejeződése.

S mindez voltaképpen egy rockszínházi intonációból bontakozik ki: a társulat a nézőtérig nyomul előre, s vonalba fejlődve, koreografált mozdulatokkal énekel. Hogy aztán helyenként a legvadabb, - alpáribb komédiázásra váltson. A Tűzföldre való hivatkozás itt természetes könnyedséggel, szinte azonos térképészeti koordináták között módosul a Falkland-(Malvin-) szigetek körüli válság-helyzet gunyoros fölidézésére. Vaskos humorral ábrázolja az előadás az egyházat (kiirtva bár a szöveg egynémely nagyon is közszájon forgó, ám sértő módon trágár fordulatát), a katonai s a polgári hatalmat, a hazug, manipulált jogrendet. Ruszt nem restell harsány gegekhez folyamodni: a Püspök pásztorbotja ketté-törik, de nem esik széjjel, a Hírnév - Tom Paine alteregója - a commedia dell'arte stílusában születik meg Paine „oldalbordájából"; a kéményseprők jelenetében a magyar színház bízvást egyik leghosszabb generál pauzáját engedi meg

magának a rendező. S közben a szövegnek megfelelő, fosteri rekvizitumok egyszer csak Ruszt-előadások tárgyi kellékeiként kezdenek viselkedni: a részeg Paine királlyá öltöztetésekor a palástok - például --, amelyek „olyan vörösek, hogy szinte feketék" --- a *Stuart Mária* előadását s más, régebbi kecskeméti rendezéseket idézve. Híresen szép alakzatai, embergúlái, tablói most is elgyönyörködtetnek.

A sűrűbb történelmi levegőjű második rész ajándékozza meg a leginkább a nézőt. Ruszt már csak azért is elemében van itt, mert kevésbé kötik - *vagy* taszítják

Foster utasításai; több van csakis őrá bízva.

Minden, ami a nagyhatalmi tébollyal, nacionalista pöffeszkedéssel van összefüggésben: Rusztnál infantilis alakot ölt. A Szelek és hullámok patetikus szövege óvodások sikkantgató gügyögésévé válik: kedvvel dagasztják a színészek - alulról - a kék lepedőt; a két őrszem gyermekded hanghordozással okítja egy-mást az angol birodalom határairól.

Nőkre osztotta Ruszt XVI. Lajos francia és llI. György angol király szerepét. Ez egy idő óta mind gyakoribb rendezői fogás, színházban és filmen; most is pompásan beválik. Egerváry Klára és Deák Éva egymást múlja felül. XVI. Lajos elítélésének jelenetéhez fűződik az előadás egyik merész többlete a fosteri matériához képest. A zokogó király tangóharmonikát ránt elő utolsó kívánsága-ként, és negédesparádés show-műsorral szórakoztatja halálra ítélőit meg a közönséget. Majd lehull a guillotine bárdja - ugyan nem a nyakára, csak majdnem; a király előkapja a fűrészporos kosárból a levágott fejét, és könnyed meghajlással távozik. Blődli ez: de egy féktelenségé-ben és megfékezettségében egyaránt ostoba, kegyetlen hatalom igaz paródiája.

Ruszt - *azaz:* az előadás - történelemszemléletében a nagy forradalmak keserűen torz képe jelenik meg (igazodva természetesen Foster vélekedéséhez is). Cromwellt egy hatalmas bábu szimbolizálja; oldalt függ mindaddig, amíg szó nem esik modelljéről; akkor meg kötélpályán szánkázik a színpad fölé. A francia forradalom elítéltjein (akik között korábbi elítélők is bőven akadnak) Ruszt nem tud igaz szívvel sajnálkozni: a rácsok között síró foglyok tömege nem kelt zavartalan szánalmat; jó adag irónia vegyül az ábrázolásba.

Óriási szerep jut ebben a fanyar történelemidézésben a hallatlan biztonsággal, ízléssel kiválasztott zenei anyagnak. Kétféle változatban halljuk a Marseillaise-t. Egyszer kést fenő kórus adja elő a színpadon, zihálva, fojtottan, szaggatottan, néhol fölerősítve, máskor lemezről halljuk: gitárkísérettel egy férfi zengi el, franciául.

S Foster túllépése, a fosteri bírálat meghaladása is zenei produkcióra épül. Válaszul a kérdések kérdésére: csináljunk-e forradalmat, amikor legjobb hívei, harcosai - mint Tom Paine is - megtagadva, holtukban is meggyalázva jutnak mártírsorsra? Van-e még - s lesz-e - világrendszer, ország, egy zug a földön, ahol a forradalmi eszme, gondolat salaktalanul él tovább s kirajzást ígér tágabb terekre?

Az egervári *Tom Paine* színészei az előadás végén nem a „Messziről jött Toom Paine"-t éneklik cl, hanem -- az Internacionálét. Mai alapruhájukban, léggömböket fogva zsinóron. Fojtottan, szaggatottan hangzik a munkásság himnusza - amiként a Marseillaise -, ám a végénél fölerősödve, diadalmasan, mégsem kincstári optimizmussal. A léggömbök meg fölemelkednek az égboltra, ahonnét előző nap vad zápor szakadt s elmosta az előadást.

Nemigen lehet szavakkal elemezni a hatást. Ott van ebben a befejezésben a forradalom illúziója és dezillúziója, a munkásmozgalom ezernyi gondja-baja, a szocialista eszme - napjainkban is tapasztalható - megcsúfolása és igaz továbbvitelének lebírhatatlan igénye-reménye. Ott van az albán, a kínai... stb. stb. forradalomértelmezés, gyakorlat kritikája, s ott van, amit - kínlódva, tévedésekkel és olykor visszalépésekkel bár - mégiscsak mi, a „létező szocializmus" népei, polgárai tehetünk s teszünk is hozzá a forradalmi örökséghez. Ami pedig manapság nem adatik meg Tom Paine hazájának. Hivalkodás, görögtűz nélkül, tépődve és tépelődve nyilatkozik meg itt Ruszt József politikai elkötelezettsége. Nem lehet nem észrevennünk.

A színészek hű szövetségesei a rendezői gondolat megvalósításában. Valódi csapatmunka ez az előadás. Az említetteken kívül szólanunk kell Rácz Tiborról, a címszerep alakítójáról. Jó külsejű, elegáns megoldásokra alkalmas, fiatal színész. Azonban nem *győzi* még erővel és egyéniséggel a feladat kívánalmait. Az idős Tom Paine hangjait tolmácsolta a legmeggyőzőbben. Sokkal kiegyensúlyozottabb volt a Hírnév, Paine alteregójának megformálója, Nemcsák Károly (aki mártír-ágyék kötőben vagy Hermész-jelmezében szép fölépítésű színésztestet mutat a nézőnek); beszédkultúráján van még javítanivalója. A remekül komé*diázó* Gyürki István - Püspök stb. - mellett figyelmet keltett a Hopmester fárasztó, komoly próbára tevő szerepében Forgács Tibor, a bő humorú, hangban-test-ben átváltozni kész Nádházi Péter.

A „romlott romlatlan" nőtípust képviselte az előadáson Fekete Gizi - Marie szép teljesítménnyel. Vannak színei Császár Gyöngyinek is: sokféle alakítása közül mint Marguerite, a francia naptárt bemutató finom jelenetben tetszett a legjobban.

Vajda Miklós fordítása nagyszerűnek bizonyult a színpadon is, melynek tereit, faemelvényeit, machináit - gépezeteit - Csikós Attila tervezte, pompás játéklehetőséghez juttatva a színészeket. Stilizált, egyszersmind látványos a díszlet-és kellékrendszer; az ironikus nyíltsággal láthatóvá tett szélgép, mennydörgéslemez hatásos jelenetek tartozéka; a kötelek - a rájuk vont hatalmas vitorlával - különösen fontos szerepet kaptak az előadáson. Vágvölgyi Ilona jelmezei találékonyan fejezték ki a *Tom Paine* történelmi rétegzettségét; egyszerre adták korok rajzát és gúnyrajzát. Ez alkalommal bizonyára a dramaturg, Böhm György is oroszlánrészt vállalt az izgalmas, mulandóságában is a maradandóság igézetét sugalló előadás létrehozásában.

Zalaegerszeg jól járt: kitűnő színházra van itt esély.

Carlo Goldoni: A kávéház (Egervári estek)

Fordította: Révay József. *Dramaturg:* Duró Győző. *Mozgástervező:* Dölle Zsolt. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Hruby Mária. *Rendező:* Merő Béla.

Szereplők: Hollósi Frigyes, Sinkó László, Újlaki Dénes, Bregyán Péter, Molnár Piroska, Igó Éva, Peremartoni Krisztina, Szirtes Gábor, Molnár Árpád, Bácskay Péter, Gelencsér Pál, Miszori Jenő.

Paul Foster: Tom Paine (Egervári estek)

Fordította: Vajda Miklós. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona. *Rendező:* Ruszt József.

Szereplők: Császár Gyöngyi, Deák Éva, Egerváry Klára, Fekete Gizi, Szalma Tamás, Forgács Tibor, Nádházi Péter, Nemcsák Károly, Gyürki István, Rácz Tibor, Kulcsár Lajos, Quintus Konrád, Tóth István, Kovács Kristóf, Csepeli Sándor, Kocsó Gábor, Korognai Károly.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Posztumusz bemutató Gyulán

A sors furcsa szeszélye, hogy Jékely Zoltán *Oroszlánok Aquincumban* című darab-ja éppúgy posztumusz bemutató lett, mint a költő édesapjának, Áprily Lajos-nak *A bíboros* című drámája, amelyet szintén a Gyulai Várszínház mutatott be.

Régóta kallódó darab került ezúttal színpadra: első változata 1964-65 körül íródott, a második a hetvenes években. *Az Oroszlánok Aquincumban* nem első színpadi műve a költőnek, *Angalit és a remeték* címmel írt egyet 1944-ben Kolozsvárott, a *Fejedelmi vendéget pedig* 1969-ben mutatta be a Gyulai Várszínház.

Jékely Zoltán mégis elsősorban költő volt, a Nyugat harmadik nemzedékének tagja, akinek portréját legszebben és legtalálóbban Vas István rajzolta meg a nemzedéktársairól szóló önéletrajzi művében: „Igazában Jékelynek senki magyar költővel nincs összefüggése, hacsak nem Kosztolányival, hiszen *az Éjszakák* némileg A szegény kisgyermek és A bús férfi panaszainak a hangnemét folytatja - de csak a hangnemét... Jékely mélyebb romantikája is úgy tört föl verseinek csillogó fölszíne alól, mint a Bükkös erdejéből az a roppant agancsú szarvasbogár. Es ha ennél közelebbről is meg tudnám fejteni és határozni Jékely *titkát*, nem is volna olyan varázslatos költő, mint amilyen. (Vas István: Mért vijjog a saskeselyű? Szépirodalmi, 1981, 276. old.)

Talán nem túlzás tehát, ha azt állítjuk, hogy *az Oroszlánok Aquincumban* költőhőse némileg önportré is. Lupus, a költő, a feltételezett korai előd az antik kultúra képviselője egy barbár korban. A történet Aquincum végnapjaiban, az i. sz. III. században játszódik, a barbár támadást megelőző pillanatokban, amikor mindenki - a hatalom képviselői éppúgy, mint a kisemberek - fejvesztetten menekülnek. Csak a költő marad, hiúságból, gyávaságból, tehetetlenségből és némi bölcsességből, mert ő már tudja, hogy „a futó embert is eléri a halál". Jékely, a „merengő költő", ahogy Weöres Sándor nevezte egy Nyugat-beli kritikájában, megírta Lupust, a „hóbortos álmodozót", akit kellő iróniával szemlél. Lupust a menni vagy maradni dilemmájában ugyanis nemcsak észérvek vezérlik, hanem nagyon is gyakorlati vágyak: Bacchus és Amor áldásai, amelyeket többre tart a tényleges cselekvésnél. Jékely költői parabolája tehát a költő sorsáról, helyéről, szerepéről elmélkedik egy kiélezett történelmi szituációban. E fegyverekkel terhes világ és napjaink között természetesen számos asszociáció keletkezhet: a darabnak lehetősége nyílik arra, hogy ironikus-parabolikus történelmi játékká váljék. Hogy ez mégsem jön létre, és a Gyulai Várszínház idei második bemutatója felemás élmény marad, annak több oka van. Elsősorban a mű dramaturgiai gyengéi, amelyek szükségszerűen adódnak a színpadi gyakorlat hiányából. Ezeken a rendező Iglódi István húzásokkal és összevonásokkal igyekezett segíteni, e húzásoknak azonban éppen Jékely költészete esett áldozatul. A jelzőktől és hasonlatoktól lecsupaszított mondatok ugyan jobban peregnek, könnyebben mondhatók, mégis kár a költő szövegé-ért. A darabnak nem használt a többszöri átírás és a hosszú kallódás sem, túlságosan heterogén, több rétegű maradt. Valójában két különböző, egymással csak lazán összefüggő felvonásból áll, amelyeket az előadás csak még jobban elválaszt egymástól. Gyakorlatilag két különböző előadást látunk Gyulán, és nemcsak a helyszínváltozás, hanem a kétféle játékstílus miatt. Az első rész - a Várszín-ház színpadán - néhány szereplős kamaradarab, amely az intim játékstílus-ra épül. Ezzel szemben a tószínpadon játszódó második rész látványos, harsány cirkuszi attrakció. Kétségtelen, hogy a második rész íróilag is gyengébb, és főként kevéssé színpadszerű. A rendező nyilvánvalóan nem bízott e felvonás színpadi erejében, és ezért hatásos látványelemekkel dúsította fel az előadást. Csakhogy ezzel ellenkező hatást ért el. Íme egy példa: köztudott az a sajátos színpadi hatásmechanizmus, hogy a színpadon megjelenő gyerek vagy élő állat szükségszerűen magára vonja a néző figyelmét és rokonszenvét. A Várszínház parányi színpadán fickándozó paripa egy drámai jelenetben óhatatlanul közderültséget kelt (arról már nem is beszélve, hogy mint színpadi eszköz meglehetősen déja vu!); és a műről a dolog technikai részére tereli a néző figyelmét. Ugyanez a helyzet a második részben megjelenő kecskével is. Szerencsére az oroszlánok - az eredeti elképzeléssel szemben - nem valódiak, különben végképp cirkuszi attrakcióvá vált volna a produkció. Tévedés ne essék: nem az a baj, hogy a második rész erőteljesen épít a látványelemekre. Még az se lenne baj, hogy a szabadtéri nyári játékok egyik alapeleme - a természet - ezúttal főszereplővé válik Makai Péter díszletében : a békák szinte végszóra brekegnek, a tavon visszatükrö-

Pelsőczy László, Nagyidai István, Öze Lajos és Hodu József a Jékely-darab gyulai előadásában (MTI fotó)

ződnek a fáklyafények és a csillagok. Olyan az egész, mintha egy filmforgatás részesei lennénk, ahol azonban csak örökös nagytotálakat látunk, premier planokat sohasem. Ennek oka elsődlegesen a távolság. A tó túlsó partján ülő nézők csak távolról láthatják a szigeten, a fák között játszó színészeket, akiknek a hang-ját hangszóró közvetíti. És ez a technikai nehézség már le is rontotta azt a hatást, amelyet a látvány esetleg elért. A nézőtéren felállított hangszórók ugyanis természetellenesen felnagyítják nemcsak a bakikat, hanem a kardok, váll-lapok csörgését is - élvezhetetlenné téve ezzel az előadást. Nem az a baj tehát, hogy Iglódi színháza látványszínház, hanem hogy ez a látványosság ezúttal öncélú, üres, formális, és a darab ellen fordul. „Sziporkázó görögtűz" -- így jellemzi Lupus mester egyik tanítványának versét. Sziporkázó görögtűz a Gyulai Várszínház előadása is, amelyben elvész a költő fanyar iróniája.

\ színészek is áldozatai a rendezői koncepciónak : a második részben *csak* jönnek, mennek, vonulnak, kiabálnak. Szerepformálásra csak néhánynak jut lehetőség. Mindenekelőtt a Lupust játszó Oze Lajosnak, aki akkor a legjobb, amikor az iróniát játékosan vegyíti a bölcsességgel. Az első rész játékintenzitása és színészi hőfoka elsődlegesen az ő alakításának köszönhető. A második részben már neki sincs sok lehetősége, csak a zárókép groteszk fintorával hozza vissza a lupusi magatartás lényegét: a világok pusztulása közepette egy lánnyal bemászik a sírkamrába. E lány, Sabina II., Igó Éva, aki kis szerepében is figyelemre méltó; fegyelmezettségével pedig szinte kirí a második rész kusza kavalkádjából. Elődje, Sabina I., a házsártos szerető Szerencsi Éva, aki a kelleténél többet hisztizik és kevesebbet játszik. Megpróbált még eleget tenni feladatának Bősze György, Tyll Attila, Újréti László, Katona János, Lang Györgyi, Kránitz Lajos. Nem rajtuk múlott, hogy ez nem sikerült.

Jékely Zoltán: Oroszlánok Aquincumban (Gyulai Várszínház)

Zeneszerző: Orbán György. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Rendező: lgl*ódi István.

Szereplők: Őze Lajos, Szerencsi Éva, Igó *Éva,* Kristóf Tibor, Katona János, Lang Györgyi, Pelsőczy László, Hodu József, Nagyidai István, Kránitz Lajos, Újréti László, Bősze György, Rupnik Károly, Lukács József, Tyll Attila.

SZÁNTÓ PÉTER

A rabszolgák karatéznek

Corneille Cinnája Pécsett

Lehet ma Corneille- t játszani?! - kérdezte hüledező csodálkozással egy író barátom, aki a drámairodalomnak is jó ismerője, művelője, meghallván, hogy a Pécsi Nyári Színház előadásában megnéztem a *Cinnát. A* kérdés akkor kicsit meg-lepett, mert addig nem gondoltam arra, hogy ilyen utilitarista szempontok szerint is mérnünk kell a színházi bemutatókat. S ahogy a kérdés azóta is motoszkál bennem, egyre hangosabban, kénytelen vagyok igazat adni a kérdésben rejlő állításnak, s valami ilyesmit válaszolni: lehet, de nem érdemes.

Corneille harmincnégy éves korában, négy esztendővel a *Cid* mindent elsöprő sikere, s ugyanakkor a „Cid csatája", tehát irodalmi és politikai meghurcoltatása (Richelieu bíboros, a titkos dilettáns áskálódásai) után írta a *Cinnát* Abban az évben még egy latin tárgyú tragédiát alkotott, *a Horace-t,* melyet stílszerűen, mára olvashatatlanul, fordított le Zechenter Antal *A Horatziusok és Curiatziusok* címen Pozsonyban.

Corneille szemlátomást megrettenve *a Cid* körüli vihartól, annak barokkos mérhetetlenségét építészeti szabályok közé szorítva próbált a klasszikusok formakeretei között tragédiát írni. Megszokott eszközeiről persze ezúttal sem mondhatott le, s ezért ez a darabja is olyan, amilyennek Szerb Antal festette le annak idején, nem kevés malíciával, a grand siécle tragédiairodalmát: „történik vala-mi (a színfalak mögött), ezáltal egy új tragikus helyzet következik be, és a szereplők elmondják egymásnak vagy confidentjuknak, személytelen bizalmasuknak, vagy esetleg monológ alakjában önmaguknak, hogy mennyire harcol bennük kötelesség és szenvedély. . . I lorace természetesnek találja, hogy a haza érdekében megölje sógorát, de nővére azonnal fölajánlja, hogy a vívók közé rohan, öljék inkább őt meg. A nép tiltakozik, hogy a rokon testvérpárok megvívjanak egymással, de a Horace-ok és Curiace-ok ragaszkodnak ahhoz, hogy megöljék egymást, bármily fájdalmas is ez régi kedves ismerősök között."

A francia dráma - talán azért is, mert nem kocsmaudvarokon hanem királyi labdatermekben született - ebben a nagy tizenhatodik században végig mértéktartóan előkelő maradt. A sokszor konok és vad - dé sosem fertelmes - szenvedélyek rabjai egy-egy közjegyzőné jólneveltségével várják ki ellenlábasuk hasonlóan szenvedéllyel teli, de kimért szónoklatát, hogy utána tételesen ízekre szedjék azt, hasonló jólneveltséggel, Egyet azonban mindenképp e tragédiák. javára írhatunk : konfliktusuk mindig emberi.

Rátérve végül is a föntebb kifejtett, ellentmondásosnak tetsző tételre, miszerint a Cinnát játszani lehet, de nem érdemes, először arra válaszolnék, miért lehet? Nemes Nagy Agnes nagyszerű fordítása mentes minden fölösleges archaizálástól, pátosztól. A. szenvedő hősök tirádáit nem hétköznapi, de mai. nyelvünk-re fordítja, már evvel emberközelbe hozva a szájukban emberi szöveggel küszködő szereplőket. Czímer József dramaturgi munkája hasonlóan nagyszerű volt: a terjengős, bonyolult és helyenként áttekinthetetlenül hosszú tragédiát úgy rövidítette másfél órás, szünet nélkül eljátszható előadássá, hogy az eredeti szöveg ismerői sem mindig vették észre a hiányokat. Minden lényeges megmaradt, minden kevéssé lényeges kiesett, s evvel közelebb kerülhetett hozzánk, maibb lett a tragédia alapkonfliktusa.

Ennek aktualizálását célozták a rendezők is. (Rendezők, mert az előadást ketten, Nógrádi Róbert és Szegvári Menyhért állították színpadra.) Szegvári így nyilatkozott erről: „erőteljes történelmi analógiákat érzünk ebben a darabban, ez ragadott meg elsődlegesen. A több évszázada leírt gondolatoknak van politikai aktualitásuk a magyar történelem közeli múltját és jelenét illetően, anélkül, hogy ezt »direktben« különösebben érzékeltetni kellene."

Mármost szerencsére az előadásban nem derült ki semmiféle analógia, amely erős gyanúm szerint nincs is, mindenesetre eredendően öröm az, hogy a rendezők megpróbálták mainak érezni, látni a *Cinnát.*

Sajnos azonban a tétel másik fele is benne van az elsoroltakban. Ha a játszhatóság kedvéért a fordításnak el kell vennie Corneille sodró és patetikus retorikáját, *ha a* dramaturgnak a zsabós, csip kegalléros barokk díszruhából kétsorgombos öltönyt kell szabnia, ha a rendezők nek „aktualitásokat" kell keresniük, lehet játszani a *Cinnát,* de miért nem pró-

bálkoznak inkább egy olyan darabbal, amely kevesebb előzetes munkával és a maga teljességében alkalmas a ma színpadára?

Akad persze egy másik lehetőség is, amely halomra dönt minden lerombolhatatlannak látszó dogmát és előítéletet a Grand Siécle-lel kapcsolatban. A szófiai színházi fesztiválon a francia Salamander Théátre Britannicus-előadása bizonyította ezt. Igaz, nem Corneille-t, hanem Racine-t, nem annyira retorikus, hanem sodróbb lendületű darabot választottak, de mégis mai előadást produkáltak. Ehhez azonban nem analógiákat kellett keresniök, hanem már-már a naturalizmus-hoz közeledő realizmussal „ki kellett találniuk" a szereplők életét. Hiszen Corneille, Racine figurái leginkább egy-egy érzelem és egy-egy kötelesség - végső soron az honneur - hordozói; életükről, kis rögeszméikről, a konfliktus szem-pontjából lényegtelen szenvedélyeikről semmit sem tudunk. Még mindig Szerb Antal véleményénél maradva: számára az volt a megdöbbentő, hogy míg mi a klasszikus tragédiákban mindig XIV. Lajos rizsporos parókájú világát fedezzük föl, a franciák számára ez a világ végtelenül „klasszikus", hihetetlenül realista, úgyszólván ókori. A szófiai *Britannicus*előadás - noha határozottan a Napkirály udvarába helyezte a cselekményt - éppen azzal tűnt ki, hogy lélektani mikro-munkával realistává tudta tenni a tirádákat.

Pécsett rögtön az elején baj volt evvel. A Barbakán - egykor olasz minta alapján épült középkori körbástya - körül, a kockakövekre fektetett birkózószőnyegeken „korabeli" ruhákba öltöztetett amatőrök püfölték egymást, miközben a tábortűz rőzséje pattogott. Nem az volt a baj, hogy a judo és a karate már akkoriban is virágzó sportművészete sok ezer kilométerrel odébb virágzott, Japánban, hanem hogy ezek a jó szándékú verekedős gyerekek végtelen megilletődöttséggel, túlzott igyekezetükben néha valóban egészen durván csapkodták egymást a földhöz, miközben félhangosan azért szót váltottak, megbeszélvén, hogy ki következik ütésre, ki esésre.

Egyszóval az egész jelenet esetleges és amatőr volt. Bárhol, bármikor előadható, de ugyanígy helyettesíthető is. Egy nyári színházi előadást megelőzhet karate, ökörsütés, doromb- és citerazenekar, de minek, ha nem segít ráhangolódni az előadásra ?

Majd bevonultunk a brokátfüggönyön át a körbástya gyomrába, s noha ismét csak más korból való, de a maga vaskos kőtömegével mégis realista Barbakánban megkezdődött az előadás. Ideges, modernkedő szintetizátorzenével, Huros Annamária dicsérhetetlenül stílszerűtlen jelmezeiben. A ruhák afféle rossz pillanatban született költemények voltak, itt korhűek, amott kortalanok, ha néha színükben, anyagukban, megformázásukban rómaiak, csak azért, hogy rájuk kerüljön valami egészen máshonnan való.

Magyarországi bemutató lévén tán nem árt néhány szóban ismertetni a darab történetét: Augustus császár hosszú évek óta uralkodik, vágyódik a megbékélésre. Nevelt lányának, Emiliának apját annak idején megölette, Emiliát viszont bűntudatból és igaz szeretetből vegyest, sajátjaként neveli. A lány azonban titokban bosszút forral, s ennek eszközé-ül a császár kegyeltjét, Cinnát szemeli ki, akivel szeretik egymást. Cinna el is tervezi a merényletet, előző este azonban Augustus magához hívatja őt és másik kegyeltjét, Maximust - az összeesküvés titkos vezéreit. A császár kérdése: mondjon-e le? Maximus, aki azt hiszi, a merényletet csupán a császárság ellen tervezik, lemondásra biztatja. Cinna azonban mézes szavakkal maradásra beszéli rá. Utóbb derül ki, Cinna úgy érzi, a császárságot nem lehet kés nélkül elpusztítani, véres példát kell statuálni - no meg Emilia ígérgetett szerelmét is el akarja nyerni, s ehhez vérbosszú kell. Maximus rádöbben, hogy barátjának nem csak „közösségi céljai" vannak a gyilkossággal, tépelődni kezd, annál inkább, mert titokban ő is szereti Emiliát. Közben szabadosa, Euphorbos beárulja a császárnak az egész tervet, hogy gazdáját mentse. Maximus arra biztatja Emiliát, szökjenek együtt, a lány azonban föladja magát a császárnak. Végül Maximus ugyanezt teszi. Augustus véres bosszút tervez, mint eddig mindig, azonban felesége, Livia, s a maga jobb lelke szavára megbocsát, sőt, megjutalmazza árulóit, akik porrá zúzva távoznak.

Mint látható, konfliktus van bőven, s rengeteg alkalom ügyes szónoklatokra, hisz a szereplők negyedóránként válta-nak véleményt, világnézetet, pártot, hogy meggyőzően cáfolják meg azt, amit az imént mondtak, s amit most ellenfelük hangoztat. Ezt a végső soron nagyon emberi magatartást igazi drámává is lehetett volna fejleszteni - némi lélektani megfejeléssel, bár aligha hűen az eredeti darab korszelleméhez. A rendezés azonban inkább a mozgások koreografálásával foglalkozott; a játszók kétségkívül jól bemozogták a csöppnyi bástya belsejét. Az volt *az* érzésem tehát, *az a* színész volt jó, aki kitalálta magának az alakot.

Elsőként mindjárt a nagyszerű Győry Emil. Talán nem véletlen, hogy a tragédia első magyar fordítása a *Cinna, avagy Augustus kegyelme* címet viselte: a játék hőse voltaképp az önmagát legyőző Augustus. Győry Emil higgadt, nyugodt, kicsit már fáradt zsarnokként indít. Mozdulataiban, tekintetében láthatóak a legyilkolt, proskribált ezrek, az átlépett, véres holttestek, sehol sincs azonban már a karrierjéért mindenre elszánt ifjú, aki saját mentorát - Emilia apját - is meg-ölette a hatalomért. Győry tétova macskaléptekkel rója a színpadot, halkan, visszafogottan beszél, tudatosan egy olyan alig középkorú férfit alakít, aki szeretné eljátszani a jóságos télapót. Amint valaki belép, szemmel láthatóan meg-ereszkedik, hangjába valami jóságos remegést visz, keze tétován mozdul, mintha simogatni akarna - minden igyekezetével azt célozza, feledjük el, söpörjük a szőnyeg alá a múltat.

Amikor azonban magára marad, megváltozik. Szemében őrült tűz ég, démonaival viaskodik, hangja erős - Győry érett színészi kultúráját bizonyítja, hogy olyan eszközöket is hitelesen illeszt szerepébe, mint a tóga mellen való szétrántása, „megtépése". Legnagyobb jelenete, amikor mintha mérgek tucatjait kéne meginnia, tökéletes. Megtudja az összeesküvést: döbbent. Villámsújtottan áll, a várfalnak támaszkodik, tétován lépni kezd. Majd elgyöngül, le kell ülnie: azon tépelődik, ezrek gyilkosa érdemel-e mást, mint árulást? Még egyetlen szereplő sem vádolta olyan ádáz dühvel, mint ahogy most önmaga teszi. Azután kezével megérzi a trón kárpitját, hirtelen kiegyenesedik. Elvégre *ő* a császár. Dönt a bosszúról. S végül a kegyelem is bosszú, mert olyan tekintettel, gesztussal adja, mintha pofont osztana. Jóságért cserébe elárulták, büntetésből jósággal fizet. De ez egy-ben saját megváltása is.

Safranek Károly, bár színészi tálentuma érezhető, nem tudott igazán partnere lenni Győrynek. Túlontúl jellegtelen volt, visszafogott, halk. Nem mert szabad utat engedni a széles, nagy gesz-tusoknak, amelyeket Augustus alakítója befogott a korszerű színészet hámjába. Safranek bátortalanul játszott, a lelkitusát is csak néhány középerős gesztussal

merte jelezni, s erősen úgy éreztem, küzd a szöveggel.

Andresz Katalin volt Győry Emil mellett a másik, aki sikerrel vette a verslábak akadályversenyét. Kettejüknél nem vehette észre a néző, hogy kötött formájú a szöveg. A színésznő Emiliájáról más dicséretes is elmondható: modern, mai volt, emberi léptékű, elfogadható, Erőszakoltság nélkül hozott színpadra egy olyan mai lányt, aki szerelméért nem csak szerelmet, de valamiféle önfeláldozást is kér. De éppen ez volt, amitől mégsem volt igazán átütő erejű az alakítás: divergált a klasszikus szöveg és a mai *lány.* Emilia pontosan ugyanaz a hisztérikus, végletesen kegyetlen, „el ˇszerű" némber, mint a két francia tragédiaíró számtalan más nőalakja. Andresz Katalin emberi, mai, hétköznapi léptékű Emiliájánál egy pont után érthetetlenné vált a görcsös, mindent föláldozó bosszúvágy.

Valami hasonló mondható cl Sipos László Euphorbosáról is. A színész érdekes, ideges jelenséggé formálta Maximus szabadosát, akinek azonban confidantként mindössze annyi a szerepe, mint a Midász király borbélya által földbe vájt gödörnek: hogy részvét teljesen meghallgassa gazdája suttogását. S amikor a többi confidant és epizodista pontosan ennyit hozott, jó, de az előadás szerkezetéből szervetlenül kilógó lett Euphorbos.

Vajek Róbert Maximusa kissé túl lágy. Tán nem kritikusi túlzás azt állítani: úgy éreztem, a Chicago szomorú, megcsalt férje sétált át tornacipőjét levetve Augustus palotájába. Maximusban gonosz elemek is vannak, hisz félig-meddig tudatosan segít elárulni az összeesküvést, utána pedig barátja háta mögött megszöktetné annak szerelmét. Tehetségesként, ilyen fiatalon erősebben kellene küzdeni a modorosság ellen.

Ami végső tapasztalat lehet a pécsiek nem sikertelen, de még éretlen és kevéssé átgondolt előadásából: ha már Corneille-t játszanak, jobb nem gombhoz keresni a kabátot, „koncepciót" húzva a már eleve koncepciókon alapuló tragédiára, hanem kibontani annak emberi, realista hátterét, evvel tenni maivá ahogy például Gvőry Emil tette.

Corneille: Cinna (Barbakán bástya)
Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Zene:* Kircsi László. *Dramaturg:* Czímer József. *Díszlet-jelmez:* Huros Annamária. *Rendező:* Nógrádi Róbert és Szegvári Menyhért.
Szereplők: Győry Emil, Vári Eva, Safranek Károly, Vajek Róbert, Andresz Katalin, Katona Ágnes, Melis Gábor, Kovács Dénes, Sipos László,

BUDAI KATALIN

Vissza a színdarabhoz

G. B. Shaw: Vissza Matuzsálemhez című játéka a Körszínházban

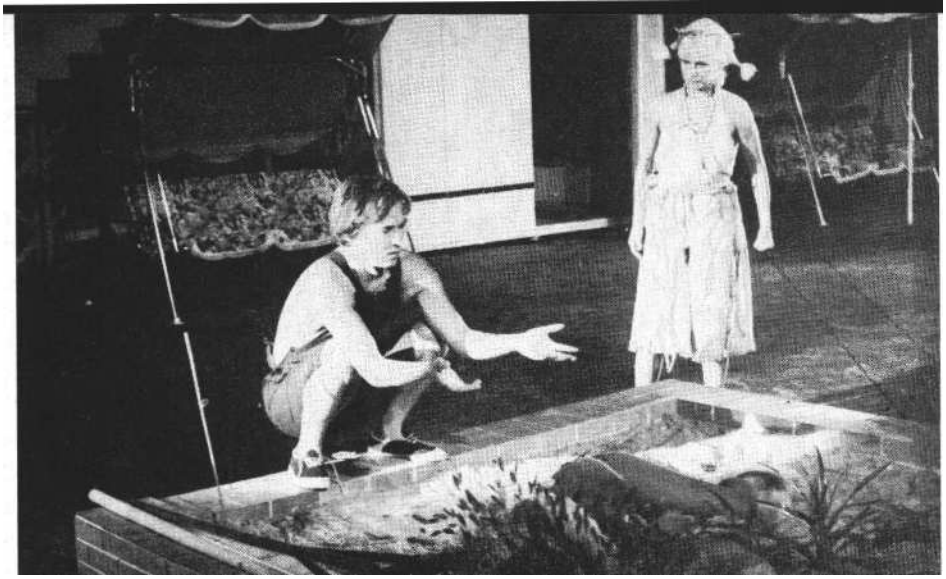
A Körszínház programját mindig várakozás előzi meg. Kazimir Károly huszonnegyedik éve szerez meglepetést a nyári nézőseregnek. Egyedi bemutatók, fáradságos kutatómunka, különleges értékek új fénybe állítása fűződik a nevéhez. I la az adaptálásnak a világirodalom néhány nagy, de nem színpadra termett műve ellen is állt, az érdeklődés felkeltése soha nem maradt el. A valódi színművek azonban régóta hiányoznak a nagy kultúrkörök, vándormítoszok reprezentatív bemutatásának színpadi alkalmai közül. Tavaly megtörni látszott a jég: a Lope de Vega-dráma már egy új korszak heroldjának tűnt. Most pedig, folytatás-ként, Shaw. Igaz, a régi szándék, a különleges, kevéssé ismert művek felfedezésének szándéka vezette el Kazimirt Shaw-hoz is. *Vissza* Matuzsálemhez című, viszonylag kései drámatrilógiáját, helye-sebben Mózes öt könyvének alapján pentatcuchját ugyanis eddig alig állították a világ színpadjaira. A körülötte lévő csöndnek - egy olyan népszerű író eseté-ben, mint Shaw nyilvánvalóan nem a rosszindulatú feledékenység, hanem valami egyéb lehet az oka. I la belegondolunk, hogy az egész szöveget csak több estén keresztül lehetne előadni, ha elolvassuk az előszót, ha a gondolati ötlet kifejtésének eseménytelenségét nézzük: megleljük az okokat. Itt bekövetkezik az, amire már 190₉-ben figyelmeztetett Lukács György: Shaw-nál egyszer majd a dráma megszünteti önmagát. „Eleinte a dráma pusztul ki ebből a drámából, az-tán lassan kipusztulnak az emberek is. Mert a dráma perspektívájában nézetek és intellektus nem adnak életet senki-nek." Az akaratdialektikából nézetdia-lektika lesz, a forma plátói dialógussá szűkül. Shaw-nak mindig szócső volt a színpad, az eszmék nem az emberek közti tettek hálójában akadtak fenn, hanem már előzetesen készen álltak, hosszú monológokba bújtatva hangzottak cl, később pedig már a darabhoz fűzött terjedelmes elő- és utószavakban fejtegette őket a csavaros eszű mester. A Vissza Matuzsálemhezben elszabadul a gondolkodó: tételeket állít fel, s szeszélyesen írja eléjük a játszó személyek nevét. Ha az előadhatatlanságra ez a magyarázat még mindig nem lenne elegendő, elmondhatjuk a legkínosabb érvet is: maga az alapgondolat is törékeny szellemi építmény. hogy a világ baja az lenne csupán, hogy az emberek túl rövid életűek: nehezen hihető.

Shaw úgy vélte, hogy az emberi élet-kornak kitolhatók a határai, s titkon talán önmagát is beleszámította a több száz évig élők csapatába, nem is teljesen indokolatlanul. Ha tovább élünk, van mit őrizni, van mit félteni, érdemes a dolgokat szépen, jól elvégezni. Ez lenne tehát a shaw-i recept a boldogságra, békére. Hite a „teremtő evolúcióban" bizony naiv. S bár tudósok úgy ítélik, hogy a sejtek elöregedését voltaképp semmi sem indokolja, a folyamat feltartható, az emberiség egyelőre még nem Matuzsálem példájához fog visszanyúlni bajainak orvoslására. Kifejtetlen marad továbbá, vajon kik rendelkezhetnek majd a továbbélés eme csodálatos képességével; s mikor rezervátumba kerülnek (ami inkább a falanszterra, semmint jóravaló matuzsálemek boldog gyülekezetére emlékeztet), nem tudjuk meg, mi az a speciális többlet, amelyet a hosszú élet nyújthat, mitől magasabb rendű az ő létezésmódjuk.

Kazimir egy interjúban a művet „világcsodának" nevezte. Csavarjuk le kissé e lelkesültség lángját, s mondjuk azt: ez egy szép nagy fikció, amit a ráérős mester hosszasan cirkalmazgatott.

Kazimirt már elismerés illeti azért, hogy mint átdolgozó három órára kurtította a körülbelül kilencet, s hogy mint rendező, be is érte ennyi játékidővel. Minden okunk megvan azt feltételezni, hogy a legjobb, legnemesebb, legaktuálisabb részleteket vette ki a drámafolyamból, hivatott irodalmi segítőtársa, Elbert Zsuzsa közreműködésével. Bizonyos az is, hogy a mostani színpadravivők szeme előtt jó cél, a békevágy és a bizakodó jövő megfogalmazása lebegett, ezt a végkicsengést szánta voltaképp Shaw is darabjának, „élj sokáig derűben s ne háborúzz butaságokért" címkével. Ámde a kényszerű kihagyások az amúgy is spekulatív-sejtelmes sci-fi jellegű elmeépítményt még inkább összekuszálták: ezt akkor is el kell ismernünk, ha testi és lelki kényelmünk védelmében történtek e kurtítások.

A látottakat összefoglalni rendkívül nehéz feladat: némi körszínházi előtréning amúgy sem árt a képeskönyv lapjai-



Bernard Shaw: Vissza Matuzsálemhez (Körszínház). Kozák András és Esztergályos Cecília (Ikládv László felv.)

nak pergetéséhez. Úgy kezdődik, hogy Ádám játszik egy paradicsombéli nyuszikával, egy századfordulós strand kellékei között. Nyuszikát cinikusan elüti egy autó. Ádám egy homokozóban rá-bukkan a holttetemre. Értetlenül nézi. Első világháborús angol üdvhadsereg masírozik be. A Barnabás fivérek, egy új tan alapítói híveket toboroznak. (Ekkor még nem egészen világos számunk-ra, hogy programjuk a matuzsálemi élet-kor akarat által való elérésére buzdítás.) Valamiféle politikai szóváltásra is sor kerül bizonyos Burge és Lubin urak között. Ismét a Paradicsom: Ádám és Éva keseregnek jódolgukban az örökkévalóság érzetén. A kígyó segít: megsúgja, hogyan kell gyereket csinálni. Lesz is gyerek, Káin, aki boldogan öldös (ő külön-ben az idősebbik Barnabás fivér alak-mása). A hosszú élet propagandája be-szivárog az előkelőbb körökbe is. Az idea azonban demokratikus, még Barnabásék szobalányát is megérinti. Ezt osztályszempontból helyteleníti az egyik Barnabás leánya, Savvy, aki éppen kézfogóját tartja Haslam lelkésszel. Ez a bizonyos lelkész 2170-ben már mint yorki érsek nyugdíjcsalás vádjával idéztetik be egy szigorú utópiabeli nyilvántartó intézménybe. ő bizony már kétszáz-valahány éves, noha negyvenesnek látszik. E világállam (melyben kínai az ügyvezető, angol az elnök, s egymás kritizálása lenne a humor forrása) háztartás-ügyi minisztere lép be e silány jövő ezredbeli papírmasé irodába, aki nem más, mint a szintén több száz éves egykori szobalány. A két jó tartású agg frigyre lép. *Az* eszme tehát feltartóztathatatlan. Eközben még ennek az utópiaállamnak a vezetője videoképernyő segítségével néger szeretőjében gyönyörködik, aki Capetownban hányjaveti magát a szerelemvágytól. Ekkor szünet következik. Nézők fele eltávozik.

A második részben turistacsoport érkezik egy angol dominanciájú világállamból a Matuzsálemek földjére. Ekkor már 3000-et írunk. A csoport tagja az agreszszív Napóleon is, akit az idegenforgalmi látványosság céljaira tartogatott Orákulum lelő. Egy idősebb úr zsakettban, beleszerelmesedik egy ugribugri Matuzsálem-jelölt bakfisba, aki még csak ötven-hat éves. A labdázás, a felhevült fogócska s a nász ígérete akkora izgalomba hozza ezen urat, hogy szívszélhűdés végez vele. Aztán 31 920-ba ugrunk, ekkor antik ruhájú hippik népesítik be a földgolyóbist. Az ő átlagéletkoruk négy esztendő és tojásból bújnak ki. Romlottak és élvetegek. Itt van Pygmalion is, aki tökéletes király- és királynészobrot mintázott. A szobrok dulakodni kezdenek, megölik alkotójukat. (Adámot és Évát ismerjük fel bennük.) Ahogy a darab elején, úgy most is megjelenik alumíniumfólia hajjal és hatalmas műszempillával Lilith, az ősnő, és ígéretet tesz a javulásra, a föld optimista lakóinak elszaporítására. Szavai nyomán aprócska leánygyermek jő, bilire ül és bűvöskockázásba fog. Ennyi.

A látottak alapján a darab értelme, cél-ja, logikája kideríthetetlen, ebből következően a színielőadás élvezhetetlen. A heterogén elemeknek itt csak árt a másutt egyébként hatásos kazimiri ötletparádé. A káosz elkerülhetetlen.

Színészek nincsenek, csak áldozatok. Ennyi kétségbeesett, csüggedt, értetlen embert együtt még nem láttam. Itt a jó szándék, a segítőkészség már semmit nem ér. Automata bábok lennének a cél-szerűek, akik a néhány szavas mondatokat bekiabálják. Játéklehetőség semmi. Jól csak az elképesztően dilettáns statisztéria jár. Üdvözült mosolyú leánykák ri szálják magukat, s óvakodnak rettenetesen, nehogy elvétsék a járásokat. Két ifjú színésznőnk legalább boldog az „Istenem, engem látnak" révületében: Rátonyi Hajnal és Gelecsényi Sára. (Utóbbi csak a második részben boldog, mert az elsőben csak énekelnie szabad a karban.) Ők az-tán viháncolnak, szép hangosan fújják a szövegüket és szoknyácskáikat libegtetik. Itt azonban már gyermekes örömüket nem nézhetjük tovább elnéző mosollyal: olyan súlyfeleslegeket cipelnek, amelyek mutogatása inkább „big is beautiful" reklámnak tűnik. A jelmeztervező Márk Tivadar rejtélyes okokból olyan görög tunikákba bújtatta őket, amelyeknél pont a kényes hasi és deréktájékon van hiátus. Így a pocakocskák még inkább kitüremkednek.

A szokásos gárda vergődését szánakozással igen, de értékeléssel nem illethetjük. Jelen voltak tehát (igaz, feszengve): Esztergályos Cecília, Kozák András, Drahota Andrea, Inke László, Szirtes Ádám, Bitskey Tibor, Verebes Károly. Schubert Évát nem lehet elrontani, mint szobalány, kitűnő. Kedves pillanatokat szerzett a búbánat tengerében Gór-Nagy Mária. Természetes, jókedvű, mozgékony, feltűnt kellemes hangszíne, remek alakja. Verebes Istvánnak sikerült alulmúlnia az alulmúlhatatlant: Barnabásnak, Káinnak, Napóleonnak egyaránt rossz volt. Ő legalább a szereptanulással nem bíbelődött. Feltűnt viszont Incze József (a Falladadarabbeli kiugrása után ismét), amennyit a néhány szavas jelenlétből meg lehetett állapítani, ízig-vérig komédiás alkat, igazi ígéret.

Ha az adaptációnak az értékmentés, az újrafelfedezés volt a célja, akkor éppen az ellenkezőjét érte el: bizonyította, hogy Shaw e műve gyenge opus, vagyis olvasva érdekesebb inkább, akkor is csak mint kuriozitás. Mindenesetre ez is tanulság, valamit ezáltal is megtudtunk. Az viszont már nem bocsánatos bűn, hogy dúló-fúló nézők hagyják el a sátorépítményt, alig verődik össze tenyér, mikor huszonvalahány vétlen, sokat fáradt ember bocsánatkérőleg meghajol.

G. B. Shaw: Vissza Matuzsálemhez (Kör-színház)
Fordította: Hevesi Sándor. *Irodalmi munkatárs:* Elbert Zsuzsa. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Koreográfus:* Ligeti Mária. *Díszlet: ifj.* Rajkai György. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Magyar színpadra alkalmazta és rendezte:* Kazimir Károly.

Szereplők: Verebes István, Incze József, Drahota Andrea, Kozák András, Esztergályos Cecilia, Inke László, Bitskey Tibor, Gór-Nagy Mária, Schubert Éva, Konrád Antal, Verebes Károly, Tándor Lajos, Kollár Béla, Rátonyi Hajnal, S. Tóth József, Forgács Péter, Phillippovich Tamás, Gelecsényi Sára, Szirtes Ádám, Szekeres Ilona, Neszmélyi Magda.

RÓNA KATALIN

A végig nem gondolt Agria

Az Iphigeneia a tauruszok földjén és A köpenicki kapitány Egerben

Igény és bátor vállalkozás - írta az Agria Játékszín előadásairól egy kritikusa. Igényes és bátor akkor is, ha fenntartásokat hív is ki. Nos, az igényességen nem akadnék fenn, hisz a színészi munkát ebben az évben kétségtelenül megilleti a jelző. Ám a bátorság már kétséges, hacsak nem a meghökkenteni akarásra vonatkozik. Úgy érzem, élsősorban a végig nem gondoltság jellemzi az idei előadásokat. A végig nem gondoltság tartalmi és formai síkon egyaránt. S ami még szomorúbb, nemcsak az egyik vagy a másik előadásra vonatkozik, az egyik vagy a másik tekintetben ez a nem túl kedvező ítélet, hanem Valló Péter mindkét rendezésére. S efölött azért nem szabad egyszerűen napirendre térni, mert az utóbbi időben elég sűrűn és joggal érte Valló Péter rendezéseit az a vád, hogy gondolatilag nem eléggé tisztázottak.

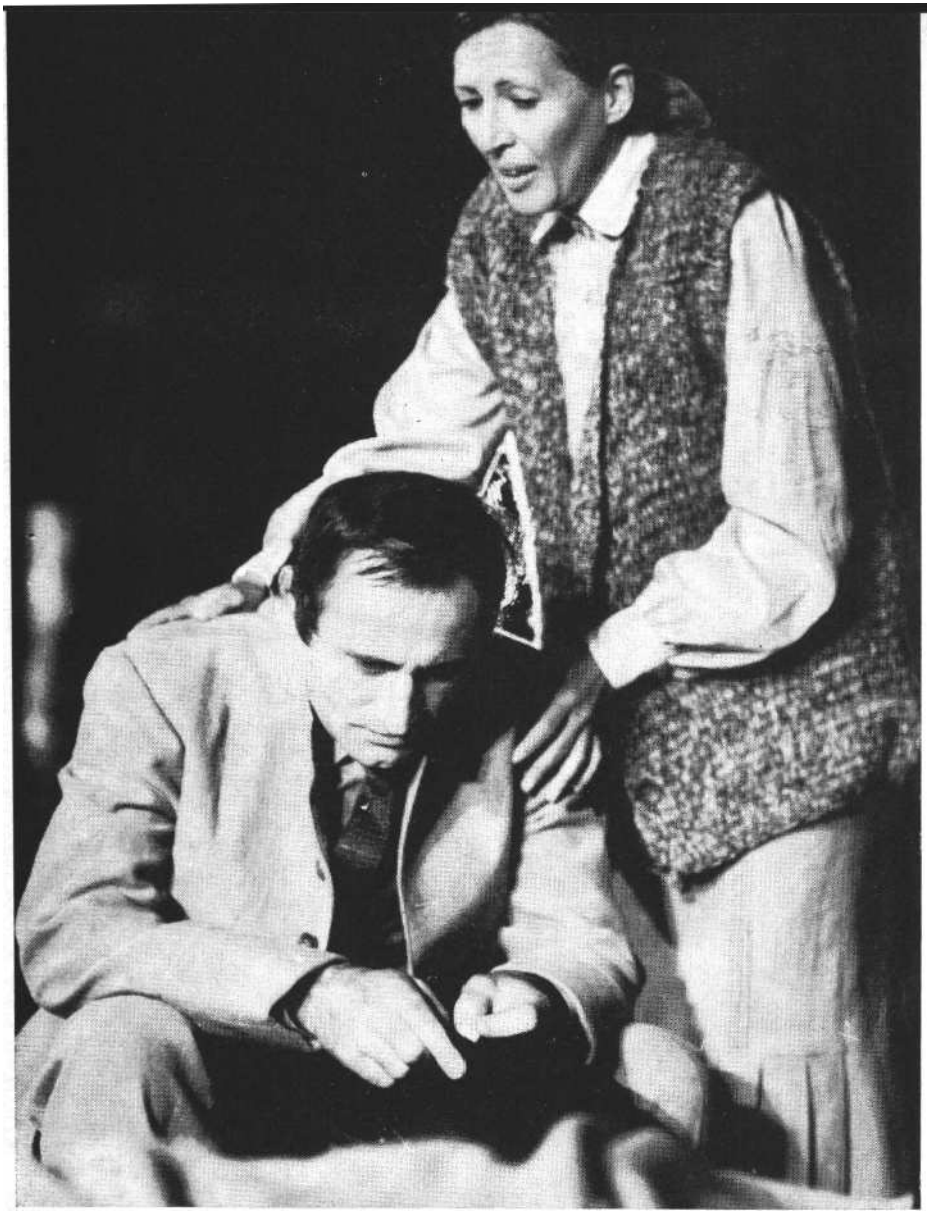
Az Agria Játékszín ezúttal két bemutatót tartott. A Vár ideális környezetet teremtett volna *az Iphigeneia a tauruszok földjén* előadásának, ha a rendezésnek arra is lett volna ideje figyelni, hogy minden jelenet, minden színész a nézőtér minden pontjáról látható legyen. A Líceum udvarán *A köpenicki kapitány* ősbemutatóját tartották, s a hol visszhangos, hol hang-elnyelő udvar a bűnös, hogy a hangosítás ellenére alig volt érthető a szöveg. Ilyen „apró" elemekre is figyelni kell azonban ott, ahol rendszeresen nyári színházi produkciókat kívánnak tartani.

Valló átirata

Euripidész i. e. 41z-ben, *Goethe* 1787-ben írt drámát a sorsüldözte Átreusz nemzetség sarjairól. Iphigeneiáról, akit apja, Agamemnon Kalkhasz jóslatára, Menelaosz érveinek hatására Aulisz kikötőjében föláldoz a Trója ellen induló görög had érdekében, akit azonban Artemisz istennő egy szarvasünővel cserél ki az oltáron, majd a tauruszok földjére visz. Oresztészről, aki miután megölte férjgyilkos anyját, Klütaimnésztrát, az erünniszek haragja elől menekülvén, elér Tauriszba, hogy hite szerint megszerezze Artemisz szobrát az athénieknek. Itt kezdődik a mitológiai történet, amelyet alapvetően más világlátással, drámai erővel fogalmazott meg Euripidész és Goethe. Barbár földön talál egymásra a két testvér. Együtt szöknek hajón, ám a tengeren utoléri őket a vihar, s ha nincs segítség, a bosszúszomjas tauruszok kezére kerülnek. Am az égiek megelégelik a sorscsapásokat, és Pallasz Athéné megjelenik a tauruszi templom fölött, hogy megtiltsa Thoasz királynak a testvérpár üldözését. A boldog megbékélést tehát az istenek hozzák, ők, akik a viharokat kavarják. Így vélekedik Euripidész.

Goethe drámája a német klasszicizmusból táplálkozó, a humanitást mint eszményt vállaló színpadi mű, összevetve az eredeti klasszikus alkotással, pontosan mutatja, miként változik a filozófiai, erkölcsi és művészi szemlélet alakulásával a drámai történet belső logikája, gondolati rendszere. Goethe megtartotta a mítosz hőseit, az eseményeket, ám mondanivalója alapvetően más: az ember, a tizennyolcadik század szemlélete szerint, maga alakítja sorsát, maga dönt életéről. Nem az istenekkel vitázik, nem tisztelikáromolja őket, hanem egymás közti vitában, mégpedig a humanitás alapjáról, maga formálja, rendezi konfliktusait. Goethe drámájában Iphigeneia nem vállalja a szökést, a szoborrablást, mert lelkifurdalás gyötri, hogy Thoaszt, jótevőjét be kell csapnia. Amikor a király mégis gyanút fog, Iphigeneia fölfedi előtte az

Ruttkai Éva az Iphigeneia a tauruszok földjén előadásában (Agria Játékszín) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)



Reviczky Gábor és Tímár Éva A köpenicki kapitányban (Agria Játékszín) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

igazságot. Megakadályozza a fegyveres összecsapást Oresztész és Thoasz között, s a két férfi tárgyalni kezd. Oresztésznek már nem kell a szobor, és Thoasz is nagylelkűen, áldással engedi útjára Iphigeneiát.

Íme, a formájában klasszikus, ám eszmei rendszerében oly különböző két dráma, amelyekből Valló Péter sajátos átiratot próbált létrehozni. Megkettőzött szereplőgárdával, megkettőzött szöveg-összeépítéssel kívánt talán egy harmadik drámát életre kelteni. Csakhogy akkor tévedett, pontosabban akkor nem gondolta végig feladatát, amikor nem határozta meg pontosan, hogy mit akar. Tehát: két világképet kíván összevetve megmutatni? Az azonosságra vagy a különbözőségre figyel ? Szembeállítani akar vagy elválasztani?

Mindazonáltal két mű összeírásával képtelenség egységet teremteni. A színpadi művek öntörvénye tiltakozik. Elképzelhető lett volna egy harmadik, teljes dráma létrehozása. Tudomásul kell venni, hogy a drámaírás is éppúgy színházi műfaj, mint a rendezés, s nem lehet valamiféle elszánt „bátorság" jegyében színház helyett irodalmi-filológiaiismeretterjesztést tartani. Illetve: ha Valló Péternek lett volna a drámai helyzetre egy harmadik megoldása, tehát ha nem egyszerűen eljátszatta volna a befejezést, először az euripidészit, majd azt követően a goetheit, úgy a gondolat meggyőzhetett volna szándékáról. S ebben az eset-ben legföljebb azon lehetett volna vitatkozni, vagy arról lehetett volna beszél-ni, miféle határozott eszmei rendszerben látja a világot a színpadra alkalmazó.

Ruttkai Éva, aki a megkettőzött szereplőgárdában maga játssza Iphigeneiát, valószínűleg bármelyik változatban nagyszerűen formálta volna meg a görög királylány alakját. Színpadi ereje így is meggyőző, ám érződik küzdelme a kettős jellemmel. Körötte a harmadéves főiskolások: Bardóczky Attila, Eszenyi Enikő, Ivancsics Ilona, Kaszás Attila, Méhes László, Nagy Miklós, ifj. Pathó István, Rácz Géza, Rátóti Zoltán, Rudolf Péter, Simon Mária, Szerémy Zoltán, Töreky Zsuzsa mindent megtesznek, hogy elhitessék magukkal és a közönséggel, értik, mire készteti őket Valló Péter színpadi rögeszméje.

Valló olvasata

A húszas évek német polgári drámairodalmában új színt jelentett Carl Zuckmayer, aki alkotásaival megtörni látszott az expresszionizmus színpadi uralmát. Igazi sikert 1931-ben *A köpenicki kapitány* megírása jelentett számára. A vilmosi Németország szatírája cselekményvezetésével és még inkább figurateremtő erejével komoly színpadi érzékről tanúskodik. Az első világháborút megelőző esztendők története életteli volt megszületésének időszakában, s valószínűleg életteli lenne ma is, ha az előadás bizonyos vonatkozásban nem akarta volna erőszakosan maivá tenni, szimbólumait mindenáron „korszerűsíteni".

Wilhelm Voigt megtörtént esete áll Zuckmayer meséjének középpontjában. A fiút koldulás miatt először kétnapos, majd négyhetes fogságra ítélték. Így iskoláit abba kellett hagynia és suszter-inas lett. Tizennyolc évesen többszöri postai okirathamisítás miatt tizenkét évi fegyházra ítélték. Újabb egy év börtön következett, majd bankrablás miatt tizenöt év. S mert sem állást, sem tartózkodási engedélyt, de útlevelet sem kapott, hogy elhagyhassa Németországot, elhatározta, végére jár a dolognak: maga szerez útlevelet kapitányi álruhában. Ez lett a híressé vált köpenicki bevonulás 1906. október 6-án.

A megesett históriából formált Zuckmayer kissé hosszadalmas és némileg túlbonyolított drámát. Hogyan találkozik a kapitányi egyenruha és az álkapitány - ez a szatíra cselekménye, amely-nek során nagyszerű figurákat vonultat fel a szerző. Wilhelm Voigt alakjában, ahogy maga vallott erről, *„egy modern Eulenspiegelt vélt fölfedezni, aki csínytevései révén anélkül, hogy annak mélyebb értelmét felismerné, környezetének vakságát leleplezi - ugyanúgy, mint ahogy a népkönyv tréfacsinálója teszi ezt csodatevő szemüvege segítségével".*

Valló Péter rendezése, miközben a meséből csak a példázatot akarta kibontani, a régmúltban, az „egyszer voltban" csak a mát kívánta megmutatni, alig vette fi-

gyelembe a szerző intő szavát: *„anélkül, hogy annak mélyebb értelmét felismerné"*. Ez a félmondat döntő *A köpenicki kapitány* előadásának szempontjából. Zuckmayer kis cipészét az élet, a tehetetlenség sodorja egyik rossz helyzetből a másikba. Ügyetlen szélhámos ő, akinek semmi sem sikerül, még ez az utolsó, a köpenicki bevonulás sem. Hisz bármily gyorsan és látványosan „legyőzi" a tehetetlen polgármestert, tüstént rá kell jönnie, Köpenickben nem tud útlevelet szerezni. Hiába az egyenruhát körülrajongó áhítat, továbblépni lehetetlen. Újra csak a rendőrségi szoba vár rá. S egy ilyen kis embert bárhogy is a gogoli fekete ruhába és köpenybe bújtatja, nem játszathatja el egy olyan kemény, markáns, erőteljes színésszel, mint Szilágyi Tibor. Mert ugyan lehetséges, hogy a rendezés ebben a színészi távolságtartásban véli megtalálni a mese mai igazságát, de az előadást szemlélve azt kell mondanunk : épp ellenkezőleg, ettől vész el a dráma alapvető igazsága. Szilágyi képtelen eljátszani, s valószínűleg a rendezés sem késztette erre, az esetlen együgyűséget, az értet-lenséget. Nagyon is pontosan tudja ő, hogy mit akar. S még jó, ha nem érezzük úgy, a történelem igazolni fogja az efféle gondolkodó „ellenállókat". Erről azonban nem szól Zuckmayer drámája. S ha sok is a továbbgondolható szatirikus élc, mindenesetre jobban végig kel-lett volna vezetni, mit is mond a ma nézőjének *A köpenicki kapitány.* Mert valóban ott a lehetőség az iróniára, az abszurd helyzetek mai megvilágítására. Csakhogy nem szabad megelégedni az első, a nagyon is felszínen kecsegtető ötletekkel.

A köpenicki kapitány előadásának kétségtelen érdeme az epizódokban a karakterformálás. Valló rendezése szinte valamennyire nagy gondot fordított. Kár, hogy szerves egészt nem tudott létrehoz-ni. Valamennyi önállóan értékelhető teljesítmény, s hogy mégsem képesek megteremteni az előadás egységét, annak bizonyára a gondolati egység hiánya az oka.

Szombathy Gyula játssza Köpcnick polgármesterét. A tehetségtelen, tehetetlen, de a tiszti ruha bűvöletében magát a hatalom birtokosának érző-tudó ember történetében teljes sorsot ábrázol. Játéka a külsődleges eszközök használata és a belső ellentmondás ábrázolásában kifeszített kötélen táncol. De színészi tehetsége oly pontosan meghatározza a figura megformálásának rendjét, hogy egy pillanatra sem billen meg. Ostoba kiszolgáltatottságában, ahogy felesége parancsolgatását hallgatja, egy pillanatra még szánalmat is tud kelteni.

Miklósy György két ellentétes karaktert formál az előadásban, színészi tökélylyel. A tiszti szabó úri figuráját a mester tiszteletével, bölcs magyarázkodásával és a zsibárus mindent áruba bocsátó lendületét. Alakításai hitelesek, tiszták, egyértelműek.

Székhelyi József humora, tiszteletlen-szarkasztikus bölcsessége a szabász figurájában magával ragadó.

Reviczky Gáborra vár ebben az előadásban a feladat, hogy a szélhámos Voigttal szemben az emberi élet tisztaságát, becsületességét, a jövő iránti bizalmat fogalmazza meg. Alakítása egyszerűségében megkapó.

Tolnai Miklós kemény és erőszakos a börtönigazgató szerepében. Csöndes egyszerűséggel játssza Voigt nővérét Tímár Éva.

Az Agria Játékszín az évek során a nyári játékok közt egyre följebb kerül a ranglétrán. Jó lenne, ha jövőre nemcsak a drámaválasztás vitatható bátorságával, hanem eszmei kidolgozottságával is megörvendeztetné nézőit.

Euripidész: Iphigeneia a tauruszok földjén (Agria Játékszín)

Euripidész drámáját, Goethe hasonló művének felhasználásával *átdolgozta és színpadra alkalmazta:* Valló Péter.

Euripidész drámáját Devecseri Gábor, Goethe drámáját Babits Mihály *fordította.*

Játéktér: Éberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Zene:* Komlósy Zsuzsa, Sipos András.

Szereplők: Ruttkai Éva, Bardóczky Attila, f.h., Eszenyi Enikő f.h., Ivancsics Ilona f.h., Kaszás Attila f.h., Méhes László f.h., Nagy Miklós f.h., ifj. Pathó István f.h., Rácz Géza f.h., Rátóti Zoltán f.h., Rudolf Péter f.h., Simon Mária f.h., Szerémy Zoltán f.h., Töreky Zsuzsa f.h.

Carl Zuckmayer: A köpenicki kapitány (Agria Játékszín)

Fordította: Lászlóffy Kata. *Játéktér:* Éberwein Róbert. *Zene:* Komlósy Zsuzsa és Kovács László. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Valló Péter.

Szereplők: Szilágyi Tibor, Reviczky Gábor, Tímár Éva, Tolnai Miklós, Szombathy Gyula, Miklósy György, Sipos András, Székhelyi József, Sír Kati, Maszlay István, Blaskó Péter.

FORRAY KATALIN

Egy a kislány

Schubert-daljáték Szentendrén

A néző ne várjon „operettes" kiállítású színpadot, pazar díszletet, szemkáprázta-tó látványosságot, ha daljátékra vált jegyet. Bizonyára nem is várna, de kevéssé tájékozott a műnemek között, így az a darab, amiben slágerré népszerűsült dalokat hall prózával összekötve - mindegy, minek szánta a szerző -, azt biztosan operettnek tekinti. Jó-e ez így vagy sem, lehet vitatkozni. Könnyen mondhatná bárki, azért mert, a szokás össze-, illetve elmosta a műfaji határokat, ma is lehet operettes külsőségek és szemlélet nélkül, eredeti módon és eredetien eljátszani egy daljátékot. Ugyanakkor azon is érdemes elgondolkozni, nem használt-e, nem volt-e jogos a daljátékokat az operett felől megközelíteni, a közönség igényét (természetesen színvonalasan) kielégíteni. Vagyis azt kellene eldönteni, hogy daljátéknak vagy operettnek játsszuk azokat a dal játékokat, amelyeket legkedvesebb operettjei között tart számon a közönség. A kérdés szinte szónoki, annyira egyértelmű a válasz: lehet így is, lehet úgy is. Egy dolgot azonban nem szabad : a kettő között lavírozni, nem mű-fajban tartani a darabot, mert a nézők várakozása így semmiben nem teljesül; igazán sem daljátékot, sem operettet nem kapnak. (Az már más kérdés, hogy a zene általában „elviszi", sőt gyakran az egyéb fogyatékosságok ellenére sikerre viszi a darabot.)

A Három a kislány zenéje vitathatatlanul igényes, méltán népszerű, illetve vitathatatlanul sok szép és értékes Schubert-dal hangzik fel benne. A pontosítás azért szükséges, mert erőteljes, hangsúlyozott íve, szerkezete nincs a darab zenéjének. Összeállítás, könnyed és nagyon laza átkötésekkel. Ez a zenés műfajban korántsem egyedülálló jelenség itt azért válik feltűnővé, mert igen nagy kontraszt feszül a dalok némelyike és az át-kötések között. *A Három a kislány* színre-vitelének egyik legnagyobb nehézsége éppen az, vajon sikerül-e a rendezői, tervezői, színészi munkát olyan intenzitásúvá tenni, hogy az megemelje, a dalok szintjére hozza a „közjátékokat". (Ezt ráadásul az is nehezíti, hogy még a daljá-

Jelenet a Három a kislány szentendrei előadásából (Iklády László felv.)

tékok, operettek gyakran kifogásolható nívójú szövegkönyvei között is gyenge *a Három a kislányé.)* Mindehhez természetesen alapfeltétel olyan színészegyéniségek jelenléte, akik tökéletes biztonsággal énekelnek, és van erejük játékkal meg-tölteni a szövegkönyv néhol suta jeleneteit.

Ha csak ezt a néhány legkézenfekvőbb szempontot - a darab műfajából adódó értelmezés sokféleségét, a zene egyenetlenségéből következő buktatókat, a szerepkiosztás nehézségeit tekintjük, máris izgalmas vállalkozásnak látszott Kerényi Imre rendezése a Szentendrei Teátrumban.

A színháznak évről évre otthont adó kis tér ismerős házai nyugodt egyszerűségükkel két oldalról ölelték körül a „színpadot", míg a nézőtérrel szemben cirádás, lépcsőzetes vasemelvényen muzsikált a MAV Szimfonikusok Zene-kara. A nagy létszámú zenekar elhelyezése egy ilyen csöpp kis téren nagy gondot jelenthetett, mégis, kár volt többféle hangulatot emiatt összezsúfolni. Az egységes látványt a házfalakra szerelt mozgatható művirágok sem szolgálták, sőt jelentősen csökkentették. Félreértés ne essék, nem a darab műfaja idegen a művirágoktól vagy a cirádáktól, hanem maga a szentendrei környezet. Viszont, ha semmi jelentősége nincs az eredeti miliőnek, akkor miért éppen a Szentendrei Teátrum a színhely? A helyét elfoglaló néző nem sok útbaigazítást kap tehát a díszlettől, s ez a felemás benyomása az előadás során mindvégig megmarad.

Kerényi Imre nem döntött, legalábbis nem derül ki az előadásból, szakít-e az operettes hagyományokkal vagy sem. Ez a kérdés azért merül fel, mert szinte jelenetenként más stílusban játszanak a szereplők: hol túlzott gesztusokkal, színpadias mozdulatokkal, hol természetesen, szinte hétköznapian egyszerűen, hol sok ötlettel, szellemesen, hol unottan, kívülről szemlélve a játékot. Még sok, önmagában véve helytálló elgondolás sem fér meg egyazon előadáson belül, hiszen zavarja a nézőt abban, hogy valamiféle egységes hangulat legyen úrrá rajta. Hát még ha ezek az elképzelések nem is illeszkednek a darabhoz. Nem a művészi értelmezés szabadságát vitatom, csupán fájdalmas tényként kell regisztrálnom a szentendrei előadás kapcsán, hogy a dicséretes szándék - miszerint legyen a nyári színház otthona különböző ízlésű, játékfelfogású, stílusú színészek, alkotók alkalmi találkozásának - az alkalmi jellegben valósul meg jó néhányszor. (Es ez az alkalmi sajnos egyes esetekben még dicséret is lehet, mert jószerivel a szedett-vedettet fedi.)

A Teátrumba ellátogató néző nem panaszkodhat a Schubert-dalok hallatán. De a szép, kulturált éneklés ebben a műfajban kevés. Kevés, mert mint már volt róla szó, nagyon halovány a szövegkönyv, szinte alig kínál fogódzót, erőteljes rendezői irányítás híján a „játékot" felváltja a dalest.

örvendetes volt kisebb szerepekben nagyszerű énekeseket látni-hallani. Karizs Béla, Hantos Balázs a zene hangulatát kitűnően ragadta meg. Az ezeknél „jelentősebb" szerepek alakítói magánszámokat adtak elő, volt aki jól, volt aki kevésbé sikerülten. Benedek Miklós olyan összetett figurát kerekített Novotny titkosrendőr köré, hogy sajnálni lehetett, miért nem róla szól az előadás. De bármennyire örülhetünk nagyszerű színészi teljesítményének -kilógott a sorból. Úgy, mint Fónay Márta, aki néhány végtelenül egyszerű, meleg emberi gesztussal volt operettmama. Igényességük kiemelése távolról sem a társulat többi tagjának munkáját akárja minősíteni, csupán azt, hogy kettejük jelenléte olyan többletet adott az előadásnak, hogy szembetűnővé vált a szerepek többségének átgondolatlansága.

Mint ahogy maga a darab sem, úgy az előadás sem a három kislányról szól. A szövegkönyvben egyformán erőtlen minden dramaturgiai szál, csupán néhány hihető szituációra volt szükség, hogy a dalok felcsendülhessenek. Az előadás viszont azért nem a három kislányról szól, mert közülük csak egy, Hűvösvölgyi Ildikó (Médi) jelenlétét érezzük. Kővári Judit (Édi) és Ferencz Éva (Hédi) énekhangban ugyan nem marad el Hűvösvölgyi Ildikótól, de játéktudásban, lelkesedésben igen.

Rátonyi Róbert (Tschöll papa) és Lehoczky Zsuzsa (Grisi) a hagyományos operett szabályait tartották szem előtt, Rátonyi halványabban, Lehoczky Zsuzsa a szerephez illő lendülettel, harsánysággal. Maros Gábor és Tímár Béla játékának ugyanaz volt a hibája: mindketten olyan nagy igyekezettel koncentráltak a zenére, hogy nélkülözött minden természetes játékosságot, derűt. Az előadás egyetlen telitalálata Mialkovszky Erzsébet jelmezkollekciója volt.

Schubert: Három a kislány (Szentendrei Teátrum)

Szövegét írta: Willner és Reichert. *Zenéjét összeállította:* Berté és Lafitte. *Fordította:* Harsányi Zsolt. *Koreográfus:* Szirmai Béla. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Társrendező:* Balogh Gábor. *Rendező:* Kerényi Imre.

Szereplők: Maros Gábor, Tímár Béla, Rátonyi Róbert, Fónay Márta, Kővári Judit, Ferencz Éva, Hűvösvölgyi Ildikó, Lehoczky Zsuzsa, Benedek Miklós, Karizs Béla, Hantos Balázs, Zsuzsa Mihály f.h., Szacsvay László, Benkóczy Zoltán, Bálint György, Kéry Gyula, Móricz Ildikó, Császár József, Kerekes László f.h., Köves László f.h., Janisch Éva f.h., Hirling István.

CSERJE ZSUZSA

Habpuszi

A Csók kisvárdai előadásáról

„Tévedés az élet, nem élt, ki nem tévedt" - ezzel a cirkalmas jeligével pályázott Dóczi Lajos, az újromantikus irányzat egyik képviselője az 1872-es Teleki-ju-talomra a *Csók* című darabjával. Az Akadémia száz aranyát elnyerte ugyan, de művét nem egyértelműen méltatták. Írója a *Csók* ötletét, sőt meséjét is Shakespeare-ből merítette. Amikor pártolója és írótársa, Rákosi Jenő kísérletképpen lefordította a *Felsült szerelmeseket,* eszébe jutott Dóczinak, hogy érdekes lenne Shakespeare vígjátékát tovább-fejleszteni. Ebből született a *Csók.* Ám amíg Shakespeare-nél a navarrai fejedelem a szerelemnek üzen hadat, s az udvar egész sor házassággal cáfolja meg e különc fogadalmat, addig a Csókban Navarra ura a csókot magát tiltja alatt-valóitól, míg végül beleesik a maga állította csapdába, s maga is csókok után lohol.

Amikor Gyulai Pál az újromantikus irányzat drámai termésén Shakespeare leggyengébb darabjainak leggyengébb tulajdonságait érzi, ebbe Dóczi darab-ját is beleérti. Igen engedékenynek tartja az Akadémiát, amely ezt a vígjátékot száz arannyal jutalmazta. S bár a *Csók* bemutatója nagy sikerrel zajlott le a Nemzeti Színházban 1874-ben, s a más-napi lapok elragadtatással írtak az eseményről, Gyulai újra tollat ragad, hogy *a Csók* színpadi diadalát józanul és szak-szerűen boncolja. Ebben a cikkben többek között ezt írja a darabról: „Tetszett benne néhány lyrai hely, különösen a csók dicsőítése, amely ily alakban nem illik a parasztleány szájába, ha jól emlékszünk, reminiscencia is, de minden-esetre jól *van* írva, aztán tetszett az erős csókolózás, amelyet színészeink egész virtuozitással érzékítettek, és végre egész tűzbe hozta a karzatot az a jelenet, hogy a lány a papot felmászatja a fára, hogy neki almát szakítson, a leány pedig elveszi a lajtorját, s a pap a fán akad. Ez volt még a legérthetőbb a darabban, mert a kuszált és zavaros mesét alig értette mívelt, nem mívelt egyaránt."

A darabot 1874-ben harminchatszor, 1912-ig összesen hetvenhétszer játszották zsúfolt házakkal.

Több mint ötvenévi hallgatás után 1968-ban rendkívüli sikerrel éledt újjá *a Csók* zenés változata a Pesti Színház előadásán. Érdekes belelapoznunk az ezt követő kritikákba, mert igen tanulságosak jelen mondandónk szempontjából.

Létay Vera így ír az Elél *és Irodalom*-ban: „Dóczi navarrai királyságában nem hús-vér emberek élnek, csak versben be-szélő babák, az irodalmiaskodó játékból hiányzik az igazi humor, az igazi szen-vedély, a csók sem igazi csók, legfeljebb puszi." Antal Gábor viszont úgy véli az *Ország-Világban,* hogy a Fényes Szabolcs által jól eltalált zenei hangvétel és Szenes Iván dalszövegei „úgy fejlesztik tovább Dóczi gunyorosságát, hogy az egész *Csók* idézőjelbe kerül anélkül azonban, hogy puszivá minősülne viszsza". Ám egyidejűleg azt is megállapít-ja, hogy a darab „mondanivalója olyan könnyű, mint a habcsóknak nevezett sütemény".

Hogy az 1968-as előadás rendkívüli sikere mivel magyarázható, arra színes és elfogadható fejtegetést olvashatunk Mát-rai-Betegh Béla tollából a *Magyar Nemzet* hasábjain. Többek között ezt írja: „A színház nagyon jól tudja, hogy ebben a cselekményben az égvilágon semmi le-lemény nincs, pótolni kell hát valamivel, ami legalább elszórakoztat. Zenével mondjuk, tánccal, betétekkel. Egy csöpp iróniával ízesíteni ezt a tekintélyes sót-lanságot, ezt a vadregényes unalmat, néhány lóerőt szerelni ebbe a lejárt, muzeális Ford kocsiba, hogy pöfögjön egy sétakocsikázásnyit a Váczi uccán, Váczi uccán ..." A kritikus a továbbiakban egyfelől Fényes Szabolcs kellemes muzsikájának és Szenes Iván gunyoros szövegeinek tulajdonítja azt, hogy a darab jól megy, annak ellenére, hogy a „Dóczi-féle karosszéria szétesőben van", másrészt viszont a rendezésnek: „ ..lerakódik benne a reneszánsznak is, a biedermeiernek is, a szecessziónak is éppen a limloma, s ez a halmaz így, együtt, kiad valami csúfondáros színpadi ornamentikát, egy Dóczi-stilizációt, amely a saját stíluselemeitől válik nevetségessé is, mulatságossá is."

Íme, *az* 1968-as előadás sikerének titka. Ezért írhatta Koltai Tamás is *a Nép-szabadságban,* hogy „ ...ne legyünk igazságtalanok : ha a darab elemzésekor mellőztük a bírói talárba bújt ítészszigort, az előadás méltatásakor se használjunk dorongot. Annál kevésbé, mivel ez a maira hangszerelt kétórás játék önma-gában kellemes, üdítő szórakozást nyújt".

Joggal kérheti számon tehát e mosta-ni felújítás nézője legalábbis ez utóbbit: azt, hogy önmagában kellemes és üdítő szórakozást nyújtson. Olyan pozitívu-mokat vár a színi megvalósításban, amely e habcsóknak vagy éppen puszi-nak minősített könnyed történetet 1982-ben is élvezetessé, sikeressé pumpálja. Ám a kisvárdai előadás azt mutatja, hogy a vérátömlesztés nem sikerült.

Ha már amúgy is olyan darabbal van dolgunk, amelynek meseszövése túlbo-nyolított, cselekménye nehezen követhető, elvárható az a szakmai minimum, hogy a rendezés azt a lehetőségekhez képest viszonylag áttekinthetővé és követhetővé tegye. Az, hogy a kisvárdai elő-adás ennek az alapkövetelménynek sem tett eleget, volt egy igen fontos objektív oka is, amely azonban nem menti e fo-gyatékosságot. S ez a következő: azon az estén, amelyen az előadást láttam, éppen televíziófelvétel volt (a következő estén szintén, mert kétszer vették fel az előadást). Ennek a ténynek a követ-kezményeként a felvétel érdekében az egész színpadot egységesen erős fénnyel világították be, mellőzve tehát a rendező által bizonyára megkonstruált művészi világítást. Ennél a darabnál azonban a sötétségnek és világosságnak igen fontos dramaturgiai szerepe van, hiszen a cselekmény java részében titkos találkozá-sok, a sötétség leple alatti személycserék, összetévesztések zajlanak, olyan jelene-tek, amelyekben három szereplő közül a harmadikat az első láthatja, de a második nem. Logikus tehát, hogy a fényárban úszó színpadon a jelenetek jelentős része érthetetlenné, zavarossá vált, s a közönség (amellett, hogy időnként jól szórakozott), értetlenül szemlélte a logikátlannak tűnő jelenetek sorát. Na meggondoljuk, hogy ebből a nyáresti játékból összesen három előadás volt, s abból kettőt nem abban a világításban játszottak, amely szükséges a darab megértéséhez, felvetődik a kérdés, miért nem próbált a rendező valamilyen megoldást találni, amikor a televíziós felvétel ténye kiderült. Talán át kellett volna rendezni né-hány jelenetet a közönség érdekében, hiszen az előadás mégiscsak a kisvárdai közönségnek készült, s így viszont ő maradt hátrányos helyzetben.

Eddigi okvetetlenkedésünk elvesztené jelentőségét, ha az előadás egyéb erényei elfeledtetnék e fontos technikai hiányosságot. De a rendező Halasi Imre

a játékstílus terén olyan engedményeket tett, amelyek semmiféle következetes elgondolást nem tükröztek. Nem irónia fűszerezi itt a cselekményt, hanem ósdi, jól bevált vígjátéki ötletek petárdái pukkannak, ami viszont csak felerősíti az amúgy is kétes értékű darab sekélyességét. A színészek irányításában sem remekelt. Azok többnyire saját ízlésükre vagy ízléstelenségükre hagyatkozva játszanak. A fontosabb szerepekben Cseke Péter és Barbinek Péter mértéktartóan komédiázik, s él vígjátéki lehetőségeivel, a kisebb szerepekben Zsolnay András és Csikos Sándor úgyszintén. Am több szereplőről nem mondhatjuk el ugyan-ezt. Nagy kár, hogy Mikó István, aki egyébként e műfaj minden csínját-bínját ismeri, ragyogóan mozog és énekel, most meg sem próbál élő alakot formál-ni a pap hálás szerepéből, ötletei igen-csak külsőségesek. Pedig humora fakadhatna belülről is, hiszen ismerjük e színész igazi jellemábrázoló képességét. Még nehezebben fogadható el Tahi József ripacskodása, aki a szerelmes ifjú Carlo alakjából olyan csetlő-botló együgyűt formál, ami teljességgel ellentétben áll a megírt alakkal. Képtelenség elhinni, hogy egy talpraesett, szép fiatal lány ebbe az infantilis falubolondjába szerelmes. Vándor Éva viszont Marietta szerepében az előadás legélvezetesebb perceit nyújtja, mert szépséges és áradó, szíve és humora van, Domján Editre emlékeztető bűbájos nőiessége elragadóvá teszi játékát. Rajta kívül Kovács Nórát illeti még dicséret, aki ebben a harsány kavalkádban finom ízléssel, kecses mozgással formálja meg Angela szerepét.

Az olcsó ötletek közepette kimagaslik egy, aminek igazi humorértéke van, ezért érdemes megemlíteni. Amikor a fán rekedt pap végre lekászálódhat az alma-fáról, egy teli szatyor almát cipel le magával. Ennek az apró játéknak, amellett, hogy jellemző ereje is van, helyi aktualitása adja savát-borsát. (A híres szabolcsi alma!) A közönség érezhető hálával és harsány nevetéssel jutalmazza az ötletet.

Ami a darab zenéjét illeti, furcsa megállapításra juthat *a* néző (hallgató). A Pesti Színház előadásában a siker oroszlánrészét még Fényes Szabolcs élvezetes és dallamos zenéjének és Szenes Iván szellemes versszövegeinek tulajdonították. Mára ez a zene elvesztette egykori vonzerejét. *A Mindenkinek van egy álma* című sláger, amely akkor lázba hozta a közönséget, ma már legfeljebb egy régi táncdalfesztivált idéz (annak, aki korá nál fogva emlékszik még rá), de vér-beli musicaldallamnak nemigen válik be.

Igencsak elszaporodtak hazánkban a nyári játékok, várszínházi esték. S jó dolog, hogy mindenhol, ahol alkalom és hely kínálkozik, színházat csinálunk. Az idei nyári játékok darabválasztására többnyire az igényesség jellemző. Kisvárdán tavaly nyáron rendeztek először önálló nyári színházi előadást, Ruzante *Csapodár madárkáját* mutatva be, melyet még idén nyáron is felújítottak. Sajnálatos, hogy idén a mércét alacsonyabbra állították, mind a darabválasztást, mind a megvalósítást illetően. Pedig a kisvárdai közönség ki van éhezve a színházra, s mint „kezdő" közönség, még nem tud szelektálni. Nem mindegy tehát, hogy mivel akarják etetni. Mert a közönség a habcsókot még csak megeszi, bár túl édes, a puszit is elfogadja néha csók helyett, de hát habpuszira végképp nincs szüksége.

Dóczi Lajos-Fényes Szabolcs-Szenes Iván: Csók (Várszínházi esték - Kisvárda)
Zenei vezető: Walla Ervin. *Díszlet-jelmez:* Szlávik István. *Rendező:* Halasi Imre.
Szereplők: Zsolnay András, Cseke Péter, Bessenyei Emma, Barbinek Péter, Csikos Sándor, Kovács Nóra, Mikó István, Tahi József, Vándor Éva.

E számunk szerzői:

BALLA LÁSZLÓ pszichológus
BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Magyar Televízió munkatársa
BÉRCZESSI B. GYULA színháztörténész
BÖGEL JÓZSEF a Művelődési Minisztérium főmunkatársa
BÖJTE JÓZSEF dramaturg
BUDAI KATALIN újságíró
CSERJE ZSUZSA a Pesti Műsor munkatársa
CSÍK ISTVÁN újságíró, az Ipari Minisztérium Sajtó- és Propagandaosztályának csoportvezetője
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
HONTI KATALIN színháztörténész
KAÁN ZSUZSA az Állami Balettintézet tanára
KŐHÁTI ZSOLT újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa RÓNA KATALIN újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa
SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa
VERESS JÓZSEF filmtörténész, a MOKÉP igazgatóhelyettese

KAÁN ZSUZSA

A rockbalett próbája

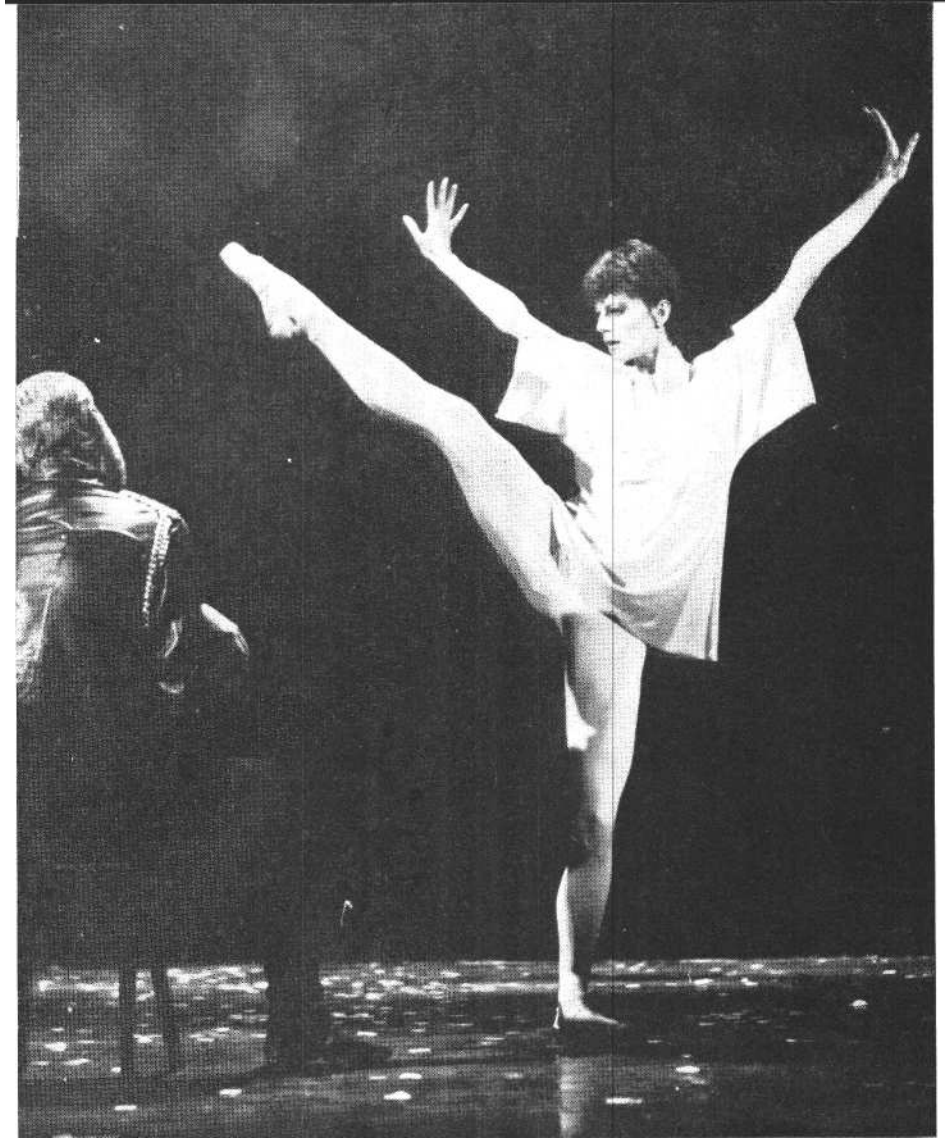
Fodor Antal legújabb táncművét június 4. óta nagy közönségsikerrel játssza az Erkel Színház. *A próba* előadása a maga nemében egyszerre több szempontból is egyedülálló. Azon túl, hogy a koreográfus pályáján az első kétrészes, egész estét betöltő alkotás, továbbá hogy ez volt az Operaház múlt évadjának „a" magyar balettbemutatója, olyan új vagy balettszínpadon legalábbis szokatlan eszközöket használ fel, mint az élő beszéd vagy a trégerekkel-reflektorokkal zsúfolt nyitott színpad, amit olykor a rockzenekarok koncertjein látott fehér és színes füst hivatott bedíszletezni.

A legújabb, legsajátosabb vonás azonban a zene: Presser Gábor izgalmas, árnyalt, kíséretnek kitűnő, jól táncolható zenei szövete, amely - montázsszerűen - részleteket használ fel Bach *h-moll miséjéből, a d-moll toccata és* fúgából, valamint *a János passióból.*

E zenei kétarcúság nem a véletlen műve. *A próba* cselekménye ugyanis két szálon indul: egy táncegyüttes hétköznapjaiban (Presser) és az általuk próbált passiójátékban (Bach). Szövegkönyvét szintén a koreográfus írta Nikisz Kazantzakisz: *Akinek meg kell halnia* című népszerű regényéből. Napjaink koreográfusi gyakorlatában ez a bizonyos „alapján", „nyomán" a felhasználás legkülönfélébb mélységi szintjeit jelentheti, a leghűségesebb, legpontosabb adaptációtól a csupán egyetlen mozzanat át-vételéig. A magam részéről nem is tartom helyesnek a kész művön utólag számon kérni az ihletőként megjelölt eredeti alkotást. (Az új beszéljen önmagáért!) *A próba* esetében viszont - úgy is mond-hatnám: sajnos - egyenesen elengedhetetlennek érzem az összehasonlítást, mert hiányosságainak csak így lehet a végére járni.

Adott tehát a regény a maga hibátlan dramaturgiájával, amelyben minden legapróbb részlet is indokolt, ahol mindennek oka van. A gazdag Likovrisz falu öreg elöljárói a jövő húsvétkor megrendezendő passiójátékra szereplőket választanak. Az írónak egy egész év áll rendelkezésére ahhoz, hogy a kijelöltek lel-

kiekben s életükben is felkészülhessenek a szent játékra. Ez az idő viszont olyan eseményekkel terhes, amelyek meggyorsítják, befolyásolják ezt a folyamatot, és szinte kiprovokálják az emberek állásfoglalását; vezessen az akár a szülői ház megtagadásáig, a menyasszonyról vagy a nőről való teljes lemondásig, az éhezés, nélkülözés aszkétikus vállalásáig vagy az élet feláldozásáig. Egy táncműben viszont más törvények uralkodnak, mint a regényben: a mozdulat, a zene, a tér, a látvány, egyszóval a táncszínház törvényei. Nézzük: e lényegi különbségből hogyan s milyennek születtek meg táncmű fejezetei...



Pongor Ildikó A próba előadásában (Magyar Állami Operaház)

A próba; I. rész

Reggel van. Valahol, napjainkban, egy nagylétszámú balettegyüttes szokásos munkanapját kezdi. Évődve, nevetgélve érkeznek a táncosok, cuccokkal, szatyrokkal, gyakorlótrikókban. Egyikük (nevezzük ezentúl Táncosnőnek) vidám szólóba kezd. Először csak néhányan, majd valamennyien csatlakoznak hozzá, hangulatos együttes össztánc kerekedik, amit egy férfi, a Táncos, robbanó, bravúros variációja szakít meg. Megtapsolják és melegítenek tovább.

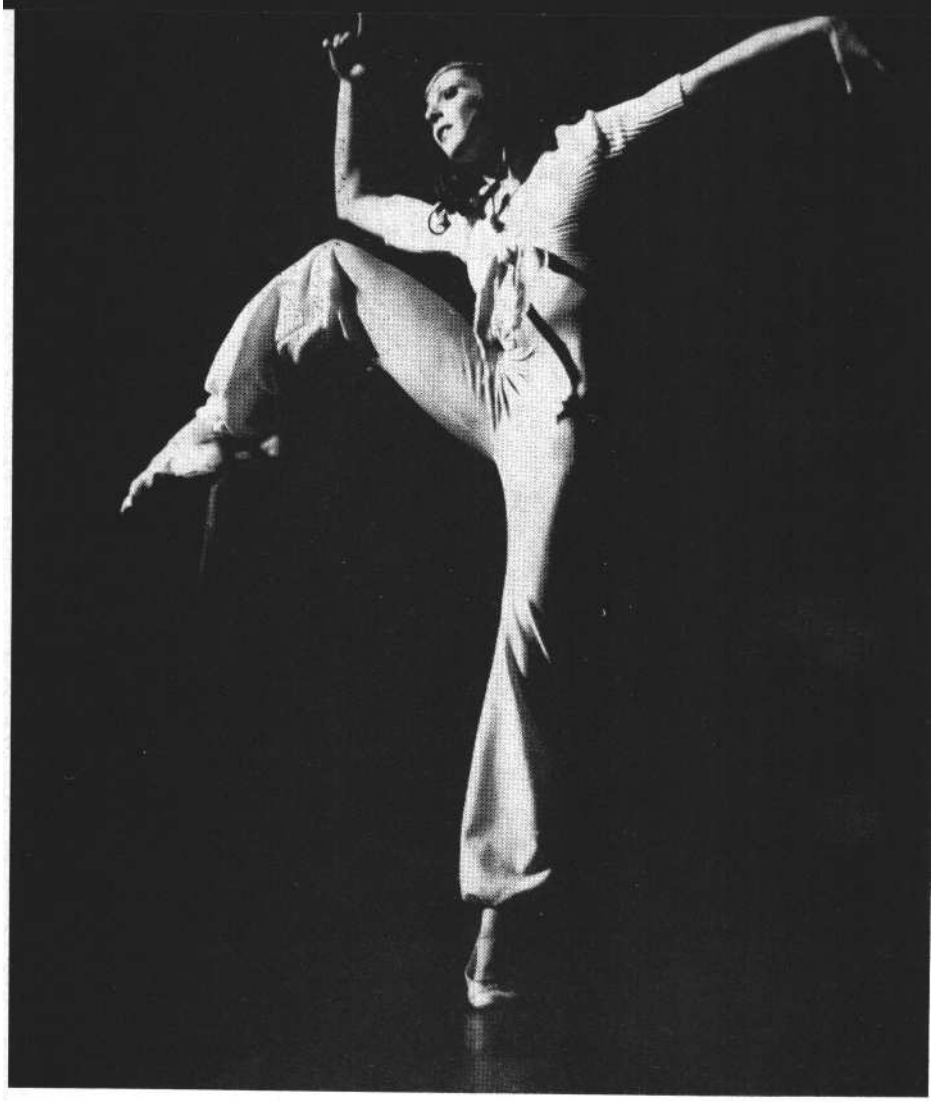
Hirtelen öt köpenyes alak vonul be a nézőtérről: ötödmagával érkezik az Idegen (a regény szerint a török elől menekülő s a falutól befogadást kérő Fótisz atya és népe); fekete lepleik alatt fehér trikójuk csupa vér. A Táncosnő rémülten társához, a Táncoshoz simul. A jövevények középen, egy tömbben táncolnak, fájdalmasan, kérlelőn, lágyan omló mozdulatokkal. Dal csendül, imádkoznak, karjukat a társulat felé tárják. Az együttes közben elindul, és szemügyre veszi őket, de jól látszik: sorsuk egyedül a Táncostól függ. Ő viszont őrjöng, tánca-véleménye óriási rohanás. Izzó vörös fényben, erőszakos, kemény ritmusokkal körbejárja s kíméletlenül kiutasítja őket. Ökölbe szorított kezű, görcsös mozgását a táncosok egy része is „magára veszi"; táncuk dübörgő, hörgő tiltakozás.

Az idegenek némán tűrik a megaláztatást, mégis kénytelenek tudomásul venni, hogy kis csapatuknak itt nincs helye. Megtörten nyúlnak köpenyeikért, mennének tovább, amikor váratlanul a Táncosnő pártjukat fogja. Még annak *árán* is, ha ezért kegyvesztett lesz társa és néhány kollégája (a bordóruhások) előtt. A lány, s vele a táncosok másik csoportja (a kékek) az idegenekhez megy, óriási körtáncba vonja őket, trikókat ad nekik. Jelezvén: általuk befogadtattak.

Ekkor a hangosbemondó - mintegy a láthatatlan balettigazgató megbízásából - közli, hogy a passiójáték próbáját megkezdik. A hang kijelöli a szereplőket. Eszerint a titokzatos igazgató egyetért azzal, hogy az idegenek maradjanak, mivel vezetőjüket mindjárt szólistának is alkalmazza(?). Jézus szerepét ugyanis rá, Mária Magdolnáét és Júdásét a táncospárra osztja.

Hosszadalmas, nyíltszíni átöltözés után viszont valóban hatásos, nagyszabású táncképpel kezdetét is veszi a próba. A nézőtéren át bevonul Jézus, Mária Magdolna s a legkedvesebb tanítványok, hozsannázva köszönti őket a nép. Jézus dicsfényben úszik, üdvözült arccal, boldogan táncol a tömeg élén, Benedictus, Benedictus! - zeng a *h-moll mise* .. . A kiteljesedő, mámoros-ujjongó körtáncnak éles csengő vet véget. El sem feledhetnénk: itt színpadi próba folyik. Ekkor mindenki kimegy, csak a Jézust megszemélyesítő idegen marad, és szól a hang: „Zene indul!" Kigyúlnak a diadalkapu folyosószerű lámpasorai, és újabb próba kezdődik. *A János passió* részletére a magányos Krisztus vall hitről, kétségekről, üdvözülésről. Bár a szóló végén két öltöztető dörzsöli le izzadt testét (itt kezd az oda-vissza csatolás erőltetetté válni), az Idegen még mindig a szerep hatása alatt áll. Alig meri elhinni a Táncosnő tétova, tiszta érzelmi kitárulkozását, de csakhamar már mindketten rajongva nézik, s túláradó, boldog rohanásban fogadják el egy-mást. Találkozásuk minden érzékiségtől mentes, áhítatos. Teljes valójukat lenyűgözi a szerelem csodája. Ám a legihletettebb, Iegszentebb pillanatban mögöttük terem a Táncos, szűkölő féltékenysége megzavarja az idillt. Feszült légkörben szólal meg ismét a megafon: „Kérem a színpadra Júdást és a főpapokat!"

A d-moll toccata és fúga erőteljes, izgatott hangjaira indul a tánc. Az öt főpap, mint öt fekete démon. Közöttük Júdás gyáva és tanácstalan. Némi lelki vívódás után megadja magát, mire az égből hullni kezd az arany, földre roskadt



Metzger Márta Bach-Presser rockbalettjében

alakját a papok leborítják köpenyükkel és távoznak. Júdás dermedten érzékeli, hogy egyedül van. Undorral rázza le magáról s kihurcolja a köpenyeket, majd a nézőtéren át eszeveszett rémülettel elinal.

Hatásos jelenete akár az első rész záróakkordja is lehetne, de nem. A csodatevés, s egyáltalán mindenféle krisztusi csodatett szimbólumaként rongyos, elgyötört, félkarú, féllábú menekültek csapata özönli el a teret. Amint azonban Jézus a színpad torkából áthalad közöttük, sorra megtisztulnak, meggyógyul-nak. Júdás vezetésével viszont pribékek törnek elő, Júdás Jézushoz megy, a fülébe súg (nem látszott csóknak!), mire a fogdmegek megrohanják, körülfogják, főnökük intésére elhurcolják. Hamarosan a főnök is menne utánuk, de Mária Magdolna - tartva a végső parancsadástól-, kézen fogja, visszahúzza és felkínálja magát neki. Az aktus drasztikus pillanatai után megszégyenülten marad egyedül a lesújtó felismeréssel: hiába alázta meg magát, Jézuson nem segített.

Foglaljuk össze, mi történt eddig: a Táncosnő (az együttes kedvence, nyilván első szólistája) mint a társulat egyik legbefolyásosabb tagja megszánja isme retlen kollégáit és segítséget nyújt nekik. Ezáltal rokonszenves lesz az Idegennek és csapatának, de szembekerül a Táncossal, aki nemcsak társa, de a társulat másik oszlopa is. A táncmű magánéleti síkján létrejött tehát a konfliktus, mely nemcsak a szerelmespárt, hanem a társulatot is megbontotta. A szerepkiosztás után kezdődő próba során láttuk az üdvözítő Jézust a boldog tömeg élén, és magányosan, tépelődve, mindenre elszántan. Majd újra, mint az Idegent, akinek a Táncosnővel való igaz szerel-mi találkozását a Táncos tetten éri, és ezután, mint Júdás, hagyja magát lefizet-ni. Láttuk továbbá a csodatevő Jézust; Júdást, amint elárulja, és Mária Magdolnát, amint odaadja magát az üldözők vezérének.

Fodor Antal új színpadi művének néhány legértékesebb részlete ez; az I. rész, folyamatát tekintve, egyébként is egyre összefogottabb, hatásosabb; s mihelyt a jeleneteket csak rövid időre vagy egyáltalán nem szakítják meg, a cselekmény is felgyorsul. Valóság és színház néha meglepően jól ki is egészíti egymást. A Táncos féltékenysége magyarázza-mélyíti el például Júdás gyűlölködését, alatto mosságát. Júdás megvesztegetése, Jézus csodatevése, Júdás árulása, Mária Magdolna önfeláldozása mind gördülékeny, koreográfiailag is változatos képek sorát nyújtja. Az sem baj, hogy Mária Magdolna önfeláldozásáról szó sincs a Bibliában. (Mint „bűnös nő", „ ...könynyeivel kezdé öntözni az ő [Jézus; K.Zs.] lábait, és fejének hajával törlé meg, és csókolgatá az ő lábait, és megkené *drága* kenettel". [Lukács ev., 7,38]. Mária Magdaléna városról városra kíséri Mesterét [Lukács ev. 8,2], ott van a keresztrefeszítésnél, és egyike azoknak, akik az apostoloknak hírül viszik: Jézus feltámadott [Lukács ev. 24,I0].)

Jól sejtjük: ez is a regényből vett motívum, csakhogy ott valóságos áldozat, a Mária Magdalénának jelölt, a pásztor-Jézusba szerelmes Katerina áldozata. A szép, szőke özvegy már nem is a testét, hanem az életét kínálja fel Manolioszért a homoszexuális agának, orvul meggyilkolt ágyasa, Juszufka ellenében. Katerina biztosan tudja, hogy Manoliosz ártatlan, s csak azért vállalja a gyilkosságot, hogy a vérszomjas aga bosszújától a falut mentse.

Ezek után pedig térjünk vissza a darabhoz, hisz az első rész vége, meglepetése s talán egyszersmind dramaturgiai bukfence is csak most következik : az „erőszakkettős" után magához térő, még a szerep súlyától fáradt, megviselten szedelődzködő Táncosnőt meglepi egy kollégája (a passió szerint az üldözők főnökének „jobbkeze"), és megerőszakolási kísérletének meghiúsulása miatt megkéseli: a Táncosnő meghal ...!

A regényben - tudjuk - Katerina is meghal, ám kettőjük halála nem ugyan-az. Katerina halála akkor sem értelmet-len, ha végül is hiábavaló, mert az asszonyi önfeláldozás tökéletes példája. Ezért is hal meg boldogan, de a Táncosnő élni akar. Halála nem önfeláldozás, mert nem önmaga előtt lesz áldozat, hanem az érzelemnélküliség, a szexuálszadizmus, az erőszak oltárán.

A próba; II. rész

Halála mindenesetre az I. rész legdrámaibb mozzanata, az egész táncmű nagyjelenete. Kérdés, mit kezd majd vele a koreográfus a továbbiakban.

Katerinát ugyanis szintén a regény felénél szúrja le az aga, csakhogy itt, ezután az asszony „már nem hiányzik". Az írónak bőven van anyaga és alakja; tudja úgy bonyolítani és annyi új mozzanattal gazdagítani a történetet, hogy ki-

tegyen még egy fél regényt. A balettben viszont a Táncosnő kulcsfigura; halálával döntően megfogyatkoznak a szereplők, helyére nem nő föl senki, maga a társulat sem.

A II. részben így szinte alig történik valami. Mivel a színpadi közösség életébe nem szólnak bele újabb (társadalmi, politikai) események, a passió egyre érdektelenebb folytatásán kívül egy teljes felvonáson át csupán egyetlen fel-adat marad: a Táncosnő halálát megtorolni.

A Táncos szerelme elvesztése miatt - természetesen az Idegent vádolja. Ő azonban -- az emlékezetes szerelmi kettőshöz képest - ekkor túlságosan is érzéketlenül viselkedik. Szinte visszavonul, lényegileg meghátrál a régi szerető előtt. A darab tehát az első részben ki-húzott lapot a másodikban nem játssza ki. Nincs és nem is lehet igazi harc, mert az Idegen nem válik ellenféllé. Ennélfogva a társulat (kék) tagjait sem az igazáért-szerelméért való küzdés tömöríti mögé s állítja a bordókkal szembe. Míg Manoliosz, amikor eljött az idő, kifarag-ja a háború Krisztus-arcát, és Fótisz atya mellett az üldözött csapat élére áll, addig az Idegen csak üdvözülni akar, Jézust játszani, miközben elárulja a szerelmet, azaz: a tiszta emberséget. Paszszivitásával átengedi a terepet a Táncos-nak, s így a parttalan dühnek, gyűlölet-nek most már korlátlan utat nyit.

A Táncos-Júdás lázítása nem is hiábavaló. A társulatban tömeghisztéria tör ki az idegenek ellen, az „üldözők" további dulakodást szítanak, vezérük pedig elköveti a darab második gyilkosságát: lelövi a próbáról még a kereszten felejtett Idegent (?), noha ő találta meg a corpus delictit, s így pontosan tudja, melyik kollégája volt a Táncosnő gyilkosa. (Regénybeli előképe, az aga, elvakultságában is helyesebben cselekszik nála. Amikor kiderül, hogy Juszufkája torkát a lovász vágta el, saját kezűleg végez vele, és az önfeláldozásra jelentkezett Manoliosz nem is érdekli többé!)

Végső soron a halott Táncosnőért így a társulat szolgáltat téves igazságot, csak nem tudni, mi okból és milyen jogon; a felbujtó Táncos és mindkét gyilkos bűntársává válik; ám a büntetés elmarad. A kékek csapata elviszi a halott Idegent, de a Táncos büszkén néz utánuk, mint aki jól végezte dolgát, s a többiek sem száll-nak magukba túlságosan. Mi ez hát? A vak erőszak dicsérete?

De várjunk még a végső szentenciával.

Dózsa Imre az operaházi rockbalettben (MTI fotó - Horváth **Éva felvételei)**

A befejezés még tartogathat valamit, ami megfordíthatja ezt az egyelőre eléggé megkérdőjelezhető eszmei mondanivalót.

Az epilógus szerint új nap kezdődik, ugyanúgy, mint az előzőn. Gondtalan, fecsegő táncosok érkeznek; elsőként, egymást átkarolva, a Táncos és a Táncosnő. A már látott bemelegítés végén, amint Presser napfényes muzsikája elkomorodik, mindnyájan előrejönnek a rivaldához, mint a darab elején, és sokat sejtetően a távolba néznek.

A néző próbája?

Mire jó e végső fordulat? Azt aligha jelentheti, hogy folyamattá általánosodott az egyszeri eset. Inkább azt, hogy amit láttunk, az egyszerűen nem volt igaz. Hogy a balett két legértékesebb jelenete: Mária Magdolna áldozata-lelki drámája s ugyanígy a hús-vér balerina fizikai drámája és értelmetlen halála csak csalás-látszat-játék. Ami pedig utána következett, értelemszerűen meg sem történt; egyáltalán: minek is mentünk el a színházba?

Ellenben ha a Táncos egy új, *egy másik lánnyal* érkezik, úgy talán minden korábbi bizonytalanságunk (vajon az életben is megtorlatlanul marad minden; lehet-e bűntudattal a lelkünkben nyugodtan élni; csakugyan oly hamar felejtünk, s borítunk fátylat a „kellemetlen" emlékekre stb.) egyszeriben bizonyossággá vált volna. Maga a balett - minden egyéb problémája ellenére - így még katartikus erejű *korrajz* is lehetett volna, a nézők számára kemény, felrázó, kegyetlen üzenet: szálljunk magunkba! Mert igenis tudunk bűntudattal is nyugodtan élni, mert hamar felejtünk és bocsátunk meg önmagunknak s a nálunk erősebbeknek!

Így viszont csak kételyt ébresztett a koreográfussal mint rendezővel szemben. Mert azt mégsem feltételezhetjük, hogy *A próba* bennünket, nézőket akart próbára tenni, azt kérdezvén: És Te hogyan cselekedtél volna? Ezzel a maximális etikai programmal ugyanis csak abban az esetben állhatna elő, ha önmagával mint balettdrámával szemben is maximális igényeket támaszt és teljesít.

Ez azonban nincs így. Igaz, eddig jobbára csak a dramaturgiai-szerkezeti problémákat vettük sorra, emellett azonban műfaji, koreográfiai s egyéb rendezői hibákat is találni.

Miért nem dráma?

Kezdjük azzal, hogy *A próba* inkább epikai, mint drámai mű. A passiójáték történéseinek eleve epikus jellegét ugyanis nem nyomja el egy izgalmas magánéleti sík konfliktussora. Sőt, ahelyett, hogy az epikus részletek beolvadnának a cselekmény menetébe, s epizódként vennének részt az alakok jellemzésében vagy a konfliktusok megoldásához vezető úton, fordított helyzet áll elő: a prológusban megismert figurák nem saját életükben, hanem a passióban lépnek tovább. Nem az élő személyek karaktere változik (ha igen, akkor is negatív előjellel: éppen az abszolút főszereplő Idegen lesz egyre gyengébb), hanem a passiójáték bibliai alakjaié. (Júdásról tudjuk meg, hogyan adja el a lelkét, s közben mit él át, Mária Magdolnáról, hogy mennyire szereti Jézust, s Jézusról, hogy a hit mégiscsak boldogít.) Holott miután a szerepek már eleve elrendeltettek, a társulat drámáját kellett volna mégis úgy alakítani, hogy életük bibliai helyzeteket produkáljon, és megszülje korunk Jézusát, Júdását és Mária Magdolnáját (értsd: Jézusait, Júdásait és Mária Magdolnáit).

Miért nem rockbalett?

Szándéka szerint Fodor is ezt a megoldást tervezte. S hogy mégsem sikerült megvalósítania, annak az az oka, hogy akkor is Kazantzakisz regényében keresett ötleteket, amikor csak saját fantáziájára, a balettdráma belső logikájára, a mozdulatokgesztusok áttételes, több rétegű jelentésének-hatásának erejére kellett volna bíznia magát. Igaz ugyan, hogy Fodor ez-úttal önálló, egységes rock-táncnyelvezetet sem hozott létre, amiből, mint mozdulat- és stílustárból a szituációknak megfelelően választott volna. *A próba* mozdulatkészlete a klasszikus balett, a modern tánc, dzsessz-tánc-elemek és hét-köznapi gesztusok változó arányú keveréke. S bár némely tánckép Fodor korábbi műveit is felidézi *(az E-dúr hegedűversenyt, az* Átváltozásokból a férfiszólót és a Jósnő monológját, a *Kitöréseket,* a *VIII. Ecloga* női táncait), *A próba* koreográfiailag sem lett szintézis, inkább csak *a rockbalett próbája. Az* igazihoz ugyan-is igazi dráma és izgalmas, újszerű, egy-stílusú nyelvezet kell; a jó zene s a színpadraállítás látványos fogásai önmagukban még nem elegendők.

Még akkor sem, ha *A próbát* előadó művészek mindkét szereposztásban kitűnő technikával táncolnak, és a felvázolt figurákhoz - a maguk módján - színészileg is hozzáadják a maximumot.

A főszereplőként választott Dózsa Imre az összes szólista közül a legnagyobb telitalálat. Dózsa ugyanis maga a megtévesztő hasonmás. Idegenként is a földön járó Jézus Krisztus, akinek mindent elhiszünk, mert tiszta arcú, rajongó, felkent és magasztos. Ugyanebben a szerepben Lőcsey Jenő lágyabb, diákosabb. S mivel ő nem „egy az egyben" hasonlít civilizációnk középkor óta formálódó Krisztus-képére, színészileg is ott nyújtotta a legtöbbet, ahol a darab szerint valódi feladatot érzett: a szerelmi kettős-ben. Pongor Ildikó és Metzger Márta Mária Magdolnája között annyi lehet a különbség, mint egykor Ruttkai *Éva* és Törőcsik Mari Júliája között volt. Pongor Táncosnője a társulat sztárja, Metzgeré az üdvösképje. Pongoré büszke és öntudatos, inkább ésszel, mint ösztöneivel szeret. Mária Magdolnája is okos és tudatosan kihívó, mert mindent egy lapra tett fel. Metzger Táncosnője érzőbb, el-esettebb, kitárulkozóbb. Önfeláldozása kétségbeesett segélykiáltás, miközben viszonyog és utálkozik önmagától. Nekem mindkettőjük felfogása tetszett. Legfeljebb azzal a megjegyzéssel, hogy Pongor táncában több volt a klasszikus balettjegy, Metzger mozgása viszont polimetrikusabb, tört vonalúbb, így az ő jelenlétekor a mozgásanyag említett hiányosságait kevésbé érzékelhettük.

Kcveházi Gábor Júdása- szinte partnernője ellenpontjaként - maga a nagybetűs spontaneitás. Táncosát is szélsőséges indulatok vezetik; robbanékonyságához, megzabolázatlan szenvedélyességéhez képest a Szakály György formálta figura konokabb, befeléfordulóbb, önemésztőbb. Összeszorított foggal nyeli ha-ragját, ameddig csak bírja. Egy-egy jelenet mindkettőjüktől emlékezetes maradt: ahogyan a Táncos (Keveházi) rátalál halott szerelmére, és ahogyan Júdást (Szakály) megveszik a főpapok.

A további két főbb szerep alakítóinak is sikerült figurákat teremteniük: Eck Imrének kéjenc-étkű, Nagy Zoltánnak vámpírmosolyú Főnököt, Balikó Istvánnak alattomos és simulékony, Urbán Istvánnak szadistává részegedő Gyilkost.

HONTI KATALIN

Osztrák egyfelvonásosok

Anton **Wildgans: A hirdetés**
Arthur Schnitzler: Literatura
Felix Salten: Finom lelkek

A bécsi szecesszió fuvallata lengi körül ezeket a darabokat; fülledt szalonok ingerlő parfümje vegyül ebben a császárváros ódon illatával. Egy amerikai szerző - Carl E. Schorske - *Fin du siécle Vienna* című könyvében azt írja, hogy a századforduló táján Bécsre az életérzés hipertrófiája jellemző. Virul az érzelmek kultusza. A Liebelei világa ez - Schnitzlernek talán legszebb darabja is ezt a címet viseli. Ez az a játszi szerelmeskedés, mely olykor mégis vérre megy. De nem ezen a színházi estén. Itt most az aranyfüstös, rizsporfelhős bécsi századvéget látjuk.

Mert van a bécsi szecesszióban - ebben a feszült és dinamikus szellemi mozgalomban - démoni vonás is. Mint egy filmelőzetes, úgy vet fel valamit mindabból, amit a huszadik század során megéltünk. A mozgalom egyik vezéralakja és botrányköve, Schnitzler elsőnek fedezte fel az elfojtott erotikát az irodalom számára. Az író nagy tisztelője, Freud „kollége"-ként üdvözölte ötvenedik születésnapján. (Ami a kollégaságot illeti, Schnitzler medikusként Freud mesterének klinikáján asszisztenskedett.) Freud rajongása egyébként mitikus méreteket öltött, „hasonmását" látta Schnitzlerben és tudatosan kerülte.

A minden kötöttségéből kioldódni készülő Ént általában vallásos tisztelet övezi. E vallás oltárán Narcissus ül, akit ösztön- és lelkiéletének hináros mélyébe csábít az önszerelem. A császárváros művészelitje fájékonyan borzong és befelé fordul; a világ csak hangulatainak nyersanyaga. A társadalmi erőtérből kivont energiák az esztétikumba szöknek.

Hulló birodalom, hanyatló életforma, veszendő régi értékek, az élet mohó habzsolása... De nem pogány életörömtől duzzadó, barbár falánkság ez, hanem csömörös másnaposságtól kísért, homályos bűntudattól szorongatott, feszengő hedonizmus. A bécsi szecesszió vészjelzés is - olyan vészcsengő, amely egy zenélő óra dallamára berreg.

A Monarchia

A Monarchia is színen van ezekben az osztrák egyfelvonásosokban. Nem csak

azzal, hogy mindjárt az első darabból I. Ferenc József császárunk és királyunk bekeretezett arcmása tekint le ránk. Hanem azzal is, ahogyan mindmáig összefonja az ő hajdani édes- és mostohagyermekeinek sorsát és életútját.

Anton Wildgans, hazája irodalmának - sőt ennek az előadásnak is - „legosztrákabb" szerzője, szatírája azonban az összmonarchia társadalmi talajából fakadt; hasonló konfliktus, hasonló figurákkal nagyjából ugyanígy teremhetett volna Budapesten vagy Prágában is. Felix Saltenről, a *Bambi* világszerte népszerű írójáról ismeretes, hogy Budapesten született. Fiatalon származott el Bécsbe, ahonnan Hitler elől Zürichbe emigrált. Útja többé nem kanyarodott ide vissza.

Jugend in Wien - ezen a címen írta meg viharos bécsi ifjúságát Arthur Schnitzler. Az önéletrajzi feljegyzésekben furcsa ortográfiájú, de ismerősnek tetsző helységnév: Gross-Kanizsa. Itt született ugyanis a nagypapa - az író Bécs-szerte elismert gégészorvos apjának az édesapja. Szóval Nagykanizsán. Rosalie nagymama pedig Pusztakovácsiban -- szintúgy Zala megyében. Ennek a Rozál nagymamának beteges fukarságát rója fel az író -- hogy amikor kisunokájának ezüst zsebórát vitt ajándékba, azt is a papa vette.

Erich Margo, a bécsi Volkstheater tagja vendégségben született nálunk, pályakezdő lépéseit is Pesten tette - ő ennek a „közös-ügyes" előadásnak biztos kezű, jó stílusérzékű rendezője. Ü^dítően szórakoztató, kellemesen konzervatív előadás. Ez utóbbi megjegyzés nem álnokul elhelyezett tányérakna, amely elismerésnek álcázva magát a maradiság vádjával kíván robbantani. Mindössze arról van szó, hogy ezek a „békebeli" vígjátékok különösebb rendezői bravúrra nem ad-nak alkalmat, viszont megbízható, harmonikus előadásra igen. És ezt meg is kapjuk.

A szórakoztatást pedig nem kell különösebben mentegetni Brecht szerint a legnemesebb funkció, amit valaha a színház számára kitaláltak. De mielőtt az ember szórakoztatna, előbb magának kell szórakoznia - így szól „léha" tanácsa. (Bizonyára riasztotta, ha a színpadon kezd munkává fajulni a játék.)

Kosztolányi azt írja: azok a legboldogabbak ebben a siralomvölgyben, akik úgy „dolgoznak", hogy játszanak. Elsősorban a művészek és a tudósok ... Őket fizetni annyi - folytatja gondolatmenetét - , mint valakinek évjáradékot biztosítani azért, mert dohányzik. Az idézettel nem amellett akartam szót emelni, hogy a színész a jövőben a cigarettára valót se keresse meg. Csak eszembe juttatja, amit a kínai előkelőkről tart a hagyomány; akkor fizettek a háziorvosuknak, ha nem kellett igénybe venni szolgálatait, mert nem fordult elő betegség a családban. Ugyan mit jelentene ez színművészetre átfordítva

Szórakoztatóak az egyfelvonásosok is; a szellemes élcek, frappáns csattanók, pergő dialógusok könnyedén és kecsesen pattognak, mint a pingponglabdák. A kitűnő fordító, Görgey Gábor érdeme is, hogy a szöveg az élő beszéd természetességével fakad.

Egy osztrák Noszty fiú

Egy osztrák Noszty fiú ez Holt báró, Wildgans darabjában, *A hirdetésben.* Akár a mikszáthi dzsentrit látnánk; haj-szálra ugyanaz a joviálisan züllött, elegánsan csábos moral insanity. A jogot mindketten csak előjog formájában ismerik, a Törvénynek felette állnak ; az igazságszolgáltatás sújtó keze úgysem ér át a kafkai falon, melyből szükség esetén a rokoni nexus épít bevehetetlen erődítményt.

A snájdig parazitának ezt a modelljét a mi közép-kelet-európai valóságunk olyan gavallérosan szolgáltatta, hogy többfelé is jutott belőlük. Demokratikusabb hagyományú országokban, ahol a jogállam konvenciója kemény csatározásban alakult ki, a szélhámossághoz is igényeltetik némi lelemény és képesség - erre mifelénk elég volt származni. Morális felháborodást jobb körökben egyébként sem a csirkefogás ténye - legfeljebb a kudarca váltott ki.

Az író tragikus szatírának nevezi A *hirdetést.* A megjelölés pontos; talán túlontúl pontos, hiszen a szatíra önmagában is mindig valamelyest tragikus. A darab szatirikus, éle máig nem csorbult ki -- ez már a világ sorának tragikuma. Mert ami a történet tragikumát illeti - azt bizony kikezdte az Idő rozsdája; lánykaregényessé avult.

A konfliktus gyújtópontjában a megesett úrilányáll, aki különben elő sem fordul a színen, de nincs is rá szükség. Úgyis csak az a fontos, amit az író e kis malőr kapcsán közöl. hiszen maga az esemény olyan parányi drámai szúnyog, hogy már a maga korában is aligha lehetett volna belőle -- akár egyfelvonásnyi - színpadi elefántot csinálni. Annál kevésbé, mivel már akkor is értették a módját, hogyan kell a jó családon esett szégyenfoltot diszkréten eltávolítani.

A családi becsületére kényes, pozícionált pénzember, „udvari tanácsos Raschke" hirdetést ad fel, melyben bizonyos anyagi feltételek mellett felkínálja lánya kezét - és illegitim szerelmének gyümölcsét. A körültekintően fogalmazott hirdetés a hozománynak erre a tételére nem terjeszkedik ki. A dodonai szöveg helyes megfejtését a vőjelölt fantáziájára bízza. Maga a vétkes ugyanis, aki a családra a gyalázatot hozta, számításba sem jöhet - nem posszibilis vő. Egzisztenciátlan nihilista, író, és olyan koldus, hogy még a tilosban is a fogát csikorgató apa költségén járt - amennyiben a szerény bűntanya bérét a leánya fizette. Ez a legfőbb

Anton Wildgans: **A** hirdetés (Radnóti Miklós Színpad) (Huszár László és Moravetz Levente) **(Ikládv** László felv.)

Andai Györgyi és **Kovács** István Arthur Schnitzler; Literatura című **egyfelvonásosában** (MTI fotó)

adu Raschke kezében, mellyel könyörtelenül kiüti a szerelem jogáért melodramatikus közhelyekkel küzdő lila széplelket. Igaz, a bágyadt kis tollforgató, az ő talajvesztett révületében könnyű prédája az erőteljes pénzembernek. De ha előtte egy Rilke állt volna, a konszolidált társadalom gránittalapzatáról ő annak is csak azt mondta volna: „Maga egy senki, nem csinál semmit és nincs semmije. Micsoda aljasság, hogy az embereket szellemi adottságaik alapján ítéli meg! Hogy merészeli ezt a mozzanatot előtérbe állítani, mintha ettől függne szerencse és jólét!"

És Raschkénak igaza van, mert nem ettől függ. Az értékrendváltásnak ez a pontos látlelete merész írói tett; hosszú távon érvényes és messze túlmutat ezen a darabon. A költő - hajdan igazlátó, vátesz, a közösség lelkiismerete - elvesztette besorolását. Szédelgő naplopó, habzó szájú őrült, lángelme ? De még akkor is gyanús, mert közvetlen hasznot nem hajt. Amit nem lehet lemérni - az kétes. Viszont nagy az esély a visszaélésre - minden beilleszkedésre képtelen, antiszociális személyiség zseninek érezheti magát. (Csak a valódi zseninek annyival nehezebb, hogy nem tudja abbahagyni, ha nem válik be a dolog.)

A hirdetésre megjelenik Holt báró, és az ügylet nyélbe üttetik; az apa történelmi nevet vásárol születendő unokájának. A történelmi név viselője kezdetben megpróbál magas lovon ülni, de nyergéből hamar kiveti a Pénz. Az üzletembert még szorult helyzetében sem lehet zsarolni - a feltételeket ő diktálja.

Holt báró - a szerzői utasítás szerint - karcsú, elegáns gavallértípus, szándékoltan hanyag tartással. Szabó Kálmán fölényesen hányaveti, kemény porosz tiszt; nem a fess osztrák bárócska, aki mutatós uniformisában is legfeljebb, ha szívrabló operettkatona. Ez nem volt igazi találkozás az egyébként hálás szereppel.

Az udvari tanácsos nagy lehetőségeket adó szerepét mintha rászabták volna huszár Lászlóra. Erőteljes, impozáns, még korlátoltságában is olykor tiszteletet parancsoló, sőt megrendítő. A színész a sebzett apa fájdalmának is őszinte hangot ad. És ez nagyon jó. Az a szép a drámában, hogy mindenkinek meglehet benne a maga szubjektív igaza.

A teljes erkölcsi és drámai igazságot a megcsalatott poéta hordozza. Szomorú az, hogy ő viszont összeroskad e nemes teher alatt. Szánalmasan lamentál, és ezen nem változtat a hatásos pofon sem, melyet a termetes apának leken. Az író a legmagasztosabb eszméket ajándékozta neki - csak éppen színpadi életet nem lehelt bele. Ezt Moravetz Levente sem tudja megtenni. (Más sem tudná.)

Es feltűnik egy szemvillanásnyi - pontosabban két szemvillanásnyi időre az inas szerepében Baracsi Ferenc, aki néhány kifejező gesztusával jeles epizodista-erényeket csillant meg, melyek majd a Salten-darabban bontakoznak ki igazán.

Szerelmes levelek - másolattal

A szerelmes levelek másolattal íródnak, ha a lángoló sorok nem csupán a rajongás tárgyát ostromolják, hanem magát a halhatatlanságot. Sőt, már a szerelem is inkább csak felhajtó erő az életmű számára. A mesterségesen felszított érzelmeket azonban ajánlatos inkubátorban óvni, amíg a szerencsés metamorfózis megtörténik; az élet átvált irodalomra. Igy készül *a - Literatura.*

A darab szerzőjéről azt írja Szerb Antal, hogy Schnitzler a felületesség szakembere az irodalomban. Mármint: a felületességet nem műveli, hanem mutatja, méghozzá nagyon is alapos, kidolgozott művészettel. Ó az átfutó pillanat művésze, aki „realisztikusan ábrázolja azt, ami legkevésbé reális a lélekben, a szerelem gyors keletkezésének és gyors elmúlásának történetét".

A szép, fiatal Margarete éppen megcsömörlött soros szeretőjétől, a költőtől, akinek karjaiba menekült jól tartott életének unalmából. Ez a rafinált kultúrdáma szecessziós lelkületű Krúdy-hős-nők rokona. Felnőtt bécsi nővére a vidékiesen nagyvárosi pesti húgocskának, aki még nem vedlette le egészen a felsőbb lányiskola tojáshéját. A pesti húgocska - ha lázad -- legfeljebb Múzsa akar lenni, Margarete írónő. Kiröppen a fészekből, szárnyat bont, és beleveti magát a müncheni művészvilág tarka forgatagába.

Ez az alkotói kényszertől hajtott művészasszony józanul számítgat, akár egy kupec. Elhagyott egy textilgyáros férjet, élményszerzés céljából rövid tanulmányutat tett a bohémvilágban -- és most ismét a rendezett élet biztos fedezékére vágyik. Ezúttal azonban a „kékvérű" Klemens oldalán.

Drámai percek egy generális özvegyének tisztes bécsi albérletében: Klemens megtudja, hogy leendő asszonyának új regénye a kiadónál kinyomtatva várja a nyilvánosságot. Hideg dühvel távozik - ki tudja, talán örökre. A kétségbeesett Margarete látogatót kap; Gilbert keresi fel, az elhagyott költő. Az irodalmár páros addig viaskodik egymással, míg kölcsönös sértegetések közepette kiderül, hogy mindketten regénybe szőtték viszonyukat. Gilbert át is nyújtja a tisztelet-példányt - mintegy nászajándékul az új

kötéshez. Ami a legkínosabb - mindketten beleírták a műbe levélváltásukat; a perzselő episztolák ugyanis piszkozattal, illetve másolattal készültek.

Ekkor tér vissza Klemens. A báró a regényt zúzdába küldette - kivéve azt az egyetlen példányt, melyet a boldog pár majd meghitten együtt lapoz. No nem - Margarete ezt a példányt határozott mozdulattal a kandallóba veti. Rituális áldozat a szerelem oltárán. Függöny.

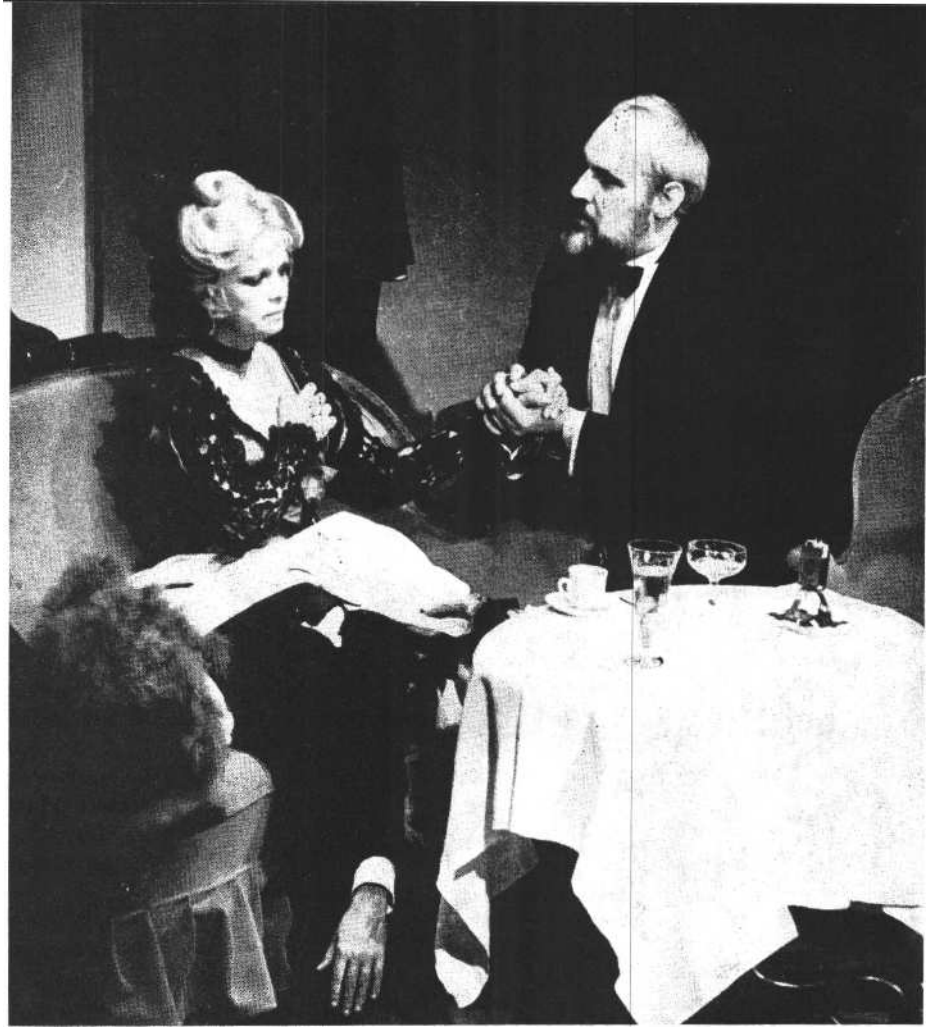
A hősnőt kettős szereposztásban játssza Thirring Viola és Andai Györgyi. Thirring Viola bájos, vonzó polgárasszonyka. Finom és disztingvált, kicsit félénk is. Olyan nő, amilyennek főúri választottja látni szeretné.

Andai Györgyi viszont az a minden asszonyi hájjal megkent szalonkalandornő, amilyennek Schnitzler megírta. Csupa őszinte álság, ravasz tettetés és józan számítás.

Kovács István - Klemens szerepében - elegánsan visszataszító. A kifogástalan úriember társaságbeli maszkját viseli, mely mögül egy-egy óvatlan pillanatban elővillan valódi arca: durva és bárdolatlan.

Szabó Kálmán játssza Gilbertet, sok kedéllyel és joviális humorral mutatja be a narcisztikus poétának valamennyi színváltását - az affektált hősszerelmestől az „Elbocsátó, szép üzenet" gőgös költőpózáig.

A három színész - jól összehangolt kamaraegyüttes.



Felix Salten: Finom lelkek (Radnóti **Miklós Színpad)** (Tordai Teri és **Huszár** László) **(Iklády László felv.)**

Finom lelkek a bécsi szeparéban

Finom lelkek a bécsi szeparéban, amint egy futó pillanatra idill szövődik közöttük. Józan, földönjáró emberek, idilljük is óvatos és kedvesen groteszk - épp ez adja a vígjátéki báját ennek a Salten-darabnak, amely a jó drámatechnika biztos vázára épült, de nincs híjával a színpadi költészetnek sem.

Salten jóindulatú iróniával prezentál-ja a történetet, amelyben történés alig van; csak annyi, hogy a szereplők mindennapos életének állóvize megrebben, mintha magasról kavicsot hajítottak volna bele. A víz tüköre ettől egyet fodroz, de hamarosan visszakapja szokott sima felszínét. Mintha mi sem történt volna . .

Egy választékosan előkelő bécsi lokál szokásos esti sürgés-forgásában épp ezen az estén hajlik egymás felé Heinrich, a javakorabeli főpincér, valamint Mici Manhardt, a kissé elvirult, de szép statiszta. Pedig a lány tizennégy esztendeje törzsvendége a hetes számú szeparének. Ő maga az állandóság, csupán úri gavallérjai változnak naponta. Életének tanúja -a főpincér az évek során lassan beleszerelmesedett. Es mivel ezen az estén az alkalom igazán kedvező Mici ölében szunyókál pelyhes lovagja, a szerelmi lámpaláztól és francia pezsgőtől elbódult ifjú herceg -,Heinrich megkéri a kezét. De idejekorán akarta megpecsételni a zsenge frigyet, előlegezve magának egy sietős mátkacsókot. Csakhogy a lány számára a szerelem hétköznapi robot, nem pirosbetűs ünnep, mint a dolgos Heinrichnek. Rögtön vissza is vonul leendő vendéglősnéből úri kokottnak. A perc - amelyet a drámaíró oly mesterien ragadott meg - elszállt. A hercegecske fel-riad, Mici kacarász, a főpincér számol .. . Ennyi az egész.

A szerző kitűnően eligazodik az emberi viszonylatok bonyolult szövevényé-ben, felismeréseit azonban nem profeszszoros komolysággal közli, hanem bohókás könnyedséggel. Salten sokkal jobb ízlésű író annál, semhogy önsajnálatba sodorná a hőseit, és könnyfakasztó giccs-be a darabját. Van az egészben valami szemérmesen lírai, szomorkás csehovi derű. Amivel nem akarnám azt állítani, hogy a darabnak csehovi mélységei vannak, és Salten nagy színpadi újító. Erről nincsen szó; ez egy bécsiesen kedélyes egyfelvonásos, csendes humorral. Jó, hogy a rendezés tiszteletben tartotta ezt a hangnemet, és nem csavarta fel recsegően viccesre; hahotára fakasztva a nézőt ott is, ahol a mosoly a helyénvaló.

Mici kisasszony mintha az idők csendes mélyében türelmesen várta volna Tordai Terit, hogy alakjában mutassa fel mindazt a rejtett kincset, melyet lassú érlelődése során felhalmozott. Mind ez idáig inkább csak sejtette, hogy „vonzóbb érccel" is ígéretes, mint ragyogó megjelenése; bárha ez színésznőnél jelentékeny tőke - amint művészi tekintetben kamatozni kezd. Talán a nagyon szép színésznő dolga nehezebb - túl kell jutnia első sugaras ifjúságán, hogy önmagához férjen. (És nehezebb legyen beskatulyázni.)

Tordai Terit - úgy tetszik pályájának kedvező szakaszán érte ez a szerep; gazdagon kiteljesedett benne. Nagyívű asszonyi portrét rajzol, teljes női életutat - és ugyanakkor csupa finom árnyalat. Pikáns és rafinált; külvárosian egyszerű és királynőien fensőbbséges; kedélyesen cinikus és jóravalóan melegszívű. Egy-egy jellemző gesztusával mindent elmond a hivatásszerű szerelemről; remek humorral főleg azt, hogy ez az a mester-

ség, melyet semmiképp nem lehet szerelemből űzni .. .

Mici kisasszonyt már egyes-egyedül csak a munka nélkül szerzett jövedelem gondolata hevíti. - Bárcsak mind aludnának - fohászkodik fel. (Mármint az ügyfelek.) Moravetz Levente, a bugyuta hercegi siheder szerepében tökéletes színpadi jelenvalósággal alszik - időnként diszkréten jelezve létezését.

A főpincért Huszár László játssza. Pontosan olyan, amilyennek lennie kell; nagyon jó páros Tordai Terivel. Hu-szár László kettőjük viszonyának alap-vető groteszkségét érzékelteti. Nevezetesen azt, hogy a derék filiszter számára a félvilági nő - társadalmi emelkedés.

Az epizódjátékosról úgy tartják a kézikönyvek, hogy mindenekelőtt jellemzőerővel kell bírnia. Szerepe természetéhez és nehézségéhez tartozik, hogy számára mindig csak egy jelenet van adva, amely alatt egy alakot ki kell bontania. Baracsi Ferenc vérbeli epizódszínész. Amikor Rosenbaum, az öreg zsidó alkalmi zongorista szerepében színpadra lép - ordas magányban átbitangolt éj-szakák, füstös csapszékek, sivár hónaposszobák levegője jön be vele a színre. Egy villanás alatt bepillantást kapunk a tarhás bohém hajótörött életébe, amely bizonyára a vágyak és lehetőségek közötti zátonyon feneklett meg.

Es most hadd rugaszkodjam el ettől az előadástól egy kérdés erejéig. Miért, hogy a diabolikusan izgalmas Schnitzlert a mi színházi közönségünk csak az itt bemutatott nagyon szellemes, de alapjában jámbor darab alapján ismerheti? A legschnitzleribb művek még a színházi köztudatban sem nagyon elevenek; *a Liebelei* - amennyire én tudom - le sincs fordítva, az Európa-szerte újra felfedezett *Zöld kakadunak* még a címét sem hallotta nálunk a művelt színházjáró.

Három osztrák egyfelvonásos (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet jelmez: Jójárt Zoltán. *A rendező munkatársa:* Kun Magda. *Rendező:* Erich Margo m. v.

Anton Wildgans: A hirdetés

Szereplők: Huszár László, Szabó Kálmán, Moravetz Levente, Baracsi Ferenc.

Arthur Schnitzler: Literatura

Szereplők: Andai Györgyi és Thirring Viola, Kovács István m. v., Szabó Kálmán.

Felix Salten: Finom lelkek

Szereplők: Huszár László, Fenyő Ervin, Nagyajtay György, Sztankay Ádám, Moravetz Levente, Tordai Teri m. v., Baracsi Ferenc.

CSÍK ISTVÁN

Nézőképzés felsőfokon

Közhelynek számít, hogy határainkon túl a legismertebb - és legelismertebb! - magyar színház az Állami Bábszínház. Kiugró sikerrel szerepelt szomszédaink-nál és távoli földrészeken, itt is, ott is felsőfokon nyilatkozott róla a szűkebb értelemben vett szakma, a kritika és a közvélemény. Sok szó esik róluk itthon is. Mondhatnánk, ők a szerencsés kivételek, próféták lettek saját hazájukban - de azért nem egészen.

A hazai sajtó ugyanis munkájukról szólva többnyire csak az úgynevezett felnőttelőadásokat, a bábszínpad lehetőségeit kitágító, merész produkciókat emlegeti; azokat a „kísérleteket", amelyek gyakorta már nem is kísérletek, hanem a kísérlet letisztult, beteljesült eredményei. Pedig ez a színház munkájának csak egyik - arányaiban egyáltalán nem meg-határozó - része. A jéghegy csúcsa.

A bábszínház elsődleges feladata ugyanis nem ez. Ez a társulat a gyerekek színháza volt, és az is marad. Számukra, a gyermekek számára ugyanis ez az egyetlen lehetőség, hogy a színház varázsával, élményével találkozhassanak, megismerhessék, megérthessék a szín-ház lényegét.

A társulat munkájának oroszlánrészét azok az országjáró kis együttesek végzik, akik a két fővárosi színházépületben, peremkerületi, falusi és kisvárosi művelődési házakban gyerekeknek játszanak. Ezeken az előadásokon formálódik, alakul a jövő színházszerető, színházértő közönsége; itt „képezik" az elkövetkező évtizedek, lényegében már a jövő évezred nézőit. Szép, felelősségteljes feladat, ugyanakkor meglehetősen hálátlan is: a paraván mögött amúgy is arctalanul, névtelenül játszó művészek tudják, hogy munkájuk alig-alig számíthat visszhangra. Mégis, az igazi bábosok, vérbeli bábszínészek számára a gyerekek, a csillogó szemű, nyughatatlan, közbekiabáló gyerekek hada jelenti az igazi közönséget; alighanem ennek - ennek is - köszönhető, hogy a kis nézők „képzése" az esetek túlnyomó többségében felső-fokon zajlik .. .

A gyermekeknek játszó színházak egyébként is sajátos helyzetben vannak. Egy-egy darab, egy-egy előadás szinte matuzsálemi kort is megélhet, hiszen a potenciális nézőtábor évről évre kicserélődik. Elméletileg, sőt, a gyakorlatban is előfordulhat, hogy egy ifjú apa vagy ifjú anya gyermekét kísérve saját hajdani élményével, lényegében változatlan előadással találkozik. Természetesen vannak olyan apróságok, amelyek az évek múlásával, életünk változásával - bármily jelentéktelennek tűnnek egyébként - előbb vagy utóbb avíttá teszik a legjobb előadást is.

De minél jobb, minél tehetségesebb egy előadás, annál később válnak zavaróvá az időhöz szorosan kötődő részletek. A repertoár így azután hosszú évek-re visszamenően megőrzi a legjobb előadásokat: a színészgárda lassan kicserélődik, a bábokat-díszleteket felújítják, az előadás - lényegében - változatlanul él tovább.

Ilyen, alighanem „örökéletű" produkció *a Misi mókus vándorúton,* a hazai báb-játszás már-már klasszikus darabja. Tersánszky Józsi Jenő meséiből - Kardos G. György munkája nyomán - olyan pikareszk történet született, amelyben a kalandos fordulatokra fűzve felvonul mindaz, ami a gyermeknézők fantáziáját megmozgatja: erdő, tenger, cirkusz és a távoli, titokzatos Afrika. A kis nézők beleélik magukat ebbe a sokszínű világba, ahol a mesét a már megismert valóság elemei szövik át, szinte együtt lé-legeznek Misivel, hiszen a történetek dramaturgiája időben és cselekményben épp akkorára kerekedik, amennyit egy gyerek befogadni, követni tud. Bródy Vera bábjai, Országh Lili díszletei nem béklyózzák le a szárnyaló fantáziát, ha-nem alkalmat adnak a továbbgondolásra. A mese valóságát hitelesítik; csakúgy, mint a színészek játéka, a nagyszerű összhangban levő hang és mozgatás.

Ugyancsak régi - évtizedes múltra visszatekintő - előadás *A csodálatos kalucsni.* Mészöly Miklós, aki Matvejeva meséjét magyar bábszínpadra alkalmazta, a két szálon futó történetet biztos érzékkel bontotta kisebb, a gyerekek részére is áttekinthető, felfogható és átérezhető, egymásra épülő, de önmagukban is zárt epizódokra. Az erdei állatok között dúló viszályokat elindító, megszakító és összekötő kocavadász megjelenése úgy építi tovább a történetet, hogy az egészen kis nézők is meg tudják érteni, de közben a gyorsabb felfogású nagyobbak sem unatkozhatnak. A Bródy Vera

tervezte bábok nem „élethű" állatok - mint ahogy Koós Iván díszletei sem naturálisan hű erdőrészletek -, mégis szervesen összetartoznak a kocavadász figuráját játszó színész emberi valóságában megjelenő lényével és felszerelésének valós tárgyaival. Domonkos Béla --aki ma Rátonyi Róbert hajdani szerepét, a Vadászt játssza = azután előadásról elő-adásra a nézőket is be tudja kapcsolni ebbe a szerves egészbe, mert Kovács Gyula rendezése tág teret hagy aktivitásuknak.

Ez a mese úgy támadt életre a színpadon, hogy minden ízében színházzá vált: évtizedes sikere a színházi kollektíva diadala. A múló évek során újabb és újabb bábszínész-generációk nőttek és nőnek fel ebben az előadásban úgy, hogy közben megőrizték az előadás lényegét - megőrizték a sikert.

A V*arjúdombi meleghozók* - írta Tarbay Ede, rendezte Balogh Géza, a báb- és díszletterveket pedig Bródy Vera készítette - szintén régóta szerepel a szín-ház repertoárján. Felépítésében, figuráiban és ennek következtében képi világában is a népmesék világához közelít, s didaktikus elemei is szerencsésen simulnak az előadás szövetébe. A „bűnök" vagy inkább kópéságok, és az előbb-utóbb törvényszerűen bekövetkező bűnhődés aránya, nagyságrendje jól beilleszthető a gyerekek világképébe, s a csínytevő naplopók megjavulása is ezért fogadható el számukra hitelesnek.

Ez az arány, ez a gyermeknézők számára elfogadható lépték egyébként rendkívül fontos a bábjáték dramaturgiájában. A sárkányok, boszorkányok és más efféle ősi mesefigurák esetében természetesnek és magától értetődőnek veszik a nézőtér gyerekei, hogy azok a hősök életére törnek, és elfogadják, ujjongva ünneplik azokat a pillanatokat, amelyekben a hős, igaza tudatában a pokolra küldi őket, de rögtön elbizonytalanodnak, ha saját lényük, saját jó és rossz tulajdonságaik állat- vagy manó-világba transzponált megtestesítői lép-nek túl az általuk is elfogadott kereteken. Például *A bűvös tűzszerszám* című, Szilágyi Dezső által átdolgozott Andersen-mese hőseit izgatott, együttérző figyelem kíséri a nézőtérről akkor is - ebben természetesen része van a rendező Bánd Annának, a tervező Bródy Verának és Ambrus Imrének, valamint a színészeknek is --- amikor nem éppen az óvodások és alsótagozatosok világában el-fogadott módon járnak túl egymás eszén, s ugyanilyen magától értetődően fogadják el a Jancsi és Juliska, bár erőteljesen tompított, játékos elemekkel fellazított, de mégis jelenlevő kegyetlenségét. Ugyanakkor a *Két kicsi pingvin* históriája, amelyben a Rosszmáj rozmár és Fűrészhal Fülöp a kis pingvinek elpusztítására törnek, zavart, tétovaságot kelt; a gyerekek mind a négy figurát saját világukba azonosítják, de a „rossz" fiúk gonosz szándéka az ő normáik közé már nem illeszthető. Nem tudják elfogadni s ezért követni sem a történetet, figyelmük elkalandozik, unatkoznak, s ezen a jó színészi teljesítmény, egy-egy szerencsésen megformált figura - például Rosszmáj, a rozmár -- bábos telitalálata sem segít.

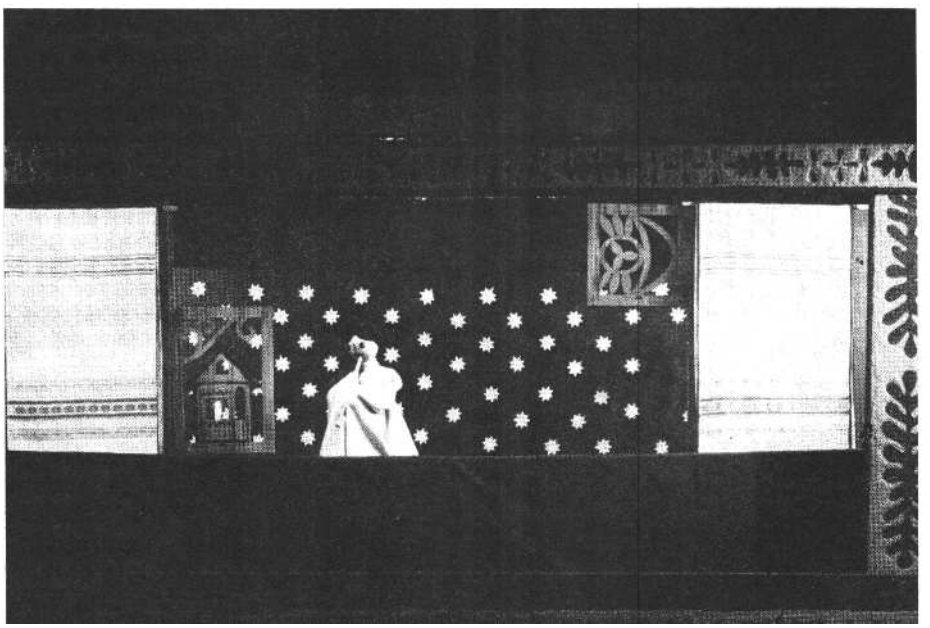
A Gulliver Liliputban, amely Kardos G. György munkája nyomán került színpadra, Kovács Gyula rendezésében, Koós Iván nagyszerű bábjaival és díszleteivel, Pataky Imre s a többi színész kitűnő teljesítménye jóvoltából leköti, magával ragadja a legkisebbeket is; ötletei, szellemes technikai megoldásai mindenki számára élvezetes, látványos színházzá teszik az „emberhegy" történetét. De az előadás nem éri be pusztán a fordulatos történettel: Swift keserű és kegyetlen társadalombírálatából is meg-őriztek annyit, amennyi az adott keretek között megtartható volt. Ezt azonban -- természetesen - csak az idősebb korosztályok tudják érzékelni.

A bábszínház dicséretes szándékkal igyekszik minden korosztály számára megfelelő előadásokat biztosítani, hiszen csak így képzelhető el, hogy az óvodás korú vagy kisiskolás gyerek, aki megízlelte és megszerette a színházat, felnőtté válásáig ki ne kerüljön a színművészet bűvköréből. A nézők folyamatos „képzése" csak akkor valósulhat meg, ha azok, akik a mesékbe már nem, a fel-nőtteknek szóló színpadi előadásokba még nem tudnak belefeledkezni, nem szakadnak el a színháztól. A bábszín-ház saját munkáját tenné kockára, ha nem vállalna részt ebből a feladatból is. Az életkori sajátosságoknak megfelelően természetesen módosul az előadásokban óhatatlanul meglevő pedagógiai tartalom is: a kicsinyek számára a megszív-lelendő tanulságok nevelő ereje helyett a nagyobbaknál tanító, információközlő feladat társul az élményszerzés mellé.

A klasszikusok adaptálása ilyen szempontból kézenfekvő; Petőfi Sándor *János vitéze* szinte kínálta magát a bábszínpadi feldolgozásra, de színpadra került Arany János *Toldija,* sőt, Vörösmarty drámaremeke, a *Csongor és Tünde is.* Ez utóbbi, csakúgy, mint a népi játékokat, szokásokat, hagyományokat műsorba foglaló *jeles napok vagy a Háry János,* már túllép a korhatárokon.

A Toldi, amelyet Jékely Zoltán avatott költői leleménnyel és a bábművészet iránti affinitással formált játszható darabbá, Urbán Gyula rendezésében, Bródy Vera bábjaival, Molnár Zsuzsa díszleteivel, alighanem a lehetséges legjobb bábszínpadi Toldi-adaptáció; mégis, mintha a mű egy kicsit ellenállna a műfajváltásnak. A legenda óhatatlanul me-

A Bábszínház János vitéz-előadása



Jelenet a Bábszínház Diótörő-előadásából

sévé változik a színpadon, s a cselekmény követelte bábmozgatás, csakúgy, mint a hozzá kötődő beszédstílus némileg ellentmondásba kerül a szöveg nyelvezetével, s a narrátor Elekes Pál adekvát Arany-tolmácsolásával is.

A Csongor és Tünde jelenleg repertoáron szereplő előadása a színház immár második nekifutása: az alkotók továbbcsiszolták az első, hibáival együtt is jelentős produkciót, sok szempontból világosabbá, áttekinthetőbbé tették az előadást. Nem csak mint „kötelező olvasmány" vált hozzáférhetőbbé, mint művészi teljesítmény, színházi élmény is kiteljesedett az előadás; a befejezés azonban még mindig túl bombasztikus, és távol áll a költő rezignált, keserű világképétől.

A bábszínház repertoárja lényegesen meghaladja ennek az írásnak a kereteit. De egy teljes hónapon át végignéztem minden olyan produkciót, ami a társulat két budapesti épületében hozzáférhető volt; ez a viszonylag bő minta talán nemcsak módot, de jogot is ad arra, hogy az egyes produkciók értékelésén túl az általános tendenciákról, a műsorpolitikáról és a dramaturgiai munkáról is elmondjam a benyomásaimat.

Az egyhónapos intenzív színházlátogatás során egyetlen igénytelen, laza, félvállról vett előadással sem találkoztam. Még a legkevésbé sikerült darab esetében is olyan lelkes és fegyelmezett előadást láthattam, ami például szolgálhat a világ bármely színháza részére. Nem csak én éreztem ezt így: a közönségen - a többi között saját gyermekeimen is - lemérhettem, hogy a játék „átjön" a nézőtérre, sőt, az egyes üresjáratok után új-ra és újra magához tudja láncolni a nézőket, pedig ez a legnehezebb. Különböző korosztályokhoz szóló, színvonalas művek sorát néztem végig. Érzékelhettem a színház szigorú igényeit, a „nézőképzés" irigylésre méltóan magas színvonalát, mégis, az egész, együttes munkáról szólva nem titkolhatom el bizonyos félelmeimet.

A repertoárban megfelelő arányban találhatóak kicsiknek, nagyobbaknak és serdülőknek készült produkciók; de ha csak a bemutatókat, az új előadásokat vizsgáljuk, eltűnik ez a megnyugtató egyensúly. Azokhoz a generációkhoz, akik számára színházként még csak a bábszínház létezik, a kicsinyekhez általában csak régi, több éves, sőt évtizedes produkciók szólnak: az új bemutatók csaknem mind az idősebbeket, a serdülőket, s ezen keresztül bizonyos fokig a felnőtteket veszik célba. Ez a tendencia az elmúlt évek során egyre erősödött, s ha ma még nem érezhetőek is, előbb-utóbb kiütköznek negatív hatásai.

A legjobb előadások megőrzése, s a korhatárok kitágítása - beszéltem már erről - önmagában rendkívül dicséretes törekvés. De ha mindez továbbra is ilyen kizárólagossággal érvényesül, azt eredményezi, hogy a kicsinyekhez és a nagyobbakhoz szóló előadások formanyelve távolodik egymástól. Megtörik a színház erejét, súlyát adó, a produkciókat összekötő, a látszólag egymástól távolálló törekvéseket is átható szemléleti-formanyelvi egység. A bábszínpad formái ugyanis szorosan kötődnek a kor formakultúrájához és képzőművészetéhez; felgyorsult korunkban tíz-tizenöt év, de néha kettő-három is éles cezúrát jelenthet.

Miközben a bemutatók vertikálisan - a korosztályok szerint - felfelé, az idősebbek igényszintje felé tolódtak, horizontálisan szűkülni látszik az új bemutatók spektruma. A kettő alighanem összefügg, de ez egyáltalán nem szükségszerű.

A bábszínház jellegéből, funkciójából adódik, hogy az eredeti bábdarabok mellett túlsúlyban vannak az adaptációk. A világirodalom mesekincsét, a magyar népmeséket és más népek ősi meséit színpadra állítani, a hatásos előadás érdekében kihasználni azt a tényt, hogy a nézők - verbálisan - már ismerik a történetet, vagy éppen ellenkezőleg, a játék segítségével vonzóvá tenni az olvasást, a könyvet, hogy a bemutatott históriákkal újra találkozhassanak - ez legalább annyira fontos vagy talán fontosabb feladata a színház dramaturgiájának, mint a bábáskodás az eredeti, új bábdarabok születésénél. De az adaptációk is sokfélék lehetnek, és a színház új produkciói között mintha túl nagy teret kapnának az irodalomhoz túlságosan is kötődő átdol-

gozások, az olyan -- rendkívül magas technikai szinten megoldott, szinte hibátlan - előadások, amelyek nem formálják kellő tiszteletlenséggel színpadi, bábszínpadi darabbá a felhasznált irodalmi alapot. Inkább csak „lefordítják", illusztrálják, elmesélik és elmagyarázzák ... Egyébként az ilyen előadások-nak is helye van a repertoárban, sőt, igen nagy szükség van rájuk; de ha csak ilyen megközelítéssel találkozunk, az előbb vagy utóbb a színpadi eszközök. terén. is beszűküléshez vezethet.

Az Állami Bábszínház híre és neve, felnőttelőadásainak rangja és világsikere a gyermekműsorok magas színvonalában gyökerezik. Gyermekeknek játszani külön művészet: ehhez az kell, hogy a szerző és tervező, rendező és színész megtalálja azt a keresetlen, őszinte hangot, amelyen ebben a közegben beszélni lehet. Mert jaj annak, aki hisz a közhelyeknek, aki gügyög avagy negédeske- dik : a kegyetlen gyermekközönség minden. bizonnyal közönyre ítéli. Érdektelenségre. A. gyermekeket. nem lehet megtéveszteni. sztereotípiákkal, sablonokkal és rutinpatronokkal: csak. akkor figyelnek, csak akkor kerekedik tágra a szemük, ha nekik, ha hozzájuk szólnak. --- ha jó az előadás. Az ilyen produkciókban helytál-ló színészek valami olyan plusszal rendelkeznek, amely a tehetségen. és fegyelmen túl a felnőttelőadásoknak is motorjává válik; a kis nézők pedig, akik ilyen, ne-kik és hozzájuk szóló produkciókon nevelkednek, évek, évtizedek múltán. is érzékenyek maradnak az igazi színház igézetére, és csalhatatlanul megérzik majd a „pótszereket".

A bábszínház jelentősége a jövő színháza szempontjából is óriási. A mai bábelőadásokon dől el, hogy a holnap felnőttei unottan legyintenek-e majd a színház szó hallatán, vagy nem tudnak meglenni nélküle. Tíz, tizenöt év múlva a mai bábszínházi nézők szavaznak a pénztáraknál , . .

Az Állami Bábszínház a jövő közönségét valóban felsőfokon, nemzetközi híréhez, rangjához méltón képezi. Ez a színvonal arra kötelez, hogy minden nyugtalanító jelre felfigyeljünk, még akkor is, ha egyelőre nem zavarja a nagy-szerű összképet.

BÖJTE JÓZSEF

Néptáncszínház

Az elmúlt években a hivatásos néptáncegyütteseink túljutottak a néptánc hagyományos feldolgozásának módozatain, és színházi igénnyel létrehozott művekkel kezdték megalapozni egy újfajta színházművészeti ág repertoárját.

Már a felszabadulás előtt, a „Gyöngyös bokréta" kezdeti sikerei idején felmerült, hogy szabad-e a néptáncot a színpad törvényei szerint megváltoztatni. Funkcionális közegéből kiemelve erre természetesen szükség volt. Sűríteni, sorokba, térformákba kellett szervezni, a közönség felé kellett fordítani a táncosok vonulását, a nyitást-zárást, átmeneteket kellett tisztázni és beállítani. A másik probléma a motívumanyagnak és a tánccal ábrázolható népszokásoknak, eseményeknek eredetiségével kapcsolatos. Már akkor keletkeztek „légből kapott" korcs motívumok, sohasem létezett szokásfeldolgozások. Az autentikusság máig ható vitatéma.

A néptánc ideológiai felhasználása a kor sajátosságaiból fakadóan - a népi-nemzeti múlt, a „nagy-magyarság", a kiválasztott nemzet, az uralkodó osztályok nacionalista-soviniszta politikájának - tánctól idegen - deklarálásából eredt. Ezen az ideológiai „örökségen" a néptáncmozgalom a „fényes szellők" korszakában hamar túltette magát. A nép-tánc a közösségi élmény, a jókedvű optimizmus megmutatkozási lehetősége-ként tömegeket vonzott. Tömegeket a színpadra és a közönség soraiba is. Tízezernél több néptánccsoport működött--igen vegyes színvonalon - ebben az időben.

Ebből a talajból nőttek ki az ötvenes évek eleje táján a hivatásos együttesek, amelyek a legjobb táncosokból, *zené*szekből, tehetségekből szerveződtek, az első generációhoz tartozó koreográfusok vezetésével. A ma is működő együtteseink, az Allami Népi Együttes, a SZOT együttesből alakult Budapest Együttes, a Duna és a Néphadsereg Művészegyüttese, illetve a néhány éve alakult Nép-színház Táncegyüttese. A hivatásos együttesek sok sikerrel és még több nebézséggel igyekeztek az elmúlt harminc év alatt sajátos arculatot teremteni.

A hivatásos együttesek mellett az amatőrmozgalomban is kialakultak vagy megszilárdultak a ma is működő együttesek és együttestípusok: a nagy, jobbá--ra városi és szakszervezeti támogatással működő együttesek (Bihari, Építők, Törekvés, Hajdú, Zala, Vasas, Balassi, Somogy, Bartók stb.) mellett az egyetemi-főiskolai, a szövetkezeti-falusi, a hagyományőrző és a gyerekcsoportok. A hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére létrejött az a fesztiválrendszer, amely a csoportok helyzetét figyelembe véve általában jól segíti az együtteseket erkölcsi-anyagi elismeréssel, szakmai--kritikai elemzéssel. Megsokasodtak az együttesek belföldi és főleg külföldi szereplései, és az idegenforgalom is helyenként jól használja a néptáncosokat. Kialakult a minősítő rendszer, amely néhány módosítandó követelménye ellenére, inspirálja és meglehetősen objektíven rangsorolja az együtteseket. Két nagy, koreográfiai megmérettetést szolgáló fesztivál, a szolnoki Néptánc és a zalaegerszegi Kamaratánc fesztivál az élcsoportoknak, azaz a legjobb koreográfusok nak ad lehetőséget a megmutatkozás-ra, a szakmai vitára.

Miről vitatkoznak?

A hetvenes évek közepe táján két ágra szakadt a mozgalom. Az egyik ág a hitelesség, az autentikusság jegyében az eredeti néptáncok, táncrendek, népszokások változatlan, (azaz minimális koreográfiai átigazítású) színpadra állítása mellett tört lándzsát. Igen sok értelmiségi, más művészeti ágban alkotó, publicista és elsősorban a néprajzosok kicsiny, de tekintélyes csapata állt Tímár Sándor és követői mögé. Az „autentikus irányzat" Tímár Sándor Bartók Együttesével az élén, igen erős és sikeres csapatot mondhat magáénak. A gyöngyösi, a jászberényi, a szegedi ÉDOSZ, a székesfehérvári, a szekszárdi együttesek - hogy csak a jobbakat említsük - sikeres műsorokkal, fesztiváldíjakkal, tévésikerekkel reprezentálják az irányzat életképességét.

Az eredeti néptáncformákat előnyben részesítő alkotóknak nagy érdemeik vannak a színpadi néptáncművészet megújításában is. .m ezeket az érdemeket nem sajátíthatják ki, mert a feltáró munka, a táncok és a táncrendek felfedezése, az újra felfedezett parasztzene, az erőtel jes ének alkalmazása, az improvizálás, az eredeti táncstílusok elmélyült megisme-

A Győzelem a Népszínház táncegyüttesének előadásában

rése és megtanulása azokra az együttesekre is jellemző, amelyek a néptánc tágabb, sokszínűbb felhasználásával túllépnek az eredetiségen. A másik ágazat alkotói ugyanis alapvetően abban különböznek az „autentikusoktól", hogy a néptáncot „csupán" anyanyelvként használva, személyes közléseiket, a világról való véleményüket tárják elénk, rendkívül sokrétű, színvonalában is változó műveikben.

A kétfajta irányzat vezetői 1965-ben még együtt indították folklorista irányzatukat. Az úgynevezett „ötök"-nek (Novák Ferenc, Györgyfalvay Katalin, Szigeti Károly, Galambos Tibor, Tímár Sándor) az „eredeti felé" fordulását egyrészt az első generáció, a tanítómesterek (Rábai Miklós, Molnár István, Szabó Iván stb.) meghaladása, másrészt a legújabb tánckutatási eredmények, szaporodó néprajzi gyűjtések megismerése motiválta. Jó néhányuk maga is gyűjtött. Kezdeményezésük a néptáncművészet felfrissítése mellett egy vonzó és azóta kiteljesedett művelődési-szórakozási formát is létrehozott: a táncházakat.

A táncházak kapcsán különösen a városi, jobbára értelmiségi fiatalok ezrei kerültek szorosabb kapcsolatba a néptánccal, népdallal, a tárgyi népművészettel. Potenciálisan létrejött egy új, fogékony és érdeklődő közönségréteg, amely azonban nem vált a színpadi néptánc tényleges közönségévé, mert heves autentikusság lázában elutasította nemcsak az akkori hivatásos együttesek kommercializálódott műsorát, hanem a második generáció táncszínházi kísérleteit is. A hatvanas évek vége, a hetvenes évek eleje-közepe tehát a két vonal éles elválását és szembeállását hozta.

Az első generáció népszokásokat, idilleket, népmeséket, balladákat vagy a néptáncokat szimfonikus feldolgozásban szvitesítő, feldolgozó módszerétől a hatvanas években feltűnt második generáció „drámai" alkotásai alapvetően ebben különböznek, hogy a néptánc mint a mondanivaló hordozója, kifejező-ábrázoló eszköze a táncstílusok, a dialektusok, a táncfolyamatok ütköztetéével, olykor nagyfokú stilizáltsággal, sokszor absztraháltan jelenik meg műveiken. Bár a koreográfiák sokszor iroda mi-mitológiai vagy zenei indíttatásúak, mégsem a társművészetek hatásának érvényesülése a jellemző. A „szerzői gondolatok" kifejezése érdekében csupán irodalmi-mitológiai-zenei „ürügy"-ként szolgálnak. Sokszor éppen az eredeti irodalmi művek oppozíciójaként vagy újraértelmezéseként válnak öntörvényű táncművekké.

A „szerzői gondolatok", hasonlatosan az autonóm művészetek többi ágához, rendkívül sokféle indíttatásúak. Talán a néptánc közösségi, eredetileg funkcionális jellegéből adódóan a legjelentősebb koreográfiák a történelmi témakörök filozofikus újragondolása nyomán születtek : *Rekviem egy forradalomért, táncolja a falu bolondja* (Szigeti Károly), *Montázs, Változatok egy munkásmozgalmi dalra* (Györgyfalvay Katalin), *In memoriam* (Kricskovics Antal), *Katonabúcsú* (Foltin Jolán). Aztán feltűnően sok és jelentős a létezés etikai vonatkozásait, az emberi lehetőségeket, magatartásformákat felmutató mű : *Káin és Ábel, Lánc, Osztinátó* (Györgyfalvay Katalin), *Ellentétek (Szi*geti Károly), *Carmina Burana, Sodrásban, Hegyek éneke* (Kricskovics Antal), *Kőműves Kelemen, Aska és a farkas, Ninive* (Novák Ferenc), *Keménykalapban* (Stoller Antal), *Botostánc ötnyolcadban* (Orsovszki István).

Korunkból fakad a közösség és egyén, más variációiban a hatalom és a személyiség problémakörét vizsgáló művek sora: *Ellentétek* (Szigeti Károly), *Tusa* (Györgyfalvay-Szigeti), *Utcák és kitérők, Mintha* (Györgyfalvay Katalin), *Prométheusz* (Kricskovics Antal), *Húsvétváró* (Foltin Jolán), *Passió* (Novák Ferenc). A tematika szerinti felsorolás folytatható. Bár ez a lista kényszerű leegyszerűsítése a tematikai sokszínűségnek és az ehhez tartozó formai gazdagságnak, mégis jelzi azt, hogy az ebbe a vonulatba tartozó művek túllépnek a néptánc „revival" szintjén, és korszerű, mához szóló mondanivalójukkal az egyetemes színházművészetben követelik helyüket.

Amatőr és/vagy profi

Ám a dolog nem ilyen egyszerű. Mert a tematikus-dramatikus táncok (nevezzük drámai táncműveknek) közül a legtöbb amatőr táncegyüttesnél jött létre, s az a kevés, ami hivatásosok színpadán aratott sikert, az is csupán az utóbbi néhány év-

ben tudta kivívni létét ott. Azóta, amióta az amatőr együttesek legjobb koreográfusai hivatásos együttesekhez kerültek főállásba vagy vendégnek.

Azaz nem a hivatásosok neveltek ki új koreográfusokat, nem az együttesek belső fejlődése követelte ki a koreográfiai fejlődést, hanem a hetvenes évek végén Kricskovics, Orsovszki, Novák, Foltin, Györgyfalvay, Szigeti törte át a hivatásosok közönyét. Kricskovics, Orsovszki a Néphadsereg Művészegyüttesénél, Orsovszki, Stoller a Dunánál, Kricskovics az Allami Népi Együttesnél dolgozott mint vendég. Györgyfalvay megalakította a Népszínháznál hivatásos együttesét, és Szigetivel együttműködve dolgozott, Kricskovics a Budapest Együtteshez került koreográfusnak, ahol a szintén „amatőrből" avanzsált Simon Antallal közösen próbált új arculatot adni az együttesnek. A megosztott szellemiségű „mozgalomban" ez az „áttörés" nem ment könnyen. Nemcsak a hivatásosokat kellett megnyerni, hanem a szakági vezetést, a fenntartókat és nem utolsósorban a közönséget.

Az alkotók helyzete állandóan változik, de ez azt is jelenti, hogy a néptáncművészet végre mozgásban van. S a kapuk előtt áll mára harmadik generáció. A változás jele például az, hogy az 1980-as Táncantológiában már valamennyi hivatásos együttes a hagyományos néptánckoreográfiák mellett a táncszínházi követelmények szellemében alkotott sikeres műveket is bemutatott. A teljesség igénye nélkül: milyen mai problematikájú művek jelentek meg a Táncfórumon ?

A BM Duna Művészegyüttes műsorában Orsovszki István *Karika és körök c*ímű műve a férfi és nő bonyolult kapcsolatát ábrázolja stilizált, ám erőteljes mozgásanyaggal. Náfrádi László két Sinka-versre készített koreográfiát. Erőteljes kompozíció mindkettő, bár alatta marad a versek adta lehetőségeknek. Náfrádi *Játék, verkli, lakodalom* című vidám, bábos mozgású lakodalmas játéka a látványhumorra épít sikeresen.

A Néphadsereg Művészegyüttese *Invenciók* címmel készíttetett három táncból álló kompozíciót Orsovszki Istvánnal. *Az Ősi magyar képek* kultikus táncokat, mozgásokat idéző világa eleink elképzelt magatartásformáit villantotta föl, a *Szerelem* felvállalt érzelmességű, lírai kettős, *a Három a tánc* pedig jó hangulatú, bravúros térszerkezetekkel játszó néptáncfeldolgozás. Kricskovics Antal *Sodrásban* címmel készített nagyformátumú műve a háborús fenyegetettségben a szeretet és a béke emberi vágyáról szól igen hatásosan.

Az Állami Népi Együttes műsorából a *Hegyek éneke* című Kricskovics-koreográfia a fiatalság új, emberibb életformát követelő drámai harcáról, az ősi törvények elleni lázadásról szól elementáris erővel.

A Budapest Táncegyüttesnél Kricskovics Bartók-zenére készített *Prométheusza* a mitológiai történetnek az újromantika jegyében való újrafogalmazása, amelyben egyén és közösség viszonyát vizsgálja, kissé patetikusan. *A Jöjj, szép halál* című koreográfiában Kricskovics a Graham-technika felhasználásával már messzire megy a néptánctól, bár a férfi viselkedésében ott érezzük a néptánc keménységét, „tartását". A halálra készülő nő víziója a tánc, amelyben újraéli szerelmét. Molnár Lajos *Mese* címen állított színpadra néptánchoz kötődő, de stilizációval, látványos eszközökkel, dramaturgiai bonyolítással „megemelt", mához szóló mesekoreográfiát. Simon Antal *Tűzciterák* címmel Nagy László verstémáira anyafiú-közösség viszonylatrendszerét jeleníti meg, stilizált tánccal, de kissé szűkös dramaturgiai motivációval.

A Népszínház táncegyüttese a néptáncavantgarde legjelentősebb műhelye. Szigeti Károly *Ellentétek* című táncdrámája több dimenziójú, rendkívül bonyolult dramaturgiájú mű. A történelem, az egyén, a közösség kapcsolatát, ezen belül a férfi és a nő küzdelmét, különböző magatartásformák ütközését, az egyén harcát és bukását, majd újrakezdését követhetjük a három helyszínen játszódó, erősen absztrahált mozgáskompozícióban.

Talán a táncnyelv, az alkotási mód érzékeltetése szempontjából is érdemes alaposabban elemezni Györgyfalvay Katalin módszerét, mert nála érzékelhető legjobban, hogy bizonyos tánctípusok, dialektusok, táncfolyamatok ütköztetése hogyan válik dramaturgiai jelentőségűvé, a forma hogyan válik tartalommá, hogyan bontakozik ki a drámaiság a formai sajátosságok egymásnak feszüléséből, összesimulásából vagy egymásmellettiségének kontrasztjából.

Utcák és kitérők

Két fényfolyosó szeli át a színpadot, e folyosókban, mint az utcán vonulnak a táncosok. Időnként a két „utca" közti sötétbe lépnek, találkoznak vagy elmennek egymás mellett, majd folytatják eredeti vagy találkozásaik miatt módosult útjukat. Ezeket a vonulásokat, melyekben különböző karakterek, viselkedési formák, a kapcsolathiány, az egymás iránti közömbösség megnyilvánulásai dominálnak, „kitérők" szakítják meg. A kitérő-részekben egy-egy viszonylatrendszert ábrázolnak. Az elsőben az óraingaszerűen mozgó pár életidegensége, a fekve táncoló realitáshiánya, az egyensúlyvesztéssel küszködő kínlódása vagy kompromisszumokra törekvése, az agresszív dühödt akarása, a Janus-arcú pár kéz kezet mos játéka tűnik elő a sötétből, egy gyertyával bolyongó-kereső lány útján. Am akció még nincs, sőt az eltűnő figurák nem túl lelkes keresése után a gyertyát (fényt) könnyű szívvel adja át a

Jelenet a Népszínház táncegyüttesének Ellentétek című táncdrámájából (Diósi Imre felvételei)

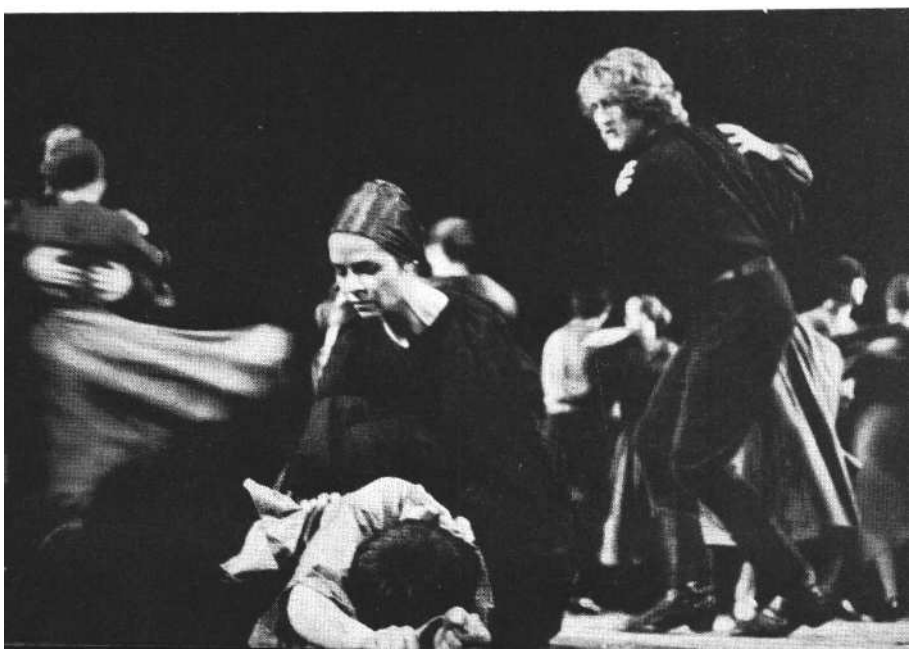
Kricskovics Antal koreográfiája: Sodrásban

lány egy másiknak, s eltűnik - mit sem törődve a látottakkal - a színpadról. Nem tragédia készül itt, hanem groteszk játék, de a játék ambivalenciája alapján mégis komolyan értendő. Bármennyire komikus az utcai vonulás-találkozásban egymásra találó két férfi látványa, az, hogy egyik a másik hátán markírozza tovább a táncot, míg barátja (beosztottja, társa) cipeli, elgondolkodtat és emlékeket hív elő.

Mint ahogy a második kitérőben. Egy furulyázgató, játszadozó fiút lassan körülvesz a sunyi tömeg. Látszatra együtt játszanak vele, de végül halálra tapossák, majd gyerekdalt dúdolva ártatlan arccal kivonulnak. S mint a bohóctréfában, a kivonulók után feláll a letaposott - lány képében! -, s tovább furulyázik, mint a játék, a szépség, az egyéniség megőrzője, folytatója. Am bejön két férfi, s felismerve a gyermeki üde bájosságot, még „bájosabbra" díszítik a lányt, csicsás pártát, bő szoknyát húznak rá, és a játékból pillanatok alatt hamis revü válik, sőt a lánykar berobbanásával, a zene áttűnésével a charlestont, majd a hujjogatva kán-kánt táncoló kar vált ki igazi derültséget a nézőkből, miközben a lányok mögött dübörögve jönnek előre a mindenkit lehengerlő katonák.

Es folytatódik az utcai vonulás, hogy két férfi egymást gyilkoló kitérőjébe érjünk. Egy nő rohangál a férfiak között, hogy segítse az elbukót és megállítsa az újra és újra felálló és egymás ellen induló férfiakat. Harcuk hármójuk összefonódásába, egymás cselekvését kizáró mozdulatlanságba merevedik. Egy férfi fekve marad, amikor bejön több más alak. Körbetáncolják, nem tudni, temetik vagy segítik. Feléled, feltápászkodik a táncos, gondos kezek segítik felállni, hogy aztán villámgyorsan leüssék, legyűrjék, mert „játékos kedvük" éppen így akarja. Ezzel a groteszk és sok jelentésű képpel ér véget a mű.

Passió - a Bihari Együttes előadásában (Korniss Péter felvételei)



Természetesen az elmesélhető történetnél sokkal gazdagabb, gondolatébresztőbb a látvány. A történet két tánctípus ütköztetéséből alakul: a legényes részletekből és a mezőségi ritkatempó karakterisztikájából. Ezek felelgetnek az utcákon s variálódnak a kitérőkben. A tulajdonképpen rondószerkezetű mű a tánctípusok kontrasztjára épül, de nem olyan direkten, mint például egy korai műben, *a Káin és Ábelben.* Ugyanez az elv, de más szerkesztésben, a *Vereség* című táncban: egy romatikus verbunkszólót vesz körül a hátul félkörben, teljesen sötétben tartott, de az üvegekben égő gyertyákkal mégis hangsúlyossá tett kommersz üvegestánc. Itt is ütköztetésről van szó. A verbunkot, azaz az éjszakai gyötrelmeit táncoló férfit körülfonja az üvegestáncot táncolók groteszk szellemcsapata, amely a reggel közeledtével eltűnik, hogy a hős a sivár hétköznapra ébredve fáradtan botorkáljon reménytelen sorsa felé, miközben harsogva tölti be a színpadot a felcsendülő magyarnóta: „ . . . koszorút, ha meghalok, / a síromra, sírhalmomra nefelejcsből fonjatok ..."

Ugyancsak két anyag használatával építkezik *a Mintha* című „lakodalmas". A mezőségi szapora és az ugrós tánctípus keverésével, ritmikai osztással és felpörgetéssel szinte áttekinthetetlen kapcsolatrendszereket hoz létre a színpadon, amelyekből lassan felismerjük a tartalmat, a lakodalmi (és más) szokásaink kiüresedettségét, az emberi viszonylatok személytelenné válását. A korábban koreografált, de most is műsoron lévő *Lánc* a hajdauból és a lánctáncformák lépéseiből szerkesztve kigyózza be a színpad terét. Az összekapaszkodott táncosok monoton, már-már rituális vonulását meg-megszakítja egy-egy asszociációt kiváltó tánckép: a nőt a hátán cipelő férfi, nőkre támaszkodó férfiak erőlködése, az asszonyoktól tartott lefekvő férfiak, akik közül egy lent marad, elbúcsúztatják, bejön helyette egy új férfi, a helyére áll, és megy tovább a lánc.

A lánc, amely az összetartozást, az egymásra utaltságot, a közösséget fejezi ki, s amely nem szakadhat el, mert a közösség nélkül, az összetartó erő nélkül nincs élet.

Györgyfalvay Katalin iskolát teremtett ezekkel a művekkel. Nem emberfeletti hősöket, nem elvont problémákat ábrázol, nem népies történeteket mesél. Témái mindennapjaink, valóságunk, múltunk és jelenünk s közvetve jövőnk problémái. Az emberi kapcsolatokról, az

egyéni és a közösségi kiteljesedés lehetőségeiről beszél táncaiban hittel, a hit szerint élők radikalizmusával és felelősségével.

Az amatőr vonal legjobbjai voltak az elsők, akik keresték a néptánc színpadra állításának új módjait. A budapesti Bihari, a Vasas, a Fáklya, az Erkel, a Vad-rózsák és a szombathelyiek, zalaegerszegiek, debreceniek műhelyében a hatvanas évek óta jelentős koreográfiák születnek, Mint például Novák Ferenc *Passiója, a* Bihari Együttes előadásában. A hagyományos passiófeldolgozás helyett táncdráma ez az emberi gyengeségről, a tömegek befolyásolhatóságáról és kihasználhatóságáról. A *Passiót* csakúgy, mint Novák Bartók *Táncszvitjére* készült koreográfiáját - amely a különböző tételek zenei anyagát egy-egy férfijellem hordozójaként felfogva jeleníti meg, s egy lány sorsának, kapcsolatainak alakulásán vezet végig --, valamint Kricskovics művét, a hatalmi manipuláció ellen fellázadó népvezért elénk állító *Jóbot,* a Fáklya Együttes előadásában már új bemutatóhely, a Budai Táncfórum mutatta be, amely a táncos műfajok pártolását tűzte ki céljául.

Mi a helyzet ma?

Úgy látszik, hogy a két irányzat napjainkra összebékül. Egyik sem tör kizárólagosságra, megfér egymással *azon* a kevés színpadon, ami részükre jut. A folklór megerősödése magasabb szakmai színvonalat, nagyobb tánctudást, az eredeti motívumkincs gazdagabb és jobb megismerését eredményezte, s ezzel nagy szolgálatot tett a táncszínházi törekvések erő--teljesebbé válásához is. A gazdag néptáncanyagból bármilyen mondandóhoz lehet találni táncos alapot, van miből stilizálni, absztrahálni, tartalmi-formai szempontból egyaránt. Ám a néptáncszínházi törekvések igazán jelentőssé akkor válhatnak, ha nagyobb nyilvánosságot kapnak bel- és külföldön, beleértve a tévé műsorát is. A hivatásos együtteseknek alkotóműhelyekké kell válniuk, ahol a néptánc minden feldolgozási módját ki kell kísérletezniük. Ez nemcsak alkotói, hanem táncos-technikai, képzési, dramaturgiai feladatokat is jelent.

Egy sajátosan magyar mégis világnyelvként érthető - egyetemes érvényű táncművészet létrejöttének vagyunk tanúi. Az alkotói kedv és a lehetőségek összhangja hosszú időre megbatározhatná néptáncművészetünk jövőjét.

BŐGEL JÓZSEF

Alkony vagy megújulás?

Az V. Előadóművész Fesztivál befejező rendezvénye, az április 15-én Győrött, a Kisfaludy Színházban megtartott gálaestje több szempontból is záróest volt. Lezárt egy korszakot, egy fél évtizednyi küzdelmet, amely azért folyt, hogy a színházművészetnek, ezen belül az előadó--művészetnek értékelő, értékeket helyre tevő, felmutató eseménysorozata legyen. Ez a fesztivál. a színházművészeti élet egyetlen, rendszeresen, több illetékes fórum által megvitatott, elfogadott alapokmány szerint működő országos rendezvénye volt. Mint minden ilyen sorozat, ez is *ért* el eredményeket. Összegyűjtött, rendszerezett, bemutatott jelentékeny egyéni és csoportteljesítményeket. Tömegek látták, hallották, nézték, olykor a televízió által is közvetítetten. Közművelődési haszna mindvégig igen nagy volt, mert csak az utóbb említett telekommunikációs fórumok több milliós befogadó közeget jelentettek és biztosítottak. A kritikai fogadtatás alig mondható felhőtlennek: a színikritikusi vagy rádió- és televíziókritikusi gárda többsége agyonhallgatta vagy kelletlen-rosszindulatú, fotelből vagy tűzhely mellől írt rosszkedvű kritikákra méltatta. Az ellenvélemények az utóbbi két fesztivál alkalmával csak szaporodtak emlékeztetőül: *1978:* Győr, 1979: Veszprém, 1980: Győr, 1981: Szombathely, 198z: Győr): ezek. bizonyos belterjességet, egyfajta szerkesztési és rendezési módszer eluralkodását, elmerevedését emlegették. Mind-ennek következtében is záróest volt a gálaest, mert irányítói, szervezői úgy vélték: az eddigi termésből - befejezésül - készítsünk egy végső mustrát, rendezzük meg a kiindulóhelyen (Győrött), közvetítse csak a rádió (kizárván így a szcenírozási feladatokat és lehetőségeket), s aztán majd meglátjuk, hogyan tovább. A szándék tehát eleve redukált volt, s módot adott a higgadt összegezésre, a továbblépés előkészítésére. Okos visszavonulásnak is tekinthető egy olyan szakaszban, amikor már „minden egész eltörött", az előadóművészet és a Fesztivál ügye is „szakularizálódott", fogytán vannak a „néptribun alkatú" előadóművészek, szaporodóban vannak az önmagukat mutogatók, a leplezetlenül önmegvalósítók, olykor a mindent aprópénzre váltók.

A gálaest műsorát (pontosabban a szereplő művészeket) egy előzsürizési folyamat alkalmával állították össze, illetve válogatták ki, A Radnóti Miklós Színpad adott otthont két estén át a nyilvános szelektálásnak, a késő éjszakai órákban, a nyilvánosság némi kizárásával, hiszen éjszaka mégis kevesebben jönnek el egy irodalmi műsorra, s a propaganda sem volt meggyőző. A késői időpontnak persze egyeztetési okai voltak, mert attól ma már messze állunk, hogy a színészek és a színházi vezetők közös megegyezéssel, az alkalomra való tekintettel (készülés a költészet ünnepére, az előadó-művészet serégszemléjére) - áldozatot hozzanak, s a főhatóság is el tudjon rendelni egy tisztes indítékú haptákbaállítást. Ha ehhez kapcsolódva elmondjuk még, hogy az előzsürizésen azok a művészek vettek részt, akik az előadófesztiválokon (eddig) szerepeltek és a Magyar Színházművészeti Szövetség illetékes szekciója erre (mivel egyébként elég sokan voltak ilyenek) felkérte őket, akkor világossá tettük: nagyon nehéz ma már hivatásos előadóművész-fesztivált rendezni, mert mindenki ezerfelé lekötött, s hát bizony, fogyóban van a szenvedelem is, meg túlságosan zártak a hadállások, a keretek.

A gálaestről még így is több értékes teljesítmény, egyéniség lemaradt, újabb egyeztetési problémák következtében. A műsort ennek ellenére sikerült úgy összeállítani, hogy a legkülönbözőbb és a legjobb tendenciákat képviselők szerepeljenek a rádió által élőben közvetített, majdnem háromórás programban. Szabó Gyula Erdélyi József, Szabó Lőrinc, Radnóti Miklós, József Attila és Nagy László verseit adta elő, sajátos válogatásban, szcenírozva, egyfajta modern érzelmességgel. Jól képviselte az igazában önportrét adó montázsműsor-típust. Tihanyi Péter egy teátrálisabb érzelmesség képviselője volt József Attila Ódájának elszavalásával; ezúttal azonban szürkébb, bátortalanabb volt saját színvonalához képest, noha ez a fiatal színész az előző fesztivál egyik felfedezettje volt, még a Főiskola padjaiból. Nagy Attila Juhász Ferenc *Babonák napja, csütörtök* című nagyívű versének okosan értelmezett elmondásával szép példáját adta - mint magatartásnak - a töprengő, problémákat megkínlódó, mégis jobbra törő mai

értelmiséginek. Egy ritkán hallott, alig ismert Nagy Endre-szöveg tiszta elmondásával Keres Emil figyelmeztetett a nagyobb érzelmi kultúra fontosságára, megtoldva ezt - jó ellenpontozásként - Radnóti *Tétova* ódájának sallangmentes, egyszerű hangvételű tolmácsolásával. Kozák András Nagy László-verssel fejezte ki az értékek méltatlan pusztulása miatt érzett jogos aggodalmat; ez a teljesítmény is újfajta érzelmesség jelentkezése volt az előadóművészetben, az est műsorában. Kitűnő megzenésítésekkel jelentkeztek a Kaláka Együttes tagjai, együtt, meg különkülön is. E kiváló művészcsoport rég megért már nagyobb és tényleges elismerésre, mélyebb elemzésre. Bámulatos, ahogyan produkcióikban összekapcsolódik az abszolút biztos és sokoldalú instrumentális muzikalitás, a vokalitás, a zene, a ritmus, a líraiság és drámaiság. Egyedülálló ezen belül, ahogy jellemeket, szituációkat, konfliktusokat a zene és szöveg egységével plasztikusakká tesznek.

A második rész nyitánya Mélykúti Ilona ironikus-groteszk jellegű Orbán Ottó-montázsa volt; új színt jelentett a műsorban, és tehetségének, egyéniségének teljesen megfelelő válogatással, teljesítménnyel szerepelt, ami külön érdem. Pécsi Ildikó két Arany-balladát mondott el, túlzás nélkül amolyan emelt realizmussal, ami az ő gazdag előadóművészi pályáján új törekvés. Egészen jó hatással volt a közönségre, elfeledett témára, műfajra hívta fel a figyelmet, arra tudniillik, hogy mennyire hiányzik a pódiumokról Arany balladaköltészete, holott - mai sajnálatos ismeretlensége miatt is - óriási érzelmi feszültséget lehet tolmácsolásával kelteni. Bánfly György Sütő András-szöveget mondott el ízesen, tisztán, egyszerűen, racionálisan, s mégis szinte minden mondata gyújtott, lelkesített. Igazában a régebbi „néptribun" előadóű-vésztípust képviselte. Régebbi szerepléseihez hasonlóan Kovács János az a nekdotizáló, kedves, játékos, ízes tolmácsolásra adott példát; felvillanyozta a közönséget, s mintegy jelezte, hogy a pódiumon nagy szórakoztatási tartalékok és lehetőségek vannak. Vallai Péter „hozta" okos, fanyar, kételkedő-ironikus egyéniségét és előadásmódját, miközben jól érzékeltette az előadott Kormos-vers szürrealista rétegeit. Bálint András úgy tudott elmondani szorongást kiváltó Kosztolányi-műveket, hogy egyúttal felszabadított is a rémülettől, hirdetvén a humor, a modern pátosz szükségességét. A zárószám Sütő Iréné volt, aki Vas István *Rapszódia József Attiláról* című verse elmondásával az előadóművészet ars poeticáját fogalmazta meg. Azzal, amit elmondott, s azzal, ahogyan elmondta.

Bozó László rendező és Dorogi Zsigmond szerkesztő semmiféle külön bravúrra, rászerkesztésre és rendezésre nem törekedtek. Ez a műsor nem volt montázsműsor, önkifejező-műsor, önmegvalósító-műsor, rendezői túlkapásoktól hemzsegő műsor, politikai demonstráció, rafinált eszmei-érzelmi magamutogatás. Éppen csak színvonalas volt minden szám és teljesítmény, jelentékeny részük még revelációként is hatott, s mind-egyik közvetített nagyon fontos gondolatokat is. Érződött rajta bizonyos kompozíciós szándék is: átfogta - jól megteremtett ívelésben - legtöbb mai gondunkat, feladatunkat és eredményünket. Mindezt úgy tették - művészek, rendező, szerkesztő, az interjúkkal közreműködő Rapcsányi László -, hogy a műsor szinte hibátlanul pergett, néha már annyira hibátlanul, hogy szükség is lett volna némi agogikára. Hiába, önmagát klasszicizáló záróaktusa volt a gálaest egy ötéves folyamatnak.

A győriek jó házigazdának bizonyultak, immáron harmadszor. A szép számú érdeklődő közönség maradandó élménynyel térhetett haza, a rádióhallgatók sokmilliós tábora számára pedig a műsor egy volt a sok hasonló közül, s persze ez sem kis eredmény. Nem volt hangos, túlzó ünneplés, csak egyszerű tapssal kifejezett reagálás. A magyar sajtóban előzetesek voltak ugyan a rendezvény-ről, a győri napilap többször is foglalkozott vele, egyébként semmi visszhang nem támadt. Senki kritikát nem írt, az előadóművész-szakma is csak néhány érdeklődővel képviseltette magát. Elvégeztetett, a kör bezárult.

Az előadóművész-fesztivál mind alapokmányában, mind lebonyolításában erős reformra szorul. Változtatni kell a kiválasztás módszerén és alkalmain, újfajta rendezéssel, szerkesztéssel is kellene próbálkozni. Szükséges jobban bevonni a művészek különböző csoportjait, az újabb és frissebb, fiatalabb tehetségeket, s vissza kell térni az első fesztiválok erősen közművelő, szélesebb tömegeket megmozgató gyakorlatához. „Valami nagy, nagy tüzet kéne rakni ..."

BÁNYAI GÁBOR

„Magamnak tartozom annyival ... "

Beszélgetés két évad között Rajhona Ádámmal

Rajhona Ádám hűséges típus. Eddigi pályafutása során, tizenhat év alatt, mindössze két színházhoz kötődött. Erre a beszélgetésre akkor került sor, amikor a harmadikat választotta, a Katona József Színházat. De most is hazamegy.

Akiket érdekel a színház, már rég ismerik a nevét, becsülik és magasan értékelik művészetét. Ha nem járattuk volna le oly sokszor a szót, azt is írhatnám: elkötelezettségét. Mely még nem minősít színésszé - de nélküle meg nem szívesen adom senkinek sem e ki-tüntető címet.

- Erdélyi vagyok. 1966-ban végeztem a főiskolát, s rögtön utána a temesvári színház tagja lettem. Nagyszerű kollégákkal együtt: azt hiszem, elég, ha csak Fábián Ferenc, Koszta Gabriella, Sinka Károly és Szabó Lajos nevét említem, no meg a szintén osztálytárs Szőke Istvánét. Nyolc éven át tartott ottani munkásságom. 1974. december tizenkettedikén jöttem át Magyarországra.

Persze, volt az anyanyelvemen túl addig is kapcsolatom a magyarországi kultúrával. A legfőbb kapcsot egy barátság jelentette, mely Kolozsvári Papp László íróhoz fűzött. Es egyszer szerepeltem magyar filmen is: Bacsó Péter hívott meg 1970-ben *a Jelenidő* egyik szerepére. Örömmel jöttem - és még nagyobb örömmel vártam, hogy visszajöhessek.

– *Tudatos vagy véletlen választás volt éppen a kaposvári színház*

– Figyeltem a magyar színházat, tudtam, hogy mi történik Kaposváron. Vonzott a munkájuk. Kapóra jött, hogy szükségük volt egy színészre *A konyha* bemutatójához. Beszéltem Babarczy Lászlóval, aztán Ascher Tamással is. Aztán vártam. Három hónapig gyakorlatilag nem csináltam semmi mást. Ebben az időszakban nyílt még egy másik lehetőségem is az átjövetelre. Hernádi Gyula megígérte, hogy elintéz nekem egy szerződést az akkori Huszonötödik Színházhoz. Es ahogyan az lenni szokott, a hét szűk esztendő után: egyszer-re jött be a két dolog. Ugyanazon a napon jött meg Hernádi távirata Pestről, a szerződési értesítéssel, amikor Zsámbé-

négyszemközt

ki szólt, hogy valóban cl kellene játszanom egy szerepet *A konyhában.*

Akkor már itt éltem, a 110-es bérlet volt az összes vagyonom. Mint elszánt naivistának, az volt az álmom, hogy nyolc év vidéki színészet után a fővárosban mutathassam meg: mit tudok. Legfőbb ajánlóm egykori osztálytársam, Flórián Antal volt; azzal konferált be, hogy „jön egy színész, aki sokkal jobb nálam". Két színház is hívott, nekem álmaim voltak, meg némi ismeretem az itteni színházi erőviszonyokról, a vidéki színházi műhelyek szerepéről. Az győzött meg, hogy Zsámbékiék felnőtt-számba vettek. Ma már tudom: jól döntöttem.

Kaposváron egy év alatt vezető színész lehettem. Csodálatos és felejthetetlen évad volt. A Ruszt József által rendezett *Bakkhánsnők premierjén* a taps után négyszáz forint fizetésemelést kaptam - és ez sokkal több volt adminisztratív gesztusnál. Megbecsülést, elismerést jelentett. Tagja lettem egy közösségnek, amelyben művészileg-emberileg egyaránt jól éreztem magam. Soha nem is akartam kilép-ni innen. Külső késztetések, szerződési ajánlatok persze akadtak - de én mindig maradni akartam. Csak most, a legutóbbi évadban éreztem úgy, hogy tovább kell lépnem.

- Amikor négy éve újjászervezték a budapesti Nemzeti Színházat és úgy látszott, Zsámbéki Gábor vezetésével egy kaposvári kis csapat is lehetőséget kap az ottani szellemiség átültetésére - akkor sem érezte úgy, hogy lépnie kellene, velük kellene menni?

- Ez fájdalmas kérdés. 1978-ban, amikor Zsámbéki Gáborék eljöttek, úgy éreztem, úgy gondoltam - én is hozzájuk tartozom, természetes, hogy engem is visznek. Nem így történt, s ez akkor nagy csalódás és válság volt. Különösen jólesett ezért, hogy megkeresett Várkonyi Zoltán, és kétéves szerződést ajánlott a Vígszínházhoz. Aláírtam, az-tán rájöttem, hogy ezt én nem tehetem meg - s azzal, hogy visszacsináltam a szerződést, lélekben is visszabillentem.

Megértettem, hogy Zsámbékiék akkor nem hívhattak, véges volt a színész-szám, és természetes, hogy a törzsgárdához ragaszkodtak a legnehezebb idők-ben. Amikor én Kaposvárra kerültem, ők már megvívták a harc legnehezebb részét: a hőskor munkatársait vitte magával Zsámbéki, akiket a szakma azért már elfogadott. Helyey Lászlónak meg érvényes előszerződése volt amúgy is a Nemzetiben.

Arról nem is beszélve, hogy Kaposvárnak sem volt szabad tönkremennie. Fontosnak is tartották, hogy például én ottmaradjak. Mert nem voltunk sokan: Olsavszky Éva, Kun Vilmos, Dánffy Sándor - és néhány fiatal, szárnyát bontogató.

Még ebben a személyes fájdalmú válsághelyzetben is helyeselte Zsámbéki vezetői döntését?

Zsámbéki született színházi vezető, aki mindig a színpadi munkát tekintette a legfontosabbnak. Ez volt az ő színházi forradalmának a lényege. Vidéken pénzhiánnyal, helyiséghiánnyal küszködve, műhelyek és kiszolgálóegységek korlátozott lehetőségei mellett kellett dolgoznia. De az adminisztrációt mindig másodlagosnak tekintette. Kiváló munkatársakat mert és tudott maga mellé toborozni, nemcsak a művészi, hanem az egész apparátust is tekintve. Létrehozta a stúdiót is, pedig ehhez nem elég csupán az ötlet, kockázatvállalással kell tetézni. Zsámbéki mindehhez meg tudta találni az elkötelezett embereket.

Anyagilag sem volt egyszerű a helyzet. Mi még a vidéki színházi átlaghoz képest is rosszabbul voltunk megfizetve, a Kossuth-díjas Olsavszky Éva fizetése nem érte el egy másik vidéki szín-ház vezető művészének a keresetét. Ugyanakkor a legalacsonyabb gázsik meghaladták az átlagot. Így a segédszínészek jobban meg voltak becsülve, mint másutt - tudtuk, jogosan, mert láttuk, hogy milyen óriási munkát végeznek. Színházon belül, tehát, sohasem volt bérvillongás. Kifelé előfordult, hogy ráhazudtunk, hozzátettünk egy-két ezer forintot a fizetésünkhöz. De az alapvető közérzet mindannyiunkban az volt: lehet, hogy te többet keresel, de én többet érek, jobban számítok, többet jelentek a pályán. Lehet, hogy ez így nagyképűen, túl magabiztosan vagy kegyetlenül hangzik. De szükségünk volt erre. Ez nem gőg volt, hanem öntudatot és önbizalmat adott. Nem akartunk mi különállni. Csak épp az agyonbeszélt, túlcikkezett Budapest-vidék műellentét ellenzékbe szorított bennünket ha akartuk, ha nem. Ugyanakkor mindez helyenként meg is könnyítette az életünket. Az „ellenzéki" lét a maga természeténél fogva sokkal tűrőbbé és öntudatosabbá tesz. A sajtóban a fejünk felett vitatkoztak; mi becsületesen dolgoztunk, s eb-ben nem találtunk semmi rendkívülit. Csak amikor olvastunk más színházakról, filmeket láttunk róluk, a televízió beszámolt egyél) „műhelyekről", akkor döbbentünk rá, hogy ami nekünk természetes, az sok helyütt hiányzik a munkából. Nekünk pedig éppen ez a munka adta létezésünk lényegét és értelmét.

A kaposvári színház nem strukturálisan különbözött a többiektől, hanem azzal, hogy a színház vezetői, előbb Zsámbéki Gábor, később Babarczy László mindig szellemi izgalomban akarták és tudták tartani a társulatot Az életről, a társadalomról, a színházról volt szó állandóan. Nem közhelyeket vallottak, hanem próbáltak érzékenyen reagálni a magyar valóság különböző történéseire, eseményeire, szellemi áramlataira. Ez a színházra lecsapódva úgy jelentkezett, hogy a tagok érdeklődése, érzékenysége színházi vonatkozásban mindig átlagon felüli volt.

Kevesebbet foglalkoztunk a kissé pletykaízű és pletykaszintű színházi viszonyokkal, sokkal többet magával a színházzal. Zsámbékiék példája rádöbbentette a színházat arra, hogy nem az a feladatunk, hogy különböző pillanatnyi színházi helyzeteket kihasználva, belső taktikai sikereket érjünk el. Az tudatosult bennünk, hogy igenis jó úton járunk, amikor arra törekszünk, hogy egy-egy darabon, előadáson belül olyan problémáknak adjunk hangsúlyt, melyek minden embert izgatnak ebben az országban.

Sajnos, nálunk ma még kevés az ilyen előadás. A legjobbak is túlságosan artisztikusak - ezt nem nehéz elérni annyi kitűnő színésszel, amennyi esténként színpadra lép a legkülönbözőbb helyeken országszerte. De kevés köztük az igazán mélyen gondolkodó. Így az-tán az előadások többségükben sterilek. Lenni kell ilyen színháznak is. Baj csak akkor van, ha egy ország színházi kultúrájában ez a szemlélet az uralkodó.

A színház természeténél fogva a legközvetlenebb művészet. Egy kis rétegtől eltekintve a nézőket mindig az érdekli a legjobban, az köti le leginkább, amit a valóságban tapasztalnak - csak éppen a valóság kihívásának nem mindig tud-nak megfelelni, nem képesek helyesen értékelni dolgokat, pontosítani fogalmakat. Mi megpróbáltuk tisztán és élesen megfogalmazni a bennünket érdeklő kérdéseket, melyek egy-egy darabból következtek, hogy segítsük a nézők tudatosabb és pontosabb kérdésfeltevéseit. Persze, a színház csak valaminek a tükrözése, valami általánosabbnak a lecsapódása. A színház hasonul életünk

egyéb vonatkozásaihoz - ennyiben tehát nem önálló. Ez igaz a mi színházunkra is, hiszen a megújulás lehetősége és kényszere hozzátartozik az élethez - hadd ne soroljam erre a végeláthatatlan történelmi és művészeti példákat. Ezt a megújulási igényt sokan ellenzékiségnek nevezik. Mondjuk inkább azt: az átlagtól eltérő. És azt már alapfokon megtanultuk, hogy az átlagos soha nem azonos a tipikussal, azaz azzal, ami a hol-napot *hozza,* hordozza, ami a jövőt ígéri és készíti elő. Hát ez tudatosult a mi munkánkban, színházunk valamennyi tagjában. Innen az összetartozásunk.

Végül is én ezért jöttem át Magyarországra. Romániában színésznek lenni sem jelent alapvetően mást. De van egy nagyon fontos különbség. A kaposvári - de ugyanígy mondhatnám: a szolnoki, a kecskeméti - színház tagjai, köztük én is, úgy éreztük, hogy fontos dolgot csinálunk. Hogy az, amit úgy mondtam: becsületesen dolgozunk, az majdhogynem kézzelfoghatóan hasznos. Nemcsak a szakmai viták, a megbolydulás okán - hanem azért, mert ma már nagyon ritkán játszunk félház előtt. Elértük, hogy egyre több hívünk van a városban is. Két nemzedék is felnőtt már úgy, hogy színház iránt fogékony, érzékeny közönség lett belőle. Odahaza ezt nem tapasztaltam, nem tapasztalhattam.

- Talán éppen ezért válhatott egyfajta zarándokhellyé a kaposvári színház, sokszor úgy éreztem, hogy a nézőközönség valamenynyi tagiát ismerem.

- Igen, ezzel a kérdéssel mi is szembekerültünk - vegyes érzelmekkel. Nagyon zavarnak azok a zarándokok, akik számára egy-egy előadás csupán ürügy valamire, akik a saját céljaiknak megfelelően fölhasználni igyekeztek a mi munkánkat és eredményeinket. A többiek érdeklődése viszont határozottan jólesik. Igazolást találunk az elképzeléseinkre az ő jelenlétükből. Arra a munkára, ami szünet nélkül folyik.

Mi ott össze vagyunk zárva, de ez munkára kihegyezett összezártság. Nem statikus helyzet, hanem változó állapot. Inkább hasznára van a sokarcú tevékenységnek. Mi tagadás, jó, ha egyszer-egyszer kirándulunk eközben - ilyenek a film vagy televíziós lehetőségek -, de ez inkább csak fűszer az ételhez, ami ott-hon fő. A munka során mindig történik valami izgalmas. Például próbálunk és játszunk. Az igény mindig az, hogy valami rendkívülit hozzunk létre. Ez természetesen nem mindig sikerül: de egy ilyen produkció is lehet egy-egy ember számára valamilyen szempontból rendkívüli - ezt a többiek érzékelik, s felvillanyozza őket.

Ennek az izgalmas bezártságnak az oldásaként is jó néha látni a zarándoklatokat. Hogy *a Marat* előadásaikor meg kellett nyitnunk azt az emeleti erkélyt, melyet különben nem használunk - ez a színház valamennyi tagjának felejthetetlen élménye.

-Nyilván ebből a munkából eredeztethető, hogy az 1978-as kis elrajzás és színházi földmozgás alapjaiban nem rendítette meg a kaposvári műhelyt és szellemiségét. De ezt csak így utólag lehet ilyen tárgyilagosan megállapítani. Akkor a szép számú ellendrukker mellett sokan voltak azok is, akik féltették a kiharcolt, megszerzett eredményeket.

- Erős lelki megrázkódtatás volt az a változás. De nem terjedt át a színházi működésre. Két-háromszoros energiát kellett befektetnünk -- ez volt és maradt az életünk. Évadonként egy-két kiemelkedő produkció létrejött. Ha ez nem is a régebbi szám, amikor négy-öt ilyen is akadt egy szezonban, de azért jelezte, hogy nem törtünk meg, nem adtuk fel, dolgozunk tovább a magunk színvonalán. Nem kezdtünk fejvesztve nevekkel erősíteni, a hiányzókat látványosan pótol-ni. Bíztunk abban, hogy pontosabb és energikusabb munkával előadásaink szín-vonala nem sínyli meg a változást. Nehéz korszak volt: ember- és színészformáló. De tehetséges embereknek sokat jelenthet az idő, az ilyen nehéz idő. Tőlünk egy ideig inkább elmentek, mint jöttek. Amit nem tudtunk színészi erőben fel-mutatni, azt próbáltuk átgondoltsággal, helyenként nagyobb kockázatvállalással pótolni. Így jöhettek létre olyan előadások, mint az *Esküvő* vagy a *Don Juan.*

Használhatnám erre a munkára az elkoptatott kifejezést: csapatmunka. De valóban erről van szó, és nemcsak szavakban. Sokan hiszik, hogy csak kifelé, védekezésként, tehát látszólag tartunk mi összse. Am kétségtelen, sokáig nem lehetne eltitkolni, ha ez így lenne, ha belül nem

Rajhona Ádám (Olsavszky Évával) John Arden: Gyöngyélet című színművében

lennénk ténylegesen „csapat". Ez a szellem képes az egyéni indulatok fölé is nőni. Még a hiúságot is le tudja szerelni a darabválasztás okozta állandó szellemi izgalom, így az is kíváncsi lesz, aki egy adott produkcióban éppen nem játszik. Akkor is érdekli: merre tartunk, hová megyünk. Mi nagyon élénken figyeljük egymás produkcióit. Ha ezt elmulasztanánk, úgy éreznénk, hogy valami fontosból maradtunk ki. Nálunk megfoghatóbb érzés és tény, mint másutt, hogy ha jó egy előadás, akkor az nekem személy szerint is jobb.

Ez a színház a színészeiben is gondolkodik. Ezért vannak néha első *látásra* vakmerő darabválasztások, szereposztások. Nem mindig hoznak sikert, a szín-ház mégsem mondhat, nem is mond le róluk. Talán soha nem játszhattam volna el Ill. Richárdot, ha előtte nem játszom *Az eltört korsóban.* Ez utóbbi nél-kül talán műsorra sem tűzik Shakespeare remekét. A. mi színházunk rendezői pontosan tudják, hogy nem ér túl sokat egy koncepció, ha nincs hozzá megfelelő színész.

-- *Ezek szerint a kaposvári színházat nem érinti a másik divatos színházi vita, mely a színészt és a rendezőt akarja szem-beállítani, eldöntendő, hogy melyikük a fontosabb ?*

- A magyar színházi életben több a jó színész, mint a jó rendező. Amikor a jó színész találkozik egy igazán jó rendezővel, akkor - milyen érdekes -- soha, egyetlen pillanatra sem merül föl, hogy ki van előbb, melyikük a fontosabb. Mondjuk Gellért Endrével kapcsolatosan például még sohasem hallottam, hogy felmerült volna ez a kérdés.

Ha mégis szembekerülünk ezzel a problémával, annak az lehet a legfőbb oka, hogy a jó színészek elvesztették hitüket a rendezőkben általában. De az igazán jó rendezővel az igazán jó színészek mindig kijöttek. Egy döntő dolog mindig elválasztja a színészt a rendezőtől: a közönséggel a színész szembesül. Sok színész mélységesen csalódott már az ilyen szembesülésekkor: hitt a rendezőben, az előadásban - aztán kiderült, hogy rossz az előadás. Ezt egyszer-két-szer meg lehet emészteni, de sokáig nem lehet elviselni. Ideális állapotban fölös-leges a rangsor az író, a rendező meg a színész között, hiszen a dolog úgyis csak együtt működik. A három komponens ereje akkor nem adódik össze, ha színház helyett hatalmi viták folynak egy előadás létrehozásakor.

Rajhona Ádám Gombrowicz Esküvőjében (háttal: **Lukáts Andor)**

Természetes, hogy én elsősorban a színészt féltem - de nemcsak a rossz rendezőtől, hanem önmagától is. Van a dolgoknak egy potenciális nehézkedése: ez a színészek esetében úgy nyilvánul meg, hogy önmaguk elé emelnek gátat. Ez pedig semmivel sem menthető. A színész hosszú távon felelős azért, hogy jól játsszon -- és ehhez mindig érzékenynek és önmagához őszintének kell maradnia.

Színházi életünk folytonosan forrong és változik. Aki a meglevő tartalmakat akarja konzerválni, bármilyen magas fokon teszi, végül is megkerül valamit: magát a változást. És itt a színész felelősségéről van szó.

Bár hosszú távon a rendezőé a felelősség. Csak nálunk nem volt jókor és elég fluktuáció a színházban ilyenkor jönnek aztán a hamis elméletek. Azért nincs például igazi szakmai továbbfejlődés színészi vonalon, mert a jelenlegi színházi helyzetben nem erről van szó. Más dolgokkal van elfoglalva a színház. Ki merné például fölvetni a színházi fegyelem és önfegyelem kérdését, ami mondjuk Strehlernél olyan meghatározó ? Olyan jól elvitatkozgatunk álkérdésekről, hogy a végén elhisszük, azok a valódiak. Miközben a mai magyar színház gondolatrendszerében nincsenek olyan valódi feltételek és követelmények, amelyekhez alkalmazkodni kellene, teszem azt, a színészi továbbfejlődés érdekében. Vitáink vannak - miközben kimaradt az abszurd dráma és színház világa, Brechttel sem küzdöttünk meg igazán. Aztán azon csodálkozunk, hogy a színészek nem tudnak énekelni, mozogni, hiányos a technikai felkészültségük. A mai magyar színész bőven tud annyit, amennyit a hazai színjátszás programja megkövetel tőle. A színész technikai fejlődése ugyanis mindig a színház gondolati töltetétől függ.

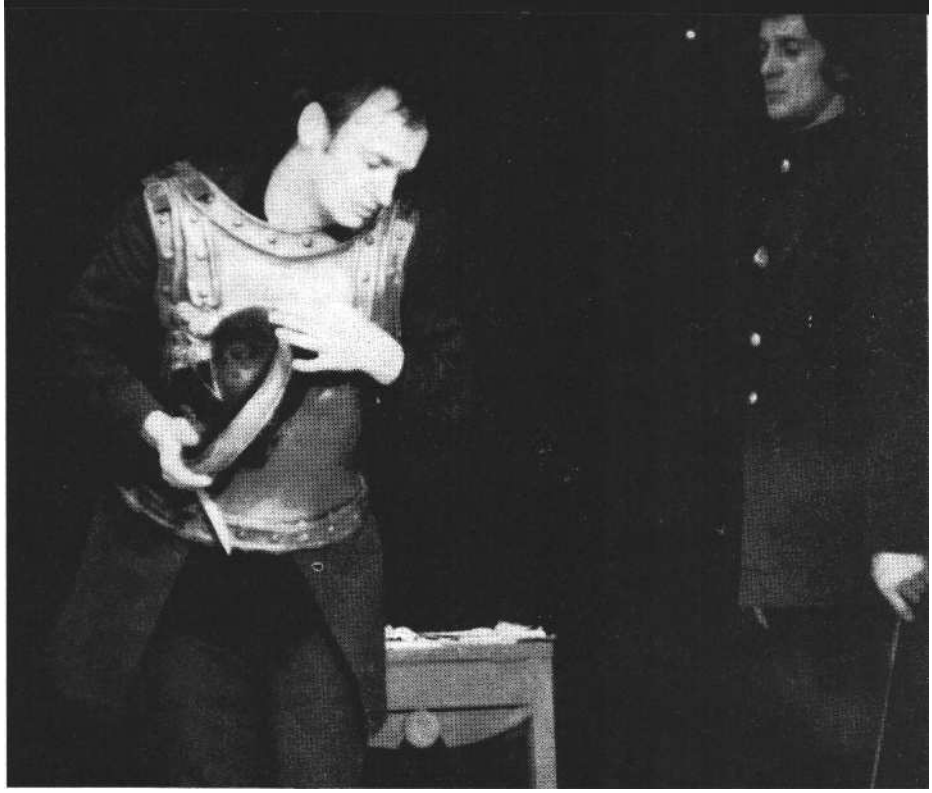
A Nemzeti Színház Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezetésével ezen a helyzeten próbált változtatni.

- Zsámbékiék az imént vázolt kissé lapos szellemi programot próbálják meghaladni. De nem a formai újítások jegyében. Mert ha csak az lenne, azzal el lehetne vitatkozgatni, semmi nagy baj nem történne. De alapvetőbb dolgot csinálnak. Egy új szellemi programot kívánnak a színházban megvalósítani. Ez pedig szellemileg fölkészültebb, izgatottabb, a világra érzékenyebb színészeket kíván --és ehhez képest a színészi játékban valóban korszerűbb megoldásokat. Ezt a munkát azonban sokan nem tudják vagy nem merik fölvállalni.

- *Bár eddig is olyan kérdésekről beszélgettünk, melyek alapvetően érintik az Ön sorsát és helyzetét - térjünk vissza mégis a személyesebb ügyekre. Elsősorban a III. Richárdra, mely egy színész életében mindenképp alapvető jelentőségű.*

- Nagyon vegyesek a gondolataim és az érzéseim ezt a produkciót illetően. Fontos volt, szerettem - de a megoldatlanságai mély nyomokat hagytak ben-nem. Úgy érzem, ez az előadás a nagyszabású és korszerű koncepció ellenére sem sikerült úgy, ahogy szerettük volna. Azt hiszem, hogy hiba volt a színház jelentős erőit mellőzni a szereposztásból. Nagyon sok szerepet megoldatlan állapotban talált a bemutató. És a harmadik ok: egy ilyen produkcióra még a tőkés színházak is több próbaidőt szántak-szánnak, mint a mi négy és fél hetünk. Hibának tartom azt is, hogy *nem* rövidítettünk a szövegen. Nem a koncepció, hanem a nehézségek miatt kellett volna csökkentenünk az előadás időtartamát.

Ezek miatt a hiányosságok miatt az előadások alatt az volt a benyomásom, hogy a produkció igazi célja nem volt eléggé átütő. A közönség néha kicsit bele is unt, elvesztette a fonalat. A mi elő-



Rajhona Ádám mint III. **Richárd (Galkó** Bencével) (Fábián **József felvételei)**

adásunk arról szólt, hogy különböző emberek különböző módon próbálják önmagukat megvalósítani - persze egy hatalmi helyzeten belül -, s ezeket a törekvéseket egy teljesen szürke hatalmi gépezet egyszerűen letöri. Vége a színes emberek korszakának. Hiszen ez történik Annával, Erzsébettel, Hastingsszel csakúgy, mint Richárddal. A mindig jelenlévő írnokok olyan dimenziót adtak az előadásnak, aminek a hídverés volt a célja a mai kor és az előadás között. Azt az erőteret akartuk megteremteni, amely-ben az agyunkban, az emlékezetünkben lejátszódó történelem a magunk rossz emlékeivel, a kisszerűségünkkel, túlélő ügyeskedéseinkkel szembesül. Nincs rossz lelkiismeretünk: ezt sugallta az előadás rossz lelkiismeretünknek.

A kritikák megemlítették, hogy Richárd ebben a forgatagban eljelentéktelenedik. En magam úgy érzem, hogy amiben Richárd túlnő a többieken, azzal nincs mit dicsekednie. Azt hiszem, a klasszikus richárdi vérszomj ma már anakronisztikus. Ma már finomabb eszközökkel tudjuk egymás nyakára tenni a kést: és ebben nagymester a darab többi szereplője is.

- *Még egy sikerült előadásban is nehéz ezt a nézőt önmagával szembesítő koncepciót elfogadtatni a nézőkkel.*

- Igen, mert a közönség túlélése érdekében állandóan védekezik. Ezt szokták úgy fogalmazni, hogy a közönség a könnyűre vágyik, és csak egy kis szellemi irritációt hajlandó elviselni, azt már nem, hogy az élettel, az életükkel szembesítsék őket.

Nem hiszem, hogy a közönség nem szereti az önmagával, a problémákkal való szembenézést. Igenis, minden ember szereti és megérzi, ha róla beszélünk. Ez nemcsak abból látszik, hogy ezt a fajta színházat mi meg tudtuk honosítani Kaposvárott, hogy a látogatottságunk egy-re nő. De abból is, hogy a lanyha, közömbös előadások látogatottsága egyáltalán nem emelkedik.

Jelen pillanatban - úgy érzem - maga az irodalom, a dráma sokkal kevésbé érzékeny, mint a közönség, mint az időnként-helyenként merész hajlamokat is mutató színházi élet. A nagyobb korlátok okozhatják ezt: a színház végül is egyszeribb, tünékenyebb, ettől kevésbé megfogható. Paradox helyzet, de ez is létező kérdése mai színházi életünknek.

Természetesen ezt a problémát is higgadtan és ökonomikusan kell kezelni, mint az összes többi valódi kérdést. Ez nagyon nehéz, de nekem valahogy hajlamom van erre. Színészként is az egyik erényem és hibám a higgadtságom, az ökonómiám. Ezt már főiskolás koromban észrevette, dicsérte és bírálta tanárom, Kovács György. Például a Richárd esetében valószínűleg hátrány volt ez a fajta attitűd, mert nem törekedtem mindenáron arra, hogy rólam szóljon a dolog. Én másképp játszom, ha tudom, mekkora lesz a partnereim köre, s ehhez képest mekkora lehet az enyém. Ettől lesz az előadás az, ami, s nem valami más - mondjuk önmutogatás. Nem hághattam át ezt a tulajdonságomat már csak azért sem, mert a mi Richárdunk éppen arról szólt, hogy mindenkinek megvan a megfelelő köre, amelyben mozoghat és cselekedhet. Néha a kevés visszhang ha tására megpróbáltam túllépni a magam körét: ettől talán izgalmasabb, súlyosabb lett az alakításom, de nem hiszem, hogy jobb.

- *Így is elég sok bíráló szót kapott az előadás, például Zappe László tollából egy késői utánlövéssel ideológiai szempontokból. Es ez fölveti azt a kérdést: nem azért jöhetnek mégis létre ezek a rákérdező, gondolkodtató, felnőtt kaposvári előadások, mert egyfajta szelepként, egzotikumként működnek ?*

- Hamar túljutottunk mi ezen a félelmen. Mert dolgoztunk. Mert abban bízom magam is, hogy a színház sokkal erőteljesebb annál, mintsem szabadjára lehetne engedni, egzotikumként lehetne kezelni. A színház mindig élő emberek-kel van kapcsolatban, ha nem is nagy tömegekkel - ebben az értelemben a kaposvári színházat nem fenyegeti semmi ilyen fölmutatandó egzotikumveszély. Most már ráadásul nem lesz egyedül, Budapesten is megalakult a megfelelője, az átszervezések után. A szelepkérdést a régi fölállással is meg lehetett volna oldani. De él egy kultúrpolitikai meggondolás, mely a színházkultúrát mozgásban akarja tartani, korszerűbbé akarja tenni. Ez az elhatározott kultúrpolitikai igény segíti a munkánkat.

- *Ezt az állandó mozgást biztosította Kaposvár is - mégis érteni vélem, miért szerződött most a Katona József Színházba.*

- Elsősorban gyakorlati okai vannak ennek a szerződésnek. Nem untam meg Kaposvárt, nem is akarok, nem is tudok elszakadni tőle. Magamnak tartoztam azzal a beismeréssel, hogy az eltelt hét évad egy komoly veszélyt rejtegetett a számomra: hogy tudniillik én leszek annak a színháznak a nagy öregje. Nem kor szerint ugyan, de veterán. Ez nagyon kellemes és nagyon csábító állapot is lehetne, de én tudom, hogy menekülni kell előle. Meg aztán annyira ismerek mindenkit, és engem is annyira ismernek már, hogy nem akarok semmiféle bűvészmutatványhoz folyamodni valami-féle megújulás reményében.

Es ami a legfontosabb. A Katona József Színház nem jelent semmilyen világ-nézeti vagy szellemi zökkenőt a pályámon - és mindig ezt tartottam meghatározónak. A leendő kollégáimat ismerem és becsülöm. Nem ismeretlen helyre megyek.

Olyanfajta izgalmát érzem máris az átszerződésnek, ami egyik éltető eleme ennek a pályának. Magamnak tartozom annyival, hogy ezt az izgalmat nem engedem elmenni magam mellett.

BALLA LÁSZLÓ

A színházi előadás statikája és dinamikája

A színház: cseppben a tenger. Ahogy a festmény dimenzionális redukcióval tájat, tárgyat, lelkiállapotot ábrázol, illetve szimbolizál, úgy a színház az életet sűríti meghatározott -- időbeli és térbeli - keretbe. Minden művészeti ág lényege szerint más és más értelemben rendelkezik jellemző sajátosságokkal a térhez és időhöz való viszonyában, de maga a tér és idő fogalma is más és más hátterű, ha az egyes művészeti ágakban való megjelenését tekintjük. Az arányosság térbeli és időbeli viszonyok immanenciája, ugyanakkor csak emberi léptékben nyer értelmet, illetve a kreativitás során magunk teremtünk meghatározott arányviszonyokat mint szűkebb vagy tágabb értelemben vett művészeti alkotásokat. A művészi alkotótevékenység felől nézve a tér és *az idő* tehát önmagában csak strukturálatlan végtelenség, strukturáltságában viszont kizárólag arányain keresztül értelmezhető. Eszerint a művész a struktúraképző, a befogadó pedig a struktúra arányainak felismerője és élvezője. Az eltérő korok más és más struktúraarányokat szoktak esztétikai mérceként elfogadni és propagálni; végeredményben ennek feltérképezését és a törvényszerűségek megállapítását végzik a művészettörténészek, míg a befogadás folyamata inkább a művészetszociológia kutatási és illetékességi területe.

Mi a referenciapont ebben a folyamatban? Feltétlenül a természet, illetve a természetnek és törvényszerűségeinek tükröződése az emberi idegrendszer formai és tartalmi (működésbeli) sajátosságaiban.

Jól tudjuk, hogy nem tetszés szerint, hanem látószervünk törvényszerűségei szerint látunk, és a látottnak a megjelenítése is csak ezeknek a törvényszerűségeknek a figyelembevételével történhet. Az eltérő korok embere azonban „mást" lát és „másképpen" lát, vagyis más arányokat vesz észre, és azoknak más jelentőséget tulajdonít, akkor is, ha fizikailag a látás folyamata érdemben nem változott.

Az emberi élet, az emberi történet te-hát egyben a változó arányigény története is, ez viszont elsősorban a művészeten keresztül követhető nyomon, amely a maga eszközeivel mindig pregnánsan és bizonyos értelemben tévedhetetlenül fejezi ki az adott kor „látásmódját". Mivel a színházat „sűrített életnek" is felfoghatjuk, ezek a változások viszonylag totálisan jelennek meg a színházban mint komplex művészeti megnyilvánulásban.

A többi művészeti ághoz hasonlóan a színház is rendelkezik saját törvényszerűségekkel a tér- idő, valamint a kifejezhető - vagy számára a kifejezéshez anyagot szolgáltató - háttér vonatkozásában. A színház eddigi története megtanított minket *arra,* hogy bármely korban az igazi élményháttér és viszonyítási alap maga a társadalom valóságos élete, és a színházi produkció annál inkább tarthat igényt a maradandóságra, minél hívebben tükrözi arányaiban egy adott kor sajátosságait. Ebben az értelemben a színházat nem nevezhetjük öntörvényűen fejlődő művészeti ágnak, mert csak az életbe ágyazódva és mintegy annak reflexiójaként tölt-heti be funkcióját, akár stilizált, akár más, áttételes formában. A színház válságáról olyankor szokás beszélni, amikor annak a valóságos élettel való kapcsolata meó lazul, a tükrözési folyamat mintegy „torzító tükrön" keresztül történik, és ez egyetemes elégedetlenséget és nyugtalanságot vált ki a színház körül.

A színház lényege feltehetően az, hogy valamilyen összetett utalás- vagy szimbólumrendszeren keresztül olyan szituációsorozatot elevenít meg, amelyet bizonyos dramaturgiai elv tart össze, elsősorban a tér- és időbeli viszonyok tudatos alakítása révén. A színházban kimondott vagy kimondatlan szöveget eljátszva adnak elő. A játék mozgáson keresztül realizálódik, a mozgás pedig térben zajlik. Azt is mondhatjuk, hogy a mozgás maga az idő (a tér bölcsőjében). A tér és az idő ebben az értelemben sem választható el egymástól, vagyis a színház a tér és idő együttes megjelenése, mely a néző szemében látványként áll össze. A látvány középpontjában a színész áll, akinek a játéka tudatosan szervezett mozgás általi időhasználatot jelent, tudatosan megszervezett térviszonyok között.

A tér mozgó részét mint időhasználatot - dinamikus, nem mozgó részét statikus tényezőnek foghatjuk fel. Mivel a játék folyamán más és más elemek jelentenek dinamikus vagy statikus tényezőt, éles elválasztásuk nem célszerű, illetve erőszakolt lenne. Célszerű viszont szem előtt tartani a rendezés során, hogy világosan meg kell határozni a dinamikus és statikus alkotórészek. egymáshoz való viszonyát, funkcionális jelentőségét a darab egésze és az adott szituáció keretein belül.

Ugyanakkor a tér- és időbeliség nem a színház lényegét fejezi ki, csupán kikerülhetetlen dimenzionáltságot jelent. A lé*nyeg a* produkció egészének megbonthatatlanságát kifejező arányrendszerben (etikai-esztétikai Gestalt-képződés), illetve az ezáltal indukált katarzisélményben, élményteljességben ragadható meg.

Kíséreljük meg a körüljárhatóság érdekében ezúttal szétválasztva - közelebbről megvizsgálni az összetett látványélmény két lényegi alkotórészét, a tér- és időbeliségen keresztül megjelenő statikus és dinamikus tényezőt.

A színházi tér mint komplex élmény, több tényező együttes hatását jelenti, illetve ezek együtteseként nyilvánul meg. Bármilyen hely, ahol színházi előadást rendeznek, két alapvető részre osztható: „színpadra" és „nézőtérre". A kettő együtt szükségképpen funkcionális egészet alkot, függetlenül attól, hogy az el-különülést vagy az összetartozást hang-súlyozzák-e. A színháznak ezt az összefüggő belső terét mint építménykeretet *alaptérnek* nevezhetjük. Még a szabad ég alatt, alkalmi helyen tartott előadások esetén is kialakul a színészek és a nézők mozgása, térbeli elhelyezkedése következtében az az összefüggő térbeliség, amelyet ezzel a fogalommal jelölhetünk. Ezáltal lesz az egyik színház „kamara-színház", a másik „amfiteátrum". A játék céljára fenntartott teret - általában színpadot, emelvényt, de mindenképpen viszonylag elhatárolt területet - *eszköz-térnek* nevezhetjük. Az eszköztér áll rendelkezésre a szorosabb értelemben vett látvány megszervezésére. Abszolút méretei nagymértékben megszabják a látványszervezés feltételeit, sőt már a darabválasztás is ehhez igazodik. Új szín-ház építésénél vagy kialakításánál az alap-tér és az eszköztér aránya gondos mérlegelést igényel, ellenkező esetben *zavaró* térbeli diszharmónia jöhet létre. A „szín-padon" (eszköztéren) megjelenített - lényegében a darab által sugalmazott vagy előírt fiktív teret - tulajdonképpeni hely-színt, amely lehet utca, szoba, táncterem, erdő stb. *funkciós térnek* jelölhetjük. A funkciós tér mint konkrét megjelenítés, a látvány érzelmi hatékonyságának egyik legfőbb forrása. Célja egyfelől, hogy a

* A Magyar Színházi Intézet részére írt tanulmány.

történés „beágyazására" megfelelő asszociációkat keltsen a nézőben, másfelől, hogy optimális kerete legyen a színészi játéknak és *arra* serkentőleg hasson. A funkciós tér kialakítása alkalmazott képzőművészet, s egyszerre kell eleget tennie funkcionális, esztétikai és stílusbeli követelményeknek. Végül azt az inkább térélménynek, mint valóságos térbeliségnek nevezhető, dinamikusan változó térhatást, amely az előadás során akcióról akcióra dramaturgiailag más és más jelentőségű, *drámai térnek* nevezhetjük. Ugyanaz a funkciós tér adott drámai szituációban a tágasság benyomását kelt-heti, míg egy másik szituációban a szűkösséget érzékeltetheti. Az a puszta tény, hogy hányan vannak egy időben a funkciós térben, már megszabja a drámai tér-hatást. Ehhez járul még a szereplők egy-más közti érzelmi, indulati viszonya, a színész érzékeltetett életkora, a jellem-fejlődés adott stádiuma stb. A drámai tér - a statikus térbeliség összes tényezőjét magában foglalva - az adott konkrét szituáción belül nyer elsősorban értelmet, és mint ilyen, a drámai lényeg hordozó-ja, a dramaturgiai koncepció integráns része. Tulajdonképpen a bennünk kialakult dinamikus térélményt jelenti, s akkor elégít ki, ha megfelel az idegrendszerünkben reprezentált arányosságprincípiumnak, azaz adekvát a bennünk kialakult elvárással (amit összetett pszichológiai folyamat hoz létre).

Az alaptér és az eszköztér adottság. Bizonyos értelemben megszabják, hogy milyen fajta színházat lehet csinálni kereteik között. Természetesen nem feltétlenül kell alkalmazkodni az elemi adottságok által sugalmazott lehetőségekhez, adott esetben azonban meg kell találni azt az összekötő tényezőt, átmeneti megoldást, mely az ellentmondást áthidalja. A funkciós tér a látványteremtő művész vagy művészcsoport és a rendező közös munkájaként alakul ki, szoros kapcsolatban az előadás szándékolt hatásával. A drámai tér a nézőben lecsapódó eredmény, mely képzelt lelki képernyőjén mint folyamatábra jelenik meg, az élmény erősségének és az élmény helyességének mutatójaként. Lényegében a játék pszichológiai vetületének megfelelő arányviszonyokat jelenti.

Az igazi színész nemcsak érzékeli ezt a több rétegű, összetett teret, hanem érzékelteti is. A térbeli látványélménybe a színész is beletartozik, a drámai tér csak az ő jelenlétében *(vagy* hiányában) nyer értelmet. A színész és a tér viszonya a szí nész statikus és dinamikus teste és a tér összefüggésrendszerében realizálódik. A színész „statikus testének" nevezzük fizikai megjelenését mint elemi, vizuálisan érzékelhető adottságot (magas, alacsony, kövér, sovány, csúnya, szép stb.), illetve *azt* az élményt, amelyet puszta megjelenése kelt bennünk. Ha a színészt mozgásában tekintjük - önmagában véve vagy funkcionális értelemben (drámai hatás) - akkor a színész „dinamikus testéről" beszélhetünk. Vannak jó mozgású színészek és rossz mozgású színészek. Optimális esetben a színész mozgása mindig az adott szerepnek megfelelő, tehát nem saját mozgás, hanem pusztán funkcionális-dramaturgiai eszköz. A színész „statikus teste" általában bizonyos szerepkörökre való alkalmasságot jelent, míg „dinamikus teste" ezt többé-kevésbé tágíthatja. A színész „statikus teste" voltaképpen a funkciós tér része, „dinamikus teste" pedig a drámai tér leglényegesebb összetevője.

A színházi idő, a színházi időbeliség is több szempontból közelíthető meg. Az előadás direkt vagy indirekt módon érzékelteti azt a történelmi korszakot, amelyben a darab játszódik (ha nem meghatározott időben játszódik, azt is világosan kifejezésre juttatja): ezt nevezhetjük *történeti időnek.* A történeti idő a dráma egyik alapsajátossága, amit a drámaíró határoz meg. Folyamatosan történnek próbálkozások adott drámának más törneti időbe való átültetésére - elsősorban a klasszikusokkal teszik ezt -, részben különös hatások elérése céljából, részben az úgynevezett modernizálás érdekében. Gyakori az ősidőkbe visszanyúló alaptörténetek, alapmotívumok újrafogalmazása az egyes korok sajátosságainak megfelelően. Az emberi alaptartalmakat, alaptulajdonságokat tükröző, archetipikus drámai szituációk újból és újból értelmezést kívánnak a szellemileg kikristályosodott korszakokban, vagy éppen azért, hogy ezt a kristályosodási folyamatot elősegítsék. Egy korábban újrafogalmazott alapdráma mai előadása már háromszoros áttételt jelenthet a történeti idő vonatkozásában. A rendezés egységességének egyik záloga tehát a történeti idővel való folyamatos, konzekvens „gazdálkodás", annak bármilyen értelmű, de egyértelmű érvényre juttatása által. Bármely színházi előadás bizonyos konkrét ideig tart. Ez részben függ a darab hosszától (most nem szólunk az általános gyakorlattá vált „húzásokról"), részben a rendező tempóelképzeléseitől. A darab által igénybe vett abszolút időt *eszközidőnek* nevezzük. Az eszközidő és a darab műfaja szoros kapcsolatban van egymással (a villámtréfától az ötfelvonásos tragédiáig terjedő sorban), de történnek próbálkozások az abszolút idő dramaturgiai funkciójának önállósítására is („huszonnégy órás", maratoni előadások), amikor a megszokottól eltérő időhasználat új élményt lenne hivatott elővarázsolni. Az eszközidő a rendező pszichés adottságait, vérmérsékletét is tükrözi, sőt a színészekét is, mint ahogy különböző karmesterek ugyanazt a zeneművet eltérő idő alatt valósítják meg, vagy ugyanazt a monológot egyik színész gyorsabban, másik lassabban mondja el. Az eszközidő tehát durva nagyság-rendben adott, finom nagyságrendben következmény. A színészi játékkal szoros kapcsolatban áll az a fiktív idő, amelyet a figura a darab előírása szerint átél, meg-él. Ez lehet egy nap az életből, de lehet negyven vagy hatvan év, vagy akár az egész élete közelebbi időmeghatározás nélkül. Ezt az időbeliséget *szerepidőnek* mondhatjuk. A szerepidő a maszktól kezdve a mozgásig sok mindent meghatároz, hiteles érzékeltetése alapvető fontosságú a drámai hatás szempontjából. Végül *drámai időről* beszélhetünk akkor, ha az előadás folyamatában funkcionális, dramaturgiai értelemben vizsgáljuk a bennünk képződő időélményt, amely szerint az adott rész vontatottnak vagy éppen túlhajszoltnak tűnik (tehát észre-vesszük az időt!), illetve optimális eset-ben az esemény vonatkozásában „szinkron" időélményünk van (vagyis nem vesszük észre az időt). A drámai idő már nem csupán tempó kérdése, mert az indokolt gyors tempó is lehet gyorsabb a kelleténél és az indokolt lassú is tűnhet vontatottnak. (Talán akkor felejtjük el leginkább minden szakmaiságunkat a színházban, amikor a drámai idő a „helyén van".)

Tehát bizonyos didaktikai jellegű általánosítással azt mondhatjuk, hogy a színházban a térbeliség jelenti a látvány statikus részét, míg az időbeliség a dinamikus részét. A kettő dialektikus egysége természetesen kizárja az alá-fölérendeltségi viszony lehetőségét. A megoldott-nak tekinthető előadás a tér- és időképzet funkcionális eggyészerveződését jelenti, amely a rendező tudatos-ösztönös tevékenysége révén valósul meg. A csak tudatos rendezés könnyen átcsap modorosságba és a darab dramaturgiai megerőszakolásába. A túlnyomóan ösztönös

rendezés viszont könnyen szem elől téveszti azt a dramaturgiai vezérelvet, amely a darab művészeti, stiláris egységességét biztosíthatná. A mégoly koncepciózus rendezés sem nélkülözheti azonban az egész együttes harmonikus összmunkáját (amelynek hiánya annyi felemás - akár tetszetősen felemás - előadást eredményezett már). Ugyanígy nagyszerű egyéni színészi teljesítmény sem jelent önmagában jó előadást, mert a színész „statikus" és „dinamikus teste" sem különülhet el a színházi tér- és ídőbeliség egészétől. Jó előadás esetén a színész a látványnak el nem választható részévé válik. A színészi játék tér-időbelisége és a darab egészének tér-időbelisége mintegy kettős koordinátarendszert alkot, és csak a kettőnek folyamatos, harmonikus egymásbavetülése révén érhető el az a drámai hatás, amely a produkció egészének végső célja.

A színház alapvető kifejezésmódjai nem mutatnak --- nem mutathatnak -- lényeges változást az évszázadok során. Ha az életet folyamatos szcénának tekintjük, szinte természetesnek tűnik, hogy állandó jelleggel - különböző szem-pontok szerint - súlyozzuk az eseményeket, és szándéktalanul is *arra* törekszünk, hogy zárt vagy viszonylag *zárt* egységeket válasszunk le belőle, akár mint történeteket, meséket, akár mint emlékanyagot, amelyet általában zárt formában szoktunk felidézni, olyan esemény-ként, amelynek eleje van, vége van, drámai fordulatai, csattanója, szereplői, térbelisége és időbelisége van, vagyis csupa olyan tényező, amely a színházi produkció alaptényezőit jelenti. (A pszichodráma mint terápiás próbálkozás sem jelent mást, mint az emlékanyagból kiválasztott -- érzelmileg kellően hangsúlyos részletek megelevenítését pszichiátriai hatás-- irányítás és értelmezés mellett, bízva abban, hogy a betegben irányítható katarzisélmény jön létre, illetve, hogy a patogén élményháttér semlegesíthetővé válik.)

A színmű megalkotási kényszere vagy lehetősége tehát kézenfekvő emberi sajátosságból vezethető le, abból a tényből, hogy folyamatban gondolkodunk, és a folyamatnak nem lineáris vonulata van. S ez a nem egyenesvonalúság jelenti a drámát vagy legalábbis a drámai lehetőséget, s azt, hogy az idő mint olyan nemcsak elfolyik alattunk vagy bennünk, hanem mintegy „hátsó raktárunk" is, ahová emlékek, emlékfoszlányok formájában a „velünk történt" dolgok kerülnek. Ez már emlékeztet arra a tudatnak tulajdonított szerepre, miszerint annak „alsóbb" részei olyan drámai raktárak, ahol mindig történik valami lényeges, és csak oda kell figyelnünk, hogy pontosan az „örök" drámák zajlását érhessük tetten. De ősforrásnak tekinthetjük a vallások keretei között kialakult „jeleneteket" is, a vadászatok, ütközetek drámai visszaadásának kényszerét stb. Ebben az értelemben gondoljuk azt, hogy a színháznak nincs, illetve nem lehet olyan önálló, élményháttértől viszonylag független fejlődése, mint a művészeti ágak nagy részének. S ezért mondjuk azt, hogy az alapvető kifejezésmódok nem változnak, nem változhatnak, hiszen sokkal inkább fiziológiánkban gyökereznek, mintsem intellektusunkban. A színház célja mindig az élet viszonylag direkt tükrözése, s a különböző áttételi mechanizmusok ezt általában nem szokták megkérdőjelez-ni. Erzelmileg, indulatilag vezérelt és színezett akciók zajlanak funkcionális térben, s bízvást állíthatjuk, hogy az érzelmeket és indulatokat tartósan nem lehet kiiktatni a színház életéből. S ez olyan erős kontroll-lehetőséget biztosít a színházzal szemben, hogy nyugodtan rábízhatjuk magunkat, nem fogunk csalatkozni.

A szöveg hozzátartozik a színházhoz, még akkor is, ha nem mondják ki. Hozzágondoljuk akarva-akaratlan. A látvány tehát már önmagában szöveget indukál. Fordítva azonban ez sokkal kifejezettebben jelentkezik: a szöveg - elsősorban a színházi szöveg - látványt ébreszt bennünk, méghozzá meglehetősen érzékletes formában. Hogy ez a látvány relatíve hiteles legyen, ahhoz szükséges a szöveg helyes megértése. A szöveg helyes megértését az érzelmi-logikai viszonyoknak, a drámai jellemfejlődések vonulatainak világos felismerése jelenti. Az előadások sorsa igen gyakran a kollektív szövegértelmezések helyességén múlik, ugyanis ez teszi lehetővé az együttes minden tagjának a közös áramkörbe való kapcsolódását, mely az egységes produkció alapja. A lelkünk láthatatlan színpadán megelevenedett képszerűség biztosít-ja azt, hogy az előadás során a szöveghez hozzárendelt valóságos látvány szemlélésekor folyamatosan érzékeljük a látottak „helyességét". Tehát nemcsak a rendező vagy a színész, de a néző is újraalkotja magában a drámai szituációkat puszta részvétele által, a benne keletkezett pszichológiai és fiziológiai törvényszerűségeknek engedelmeskedő - egyidejű rezonancia, sőt előlegezett rezonancia révén. És ez a látvány térbeli és időbeli vonatkozásainak minden részletével szoros kapcsolatban áll. Ha elolvasunk egy regényt, és utána megnézzük a belőle készült filmet, közismerten kritikusak vagyunk. A színház esetében talán még szorosabb a korreláció, mivel kevesebb számú és a lényeget jobban hordozó eszközről van szó. Azt mondhatjuk, hogy a szöveg és a szöveget megjelenítő eszközök a színházban vérrokonok. Ebből adódik a színházi munka lényege: a szöveg helyes megértése és az abból törvényszerűen következő látvány megvalósítása, a korábbiakban vázolt komplex értelemben. A jól megírt színházi szöveg mögött eleve látványélmény van, és ez megkönnyíti a színpadi megvalósítást.

A hang, a színész hangja, bár elsődlegesen akusztikai élményt jelent, mégis szoros kapcsolatban van a látvánnyal. A színész mikrofonban is jól elmondhat egy szöveget, hangjával nagyon sok mindent kifejezhet, lírát, drámát, epikát, hiteles érzelmi-indulati képet kaphatunk a szöveg belső mozgásáról, anélkül, hogy bármilyen külső eszköz elősegítené a megértést; a hangszínház mégsem színház. A rádiószínház „fából vaskarika", zajkuliszszákkal együtt is. Látvány nélkül nincs színház, dráma, csak legjobb esetben drámaiság, mint ahogy láb nélkül nincs értelme a cipőnek, bármilyen jól tudjuk is egyébként, hogy mire való.

Mi indokolja, hogy a térbeliség és időbeliség sajátos összhangjának lényegi jelentőséget tulajdonítsunk a színházi előadás szervezésében, a látvány kialakításában? Minthogy térélményünk és mozgásunk (tehát időélményünk) szoros kapcsolatban áll egymással a tájékozódás biológiai fontosságú akciójában, *úgy ez* azt jelenti, hogy az emberi fajon belül is minták alakultak ki az észlelt tér, a motiváció és az ezek függvényében optimálisnak bizonyult mozgás vonatkozásában. Tehát a térnek számunkra adott funkcionális dimenzionáltsága és ehhez képest testünk lehetőségeinek legjobb kihasználhatósága a tágabb értelemben vett fennmaradás érdekében olyan reflexszerűvé vált alapmegoldásokat jelent, amelyeket hasonló töltésű szituációk művi megtervezése során - tehát például egy színházi jelenet beállításánál - megkerülni gyakorlatilag nem lehet, vagy csak tudatosan, különös hatások (lassítások, gyorsítások, groteszk hatások) elérése céljából érdemes.

A bennünk reflexes jelleggel meggyökeresedett és élő komplex mozgásminták

tehát mindig bizonyos térbeliséghez képest tűnnek funkcionálisan helyénvaló-nak, s ezt a színpad vagy színtér viszonylatában is érvényesíteni kell, és mint a mű-vészi akció hitelességének egyik ismérvét, minden egyes esetben újra kell teremteni. A kollektívnek nevezhető viselkedésmintáktól való eltérés vagy lélektanilag indokolható, vagy betegség képzetét kelti. Amennyiben egyikről sincsen szó, úgy hiteltelenséget jelent vagy - ami ezzel egyenértékű - dilettantizmusra vall.

Mivel a különböző korokban élt emberek mozgásmintái a korhoz és a kor építészeti, sőt a tágabb értelemben vett társadalmi strukturáltságához is kötöttek, a színházi történeti idő - a funkciós tér adottságai mellett - bizonyos fokig a mozgást is megszabja, vagyis a színész „dinamikus testét" stilárisan korlátok közé szorítja. Őseinkben idejében ját-szódó darabban a színészek mozgása szükségképpen az őseinkben tulajdonított mozgástípusokat fogja jelenteni, ugyanígy egy angol vidéki kastélyban játszódó darabnak is meghatározott mozgáskelléktára van. A társadalmi helyzet is egyértelmű mozgáskonzekvenciákat jelent, gondoljunk csak Bánk és Tiborc alakjára. A jó színésznek természetes és ösztönös törekvése a mozgás ilyen értelmű eszközként való használata. A rossz színész általában túljátssza a jellegzetességeket, ezáltal sematikussá, tetszés szerint ismételhetővé válik alakítása.

A mozgás jelentősége még inkább nyilvánvaló, ha eltérő kultúrkörök színházi hagyományait hasonlítjuk össze. Bizonyos népek, zárt kultúrák egymás kialakult színjátszási módjait megérteni sem képesek, nemhogy utánozni. És ez részben azért van, mert nem értik a mozgások jelentőségét, csak a legáltalánosabb vonatkozásokban.

A jó színháznak jelentős emberformáló szerepe van, a jó színház gyógyító hatású. A hibásan megszervezett színházi produkció ezzel szemben egészségtelen, zavaró folyamatokat indít meg a nézőben, vagy félrevezeti gyanútlansága miatt.

Mit fejez ki a színház? Az életnek egy vetületét, tipizált sűrítményét, arányrendszeren, esztétikai, etikai törvényszerűségeken keresztül megjelenő stilizáltságát, mely hiteles, nagy produkciók során úgy szólal meg, mint egy Stradivari (melynek titka arányaiban rejlik). A jó előadást a színházi alaptér hatalmasan felerősíti, és ezért minden művészeti ágnál hangosabban szólhat a társadalom egészéhez.

VERESS JÓZSEF

Obrazcov, az író

A világhírű szovjet bábművész, a nyolcvanegyedik évét taposó Szergej Vlagyimirovics Obrazcov vaskos könyvben vonta meg pályája mérlegét. Noha a kötet a számvetés szándékával íródott, úgy vélem, hiba lenne csupán Ieltárnak tekinteni : *a Mesterségem (Moja professzija)* éppen azzal és azért emelkedik ki a mostanában gomba módra megszaporodott memoárok sorából, mert intim naplónak és tárgyilagos bábszínháztörténetnek is nevezhetjük.

A szerzőről, a műfaj klasszikusáról sokan tudják, hogy nem készült bábosnak. Pályakorrekciója a Ljubimovéhoz hasonlatos: ahogy a kitűnő szovjet rendező a színészi mesterségnek fordított hátat az önálló dirigálás kedvéért, tehát előzőleg rokonterületen tevékenykedett - Szergej Obrazcov is valamilyen múzsa közelében igyekezett maradni, mert a kiugrás, a váltás, a művészi kibontakozás lehetőségét melengette magában. 1922-től 1930-ig a moszkvai Művész Színház zenei stúdiójának volt tagja. Az annalesek szerint először 1923-ban „léptetett fel" bábukat egy szatirikus esztrádműsorban. Az ötlet - szerencsére - megpecsételte a sorsát: ettől kezdve mindent e lehetőség művészi kiteljesítésének szolgálatába állított. A lehető legjobb időpontban jelentkezett. Tehetségét felismerték, kel-lő támogatásban részesítették. Tavaly nem akármilyen jubileumot ünnepelhetett a népszerű alkotó. 1931 óta tagja, illetve igazgatója a moszkvai bábszín-háznak. Ezalatt több tucat bemutatót tartottak, és csak a Szovjetunióban körülbelül négyszáz várost kerestek fel. Nemzetközi tekintélyüket vendégjátékaik során alapozták, majd erősítették meg. Több mint félszáz külföldi turnén jártak, harmincnégy országban fordultak meg (egyebek között az Egyesült Államokban, Indiában, Egyiptomban, Japánban, Mexikóban, Kanadában stb.).

A Mesterségem két részből áll. Az első - nagyobb lélegzetű - fejezet az „Obrazcovvá válás" állomásait, az egzisztenciateremtés lépcsőit idézi fel. A könyv 1950-ben már megjelent, a mostani változat természetesen javított és bővített. A folytatás a fél évszázados út színes krónikája.

Mi jellemzi Obrazcov - az író - stílusát?

Tárgy- és szakszerűség. A mester nem használ lábjegyzeteket, esze ágában sincs tudós esztéta képében tetszelegni, de minden során érzik, hogy többször ellenőrizte a tényeket, s a romlékony emlékezet helyett inkább a beszédes dokumentumokra épít.

Kritikus (nem csekély mértékben önkritikus) hangvétel. Méltánylandó erények, különösen így együtt, ugyanis a múlt albumában lapozgatók többnyire a szépségeket tartják említésre érdemes-nek. Ritkán bírálnak, s akkor sem önmagukat. Obrazcov szinte élvezettel vág végig másokon, és saját tévelygéseit sem burkolja tapintatos ködbe. Egyik 1927-es rendezését - *Mi csak ismerősök vagyunk* - megsemmisítő iróniával interpretálja. *AJim és Dollart* - bár négy évig szerepelt a repertoárban - azért tartja sikerületlennek, mert a fontos politikai mondanivalót primitív, excentrikus köntösbe öltöztették benne. A „Hibák, hibák és hibák" című fejezetben a szerző valósággal megszaggatja ruháit. Mintha gyónna, úgy tapossa földbe téves koncepcióinak azóta régen elhervadt virágait. Fricskák a kollégáknak: *A bagdadi tolvaj* repülő lovai durva stílustöréssel járnak. A bábuk cérnával való mozgatását azzal az érvvel utasítja el, hogy ezáltal „megbicsaklik" a feltételesség, és a látható technika válik főszereplővé.

Személyes - önéletrajzi - jelleg. Ez voltaképpen alapkövetelmény, mégis fontosnak tartom felhívni rá a figyelmet. Az Obrazcov-könyvet az átlagosnál jóval nagyobb mértékben hatja át az „ez mind én voltam egykor", és az „ez mind én vagyok most" varázslatos szubjektivitása. Lehetséges, hogy csöppnyi exhibicionizmus is színezi a sorokat, de hát a bábozás végső soron éppolyan magamutogatás, mint a hús-vér hősök megformálásának szertartása. Sokan - akarattal avagy öntudatlanul, egyre megy - kicsit kozmetikáznak, amikor bebarangolják a soha vissza nem térő éveket és eseményeket. Szergej Obrazcov nem tartozik a szemérmes krónikások közé. Csupán egyetlen adalékot hadd említsek ennek bizonyítására: leírja, hogy ami-kor első ízben járt Nyugaton - ennek már több mint fél évszázada -, folyton azon meditált, vajon nem árulja-e el a hazáját, s indokolt-e nyakkendőt viselni e . . .

Részletező előadásmód. A Mesterségem szerzője komótos aprólékossággal tárja fel az események holdudvarát, ok-okozati összefüggését, egy-egy művészi koncepció érlelődését és változásait, találkozásainak, élményeinek, harcainak apró-cseprő adalékait. És saját fejlődése-nek különféle mozzanatait. Az előadásokat az ötletembriókig vezeti vissza, hogy - a szükséges fonalat megtalálva -- újra végigszője gondolatban kedves gyermekei ruháját. A hasonlatot egyébként materializálhatjuk, Obrazcov ugyanis mindig nagy fontosságot tulajdonított a bábmaszknak, a bábdíszletnek, a bábruhának.

Némi pátosz. Rögtön hozzáteszem: ez nem annyira a komédiás stílusának emelkedettsége, inkább a született humanista érzelmeinek túlcsordulása. Példa: a „Fejezet, melynek látszólag semmi köze az előzményekhez" című passzusban - a könyvet jól tagolt blokkok alkotják megemlíti, hogy rengeteg levelet kap. Az egyikre képtelen volt válaszolni. Aki tanáccsal és panasszal fordult hozzá valamilyen kisgyerek -, arról írt benne, hogy kedvenc macskáját megölte az édesapja. Obrazcov feleletképpen elkészítette *Az állatok világában című* filmet, melyben hangsúlyozta: minden élőt szeretni kell. Lehet, kicsit didaktikusan megfogalmazott a tétel, szentimentalizmusba hajló a tanító szándék, nemes egyszerűségét és kikezdhetetlen igazságát azonban a bábművészet nemzetközi klasszisa mindig ars poeticaként vállalta.

És most nézzük az érem másik oldalát. Helyenként zavaróak a képzeletbeli olvasóval folytatott beszélgetés sztereotip fordulatai. Lehetett volna igényesebb a szelekció. Elengednénk néhány - kizárólag a szűkebb szakmára tartozó - fejtegetést. Ugyanakkor a társadalmi háttér, a korfestés vázlatos kissé. Nem a történelmi-politikai naptár főbb dátumainak mechanikus felsorolását hiányoljuk, hanem a makro- és mikrokozmosz rétegeinek egymásra úsztatását, a személyes cselekvések közösségi mozgató-rugóinak magyarázatát. Egyáltalán nem sanda kételyként s nem is kíváncsiságból fogalmazzuk meg *azt a* kérdést, melyet Obrazcov homályban hagyott - pedig utalni kellene rá -: miképpen lehetséges, hogy számos nemzedék tanítója és nevettetője, az egyetemes bábkultúra óriása mindig a napos oldalon járt, és úgyszólván soha semmilyen konfliktusa nem támadt „megrendelőivel" (utóbbia kort egyaránt értve a kulturális vezetőket meg a sokezernyi befogadótábort)? Ismétlem: szikrányi inszinuáció sem bujkál a megjegyzésben, viszont tagadhatatlan, hogy az önarckép akkor lenne teljes, ha a jó értelemben vett érvénye-sülés feltételeit, tapasztalatait és tanulságait is felidézné a sok-sok ívnyi terjedelmű curriculum vitae .. .

Mit őriz meg leginkább az olvasó a műből abban az esetben, ha (mint a recenzió írója is) nem szakmabeli, s csak hébe-hóba vetődik el a bábszínházba ? Obrazcovot és együttesét persze láttam néhányszor, még a régi -- Majakovszkij-szoborral szembeni, azóta már lebontott - épületben is, számomra azonban inkább az emberi magatartás, a személyiség feltárulkozása jelentett igazi szellemi izgalmat. A művész megtépázhatatlan fixa ideái és rokonszenves elvei, melyek az előadásokban öltöttek testet.

Hadd jegyezzek fel néhány jellegzetes Obrazcov-tézist. Úgy vélem, elsősorban ezekben sűrűsödik *a Mesterségem* „üzenetének" lényege. A könyv korszerűségé-nek tömör foglalata.

A közönséggel való kapcsolat együttes alkotómunkát feltételez. Sohasem szabad elvonatkoztatni a publikum igényeitől és színvonalától. A művésznek szüksége van a fiaskókra, mert a bukások figyelmeztető morzejeleiből nagyon sokat lehet tanulni. A hatás mechanizmusának sajátos törvényeit mindig szem előtt kell tartani. Bármilyen kifejezőeszköz összekapcsolható a közéleti tartalommal. A módszerek abszolutizálása - lassú halál; csak az képes lépést tartani a követelményekkel a gyorsuló időben, aki állandóan nyitott és fogékony az újra.

Szergej Obrazcov 1976 óta elnöke az UNIMA-nak, a Bábművészek Nemzetközi Szövetségének, mely a következő jelszót tűzte zászlajára: „A gyerekek szívén át a népek szívéhez." Ez a nemes misszió inspirálja őt akkor, amikor kicsiknek és nagyok nak tervezi meg produktumait, s hisz abban, hogy szeretett Múzsája nem egyszerűen csak szórakoztat - bár az sem utolsó dolog --, hanem bele is szól az emberek életébe.

A Mesterségem az lsszkusztvo kiadó gondozásában látott napvilágot. Ha az egész könyvet nem is, néhány fejezetét mindenképpen érdemes lenne magyar nyelven megjelentetni.

BÉRCZESSI B. GYULA

Hetvenöt éves a magyar kabaré

Hetvenöt év rövid idő egy nemzet kultúrájának történetében, de ha figyelembe vesszük, hogy e rövid időszakot is mennyi büszkén csillogó név fémjelzi, érdemes visszatekintenünk e műfaj megszületésének történetére, hősies és dicsőséges kezdeti éveire.

Azért csak kezdeti éveire, mivel korunk kabarészínészeit - hála a színház, rádió, tévé népszerűségének nagyon jól ismerjük, viszont a kezdet úttörőinek jelentőségét már kevésbé, a fiatalabb korosztályúak pedig egyáltalán nem ismerik.

Felvetődik tehát a kérdés, hogy ki volt az, akinek agyában megszületett a magyar kabaré megalapításának gondolata ?

A felelet egyértelmű és vitathatatlan.

Kondor Ernő, aki 1884. március 26-án született a Nógrád megyei Balassagyarmaton. Iskoláit szülővárosában kezdte, majd Debrecenben és Aradon folytatta. Korán árvaságra jutott, ezért már 1901-ben bankhivatalnoki állást vállalt Budapesten. Ugyanebben az évben vendégszerepelt fővárosunkban Max Reinhardt világhírű „Schall und Rauch" nevű kabaréjával. A nem mindennapi alkalom mágnesként hatott a színház barátaira, és a kíváncsiság Kondor Ernőt is a kabaré megtekintésére ösztönözte. Max Reinhardtnak Budapesten is óriási sikere volt, és műsora mély nyomokat hagyott a fiatal banktisztviselőben. Egyre elviselhetetlenebbnek érezte a hivatalnokoskodást, aminek az lett a következménye, *hogy* felvétette magát *az* Országos Színészegyesület iskolájába, majd 1904. június havában, mint végzett növendék, az aradi színházhoz szerződött. További színészi állomásai Debrecen és Kassa voltak, de közben elérte nagykorúságát, és százezer forintot kapott az árvaszéktől.

E jelentős összeg birtokában merész gondolatai támadtak Kondor Ernőnek. Párizsba ment, szorgalmasan látogatta a kabarékat, és amikor eleget látott már, határozott tervvel tért vissza Budapest-re. Merész terv volt ez, de oly mélyen fogant meg benne, hogy minden úgy ment, ahogyan azt eltervezte.

A Teréz körút 28. számú házban, a mai Művész Mozi, illetve legújabban Új Tükör Klubmozi helyén működő vendéglőt kibérelte, és színházzá alakította át, afféle mulatószínházzá. A nézőtéren apró asztalok sorakoztak ernyős hangulatlámpákkal, asztalonként két-két székkel, melyek támlájához kis párnácskák voltak odakötözve. Ezek mellett az asztalkák mellett ült a közönség, általában egy férfi és egy nő. Az első sorokban, ahol szmokingos fiatalemberek és elegánsan öltözött hölgyek foglaltak helyet, az asztalok melletti hűtővödrökben pezsgő volt elhelyezve.

Kondor Ernő színháza 1*907*. március l-én nyílt meg Fővárosi Cabaret „Bonbonniére" névvel. A megnyitó előadás művészi plakátját a kor ízlésének megfelelően Faragó Géza tervezte, míg a konferanszié posztját Nádas Sándor töltötte be. A változatos műsorban a ligeti Színkörből átszerződött fiatal Somlay Artúr színészutánzásain vidulhatott a közönség, Szép Ernő csípős, kissé franciás kupléival aratott sikert, Nyáray Antal sanzonénekekkel tette magát népszerűvé. Ám hogy a nőkről se feledkezzünk meg, egy francia bohózat főszerepét a fekete hajú, ritka szépségű Almássy Lola pucér felsőtesttel, egy fürdőkádban alakította, László Rózsi pedig - a műsor másik csillaga - Heltai Jenő: *Berta a moziban* és *Fedák Sári szobalánya* című dalait énekelte.

Kondor Ernő azonban többet akart nyújtani egyszerű szórakoztatásnál. Az ő célja az volt, hogy ízléses és irodalmi stílusú műsorokkal hódítsa magához a közönséget, tehát egy reggel megjelent a New York kávéházban, közölte tervét a fiatal Nagy Endrével, és húsz koronát ajánlott fel egy novella felolvasásáért, aki örömmel fogadta el a meghívást, de .. .

De a novella felolvasásának terve zátonyra futott, mert a közönségnek nem kellett az irodalom. Fütyüléssel és közbekiáltásokkal már a felolvasás elkezdésekor beléfojtották volna a szót, ha .. . ha Nagy Endre zavarba jött volna. De ő nem jött zavarba. Rögtönzött beszélgetést kezdett az elégedetlenkedőkkel, és kedélyes bemondásaival valósággal magához édesítgette a rendzavarókat, és olyannak tűnt az incidens, mintha előre megrendezett komédia lett volna. Bátran kimondhatjuk, hogy ekkor kezdődött el az újságíró ifjú Nagy Endre kabarészínpadi karrierje, mert Kondor Ernő felismerve Nagy Endrében az ideális humorérzéket, Nádas Sándort leváltotta, és őt bízta meg a konferanszié szerepével - esti húsz korona gázsival.

Közben újabb tehetségek mutatkoznak be a Bonbonniére műsorában. A gyönyörű Judik Etel, aki Bródy Sándor egyik minidrámáját adja elő, és Balog Böske, aki kuplékat énekel.

Az újságírásnak ugyan nem fordított hátat Nagy Endre, de a kabarétól sem tudott már elszakadni. Sőt. A főrendezői és műsorösszeállítói megbízás új szárnyakat ad a benne rejlő képességeknek. Ebben az időben indulnak be Zerkovitz Béla és Weiner István pajkos dalai, és ekkor indul hódító útjára az ifjú Huszár Pufi, a későbbi világhírű filmkomikus - aki egyszer matrózruhás gyereknek öltözve, máskor meg rettenetes tengeri kalóznak maszkírozva nevetteti meg a közönséget.

özönlött a nép, és rövid idő alatt bebizonyosodott, hogy a Bonbonniére mesésen jövedelmező vállalkozás, amikor Kondor Ernő váratlanul eladta a kabarét Bálint Dezsőnek, és ráadásul még a háziúrtól is visszakapta a kaucióként letétbe helyezett tizennégyezer koronáját. Hogy mi váltotta ki ezt az elhatározását, arra nem vetnek fényt az egykori tudósítások. Egyesek szerint túlzott érzékenysége folytán könnyen sértődő volt - annyi azonban bizonyos, hogy nem a kabaréból mint műfajból ábrándult ki. Ezt hitelesen bizonyítja, hogy 9o8 augusztusában történt házassága után feleségével, Dinnyési Juliska színésznővel Nagyváradon, a „Zöldfa passagében" nyitott egy új kabarét, ahol nyaranként a későbbi Nagy Endre-kabaré tagjai vendégszerepeltek, és amely csak az első világháború kitörésekor szűnt meg.

Visszatérve a már Bálint Dezső tulajdonát képező kabaréhoz, Nagy Endre szerződése megszűnik rövid időre, de amikor Bálint is felajánlja a napi húsz koronát és rábízza a műsor összeállítását, leszerződik Bálint Dezsőhöz.

Szép Ernő aktuális strófáit most már Sajó Géza adja elő gitárkísérettel, és megjelenik a színen Hetényi-Heidlberg zeneszerző és Ferenczy Károly előadóművész. Itt kerül először közönség elé Zerkovitz Béla egyik örökzöld dala, a „Mondják meg a legkisebbik Horváth lánynak, Nem igaz az, amit rólam diskurálnak", és folytatja népszerűségét Huszár Pufi.

Ám, hogy mennyire jó üzlet a kabaréműfaj, azt fényesen szemlélteti, hogy a Teréz körúti kabaré mellé - mint ellenkabaré - megnyílt az Andrássy út 69. szám alatt Faludi Sándor „Modern Színpada", és elkezdődött a harc a közönségért és a dicsőségért. Merész vállalkozás volt ez a tapasztalt Nagy Endre irányítása alatt álló Bálint-kabaréval szemben, és az új „Modern Színpad" maradt alul a küzdelemben, pedig Heltai Jenő és Molnár Ferenc legkedvesebb alkotásai képezték műsoruk fő számait.

Közben dr. Koltai Sándor ügyvéd - aki barátja Nagy Endrének - rábeszéli Bálintot a Teréz körúti üzem eladására, ami így Nagy Endre tulajdonába kerül. A pénz azonban hamar megszédíti a nyomorgó újságíróból lett kabarétulajdonos „milliomost", és a dorbézolások a csőd szélére juttatják a nemrég még virágzó vállalkozást.

Amikor a bukás szomorú következményei kijózanítják az önuralmát elvesztett Nagy Endrét, leszerződik az Andrássy úti „Modern Színház"-hoz igazgatónak, és ekkor egy újabb dicső fejezete kezdődik a magyar kabaré történetének.

A megnyitó előadáson Huszár Pufi -- a megunhatatlan komikus - Pósa Lajosnak öltözve mondta el a prológust, Pósa versét, és Medgyaszay Vilma személyében új női csillag jelent meg Thalia világot jelentő deszkáin, havi háromezer-ötszáz koronáért. Itt lépett fel először Papp Jancsi, aki Reinitz Béla által komponált Ady-dalokat énekelt, és Vidor Ferike, aki Gábor Andor cselédnótáit tolmácsolta hamisíthatatlan vonzóerővel. Szép Ernő volt a háziköltő, Sajó Géza és Kökény Ilona kuplékkal kedveskedtek a „nagyérdemű közönségnek", és itt jelent meg a színlapon először Kőváry Gyula neve. A fiatal Pécsi Erzsi ugyan-csak itt kezdett, de őt hamarosan elragadták az operettszínházak, amelyeknek Európaszerte ünnepelt csillaga lett, és itt kerültek először bemutatásra a még gyereknek számító Karinthy Frigyes szellemes kis jelenetei.

Budapesti tartózkodása idején Ady Endre rendszeresen látogatta a kabarét, és a verseire komponált Reinitz-dallamokat annyira megkedvelte, hogy Párizsból két kuplészöveget küldött neki, *ez: Zozo levele* és *Kató a misén,* mely Medgyaszay Vilmának lett két híres nagy száma. Egykori feljegyzések szerint e két kuplé bemutatójára hazajött Ady, aki diákos izgalommal hallgatta végig Medgyaszayt, majd legnagyobb megelégedését fejezte ki a művésznőnek és zeneszerzőnek egyaránt.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVAN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

András Pályi:

L'endroit et l'envers

A Boglárlelle, siège estival du théâtre de Kaposvár, on a créé cette année *Léonce et Léna* de Büchner, dans une mise en scène tendue et fort personnelle de János Ács.

István Nánay:

Dans des amphithéâtres...

A Budapest, dans la cour du château Zichy, József Ruszt mit en scène cet été *Les Bacchantes* d'Euripide. Notre critique eut l'occasion de voir en Grèce le Théâtre d'Art qui joua *Les Acharnéens* d'Aristophane et *L'Orestie* d'Eschyle et en comparant ces trois spectacles, il examine maintenant les problèmes artistiques de la réalisation contemporaine des pièces grecques classiques.

Zsolt Kőháti:

Soirées d'Egervár

La cour du château baroque d'Egervár au département Zala accueille pour la huitième fois des spectacles d'été. Cette fois deux styles nettement opposés s'y sont manifestés: *Le Petit café* de Goldoni devint, dans la mise en scène de Béla Merő, un théâtre d'un réalisme traditionnel, tandis que la pièce de Paul Foster, *Tom Paine*, réalisée par József Ruszt, servit de matière pour des expériments stylistiques et linguistiques.

Erzsébet Ézsiás:

Une création posthume à Gyula

En créant *Des lions à Aquincum*, une pièce depuis longtemps ignorée de Zoltán Jékely, le Théâtre de Château de Gyula a choisi un texte qui, quoique adapté pour la scène par l'auteur, passe pourtant pour crèation posthume. István Iglódi signa une mise en scène spectaculaire mais péchant par maints éléments formalistes et dénués de sens.

Péter Szántó:

Les esclaves jouent au karaté

Comment peut-on jouer Corneille aujourd'hui? Voilà la question que se pose notre critique à propos de la création en Hongrie au Théâtre Estival de Pécs du *Cinna* de l'auteur classique français. Il contstate toutefois que la représentation ne trouva pas la clef de la vérité humaine et sociale de la tragédie.

Katalin Budai:

Le retour à la pièce

Au Théâtre en Rond de Budapest Károly Kazimir a mis en scène une adaptation remaniée de la pièce *Le Retour à Mathusalem* de G. B. Shaw. Si, pour les adaptateurs, il s'agissait de sauver des valeurs, c'est le contraire qu'ils ont réussi: ils ont justement prouvé la faiblesse de cette oeuvre de Shaw.

Katalin Róna:

Un festival pas assez refléchi

Les deux spectacles qu'a offerts cet été le théâtre estival d'Eger appelé Agria: *Le Capitaine de Köpenick* de Carl Zuckmayer et *Iphigénie chez les Taures*, une fusion des versions d'Euripide et de Goethe, prouvent que malgré un choix d'une ambition indiscutable, les réalisations de l'animateur Péter Valló ne sont pas assez approfondies sur le plan philosophique.

Katalin Forray:

Une seule jeune fille

La musique de l'opérette *Les Trois jeunes filles*, signée Franz Schubert, reste d'une qualité supérieure, mais le spectacle lui-même qu'a signé à Szentendre Imre Kerényi reste, par son niveau artistique plutôt douteux, inférieur à cet accompagnement.

Zsuzsa Cserje:

Une bise trop sucrée

Au Château de Kisvárda les animateurs de ce festival relativement nouveau n'ont pas fait preuve d'une ambition exaltée: la légère comédie néo-romantique de Lajos Dóczi, *Le Baiser* a été offerte dans une représentation légère et un peu facile.

Zsuzsa Kaán:

L'épreuve du ballet de rock

Le nouveau ballet du chorégraphe Antal Fodor remporte un vif succès devant le public du Théâtre Erkel. Le ballet intitulé *L'Epreuve* constitue un phénomène unique sous plusieurs aspects sur la scène hongroise: c'est le premier ballet pour une soirée entière de Fodor, conçu sur la musique rock de Gábor Presser, mais cette musique profite en même temps de motifs de plusieurs oeuvres classiques.

Katalin Honti:

Pièces en un acte de l'Autriche

Dans la mise en scène du Viennois Erich Margo les pièces en un acte d'Anton Wildgans, Arthur Schnitzler et Felix Salten reflètent, sur la scène du Théâtre Miklós Radnóti, l'ambiance de la Belle Époque de la capitale autrichienne.

István Csík:

Éducation supérieure du public

Le Théâtre de Marionnettes de Budapest, bien connu à l'étranger aussi, appartient parmi les meilleurs ensembles hongrois. Il entretient plusieurs compagnies qui jouent dans la capitale et à la province pour adultes et pour enfants. Faisant le bilan de sa dernière saison le critique souligne surtout la fonction de ce théâtre dans l'éducation du public du lendemain.

József Böjte:

Un théâtre de danse folklorique

Au cours des années passées nos ensembles de danse folklorique professionnels ont dépassé les différents traitements traditionnels de leur art et se sont mis à fonder un répertoire nouveau de créations à l'ambition théâtrale. A propos de quelques spectacles notre critique estime que nous assistons à la naissance d'une sorte de danse spécifiquement hongroise et pourtant universellement accessible.

József Bőgel:

Crépuscule ou renouveau?

Les artistes de l'estrade ont tenu pour la cinquième fois leur festival, cette fois à Győr. En résumant les leçons de cette manifestation notre collaborateur pense qu'il faudrait ouvrir les portes plus larges pour donner accès aux différents groupements artistiques, surtout aux talents jeunes et qu'il faudrait revenir à la formule des premiers festivals qui ont eu une répercussion sociale bien plus étendue.

Gábor Bányai:

« C'est une chose que je me dois... »

Ádám Rajhona, une des personnalités les plus fortes du théâtre de Kaposvár, jouera dès l'automne à Budapest comme membre du nouveau théâtre Katona József. Dans cet interview il parle de sa carrière, de ses convictions artistiques et de ses aspirations.

László Balla:

La statique et la dynamique du spectacle théâtral

L'auteur de cette étude analyse les deux parties constituantes essentielles de l'expérience visuelle complexe du théâtre: la statique et la dynamique se manifestant à travers le temps et l'espace théâtraux.

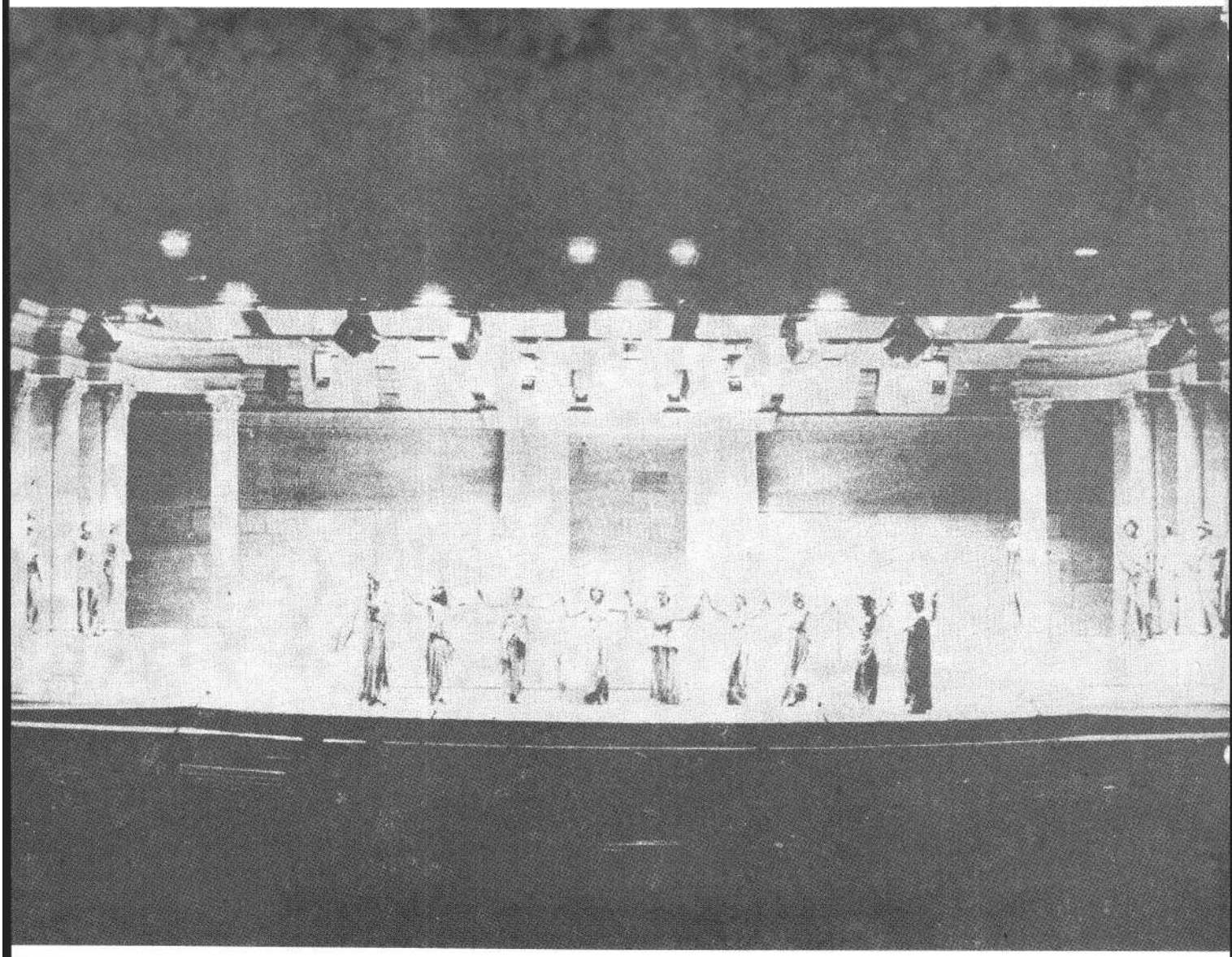
József Veress:

Obrastzov comme auteur

Serge Obrastzov, le marionnettiste soviétique d'une renommée internationale, vient de faire le bilan de sa carrière dans un livre volumineux. Dans notre époque où foisonnent les mémoires, *Ma Profession (Moia professiya)* se distingue surtout par son caractère double de journal intime et d'histoire objective de l'art des marionnettes.

Gyula B. Bérczessi:

Les 75 ans du cabaret hongrois

A l'occasion de l'anniversaire de trois-quarts de siècle du cabaret hongrois l'historien de théâtre passe en revue l'époque »héroïque«, les cinq premiers ans de ce genre et souligne l'importance qui y revient à l'auteur et publiciste Endre Nagy.

Ára: 25,– Ft