

„Budapest a szezon csúcspontján”

A Huszonötödik Színház Budapest egyik legszebb és legcsendesebb útján helyezkedik el. Ha még egyszer előlről kezdeném a magyar főváros színházi életét tanulmányozó utamat – feltétlenül innen, erről a nyílegyenes útról indulnék el, ahol nincsenek üzletek, alig akad járókelő, s a mi moszkvai század eleji házainkra emlékeztető lakóépületek nem takarják el az eget.

A Huszonötödik Színházban az *ember* akarják bemutatni, premier plánban – minimális kellékkel, kifejező háttér és fölösleges részletezés nélkül. Úgy, hogy a nézőt semmi ne vonja el, ne zavarja abban, hogy megértse, felfogja magát a gondolat születését. A feladat önmagában sem a legkönnyebbek közül való. De itt nagyon hisznek a színészen, teljesítményének lehetőségeiben. Úgy tartják, hogy mindenekelőtt éppen a színész az, aki képes átadni „a korhoz szóló legintimebb gondolatokat”.

Ennek ellenére a kis színházterem korántsem „kamaragondolatoknak” ad otthont, ellenkezőleg: mindig aktuálisaknak, a történelemhez szólóknak. Lapunkban már írtunk a *Szókratész védőbeszédéről* és a *Fényes szelektől*. Közel áll hozzájuk Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámája – amelyet a budapesti Nemzeti Színház három évvel ezelőtti moszkvai és leningrádi vendégszereplése alkalmával itt is láthattunk. Megjegyezhetjük a kiváló színésznő: Berek Katalin, Elektra alakítójának nevét. Most a Huszonötödik Színházban Szigeti Károly rendezésében ugyanő játssza Elektrát. Természetesen egy egészen más előadásban és egy egészen más Elektrát.

A Huszonötödik Színház előadásának zártsága, stílusának visszafogottsága, a gesztusok és a pantomim nyelvének plaszticizmusa – s mindez egységes zenei ritmusban ötvöződik egybe! – megragadó teljesítmény. A színész kizárólagosan uralja a színpadot – a színész, aki olykor váratlanul közvetlen közelünkben buk-

kan fel. Ez olyan különlegesen szoros kontaktust hoz létre a nézővel, ami a megszokott körülmények között elképzelhetetlen lenne.

A Huszonötödik Színházban látható és az ehhez hasonló színházi kísérletek mostanában számos ország művészeit foglalkoztatják. A nézőkkel való közvetlen kapcsolat megteremtésének problematikája a „levegőben van” – csakúgy, mint a színháztechnikai berendezések és a scenográfia gazdag eszköztárának *demonstratív* elutasítása, azé a „masinériáé”, amely egyesek szerint segíti, mások szerint gátolja-zavarja a színészt munkájában. Nem csoda, ha ezek a gondolatok és eszmék a magyar főváros legfiatalabb színházát is magukkal ragadták. Lehetséges, hogy éppen ezen a nyelven tud valami olyan nagyon fontosat elmondani, amit eddig még nem mondtak el Budapesten. És az is lehet, hogy az antik tragédia sugalmazta *általános* gondolatok és érzések kifejezésére kiválóan alkalmas egyezményes-konvencionális formák már nem voltak elég hajlékonyak és kifejezőek, amikor a ma emberének *konkrét* életkérdéseiről volt szó – és egyszerre érezni kényszerültek a régi nyelv élgelenségét.

Mindenesetre, rendkívül érdekes, merre és hogyan lép majd tovább Budapest kísérleti színháza, a Huszonötödik.

Szegeden, az ünnepi játékaikról híres városban a régi dóm előtti kőalapzatú térségben zajlanak a zenei és színházi események. De az ünnepi fesztivál nyáron van, és Révész Gy. István *Például Caius* című darabját télen láttam – a Szegedi Nemzeti Színház kényelmes nézőtérén.

Míg az *Elektra* szerzője Szophoklész alakjainak világához tér vissza, Révész – Shakespeare és Brecht nyomdokain haladva – a római hadvezér, Caius Martius Coriolanus történetéhez folyamodik.

A magyar író figyelmének középpontjában nem a dicsőséges katona és hadvezér állt, sokkal inkább a politikus.

Az előadás egy sajátos történelemóra formájában játszódik. Az antik oszlopcsarnok oroszlánszoborral díszített öslépcsőin diákok csoportja üldögél. Zsebrádiók harsognak, s kísérőzenéjük szolgáltató hátteret a fellángoló vitának. Az érvek keresése közben merül föl a történelmi analógia: „Hát például Caius. . .” (innen a darab címe is), az a Caius Martius, aki Coriolanusként vált fogalomná. És itt, az antik oszlopcsarnok előtti lépcsőkön a diákok újra eljátsszák a Caius

Martius korabeli történelmet. Külsejüket nem változtatják meg, antik tógát sem öltenek. Egyszerű vitaelőadást látnunk, egyet azok közül, amelyeket az elmúlt években oly gyakran üdvözölhetünk színpadon és filmen egyaránt. A baj csak az, hogy ezt a vitaelőadást egyoldalúan, lényegében egy-két állóképszerű beállításra leegyszerűsítve játsszák, megfosztva minden belső dinamikájától. Azt hiszem, már az előadás alap gondolata magában hordozza a színház kudarcának okát: azt ti., hogy semmibe veszik a színpadi cselekvés, az akció alapvető követelményét.

Csehov darabjai régen szerepelnek a magyar színházak műsorán. Még a húszas években mutatta be például a Víg-színház Csehov-ciklusát: a *Ványa bácsit*, a *Három nővért* és a *Sirályt*.

Most a *Sirály* a Madách Színházban megy. Előadása elégikusan szomorkás és szép. Lassan ereszkedik le az alkony a díszletparkban, hosszan játszadoznak a nap sugarai. . . Végül beköszönt az este, felemelkedik a nyári háziszínpad vázsonfüggőnye, és egy karcús-sudár fiatal lány majdnem kántálva-énekelve egy furcsa-csodálatos monológba kezd. . .

Aztán a játék egy nagyon „csehovi” kerti házban és általában igen visszafogott és nemesen előkelő színskála-megoldásokkal színpadra állított „csehovi” színhelyeken folytatódik, és olykor – mintha csak zenei futamok kísérnék a cselekményt – Chopin-dallamok szűrődnek be zongorán.

Szinte Gábor díszlettervező következetesen végigviszi ezt a – konvenció által „csehovinak” nevezett – stílust.

A csehovi stílus az egyszerű és természetes színészi módszerekben is kifejezésre jut. Tolnay Klári kiválóan játssza Arkagyinát – színésznő a feje búbjától a körme hegyéig –, gyöngéden együttérző anyja és utolsó regényéhez foggal-körömmel ragaszkodó nő egyszerre. Huszti Péter, „lalkiekből gazdag”, ám enyhén idegbeteg Trepljov, Mensáros László mindent megértő, bölcs Dorn. Az előadás a maga módján igen poétikus – ahogyan költői az elégia és az emlékezés műfaja is – és igen elegáns. Elegánsak a jelmezek, elegánsan játszanak a színészek, és elegáns az a kimért lassúság, amellyel a cselekmény halad (talán „vonul”?) előre. Sajnos ezzel az eleganciával veszendőbe megy sok minden, amit pedig Csehov fontosnak tartott. Nem mindig értettem, mit is akart mondani a rendező ezzel a darabbal, amelyben „sokat be-

*Megjelent a moszkvai Tyeatr 1973. májusi számában. (Kissé rövidítve)



Csehov: *Sirály* (Madách Színház). Trepljov (Huszi Péter), Nyina (Piros Ildikó)

szélnek az irodalomról, kevés cselekmény és öt pud szerelem van”.

A *Három nővér* a Vígszínházban cseppet sem hasonlított a *Sirályra*. Az előadást Horvai István rendezte a David Borovszkij kialakította díszletben.

Nyitott színpad fogad – mint Borovszkijnál mindig. Az előadás kezdetéig alaposan szemügyre lehet venni a díszletet a legapróbb részletekig. Minden hiteles, pontos, majdnem dokumentumszerű.

Már a játék e külső képében, a még el sem kezdődött történet e „prológusában” világosan kihallatszik a motívuma annak az egyhangú orosz vidéki életnek, amelyből a nővérek annyira szeretnének kitörni. És máris valamilyen józan határozottságnak a lirizálástól ugyancsak távol eső érzete alakul ki.

A díszlet először furcsának tűnik, mintha kontrasztban, diszharmonióban lenne a csehovi szöveggel. Felidéződnek például Versinyin első felvonásbeli

szavai: „Ilyen világos lakást szeretnék sok-sok fényel.” Hogy hangzik ez pusztá, halottfehér falak között?

„Milyen szépek ezek a fák, és milyen szépen lehetne itt éldegélni” – mondja az utolsó felvonásban Tuzenbach, és felrémlenek a csodálatos (orosz) nyírfák. Ezek bizony idegenek lennének ebben a komoran szigorú, rideg, kemény díszletben.

De kialszik a fény a nézőtérén, kivilágosodik Prozorovék háza, és hirtelen kiderül, mennyi levegő és fény van benne. Az is kiderül, hogy a díszlet – a legcsekélyebb változtatás nélkül – időről időre változtatja arculatát, hol harmonizálva a szereplők gondolataival és érzéseivel, hol pedig – ha a rendezői koncepció így kívánja meg – vitázva velük.

A rendező szemmel láthatóan igyekezett távol tartani Csehov-előadását a *Sirályban* oly hangsúlyos eleganciától, és elszakadni az elégikus, bágyadtan lirizáló

hangtól. Az előadás külső képének megoldását ez a rendezői szándék határozza meg. Ugyanígy a főhősök színpadi életének stílusát is. Így persze nem véletlen, hogy néhányan közülük – például a Prozorovékhoz névnapi ünnepségre érkezők – sajátos „értékcsökkenést”, társadalmi-emberi szempontú lealacsonyodást szenvednek. Így az előadás kezdő képében – mialatt zene kíséretében fehér, szellős ruháikban lendületesen berobbannak a színpadra a nővérek – Csebutikin, Szoljonij és Tuzenbach valami furcsa, aprópénzdobáló játékot játszanak – amit esetleg siheredek szoktak a moszkvai udvarokban, de Csehov-hősök semmiképpen sem. A „leendő professzor”, Andrej is „lentebb stíle” kerül. Natahához – a megszokott bonyolultabb helyett – sokkal egyszerűbb, világosan testi meghatározottságú viszony fűzi, amely így már nem is feszélyezi őt annyira. Szemmel láthatóan ragyogóan megértik egymást. Az értékcsökkenés, valamilyen emberi alacsonyabbrendűség abban is érzékelhető, ahogyan Szoljonij „szerelmet vall” Irinának: makacsul üldözi őt, egész lényéből valami sötét, rossz erő árad, és Irina rettegve, majdnem a kétségbeesésig hajszoltan menekül előle végig a színpad hosszában.

Prozorovéknál sokat énekelnek. Olyan dalokat is, amelyek egészen más társadalmi közegben népszerűek, mint ahova a volt tábornok lányai tartoznak. Horvai István, az előadás rendezője – aki a színművészeti főiskolát Leningrádban végezte – nyilvánvalóan tudatában volt ennek. Ez az alacsonyabb szintre helyezés, „leértékelés” eszköz volt a rendező kezében arra, hogy a szokásos „félhangoktól” a lebegéstől eltávolodva keményebb, markánsabb kontúrokat, határozottabb rajzot adjon az előadásnak. Törekvésért nem minden rész megoldásában koronázta siker. A lebegéssel, a „félhangokkal” együtt bizony gyakran elvész a szöveg alatti is, ami pedig olyan fontos funkciót tölt be Csehov dramaturgiájában – és ilyenkor az előadás váratlanul átalakul életképpé. Ezen a magyar színészek híres ízlése és választékossága sem segít, bár a szereplők élvonalbeli művészek.

Az életszerű jelenetekkel éles kontrasztot alkotó, hangsúlyozottan nem realiztikus finalét – az összekapcsolódó nővérek egyre gyorsabban és gyorsabban keringő táncát, mintha viharos forgószél ragadta volna el és pörgetné őket – mintha más előadásból vették volna.

Ugyanakkor az előadás életszerű, rea-

lisztikus alaphangneme Borovszkij színpadán új, váratlan felhangokat kap.

Borovszkij – Horvai István rendezővel együtt – megtalálta az előadás domináns eszméjét, „vezérmotívumát”. Időről időre szokatlan, furcsán zengő akkord hangzik föl, és az asztalra, tornácra, padra, az emberekre őszi falevelek esője hull – mintha a szél Prozorovék háza és kertje fölött sodorná őket.

Egyik legnagyobb színházi élményem Budapesten a *Csendesek a hajnalok* előadása volt a Mikroszkóp Színpadon.

Mondják, hogy Vasziljev drámájának hazai és külföldi sikere magában a témában, a háború tragikumában gyökeres. Ez, ha igaz is, nyilván csak részigazság. Hiszen hány háborús darab és film marad szinte teljesen észrevétlen! A *Hajnalok* azonban számos országban megy, és mindenütt olyan együttérzést, feszültséget és fájó bánatot kelt a nézőben, mint ahogy mi is együtt szenvedünk, izgulunk és égő szomorúságot érzünk itt a nézőtéren a háború áldozataira emlékezve.

A rendező Iglódi István egyáltalán nem rejti, hogy közvetlenül akar kortársaira hatni: úgy járja át belülről a jelenségeket és dialógusokat, mint egy víz alatti áramlat, és az az érzésünk, mintha a közelben egész idő alatt egy rekviem akkordjai szólnának . . .

Kialszik a világitás. Öt feketébe öltözött lány lassan fellép a színpadra, és fél térdre ereszkedik öt kis halom – gimnasztyorka, öv, puska – előtt . . . Csend. Hosszú szünet . . .

Aztán felállnak, fűgén magukra húzzák a zubbonyt, behúzzák a széles derékszíjat, és vállukra veszik a nehéz puskát. Kezdetét veszi a történet . . .

A Mikroszkóp igen kicsi, hagyományos értelemben vett színházi előadásra nem alkalmas. Oldott, „elbeszélő” díszlet itt elképzelhetetlen, de nem is lenne helyénvaló. Ide valamilyen tömören egységes, lakonikus módszer kell, amely az első pillanatban érzékeltetni tudja a darab atmoszféráját. Iglódi István – a színpadkép tervezője is ő – eszköze a háborúban az ütegek és a tüzéség álcázására szolgáló háló. Ez az egész előadás külső képét meghatározó háló már megpillantásakor belénk szuggerálja a kor hangulatát, s mikor a cselekmény megindul, mi már rögtön a félelem és szorongás egy árnyalatával figyeljük. A háló elborítja az egész színpadot, láncszemei ott vannak a falakon, a padlón, ott húzódnak a színészek feje fölött. De nemcsak



Leigh-Wassermann: La Mancha lovagja (Fővárosi Operettszínház). Aldonza (Galambos Erzsi) (Iklády László felvétele)

arra szolgál, hogy az előadás látványképét meghatározza, hanem ugyanakkor funkcionálisan is működik, igen sokat „dolgozik”: háborús fedezékként takarja fölülről a lányokat; bele lehet burkolózni, el lehet rejtőzni benne, amikor az erdőben a közelben ólálkodnak a diverzánsok; és amikor a csapat a mocsáron kel át, a háló felemelkedik a földről, megfeszül, gigantikus pókhálónak, mely magába szívja Vaszkovot és az általa vezetett lányszakaszt.

Az előadás kemény, sűrített, lakonikus külső megformálásának felel meg egész stílusa is: nagyon visszafogott, lemond csaknem minden naturalisztikus kellekről, életszerű részletezésről. A lányok még a „fürdőzés” hagyományos zsánerképében sem nevetgélnek, tréfálkoznak az őket hessentgető Vaszkovval. Hosszú, fehér, semmiképpen sem a frontviszonyokat idéző lepelben szaladnak ki, arcukról félelem, rémület sugárzik. A

rendező a legkevésbé sem akarta azt bemutatni, hogy milyen gondtalanok a veszélyt még hírből sem ismerő tegnapi iskoláslányok. Oszjanyina (Jobba Gabi) hatalmas szemében félelem és keménység van – és ugyanez a rémület tükröződik Liza Bricskina és Szonya Gurvics szemében is. A rendező tudatosan nem azt hangsúlyozza, amiben a lányok különböznek, számára sokkal fontosabb az a belső hasonlóság, ami összeköti őket. Mintha mindannyian előre éreznék, mit tartogat számukra a sors. Érzik, és mégis bátran mennek a jövő elé.

A rendező tudatosan megcseréli az előadás hangsúlyait. És a magyar színpadon a próbált katona, a frontot járt, már száz halált látott Vaszkov az, aki magára veszi alárendeltjeinek gondtalan vidámságát.

Gera Zoltán – Vaszkov alakítója – kifejezetten vígjátéki színész, figurája olykor Vaszilij Tyorkin ismerős lényére em-

lékeztet. Nekünk eddig valahogy fel sem tűnt, hogy Vaszkov lényegében egyik komikus szituációból a másikba kerül. Itt minden csupa tréfa. Néha szinte kétségeink támadnak, hogyan fogja a színész a tragikus végkifejletig eljutatni hőstét.

Az élők közti kapcsolatok megszakadását egyszerűen ábrázolják: itt, mint mindenütt, ahol a *Hajnalokat* játsszák, ahogy a lányok sorban halnak meg, úgy hangzanak el szavaik életük oly rövid idejéről; aztán a színésznő leoldja derékszíját, leveszi zubbonyát, és a puskával egy halomba rakja őket. Egymás után emelkednek a színpadon a kis dombok.

Ezekhez még egyszer visszatérnek az előadás legvégén. A színésznők lassan lépkednek végig a nézőtéren, föl a színpadra, a front „mécseivel” – kilótt lövedékek rézhüvelyében égő gyertyával – világítva meg utolsó útjukat. Valamilyen bánatos magyar dallamot dúdolnak – mintha siratódal lenne –, fellépnek a színpadra, és mécsüket sorban leteszik a halmocskák mellé.

Ha még egyszer elmehetnék Budapestre, újra megnézném a Mikroszkóp *Hajnalok*-előadását.

Mindez persze korántsem jelenti azt, hogy elhanyagoltam az Operettszínházat. Ellenkezőleg: Budapesten nem megnézni a *Csárdáskirálynőt* – ez egyenesen lehetetlen. A magyar operett a város nevezetességei közé tartozik. Híre-neve kitűnő, rajonganak érte helybeliek és külföldiek egyaránt. Már csak azért is elmentem az Operettszínházba, mert mindmáig elevenen él bennem több mint tizenöt évvel ezelőtti moszkvai vendég szereplésének emléke. És azért is, mert az operett az utóbbi időben a legtöbb vitát kavart műfajok egyike lett. Mindenkit érdekel, hová tart és hogyan.

A *Csárdáskirálynő* négy óra hosszú tart, de egy percre sem tűnik elnyújtottnak, annyi benne a vidámság, a szórakoztatás, a tréfával vegyített könnyű szomorkasság.

A budapesti Operettszínház előadásán az ember megtanulja tisztelni a tradíciót, bölcsességét, hajlékonyságát, fiatalságának kimeríthetetlen forrásait.

Kovács József Edvin szerepében mindenekelőtt énekel – és kiválóan énekel. Teljesen elég neki az, ami Kálmán zenéjében benne van. Hiszen a szerelem önmagában ne érné meg, hogy róla énekeljünk a színpadon? Hát Kovács József énekel is, szabadon, könnyedén, csodá-

latosan pontos frazírozással – ez nemcsak az operában, az operettben is nagyon fontos! – és főleg elragadó bátorsággal.

Németh Sándor – a legnagyobb Bónik egyike – ragyogóan mozog, kiválóan táncol. Szípkázó jelenetei tele vannak valami elfojthatatlan vidámsággal és jólelkűséggel. Németh azt játssza el, ami mintha a figura szövegben megnyilvánuló karakterén túl, a mögött lenne – őt a zenei téma vonzza, a kiirt-hatatlanul vidám hangulat, az élet gyönyörűségeinek és csalódásainak ki- és eldalolása – ahogy ezt Kálmán zenéje megtesztíti.

Másnap az Operettszínház színpadán a *La Mancha lovagját* láthattuk, a nálunk is igen népszerű musicalt, amit azonban nálunk főképpen prózai színházakban játszanak.

Hogyan fest a *La Mancha lovagja* a budapesti Operettszínház színpadán?

A színház nyilvánvalóan nem akart szakítani igen gazdag zenei tradícióival. Az előadásban, mint ahogy ez várható is volt, mindenekelőtt remekül énekelnek, és a *zenei* (azaz nem a prózai) *szövegrésszel* igyekeznek kifejezni az egész darab korántsem egyszerű problematikáját. (Ebben – ti. zenei teljesítményükben – nem hogy egy prózai, de kevés zenés színház tudna versenyezni velük.) Itt a zenés színház saját törvényei uralkodnak, és így igazságtalan lenne összevetni az előadást bármelyik prózai színházéval... ha Cervantes–Don Quijote szerepére nem hívták volna meg a magyar színházi élet egyik legnépszerűbb prózai színészét, Darvas Ivánt. Alakítása konkrét életszerűséget visz a színpadra, és a pszichológiai jellemzésben jártas mester eszközeivel egyszerre két teljes portrét alkot.

A *Három nővér* mellett Gogol *Egy örült naplójának* adaptációjában is láttam Darvast. Felejthetetlen Popriscsinje egy a „világlátásához” mániákusan ragaszkodó ember, akinek új ötletei lázas gyorsasággal születnek, és kormányozhatatlanul cikáznak valami zavaros labirintusban, ahonnan nincs kiút. És ugyanakkor állandóan egy ismeretlen messzesség felé törekszik... Ebben az alakban nem nehéz meglátni a szintén furcsa, rögeszmés, de ugyanakkor gyermekien tiszta lelkű embert. Talán éppen ez az elképzelés és az a konkrét élmény lebeggett Seregi László rendező szeme előtt, amikor Don Quijote szerepére Darvas Ivánt hívta meg.

Úgy tűnik, a színész jóval kevésbé hitt e párhuzam lehetőségeiben: sokat lágyított Don Quijotéján, az eszményekhez való ragaszkodás romantikus porrá degradálódik, szokatlanul nagy teret kap a humor, ironia... És mégis, egy pillanatra sem feledkezünk el arról, hogy Darvas Iván drámai színész, a pontos pszichológiai ábrázolás mestere áll előttünk. Vele összehasonlítva – bár „össz-teljesítménye” nem sokkal marad el Darvasétól – Maros Gábor (Sancho Panza) énekes színész; igaz: igen aktív, ragyogó humorérzékű, de – énekes. Ami azt jelenti, hogy általában egy fokkal lekicsinylőbben viszonyulunk színészi palettájának egyszerűbb, kevésbé rafináltan „kevert” színeihez. De vajon igazságos-e adott esetben ez a lekicsinylés? Egyszerűen másfajta iskola, másfajta stílus, másfajta viszonyítási pont. Hiszen ugyanezen az alapon lekicsinyelhetjük Darvas Iván „színészi” énekét, amely magával ragadó ugyan, de össze sem hasonlítható a „profik” énekének lefegyverző, a hangszín és -árnyalat minden szépségével tudatosan operáló kifejezőerejével.

Így vagy úgy, de a szereplők egyéni stílusát nem sikerült harmonikus összehangolni.

A győztes a magyar operett a maga zenei tradícióival. Mindenekelőtt azért, mert Aldonza szerepében egy csodálatos színésznőt és nem kevésbé csodálatos énekesnőt láthattunk: Galambos Erzsit. Aldonza központi jelenete az egész előadás érzelmi csúcspontjává nőtt. Minden benne van Galambos Erzsi alakításában: a szívet szorító panasz, a szemrehányás és az izzó gyűlölet és harag lávakitörései. Jelenete tragédia – nemcsak azért, mert a vendégfogadó hajcsárlegényei olyan iszonyúan belezöldültek női becsületébe, hanem azért is, mert mindez akkor történt, amikor Don Quijote szavai már felébresztették benne az emberi méltóságot, de éppen ezzel sebezhetővé és védtelenné is tették.

Aldonza más színházbéli más alakítóról is nyilván lehet hasonló elragadtató méltatást írni – de nem feledkezhetünk el egy lényeges különbségről: Galambos Erzsi alakítása azt az érzést váltja ki, amelyet megrendülésnek szoktunk nevezni.

A teremben szünni nem akaró taps a már többször leírt gondolatot juttatja eszünkbe: Magyarország valóban a kiváló színészek országa.