

Horváth Péter

Az operett - és én

SZÓRAKOZTATÓ DIPLOMAMUNKA

Komolyabban:

<i>D.L.A. disszertáció</i>

Témavezető:

Szinetár Miklós

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM
Budapest
2002

Köszönetnyilvánítás

Az itt közreadandó dolgozat soha nem jött volna létre, ha a Színművészeti Egyetem nem teremti meg a párbaj lehetőségét. (A páston az operett – és én.) E posztgraduális képzési forma jelentősége sokkal nagyobb annál, mint hogy néhány tucatnyi kollégának megadja az Egyesült Európa normáinak megfelelő vizsgabizonyítvány megszerzésének esélyét.

Mély meggyőződéselem, hogy minden disszertáció hozzájárul a magyar és az egyetemes színházművészet elméleti és gyakorlati kérdéseinek korszerű megfogalmazásához, (talán még bizonyos válaszok is születnek), - se a művészetnek, se a művésznak nem árt a tudatosság.

Nekem személy szerint nagy élményt adott, és sok meglepetést okozott e könyv megírása. A rendezői és írói munkám során óhatatlanul felgyülemlett tapasztalat- és tudásmorzskáimat összegyűjtve őszinte megdöbbenéssel kellett tudomásul vennem, mennyi mindent tudok a színházról - s hogy mennyi mindent kellene, lehetne tudnom még.

Köszönet érte az Egyetemnek.

Külön köszönettel tartozom Szinetár Miklósnak, aki választott témavezetőmként bölcs, baráti tanácsaival és szakmai észrevételeivel segítette e könyv megírásában.

Köszönet illeti nagy tudású kollégámat, Kállai István író és dramaturgot, a zenés műfaj tudós ismerőjét, aki a szövegből kigyomlálta tárgyi tévedéseimet.

Hasonlóképpen hálával és köszönettel tartozom Béres Attila író és Farkas László irodalomtörténész barátaimnak, akik szigorú szerkesztői ceruzájukkal sokat javítottak az alább következő szövegen.

Horváth Péter

Budapest 2002 október 8.

I. CSIZMA AZ ASZTALRA (Nyitány)

1.

*Próféta, talpadon állsz, amíg akarom!
Próféta, azt prófétáld, hogy szent a hatalom!'¹*

Stephen W. Hawking, a világhírű elméleti fizikus *Az idő rövid története*² című könyvének végén arról beszél, elképzelhető, hogy húsz éven belül megszületik az egyesített elmélet, amely ellentmondásmentesen képes lesz leírni az Univerzum működését. “Tudni fogjuk tehát - írja -, hogyan keletkezett a világ, és milyen törvényszerűségek szerint működik, de azt nem fogjuk megtudni soha, hogy miért keletkezett és miért működik.”

Én ebben a könyvben megpróbálom néhány pontban felvázolni, miként dolgozik egy színházrendező ma, Magyarország vidékein, milyen szakmai fogásokat alkalmaz, milyen elméleti és gyakorlati problémákkal kell megbirkóznia a zenés művek (elsősorban operettek) színpadra állítása során, de hogy tulajdonképpen MIÉRT rendez – arra nem tudok felelni.

Véletlen-e a véletlen?

Szinte véletlenül kezdtem rendezéssel foglalkozni. Szüleim színházi emberek (apám Horváth Jenő rendező, anyám Szentirmay Éva színésznő), színházban nőttem fel. Hamarabb tanultam meg rexezni, mint járni - magától értetődőnek látszott, hogy színész legyek.

Később, látva a színészek kiszolgáltatott helyzetét, inkább rendező szerettem volna lenni. (Az ők kiszolgáltatottságát akkor még nem érzékeltem.) Abban az évben, amikor leérettségiztem - mellesleg megszerezve a kéziszedő nyomdász szakmunkáslevelet -, a Főiskolán nem indult rendezői szak. Nem akartam, hogy elvigyenek katonának, így színésznek felvételiztem. Arra gondoltam, menet közben majd "átigazolok" a másik szakra.

¹ Horváth Péter: *Messiás* – beat-musical, 1972 Ódry Színpad

² Stephen W. Hawking *AZ IDŐ RÖVID TÖRTÉNETE* (fordította: Molnár István) Maecenas könyvek, Budapest, Talentum Kft. 1989

Bár az első két évben színészvizsgáink nagyobb részét én "rendeztem" az osztályban, mesterünk (*Kazimír Károly*) nem javasolta "átigazolásomat". Azt mondta, nagyon sok boldog színészt látott, boldog rendezőt egyet se. A következő évben már hozzájárult volna "váltásomhoz" (az akkor induló rendező osztály befogadta Vas Zoltán Iván évfolyamtársamat, és Szurdi Miklóst, aki egy évvel alattam tanult színészetet) - engem a Főiskola vezetése eltanácsolt, mondván, a büdzsé nem bír el több rendező hallgatót. Nem tudom, apám forradalmár múltja szerepet játszott-e az elutasításomban, akkoriban azt rebesgették, hogy az ötvenhatosok gyerekei nem mehetnek "ideológiai" pályára. A színészet nem számított annak, a rendezés - igen.

1971-et irtunk.

Lennél-e zeneszerző, Petikém?

Harmadév elején (ekkor már rendszeresen jelentek meg verseim és novelláim különböző lapokban), Kazimír megkérdezte, nincs-e egy musicalem, amit az osztály zenés vizsgadarabként előadhatna. Két hét alatt megírtam a darabot - és a zenét. Az énektanszak vezetője és két remek énektanárnő éjszakákön ültek velem a zongoránál, együtt "harmonizáltuk" dallamaimat. (Át akartak íratni a Zeneművészetire, olyan tehetségesnek találtak - *zeneszerzőként*.) A darabot én rendeztem az Ódry Színpadon. Osztálytársaim imádták. Egyrészt azért, mert a zenét kifejezetten az ő hang adottságaiknak megfelelően szereztem, másfelől a darab "forradalmi" tónusa miatt.

*"Próféta, talpadon állsz, amíg akarom!
Próféta, azt prófétáld, hogy szent a Hatalom.
Várni - amíg csak élsz!
Várni - amíg csak élsz!"*

A főpróbát megnézte Nádasdy Kálmán rektor. Az előadás végén felállt, fisztulás hangján üvölni kezdett:

- Népidemokratikus ország népidemokratikus főiskoláján előadhatatlan!

Kazimír váratlanul rendes volt. A teremből kivágtató rektor után rohant, tíz percig pusmogott vele az előcsarnokban, majd visszajött, kihívott a folyosóra:

- Nyugi, apuskám, lesz előadás! - Két nappal korábban még azt tervezte, szőröstül-bőröstül átvisszük a darabot (és a vizsgaelőadást) a Thália Stúdióba, ott fogjuk játszani. - Fél éves munkát nem dobunk ki az ablakon! – nyugtatott. - Egy teljes éjszakád van arra, hogy átrendezd.

- Miért, nem jó? - kérdeztem sápadtan.

- Jó - felelte. - De nem szólhat semmiről.

Az információcsere kényszere tartja egyben a világot. (Ilyen értelemben a mozgás sem más, mint folyamatos információcsere: hatás – ellenhatás.) Jelenlegi világképünk szerint az emberi tudat az anyag egyetlen olyan szerveződési formája, amely “örömet érez” az információcsere folyamán, és “szándékosan” vezérli gazdáját újabb és újabb információcserére (lásd: szerelem, munka, kacagás). Természetesen infó és infó között hatalmas különbségek vannak. A DNS spirálba kódolt információ meghatározza hordozójának minden tulajdonságát, egy kupac trágya információtartalma esetenként szinte elhanyagolható. Ilyen tartalmi (és formai) különbségek vannak instrukció és instrukció között is. A szórás nagyságrendje értelmetlen pazarlásnak tűnik, ez nehezen érthető, hacsak nem alkalmazzuk a megértéshez Heisenberg megfigyelését, amely szerint egy részecske helyének és sebességének végtelen változata valószínűsíthető a ködkamrában, (ott van vagy nincs ott, másutt van, vagy másutt sincs) így az aktuális eredményt, a “realitást” csakis a valószínűség számítás statisztikai eszközeivel körvonalazhatjuk.³ A világ működéséhez szükség van a “pazarlásra”, úgy tűnik, csak a végtelen változatosság terepén születhet bármiféle "rend".

Átrendeztem a darabot. Nem szólt semmiről. Másfél év múlva megkaptam színészdiplomámat, és újabb két év múlva elhagytam a pályát.

³ *Werner Heisenberg: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK* (fordította: Morlin Zoltán és Kis Zoltán) Gondolat Kiadó Bpest. 1967

2.

*Ladilom, ladilom, én vagyok a Lyuk!*⁴

Friss diplomás színészként a Bartók Gyermekszínházhoz szerződtem. Kazán István hívott, mi fogjuk létrehozni az ország első musical-színházát. Hangom ugyan nem volt, de beat-zenészi múltam tapasztalatai alapján úgy véltem, ez nem lesz igazán akadály. Tévedtem picit. Meg aztán a “musical-színház” valahogy nem akart megszületni. Többnyire mesejátékokban léptünk színre.

Ötvenöt kilós, vékonydongájú kölyök voltam, tizenhat évesnek látszottam huszonkét évesen, nem voltam igazán sármos, így meglehetősen gyenge szerepeket kaptam, jobbára maszkos figurákat, szakállas vénembereket, kövér fiút, santa „karaktert”, vagy olyan elvont, lehetetlen alakot, mint a Lyuk a papíron. Előadás után kollégáimmal a színház hátsó udvarán keresztül távoztunk, ahol rendszerint sok autogramkérő gyerek várt minket. Lencz Gyuri, Muszte Anna, Kőhalmi Attila, Ivánka Csaba és Detre Annamária voltak a színház sztárjai, ők játszották az ifjú mesehősöket és az érzékeny, szép királylányokat. Előadás után a gyerekek azonnal megrohanták őket az udvaron, utánam nemigen látszottak érdeklődni, alkalmasint fel se ismertek “civilben”. Egyszer azonban egy kölyök - kezében az emlékkönyvével -, bátortalanul megindult felém. Mielőtt odaérhetett volna hozzám, egy pajtása rákiáltott:

- Hagyd, baszki, az nem színész!

Mintha ostorral vágta volna végig rajtam. Ráadásul úgy éreztem, a kölyöknek *igaza van*. Soha nem tartottam *igazi*

⁴ Novogrudskij. I. és Orlov. D.: BRUMMOGÓ ÉS DINNYE (fordította: Elbert János, versek: Brand István) Zene: Kocsár Miklós – *dalszöveg*

színésznek magamat. Az a fajta önbizalom hiányzott belőlem, amely minden valamirevaló színész sajátja. Ők el tudják képzelni, hogy lényük szőröstül-bőröstül közfigyelemre érdemes. Ha vannak is néha kételyeik, finoman szólva képesek kezelni ezeket a kételyeket. Hát még a dilettánsok!

Én biztosan nem voltam dilettáns.

Hol a te egyenleted?

Haspók herceget alakítva a Tündér Ilona című mesejátékban, éppen kedvenc jelenetemet adtam, amelyben egyedül maradtam a színen, hogy éjszaka vigyázzak az aranyalmafára. Nem azért akartam örködni, hogy az értékes gyümölcsöket az udvarból el ne csenjék, hanem azért, hogy a fa alatti veteményesből répát lophassak magamnak. Kihúztam a félméteres, kasírozott sárgarépát a rejtett deszkanyílásból, számhoz emeltem, és így fohászkodtam, szerepem szerint:

- Édes sárgarépa, tanítsd meg Haspók herceget füttyülni!

Az első néhány előadáson a gyerekközönség harsány, gúnyos kacagással reagált Haspók bugyuta fohászára. Mint ambiciózus ifjú színművész, elhatároztam, vonzóvá teszem az általam alakított figurát - nem hagyom, hogy kinevessék. Azt akartam elérni, hogy magukra ismerjenek az én Haspókomban - vagy legalább a barátjuknak tekintsék.

(Akkoriban Salinger Kilenc történet című novelláskötete volt a kedvenc olvasmányom. Salinger azt írta a könyv fűlszövegében, a jó elbeszélés olyan érzést kell keltsen az olvasóban, mintha a barátja írta volna.)

Néhány előadás után sikerült elérnem, hogy a gyerekek ne kacagjanak Haspók hercegen. Volt abban valami torokszorító, s egyúttal felemelő, ahogy több száz kiskölyök suttogva drukkolt a pocakos királyfinak (hasamon hatalmas nagypárna, számban pingponglabdák):

- Figyelj, Haspók! Így kell! Csücsöríts! Vegyél nagy levegőt! Próbáld újra, fog az menni!” – bíztattak *halk*, baráti szavakkal.

Erre a halkságra különösen büszke voltam. A gyerekközönséget könnyű üvöltésre bírni. Elég egy gonosz grimasz, és már hangosan utálnak. Most suttogva bíztattak,

valóban barátként drukkoltak nekem (Haspóknak), nem akartak a kiabálásukkal megzavarni. Legalább egy tucatnyian felkeltek a helyükről, lábujjhegyen előreosontak a rivaldáig, onnan mutatták, miként kell fütyölni!

Mérhetetlenül boldog voltam. Arra gondoltam, felhívom Salingert, és megmondom neki: igaza van. De nem tudtam angolul, és fogalmam sem volt arról, hogyan szerezhetném meg a telefonszámát. Ráadásul a következő előadáson, amikor ott térdeltem az aranyalmafa alatt, néhány másodpercre elfelejtettem a szövegemet. Mintha a vasfüggöny zuhant volna le dőndülve a fejemben.

- Horváth Péter – mondta egy hang odabent – huszonhárom éves vagy, itt guggolsz egy szőrös deszkán, rosszul festett, kasírozott répát szorongatva gügyörészel, forgatod a szemedet. Einstein ilyen idős korában már publikálta a századot meghatározó híres elméletét. Barátom! Hol a te egyenleted?

Enyhítő körülményként muszáj hangsúlyoznom, hogy mindössze huszonhárom éves voltam, ebben az életkorban az ember még minden különösebb önccsalás nélkül elhiszi magáról, hogy nem véletlenül született a Földre. Manapság már elég bonyolult lelki műveleteket kell végeznek ahhoz, hogy ne higgyem magamat teljesen feleslegesnek.

A kasírozott sárgarépába kapaszkodva nagy nehezen elhallgattattam a fejemben visszhangzó gunyoros hangot, és többé-kevésbé sikeresen befejeztem a jelenetet, ám a kérdéstől nem tudtam szabadulni.

“Hol a te egyenleted?”

A világ (- nem csak a színi -) az abszolút rendezetlenség állapota felé tart (entrópikus elv)⁵, ezért okoz különös örömet az embernek, ha ebben a végtelen rendetlenségben bármiféle rendezői elv nyomait véli felfedezni. A rendező – miként a neve is jelzi – az üres színpad végtelen lehetőséget tartalmazó téridejében próbál valamiféle értelmezhető, konkrét jelentéssel bíró rendet létrehozni.⁶ Miközben az általa vágyott egyetlen rend megteremtéséhez közeledik, egyre több és több lehetőséget foszt meg a létezés esélyétől. Pusztító

⁵ Stephen W. Howkins, lásd fent

⁶ Horváth Péter: *Az operett és én* – szórakoztató diplomamunka 2002 Színház- és Filmművészeti Egyetem

tevékenységét akkor mondhatjuk sikeresnek, ha az általa kiválasztott és megteremtett rend önmaga felmutatásán kívül reprezentálja az elvetett vagy elszalasztott lehetőségeket is – talán a szabadságot magát. Másként fogalmazva: úgy konkrét és egyedi, hogy konkrétságában és egyediségében élénk és intenzív kapcsolatot tart a végtelennel. Akkor jó egy rendezés, ha az információcsomag, amelyet átad, konkrét tartalmán kívül intenzíven utal e tartalom származási helyére is. (Lásd: világmindenség). Talán ezt nevezzük művészetnek: olyan “tárgy” megalkotását, amely önmagánál többet jelent, és erőteljesen sugallja is ezt a (meghatározhatatlan) többletjelentést.

Vagy inkább rendeznél?

*“Ladilom ladilom, én vagyok a Lyuk!
Vagy egy szép rádiórom, amint lát-juk!
Ha egy gyerek rosszat írt,
Rádirozza a papírt -
Amíg kilyukad!
S mert ezt nem szabad,
Ebből lesz a haddelhad!*

Következő szerepemben ezt daloltam a megszületni sehoggy nem akaró musical-színházban, amikor megérett bennem az elhatározás: változtatok az életemen. Nem mintha lenéztem volna azon kollégáimat, akiknek teljes kielégülést okozott egy-egy mesejáték-figura eljátszása, de engem ez a mutatóvány nem elégített ki. Fél évet még próbálkoztam a színész-pályával a Székely Gábor vezette Szolnoki Szigligeti Színházban – meglehetősen szerény sikerekkel. Aznap, amikor megkaptam első novelláskötetem⁷ megjelenésére vonatkozó szerződésemet, felmondtam a színházban. Megélhetési okokból eljátszottam még néhány filmbeli epizód- és kiemelt statisztaszerepet, de dolgoztam éjszakai mosodásként, tanuló matrózként a Folyamszabályzó és Kavicskotró Vállalatnál, pénzeltem, ahogy lehetett, amíg írásaimmal nem tudtam eleget keresni. Ez viszonylag hamar megtörtént, elbeszélések és regények mellett számos hangjátékot és forgatókönyvet írtam, a későbbiekben néhány színdarabot is. Dramaturgként dolgoztam a Televízióban, s mivel a mozgókép nagyon érdekelt – középiskolás koromban egy ideig festőnek

⁷ Horváth Péter: Egéridő – novellák, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976

készültem -, szerencsém volt két tévéfilm és egy nagyjátékfilm rendezőjeként is “bemutatkozni”. E félrelépéseim során néhányszor együtt dolgoztam Kállay Ilonával.

Egy köznapi hamutartó – főként, ha eredeti közegében, mondjuk az íróasztalomon vizsgálom – nem bír számomra semmiféle többletjelentéssel azon kívül, hogy ideje volna leszoknom a dohányzásról. Nem készítek önkéntelen asszociációs rendszerek szervezésére, nem hív elő belőlem emlékeket, vagy ha igen, azok az emlékek kizárólag a hamutartók (és a dohányzás) tárgykörében maradnak, így a hamutartó (mint tárgy) fölötti tűnődés még a katarzis árnyékával sem ajándékoz meg. Nem emel ki köznapi tudatállapotomból, semmiféle kalandra nem csábít. Míg egy műalkotás társaságában - Radnóti Sándor esztéta szavaival élve: – jó időzni. E szerény, óvatos, egyszerűnek tűnő, de mindenképpen mértéktartó megfogalmazás elég bonyolult folyamatot(?), állapotot(?) jelöl. E folyamat lényege (talán), hogy a tudat alatt örökösen láthatatlanul hömpölygő én-folyamból bizonyos hullámokat, hullámfodrokat, örvényeket vagy örvényecskéket tesz a tudat számára érzékelhetővé - vagyis sokkal érzékenyebbé válunk általa. Asszociációk és érzelmek olyan tömege tör ránk a másodperc tört része alatt, amelynek megéléséhez köznapi körülmények között (a művészet “segítsége” nélkül) legalábbis napokra van szükségünk. Ráadásul – feltehetően – olyan neuronjaink kapcsolódnak a belső információs rendszerünkhöz, amelyek máskor nem aktívak. Ez a belső információ-robbanás a töltekezés örömeivel tölt el bennünket, mondhatni: “boldogok” leszünk.

Egy nap aztán – lassan már tíz éve ennek -, Ciluka felhívott, nem rendezném-e meg Örkény Macskajátékát Fehérvárott, az ő főszereplésével.

- Édes Cilu – mondtam a telefonba –, rossz számot hívtál, adom az apukámét!

- Nem! – tiltakozott a művésznő – én *téged* kereslek.

- Hát... Ha így van – feleltem -, akkor kérek tőled néhány napot, hogy megfontoljam, játszhatod-e te Orbánnét!

Nem csak a végtelen nagyképűség és udvariatlanság vezetett e hebrencsnek tűnő válaszára. Főiskolásként – Nagy Gábor és Áron László után – legalább negyvenszer “játszottam” a Macskajáték négymondatos pincérét Sulyok Mária mellett a Pesti színházban. A takarásból minden alkalommal végignéztem az előadást, Sulyok játéka (és lényge) lenyűgözött. Királynői volt a szerepben.

Tudtam, hogy Cilu nem királynői alkat. Sokkal játékosabb, erotikusabb, és "gonoszabb" annál. És persze, könnyedebb is. Viszont (bár nem látszik rajta) öregszik - tehát "mélyül". Nem lehet könnyű neki (se színésznőként, se nőként) feldolgoznia, hogy folyamatosan veszít a vonzerejéből. (Egy csöppet se - egyébként.) Orbánnénak hasonló gondjai (is) vannak - erre kell építeni.

Két napon belül készen volt a "rendezői koncepcióm", amely szerint Ciluka eljátszhatja Orbánnét – és én megrendezhetem a Macskajátékot. Egérként viszont – döntöttem -, Alföldi Robi alakítja majd. A Macskajáték színlapja pontosan közli a szereplők nemét. Egyetlen kivétel: Egérke - szürke lény. Az én előadásomban Egérke magányos kis buzi lesz, akinek az "ura" eltörte az ujjait. Szerencsétlen pária, akivel senki nem áll szóba - csak Orbánné. Két elesett, kapcsolataiból lassan kiszoruló száműzött. Mindkettő meglehetősen verbális képességekkel megáldott egyéniség, az életről és a létről szóló legmélyebb benyomásaikat mégis csak "macskamód" tudják közölni...

- Rendben van, Horváth úr! – gratuláltam magamnak, és felhívtam Cilukát. Amikor elképzelésemet slágvortokban közöltem a telefonba, a művésznő elájult a megrendüléstől. Férje, Kautzky Jocó vette át tőle a telefont, fejhangon üvöltött a kagylóba:

- Ez egy női darab, nőkről szól, érted, nőkről!

Újabb három napi töprengés után beláttam, hogy a semmiből Pallas Athénaként teljes fegyverzetben előbukkanó rendezői szuverenitásomnak határt kell szabjak, hiszen Cilu kért fel a rendezésre, nem cseszhetek ki vele, nem alakíthatom akarata, ízlése, tehetsége ellenére az előadást.

Nem volna *fair*.

Ma már nem gondolom, hogy a végtelen lehetőségek közüli választás bonyolult munkafolyamata során a rendezőnek feltétlenül fair-nek kellene lennie. Akkor azonban – tíz évvel ezelőtt -, így vélekedtem.

Az ember tetteit (legyen bár zseniális elméleti fizikus, kiváló kohómérnök, nagyszerű kétkézi munkás vagy éppen közepes gyakorlatú színházrendező) három alapvető, zsigeri vágy mozgatja: töltekezni, üríteni és szaporodni akar. A gondolkodás képességével sújtott ember ezeket az állati örömszerző életfunkciókat megpróbálja extrapolálni az úgynevezett "társadalmi lét" szférájába: munkát

végez, “teremt”. Részint azért dolgozik, hogy alapvető létfeltételeit biztosítsa, részint pedig azért, hogy megkapja munkája elismerését, mivel ez az elismerés *örömet* szerez a számára.

Kinek a keze nyomát?

A kiváló Nagy Annát kértem fel Egérke megformálására. Örökké vitatkozott velem. Bármit mondtam - kézből kontrázta. Folyton belém kötött. Ha megudvaroltam, lesajnált. Ha tréfáltam, komoran nézett rám. Ha érzelmeire próbáltam hatni, kinevetett. A szerep legegyszerűbb kijelentő mondatai fölött félórákat lamentált. Nem produktív elemzések voltak ezek – „hochmecolt”, ahogy mondani szokták.

Az egyetlen dolog, ami valóban kiborít, ha nem értek valamit. Nagy Annát nem értettem. Miért csinálja ezt? Hogy fontosabbnak látsszék? Hogy tönkretégye a próbákat? Hogy engem kikészítsen?

Busszal utaztunk reggelenként a próbára. Cilukával beszélgettem a szerepéről, egy-egy jelenetről. Anna néhány sorral előrébb ült, félig hallhatta csak a beszélgetésünket, mégis örökké beleszólt.

- Haha! Az nem úgy van!
- Azt te csak képzeled...!
- Micsoda tévedés...!
- Éppen ellenkezőleg...!

Megállítottam a buszt a puszta közepén.

- Na idefigyelj, te ilyen olyan némben! – üvöltöttem. - Itt most leszállsz, eltakarodsz innen, nem bánom, stoppolj, vagy gyalogolj, de az ellenkező irányba, mert az *én színházamba (sic!)* még egyszer be nem teszed a lábad! - Amit igazából mondtam, az nem tűri a nyomdafestéket.

A kollégák hallgattak.

Anna cicaszemekkel nézett rám, dorombolt.

- De Péterkém, édes! Mi bajod van?
- Hogy mi bajom?! Még kérdezed, te ...

A kollégák másodszorra már nem hagyták végigragozni válogatott sértéseimet, szelíd erőszakkal elhallgattattak. Azt hiszem, valaki ráült a számra. A sofőr elindította a buszt, suhantunk.

Anna a többiekhez fordult:

- Ti értitek, mi történt ezzel a helyes emberrel?

A próbán úgy dolgozott, mint egy kisangyal. Kávét hozott nekem. A premier banketten felolvasta hozzám írt, hosszú, szeretettel teli, magasztaló költeményét. És ami csöppet sem mellékes: kitűnő volt a szerepben.

Hawking szerint a világ feltehetően kerek, és *nem* végtelen, bár kezdő és végpontja összemosódik, így bármely irányba is induljunk el benne, ugyanazokkal, vagy legalábbis nagyon hasonló problémákkal találkozunk.

Az előadás igen jól sikerült, a színészkollégák (köztük a drága Nárai Teri, a még mindig csodaszép Földi Teri, az érzékeny Olsavszky Éva, az operista Palócz László) a tenyerükön hordoztak. Hogy mást ne említsek, az olvasópróbán azt kértem tőlük, másnapra tanulják meg a szöveget, mert másként én nem tudok rendezni. Természetesen egy pillanatig sem hittem komolyan, hogy akár csak egy fél felvonást bevegjenek fél nap alatt, de másnap, az első rendelkező próbán kivétel nélkül minden szereplő százszázalékos szövegtudással jelent meg! El voltam kápráztatva. Hiszen ez nagyszerű! Rendezni könnyű! Rendezni öröm! Rendezni remek!

Azóta erről kissé árnyaltabban vélekedem.

Amellett, hogy a rendezés önkielégítő tevékenység, persze felelős aktus is. Lehet élvezni a próbafolyamat kisebb-nagyobb sikerélményeit, ez mégiscsak zsebhoki. A rendezői aktus igazi címzettje a közönség. Mivel a rendező a legritkább esetben találkozik a közönségével, e képzeletbeli coitus élvezetéhez gazdag fantázia kell. A rendezés – perverzió. De hát mi nem az? A „haladásnak” talán köze van az objektivitáshoz? Szabó Gyula egyszer azt találta mondani nekem: maximalista vagyok. Én - éppen ellenkezőleg - azt hiszem, hogy Isten keze nyomát felfedezni a teremtésben – a minimum.

3.

*Haj, mi velimó dase*⁸

Így kezdtem tehát, negyvenévesen, ismerkedni a színházrendezéssel. - Most látom csak, hogy ez nem egészen igaz. Első dicstelen bemutatkozásom ("*Egy éjszakád van, hogy átrendezzd! Nem szólhat semmiről!*"), és a Macskajáték ("*Ez egy női darab, érted? Nőkről szól!*") hályogkovácsként végzett színre operálása egyaránt túlfejlett kompromisszumkészségemről tanúskodik, mint ahogyan későbbi munkáimra is árnyékot vet személyiségem eme átkos áldása. Bár talán többről van szó: a rendezés folyamatos kompromisszum- és konszenzusteremtés.

Apám itt erőteljesen ellentmondana: - Nem, fiacskám! A rendezés folyamatos megnemalkuvás, könyörtelen igazságkeresés. Ne feledd a világ gyémánttengelyét!

Dayka Margit azt mondta nekem egyszer, a jó rendező megbízható tanárember. Nagy aktatáskával közlekedik, és szemüveget visel. A szemüveg stimmel, úgyhogy azonnal vásároltam magamnak egy hatalmas aktatáskát. Ám a következő alkalommal azt mondta, rendezői közül Jób Dánielt szerette a legjobban.

- Ha tetszett neki, amit csináltam - mesélte -, akkor előre jött a széksorok mellett, és olyan ceccegő hangot hallatott, mintha egy lovat nógatna gyorsabb haladásra. Ha nem ceccegett, tudtam, hogy nem tetszem neki, tehát rossz vagyok.

Na most mi legyen akkor a megbízható aktatáskámmal?

*Haj, mi velimó dase, dase veslimo! Hajáhó!
 Vígan, félre a gond, mulassunk!
 Táncot járjatok, kurjongassunk!
 Vígan, félre a gond, mulassunk!
 Táncot járjatok, kurjongassunk!
 Mi velimó dase veslimó! – Haj!*

⁸ Lehár Ferenc, Leon Viktor és Stein Leo (fordította: Mérei Adolf): *Víg özvegy* – dalszöveg a második felvonásból

Nem csak a kalandvágy sodort vissza a színházi pályára.

Írói munkám során meglehetősen jártasságot szereztem a dramatikus műfajokban, nem túl hosszú, de változatos színészi múltam tapasztalatai fájdalommentesen leülepedtek bennem, úgy éreztem, *rendezőként* valóban jó színész lehetek. Ha egy-egy instrukció illusztrálásaként felvillantok néhány hangsúlyt, mozdulatot, azt sokkal nagyobb meggyőződéssel teszem, mint játszó személyként, annak idején. Ha rendezőként néha “előjátsszom” a színészeimnek, nem játszani, csakis közölni akarok velük valamit, amit másként nem tudok megfogalmazni. Valószínűleg ezért, *olyankor* valóban meglehetősen jó színész vagyok.

Mivel a Macskajáték színre állításánál jóformán semmit nem tudtam még a rendező szakma elméletéről és gyakorlatáról, tele voltam önbizalommal. Másfelől az írói munka magányából nagyon vágytam a társas alkotás emberi közegébe, ahol – úgy emlékeztem – minden gesztusnak azonnal megszületik a párja, minden mondatomról rögtön visszajelzést kapok.

E visszajelzés vágya lökött a pályára.

II. OPERETT (Első felvonás)

1. *Emlékszel még...*⁹

Szinetár Miklós jóvoltából öt évig voltam az Operettszínház rendezője. Kollégáimmal - élükön a briliáns tudású Kállai Pistával – gyakran beszélgettünk az operetről. Mi ez az egész? Mi ez a taszítva vonzó, elfelejthetetlen és megfejthetetlen, sikeres és mégis Pesten oly sokszor sikerre vihetetlen, megmagyarázhatatlan és megrendezhetetlen marhaság? Mitől az öregasszonyok könnyes rajongása, a “plebs” lelkesedése, az entellektüelek makacs viszolygása? Mit lehet kezdeni manapság e “nemzeti átokkal”, amelynek harmadvirágzása kétségtelenül összefonódott a Monarchia hanyatlásával és széthullásával? Mit kezdjünk a Bécs-Budapest-i operettel, amely élesre töltött tűzijátékok csinnadrattájától kísérve ásta meg a saját sírját, hogy aztán mostanra – kegyeletből - nemzeti kultúránk elemi részeként tiszteljük, miközben élőhalottként kísértve újra meg újra bejárja Európát, csordultig töltve a vidéki városok nézőtereit? Mi ez a szédült, ótvarosan is csillogó, nemzedékeket túlélő humorral és érzelmességgel átszőtt blödli, amelynek hajdan szinte népzeneként népszerű melódiái és harmóniái jobbra már csak csilingelő, cukormázból készült fülbevalóként hatnak a rock-pop-cornon felnevelkedett generációkra? Mit tud ez a totális disznóság a világról? Mi az, ami miatt lehetetlen megúszni a vele való foglalatosságot?

Szögezzük le azért: a zenés színháznál egy Moliere, egy Shakespeare vagy egy Pinter darab *többet ér*. Mennyivel többet? Mint amennyivel a gondolat "nemesebb" a könnyen csorduló könnyeknél? Mint amennyivel a költészet titkosabb és mélyebb a bestseller-gicceknél? Meghatottságunkat hamar feledjük - megrendüléseink emléke tovább kísér? - Lehet, hogy hibás a felvetés: mi ér többet, minél?

⁹ Kálmán Imre: CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ (Jenbach és Stein szövegkönyve alapján írta Békeffy István és Kellér Dezső, dalszöveg: Gábor Andor) - *dalszöveg*

Pillanatok alatt a magas kultúra és tömegkultúra (mára mindkettő szubkultúrákra szakadt) ízetlenné csócsált rágógumiját forgatjuk a szánkban. Maradjunk annyiban: az operett (bárhonnan utazzon is a kultúra Platónától az intimbetétreklámokig „ívelő” hullámvasútján) értéket képvisel. Lehet árnyalt véleményünk erről az értékről, de törölnünk a listáról lehetetlen. A törlés nagyvonalú mozdulatával sokmillió (ha nem milliárdos) tömeget számúznánk a nemlétebe. A „másság” tisztelete talán kiterjeszthető az operettrajongókra, s magára az operetre is. Az abszolút értékelést a Jóistenre hagyva vizsgáljuk meg magát a „dolgot” közelebbről.

Kié ez a baba?

Az operett a Nagy Francia Forradalom idején fogant – bár nemzése hosszúra nyúlt. (Nagy élvezet lehetett egy ilyen gyereket csinálni.)

Génjeit sokfelől hordta össze az idő.

*A XVIII. századi német és osztrák zenés komédia, a **singspiel** (és koronázatlan királya, Karl Ditters von Dittesdorf híres sikerdarabjának, a Doktor és patikus -nak még Mozart műveiben is megmutatkozó) mulatságos, a falusi népelet egészséges, üde báját idéző szelleme táplálja az operett DNS-sipráljának egyik kacsaringóját.*

*Az olasz daljáték (egyes plakátok szerint **operetta**, más hirdetések tanúsága szerint intermezzo) az opera egyedulalma ellen fellépő, könnyed, dallamos, bizonyos eleganciával bíró, bár a humort sem nélkülöző hagyományainak nyoma szintén kimutatható az operett DNS-ében.*

*Fontos géneket juttatott az operett-gyerekeknek a francia **opera comique**, amelynek az irónia korai meglétére utaló gondolkodás- és formavilága a párizsi utca emberének mindennapjait idézi.*

*A negyedik génbank, ahonnan az operett „társadalomkritikai” hajlandósága eredeztethető, az **angol vásári daljáték**, amelynek első mesterei: John Gay és J. Ch. Pepusch. Koldusoperájuk a gunyoros áriáiban, pamfletnek beillő jeleneteiben megszólalnak a londoni utca dallamai is.¹⁰*

Bárhonnan származzék is a vérvonal, egy biztos: nem a mindenkori társadalmak csúcsainak közeléből, nem az

¹⁰ A génbankokra vonatkozó információt (kissé átfogalmazva) Gál György Sándor és Somogyi Vilmos *OPERETTEK KÖNYVE* című munkájából merítettem. (Zeneműkiadó, Bpest. 1976)

artisztikum és a filozófia ormairól. Az összülők nem a könyvtárak dohos termeiből szívták magukba az éltető levegőt, életük nem szolgált példaként erkölcskódexek illusztrálásául. Kapatos templomszolgák, borissza borbélyok, bővérű, léha utcalányok, elcsapott íródeákok, üzlethez ügyetlennek bizonyuló vásári kufárok, levitézlett, botcsinálta katonák, csapszékek korhelyei, a *jókedvű vesztesek* gúnyolták, csúfolták a mindenkori „első vonalat”, a krémet az idők kezdete óta, változatos tematikájú és formájú, köztéri „előadásaikban”. Útszéli rigmusok, elkapott dallamfoszlányok, mimikus alakoskodások, tűznyelés némi akrobatikával, szex, csalás és varázslat – mindent felhasználtak a maguk és hasonszörű, jobbára nincstelen társaik mulattatására. Tették mindezt a templomok közelében, az „egyetemek” és hivatalok szomszédságában – sose mulasztották el, hogy bosszantsák a „magasságot”. Ez a plebejus indíttatás sokáig kimutatható maradt az operetté „nemesedett” műfajban.

Forradalmi műfaj?

A Rátonyi Róbert *Operett* könyvében¹¹ fellelhető adat szerint az első kézzel írott plakát, amelyen az előadás műfaját az „operett” szócska jelölte, a forradalom harmadik évében jelent meg Párizs utcáin. A *Kis Orfeusz*¹² szövegkönyve és a partitúrája sajnos elveszett, így csak a későbbi operettek ismeretében tudunk következtetni arra, milyen is lehetett a mű. Sikamlós és szemtelen, könnyed és „forradalmi” – talán. Mindenesetre több mint érdekes, hogy ez a sokak által ma már retrográdnak minősített műfaj a forradalom szülötte. Párizs ama véres években hemzsegett a színházaktól. Úgy tűnik, a barikádok harcos népe előszeretettel töltötte estéit ezeken az olcsó, szűkös, kétes színvonalú helyeken, ahol a zenés malackodás mellett – feltehetően – tabuk és hagyományok trónfosztása zajlott. Az utca nem elégedett meg a történelem színpadával – valódi színházban óhajtotta viszontlátni magát.

¹¹ Rátonyi Róbert: *OPERETT* – Zeneműkiadó, Bpest. 1984

¹² Le petit Orphée - de compositeur Prosper Didier DESHAYES ou DESHAY - (mentionné dans le New Grove comme opéra comique et non opérette) a été donné au Théâtre de la Cité le 13 juin 1792 – Viviane Niaux, Bibliothèque Centre de musique baroque de Versailles (E-mail)

A művészet „igazolja” a valóságot – és viszont. Nem véletlen, hogy Napóleon – miután császárrá koronáztatta magát – Párizs legtöbb teátrumát bezáratta, s hivatalnokai alaposan megválogatták, kinek és milyen színház nyitására adjanak engedélyt. Egy újabb trónfosztás már nem fért az új, császári világképebe.

Tömegélelmezés?

A műfaj születése nem csupán a forradalom, hanem a tömegfogyasztás megjelenésének idejére esett. Új, népes rétegek jelentek meg a kultúra fogyasztóiként. A feltörekvő polgárság és a nyomába nyomuló plebs (munkásosztály?) kulturális színvonala (tudása, tájékozottsága, ízlése, szokásrendszere, stb.) aligha közelítette meg a burzsoáziáét, vásárlóereje viszont lassanként meghatározóvá vált. Színházi igényei kielégítésére jött létre az *operácska*. Közel száz éven át tartott, míg „kiforrtta magát”, s olyan génuszt szült, mint Jacques Offenbach.

Feltűnő a hasonlóság Moliere és Offenbach között. Műveiknek a megcsontosodott formákat, gondolkodási és szokásbeli kliséket (nota bene: a hatalmi struktúra alapjait döngető) gesztusai egyformán harcosak (és romlottak) voltak, bár szerzőik éppen a fennálló rend és hatalom csúcsáról kapták a honoráriumot. (Innen a romlottság.) De hát a színházhoz pénz kell, a zenés színházhoz pedig sok pénz. Nem véletlen, hogy a műfaj honi történetének tizenkilencedik századi kezdete tele van tönkrement, becsődölt színdirektorral. Blaha Lujza első igazgatója, Molnár György (az első invenciózus magyar színházrendező, aki a látványszínház meghonosításával kísérletezett) szintén tönkrement. Az is pikánsnak tűnik, hogy Molnár, mielőtt színházi pályáját elkezdte, tevőlegesen részt vett a negyvennyolcas szabadságharcban¹³. (Mint állítólag Somossy Károly is, aki Pestet mulatni tanította.)

¹³ A Székely György által főszerkesztett, Kerényi Ferenc szerkesztette Magyar színháztörténet 1790-1873 (Akadémiai Kiadó, Bpest. 1990) *A dualizmus kori színházi élet kereteinek kialakulása* című fejezete erőteljesen utal Molnár forradalmár múltjára, arról azonban nem tesz említést, hogy Molnár operetteket is rendezett, sőt, az operett szó jószerivel elő sem fordul a kötetben, holott Offenbach műveinek hazai színpadokon való megjelenése adott erőteljes impulzust a magyar operett megszületéséhez a nyolcszázas évek második felében.

Offenbach és a nyomába lépő Hervé, Lecocq, Planquette (meg a többiek) igen sikeres műfajra „leltek”. A franciákhoz csatlakoztak a németek, az angolok, végül a magyarok is. Az operett nemzetközi műfajjá vált, a nyugati civilizáció köznyelvként beszélte és értette az operett nyelvét – több mint egy évszázadon át. Bár a tizenkilencedik és huszadik század fordulóján még ismeretlen volt a globalizáció fogalma, az akkori operett-szüzsék figurái, a szereplők konfliktusrendszere, és persze a muzsika országhatároktól függetlenül hódított Európában és a tengerentúlon egyaránt.

A műfal „internacionalizmusának” számos gyökere van. Offenbach maga Németországból származó francia zsidó, akit élete végén egyik hazája se ismert el sajátjaként. A későbbi szerzők között szintén sok a „hazátlan”. E költők és muzsikuskok legtöbbször anyanyelvi szinten ismerte Európa számos népének és országának életét, művészetét. Már Offenbach is különböző népek tánczenéjét ötvözte egységes hangzásvilágába.

A legtöbb világhírű operett-szerző a komolyzenei pályát hagyta el - jobbra kényszerből - a könnyű műzsa kedvéért. Mások a katonamuzsikusi pályáról léptek feljebb egy grádiccsal, vagy tánczeneszerzőből avansáltak a nagyobb formákat teremtő operett-muzsikusi placra. Ám ez a „placc” nagyjából-egészéből mindig is a senki földjének számított. Ezek az „otthonatlan” zenészek – akiket a magas művészet kényes gyomra kivetett magából, ugyanakkor a „vendéglátóság” az ő ízlésük számára bizonyult méltatlannak - éppen gyökértelenségük okán váltak sikeres „világpolgárrá” – hogy aztán közülük nem egy és nem kettő nyomorultul pusztuljon el, idegenként, idegenben.

A műfaj történetének állomásai összefüggenek egy-egy új, divatosá váló táncforma megjelenésével. Talán elmondható, hogy az operett (amellett, hogy az opera alapformáit variálja) a mindenkori tánczenei divat „műfajba emelésével” tartotta népszerűségi indexét a topon.

A tánczene korántsem csupán ártatlan szórakozási „eszköz”. Offenbach kánkánja maga az erotikus forradalom. Johann Strauss keringője édes,

de hatalmas (a korábbi ártatlan háromnegyeden messze túlmutató) lendület. És folytathatnánk a sort a rumbán át a simmiig és tovább. A tánc a maga módján mindig is híven tükrözte a „kor ritmusát”. Az operett szerzők nem csak a legújabb táncformákat variálták, tudatosan törekedtek arra is, hogy különböző népek tánczenéjének dallam-, ritmus- és harmóniavilágát megjelenítsék – ugyanabban a műben.

A szüzsék alapsémái szintén „nemzetköziek”. A soknemzetiségű Monarchia operettjeinél ez szinte magától értetődően természetes. A keleti történetek egzotikuma megint csak a „nemzet-felettség” érzetét szolgálta. Megtörtént olykor, hogy a prózaszerző eredeti szándéka meglehetősen lokális volt (mint Jókai Cigánybárójának esetében) mégis „internacionalista” hatást keltett. Elég csak utalnunk rá, hogy – mint Batta András zenetörténész *Álom, álom édes álom* című remek könyvében¹⁴ elemzi – Zsupán figuráját például minden országban más nemzetiségűnek játszották.)

Az operett - mint holmi korabeli hamburger – igen széles kultúrkör számára jelentette (és jelenítette meg) – ugyanúgy, ugyanazt.

Hogyan és mit?

Megkerülhetetlen a kérdés.

Könnyedén, népszerűen, mindig *divatosan*. Az operett vagy haladt a divattal, vagy maga diktálta azt. Élvezetéhez nem kellett szerteágazó tudás, elég volt a mindennapos tapasztalat.

Más kérdés, hogy ez a „mindennapos tapasztalat” mit fed a változó időben. Offenbach idején még kellett bizonyos történelmi, irodalmi, zenei és társadalmi ismeretrendszer ahhoz, hogy az operettet maradéktalanul élvezhető legyen. Akkoriban – feltehetőleg – minden színházlátogató tudta, ki volt Orfeusz.

Miről mesél a „Bécsi erdő”?

¹⁴ Batta András: *ÁLOM, ÁLOM, ÉDES ÁLOM...* (Népszínművek és operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában) Corvina Kiadó, Bpest. 1992

Az operett *történetei* – akár a népmeséké – alapsémákat variálnak. A legkisebb fiú királyságot szerez, s mellé világszép feleséget – vagy szeretőt. A sztorik igazságot szolgáltatnak minden feltörekvő hősnek. *Ennyiben* feltétlenül „haladó” az operett. De már a népmesék legkisebb szegény fiúi se akarják *alapvetően* felforgatni a társadalmi rendet. Nem megölni óhajtják a királyt, nem „demokráciát” kívánnak teremteni az abszolutizmus helyére. Nem. Be akarnak költözni a palotába. Az alacsony, vagy *alacsonyabb* sorú alakok az operettben mindig feljebb jutnak a társadalmi ranglétrán. Persze ezt a létrát elfogadják, mint értékmérő eszközt. A világ olyan, amilyen, ezen nem lehet, de nem is kell változtatni – viszont te, ha ügyes vagy (okos, szép, bátor, stb.), kiharcolhatod magadnak a legjobb helyet benne.

Fanyaloghatunk, amiért ilyen közhelyes, olcsó frázistöltelék mozgatja az operettszüzséket, de hát ez forgatja a világ történelmének kerekét is! A későbbi amerikai álom – mindent elérhetsz, csak akarnod kell – abszolút operett patent. E sablonos, „hazug” szlogen mélyen átélt erkölcsi hatóereje mára a világ urává tette Amerikát!

A sikertörténetek kulcsot adnak az *élethez* – bár a *létről* való elmélkedésről lemondanak, meghagyják azt a magas művészeteknek. Hogy mást ne említsünk, az operettben nincs halál. Vagy ha van, csupán a cselekmény elindításához szükséges előzményként szerepel, hogy aztán könnyű szívvel élvezhessük a víg özvegy sikamlós sikertörténetét. A halál kívül esik az operett tárgyainak körén – szemben az operával, amelyben gyakran megéneklük. Persze a könnyű műfaj csúcsein alkotó zeneszerzők azért legjobb partitúralapjaikon igen gazdagon dolgozzák fel az „élet” tematikáját – s maga a zene (még a legigénytelenebb muzsika is) tartalmaz valami többletet, amely nem csak az élet, hanem igenis a „létezés szférájába” tartozik.

Az operett bár korlátozottan, de annyiban mégis forradalmi, hogy egyre szélesebbre tárja az élet kapuját: a korábban társadalmon kívüli páriáknak is lehetővé teszi az érvényesülést. Grizettek és egyéb kokottok nyerhetnek főúri

rangot maguknak, s széles körű megbecsülést (*lásd: Csárdáskirályné*¹⁵). Olcsó dalnokok és egyéb éhenkórászok jutnak „pozícióhoz” (*Mikádó*). Korábban lenézett mentalitások nyernek polgárjogot (*Víg özvegy*). Stb., stb. Az operett „haladó” szereplőinek mindig van már „társadalmi bázisa”, s a pillanat, amelyben a sztori játszódik, mindig megérett arra, hogy megvalósulhasson benne a korábban elfogadhatatlan. Az operettnek nincsenek bukott hősei. Aki az operett-mesében elbukik – megérdemelte. A világ jól van úgy, ahogyan van. Hajrá, vessük bele magunkat, éljünk, harcoljunk, ha kell, és élvezzük, amit élvezni lehet!

¹⁵ A magyar főrendi ház tiltakozott is a Csárdáskirályné bemutatása idején a sztori nyilvánvaló képtelensége ellen!

2. *Törés*

A színház – ha művészet - mindenestől a pillanat művészete. Ha üzlet, úgy ez nem is lehet kérdés. Persze lehet a jövővel házalni, sőt kell is. Hiszen még az üzlet is elsorvad, ha csupán az azonnali jelen kíváncsalmait igyekszik kielégíteni. A legkisebb befektetés – legnagyobb haszon villámgyakorlata szerint működő ordas-tőkét mindannyian elítéljük - hacsak nincs istenadta lehetőségünk a közelébe férközni, és élvezni áldásait. Azt persze nem merném határozottan állítani, hogy a színházat csupán a közönségsiker élte, de hogy a közönség tartja fent, az faktum. Hálistennek ma ez a közönség elég heterogén ahhoz, hogy érdeklődése a színházi műfajok teljes palettáját életben tartsa. Kelet-európainak kell lenni ahhoz, hogy e gazdagságot szegénységnek lássuk, valamint ahhoz is, hogy e sokszínűség színeit rendszeresen kijátsszuk egymás ellen.

Szégyelld magad?

Tisztelet az igen kevés kivételnek, manapság a magukra valamit is adó rendezők igen ritkán hagyják magukat elcsábítani az Operett nevű öreg lotyótól, így a műfajjal kapcsolatosan elmélet helyett inkább csak hangzatos „elvek” születnek¹⁶: manapság jobbára a totális elutasítás szemforgató elve. Szemforgató, mert ha az elutasítás szakembereinek egyik szeme a vidéki színházpénztárakra pillant, másik szemükkel igen nehéz dölyfösen pillogniuk a magas művészet vágyott ormai felé.

*“Ha ez kell, a kultúrát dobd be hát,
fűjjad el Villon Francoi-t!”¹⁷*

¹⁶ Jól reprezentálja ezt az igen tanulságos olvasmány (AZ OPERETT KÉRDÉSEIRŐL – Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Bpest. 1955), amely az Operettszínház államosításának ötödik évfordulója alkalmából rendezett anketon felszólalók szövegeit közli. Szerzők, rendezők, színészek, állami- és pártvezetők kivétel nélkül a bizonyítványukat magyarázzák, a vita az operett „pártossága” körül kavargó, szakmai kérdések jóformán nem kerülnek terítékre.

¹⁷ Cole Porter: KISS ME KATE (fordította: Ungvári Tamás, versek: G. Dénes György) - dalszöveg

Az operett már megszületése idején is gyanús műfaj volt. Bár akadtak titkos hódolói a magas kultúra apostolai közt, odafentről jobbra mégis a lenézés jutott osztályrészéül.

Anna Mahler így mesél erről:

„Egyszer megnéztük a Víg özvegy című operettet, s az tetszett nekünk. Mahler meg én utána otthon táncoltunk, és emlékezetből felidéztek Lehár keringőjét. Mulatságos dolog történt. Az egyik dallamra nem tudtunk rájönni, bármennyire igyekeztünk is. Akkoriban viszont mindketten annyira a fellegekben jártunk, hogy nem tudtuk rávenni magunkat, hogy megvegyük a keringőt. Ezért mindketten bementünk a Doblinger zeneműboltba. Mahler beszélgetésbe elegyedett a főnökkel műveinek eladásáról, én pedig látszólag közönyösen lapozgattam a Víg özvegy zongorakivonatát és egyvelegeit, míg rá nem bukkantam a keringőre és a dallamra. Ekkor odaléptem hozzá. Gyorsan elbúcsúzott, én meg az utcán elénekeltem neki a dallamot, nehogy megint elfelejtsem.”

A fenti történetet Csáky Móríczi idézi *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*¹⁸ című igen érdekes könyvében, majd az idézet után ezt írja:

„Az operett, a városi közönség egyik legközkedveltebb szórakozási formája tehát nem volt elég komoly ahhoz, hogy kiálljanak mellette, és ez a magatartás megakadályozta behatóbb tudományos, illetve esztétikai vizsgálatát. Az ilyesfajta értékelés a művelt polgár jellegzetes elfogultságának felelt meg, amely már Offenbach operettjeinek ambivalens kortársi megítélésében is megnyilvánult. Gustav Flaubert, az író például a XIX. század hetvenes éveiben keletkezett *Dictionnaire des idées reçues*-ben, amely a Bouvard és Pecuchet című regényének második, már be nem fejezett részéhez kapcsolódó elmés megjegyzéseket tartalmaz, ezt írja: „Offenbach. Ha elhangzik a neve, keresztet vetnek, hogy elhárítsák a szemmelvevést. Nagyon párizsias - nagyon közkedvelt.”

Az ambivalens értékelés végigkíséri az operett történetét. Talán elég itt egyetlen, pikáns honi példára utalnunk. Amikor a nyolcszázas évek végén¹⁹ Offenbach

¹⁸ Moritz Csáky: *Ideologie der operette und wiener moderne – ein kulturhistorischer essay zur österreichischen identität* – Böhlau Verlag, 1996, majd Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter fordításában, Gángó Gábor szerkesztésében Európa Könyvkiadó, Budapest 1999

¹⁹ 1860-ban léptek fel Budapesten

társulata Pesten vendégszerepelt, Jókai mennydörögve kikelt a műfaj ellen. „Az operett közrossz, ki kell irtani, mint egy kártékony állatot!” Aztán néhány évvel később, a népszerűség (és Strauss) csábítására megírta a Cigánybárót. Jellemző, hogy ugyanakkor igen kevéssé bízott a mű sikerében: egyösszegű honoráriumot kért érte az akkor már szokásos tantiem helyett. A darabot több mint ezerszer játszották életében Európa különböző színpadain, mesés összeget kereshetett volna vele.

A huszadik század közepére (nagyjából) kiszorult az operett. Durva általánosítással mondhatjuk: a tánczene hozta létre, és életét is a tánczene oltotta ki.

Mint már utaltam rá, a kánkán, majd később a keringő (operettek sorát meghatározó) tánca jóval többet jelentett holmi lépésrendnél. Mindkettő kifejezett valami szavakkal nehezen megragadhatót a saját korának életszemléletéből. A kánkánnal az erotika, a testiség robbant a köztudatba, a bécsi valcer a maga érzelmes, melankolikus édessége mellett a korábban erre a táncformára nem jellemző lendületet, erőt sugározva elborzasztotta, majd meghódította az úri közönséget, mint ahogyan jóval később a tangó, a simmi és a rock and roll is magával ragadta a félvilágot, aztán a fél világot is.

Kevesen tudják, hogy a tánc (és vele a tánckar) operettközi megjelenése a hűvös angoloknak köszönhető. Sullivan és Sidney Jones operettjei a maguk változatos szinkópás ritmusaival elkápráztatták az európai nagyközönséget, s a „dróton rángatott” tánckar látványa tombolásra készítette a nézőket.²⁰ Az operett négy gombafejű sírásója²¹ szintén Angliából indult a világkarrier felé.

A fekete népzene alapjaiból építkező jazz harmónia-, ritmus- és dallamvilágát még sikerült integrálnia az operettnak (elég, ha Ábrahám operettjeire gondolunk), de a második világháború után megjelenő, majd a hatvanas évek derekán magának világuralmat kiharcoló beat mindenestől elsöpörte saját előzményeit, s velük (tánczenehordozó anyahajóját) az operettet is. A később rock-ká szelídült beat csak saját kifulladására és kiürülésére után lépett drámai színpadra, hogy

²⁰ Rátonyi Róbert: Operett

²¹ természetesen a Beatles-re gondolok

rock-operaként alapvetően üzleti törekvések kapcarongya legyen.

(Ez persze durva féligazság. Lehet nem szeretni a rock-opera koronázatlan királyát és apostolát, Andrew Loyd Webbert, de sem tehetségét nem lehet elvitatni tőle, sem azt a kifejezetten zeneszerzői törekvést, amellyel a rövid lélegzetű (maximum egy „A” és egy „B” témát gyermekes egyszerűséggel variáló) beat- és rock-”dallamok” világtrendet meghatározó divatját valamiképpen összehozza az átkomponált opera követelményeivel. Mint ahogy az utóbbi évtizedek itthoni musical- és rock-operapróbálkozásainak se mindegyike volt csupán üzletorientált vállalkozás.)

A hajdani beatnek mindenesetre kicsi volt a színház, az aprócska klubokból mindjárt a szabadterre robbant, és ott - addig nem látott méretű közönség elé kerülve - szinte kultikus hatással volt a korábban semmiféle társadalmi szerepet nem játszó, új generáció, a *teeneager* számára.

Ha végiglapozzuk a háború után néhány évvel államosított (vidéki) színházak repertoárját, pontosan nyomon követjük az operett háttérbe szorulását. 1949-től 1959-ig a színházi bemutatók kétötöde (az előadásszámokat tekintve közel fele) zenés darab volt, s ezek java operett.²² A hatvanas évek közepére ez a belső arány lassanként megváltozik: a zenés vígjáték – ha nem is szorítja ki teljesen, jócskán megelőzi az operettet. A hetvenes évek derekától kezdve a musical-ek határozzák meg a zenés palettát²³. A nyolcvanas évek elején kissé megint előre tör az operett, majd a rockoperák megjelenésével visszaszorul a mostanra általánosnak mondható, a „klasszikusokat” megillető helyre, évente egy operettet illik bemutatni – és érdemes is: megtölti a kasszát. (A „nyereségből” két stúdiószínházi előadásra is futja. Így szolgálja az operett a haladást.)

*

²² Győri Kisfaludy Színház: 137 bemutató, ebből 55 zenés – 34 operett, 7 daljáték, 6 zenés vígjáték, 8 opera ill. vígopera. Kecskeméti Katona József Színház: 170!!! Bemutató, ebből 71 zenés – 44 operett, 6 daljáték, 14 zenés vígjáték, 7 opera ill. vígopera. Pécsi Nemzeti Színház: 158 bemutató, ebből 66 zenés, 42 operett, 4 daljáték, 18 zenés vígjáték, 1 vígopera. – MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZET 1949-TŐL 1959-IG. Szerk.: Dr. Staud Géza. – A magyar színházak államosításának tizedik évfordulójára a Művelődésügyi Minisztérium megbízásából kiadta a Színháztudományi Intézet, Bpest. 1960

²³ Már a hetvenes évek második felétől így van, a zenés darabok minimum fele volt musical (Színháztörténeti Intézet: *Évkönyvek*)

Külön érdekes, hogy az ötvenhatos forradalmat követő másfél szezonban szinte kivétel nélkül minden színházban emelkedik az operettbemutatók száma²⁴. (Ez semmiképpen nem a műfaj forradalmiságát bizonyítja – az operett itt a mákony szerepét tölti be.)

²⁴ Miskolci Nemzeti Színház: AZ 1955-56-os évadban egy operett bemutató, 56-57-ben négy és egy daljáték! Szegedi Nemzeti Színház: 55-56-ban 2 operett, 56-57-ben 5 operett! Békéscsabai Jókai Színház: 55-56-ban 3 operett, 56-57-ben 5! És folytathatnám a sort. Ahol (feltehetően a szezon hiányos volta miatt) visszaesett az operett bemutatók száma a forradalom után, ott a következő évadban rátripláztak, mint pl. Egerben, ahol 55-56-ban 4 operettet játszottak, 56-57-ben négyet, viszont 57-58-ban már nyolcat! (Színháztudományi Intézet: Évkönyvek)

3.

Óh, azok a hatvanas évek...!

A beat lázadás csak látszólag volt generációs ügy. Egyrészt az akceleráció következtében a korábban gyermeki szinten élő és gondolkodó tizenévesek (ha társadalmi szerepet nem is, de) társadalmi terepet követeltek maguknak. Képesek voltak megfogalmazni az élet egészére vonatkozó saját gondolataikat, és azokat sürgető kényszerrel óhajtották megosztani társaikkal. Ez a kommunikációs kényszer különböztette meg őket a korábbi évezredek tizenéveseitől. A teenager-mondandó (és érdeklődés) igen messze esett az operettek világától.

Norman Mailer írja a beatnik elődjének számító amerikai *hipster* mentalitását elemző, A Fehér Néger című, meglehetősen felzúdulást kiváltó, heroikus és zavaros esszéjében²⁵, hogy a második világháborús haláltáborok és az atombomba árnyékában érlelődő szubjektum csakis a fennálló társadalmi normák teljes tagadásában talál kiutat a tehetetlen fenyegetettség-érzet meghatározta depresszióból, s a francia egzisztencialisták tévelygő rokonaként örökös mozgásba menekülve alakítja ki a saját szubkultúráját.

Nos, ez a szubkultúra (amelynek egyes elemei mára meghatározó módon beépültek az információfogyasztói társadalom szokásrendszerébe) mind alapvetéseit, mint formáit tekintve igen távol áll az operett-világtól.

Pernye András érdekes eszmefuttatása a beatról²⁶ tartalmaz egy figyelemreméltó kérdésfelvetést, noha a válasz, amelyet ad, erősen tükrözi a szocialista rendszernek a beat-tel kapcsolatos reakcióját.

Jól emlékszem egy hatvanas évek végéről egy Kádár beszédre, amelyben olyasmit talált mondani az aluljárókban gyülekező hosszú-hajúakkal

²⁵ Üvöltés – Vallomások a beat-nemzedékről (A Fehér Néger – fordította Sz. Kiss Csaba) Európa Könyvkiadó, Bpest. 1982

²⁶ Pernye András: HÉT TANULMÁNY A ZENÉRŐL (Varsói ősz – 1964) Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973

kapcsolatban, hogy „a társadalmi haladás szintje nem az aluljáró alatt, hanem az aluljáró fölött, van, elvtársak.” Nos, nagyot tévedett: a bomlás az aluljáró szintjén indult el – s a rendszerváltozással ért véget, ha ugyan véget ért.

Pernye azt fejtegeti, hogy a beat-nemzedék semmit nem talált fel, semmit nem teremtet; „zenéjét”, divatját, (csökevényes) ideológiáját mind-mind a fogyasztói társadalom felnőttjei menedzseltek, pénzelték, terjesztették - száraz üzleti megfontolásból.

Sok igazság van ebben, s egy alapvető tévedés: a „felnőtteknek” igenis *volt* mit menedzselniük, pénzelniük, terjeszteniük. A beat-nemzedék tinédzserjei nem fogadták el a „normális” társadalom kínálta életlehetőséget, a szubkultúrák jobban vonzották őket a kispolgári legalitásánál, s normalitásból leszakadó egyénei és kisközösségei a bárgyúságig egyszerű, az eufórikus coitus ritmusára épülő, elektronikusan erősített, dübörgő négynegyed hullámain egymásra találtak, és földrészekben átívelő kvázi-közösségé szerveződtek. Más kérdés, hogy a jóléti (keleten a szocialista) állam (és teljes kultúr-öröksége) totális elutasításán kívül mást nemigen tartalmazott ez a közös platform, az általános tagadás pedig igen fárasztó attitűd – főleg, ha a család-hazamagántulajdon hármasságát romboló beatnik lassan maga is öregszik, gyerekei lesznek, tulajdonra tesz szert, így kénytelen-kelletlen „használnia” kell az államot. Nem véletlen, hogy a hatvannyolcas diáklázadások al- és fővezérei közül sokan a polgári társadalom első vonalába épülten ébredtek a huszonegyedik századra. A következetesebb vonalat képviselő anarchista társaik terrorizmusától lassan elfordult az istentagadó keresztény világ.

***Ha a hatvanas évekre vagy kíváncsi, hallgasd a Beatles zenéjét
(Aaron Copland)***

„... a hatvanas évek igazi forradalma – amely hatalmasabb és sorsdöntőbb volt a nyugati társadalom számára, mint külsődleges melléktermékei – az érzések és meggyőződések forradalma volt: a fejek forradalma. Hatása alól kevesen vonhatták ki magukat, és a világ nagyobbát változott, mint amekkorát pusztán politikai irányítással valaha

is változhatott volna. Ez a forradalom az átlagember forradalma volt, körülötte és benne zajlott. Kiderült: az ötvenes években megnyílt „generációs szakadék” nem szülők és gyerekek nézeteltérése volt, hanem két életforma közti történelmi ellentmondás. () A hatvanas években a megkopott hit által lazán összetartott társadalom átalakult gyorsan deszocializálódó emberek és csoportok tömegévé, amelyeket alig több tartott össze, mint a gyors kielégülés iránti igény: a konszenzus, a hierarchia és a stabil értékrend feltételezett biztonsága után a megsokszorozódott nézőpontok és a gondosan nivellált színvonal korszaka következett; a türelmes pangás és a mérhető fejlődés naiv világa a mondatforgácsokból összeszerkesztett hírek és a gondolatforgácsokból álló politika mohó szimmultaneitásába torkolt; a kiüresedett és gúzsba kötő morális formalitásokból a csillapíthatatlan szenzációéhségbe váltott át. Alun Owen, a színdarabíró (az *A Hard Day's Night* forgatókönyvírója) alkalmazta először a „társadalmi berendezkedés isteni joga” kifejezést, nos, ez a jog ebben az évtizedben bizony defektet kapott, és jöllehet, maga a társadalmi berendezkedés túlélt, sérthetlenségének illúziója elveszett. A hatvanas években a háború utáni jóléthez hozzájárultak a tudományos újdonságok, a televízió, a műholdas kommunikáció, a megfizethető gépkocsi, az erősítőkön át megszólaló zene, a vegyi fogamzásgátlás, az LSD, az atomfegyver, és ezeknek együtt már nem lehetett ellenállni. Az átlagember – a hatvanas évek igazi mozgatója – számára a tényezők sürgető nyugtalanságot hoztak, valósággal megmámorosodott a személyes szabadság soha nem tapasztalt lehetőségeitől. Szakított a keresztény hit halogatott boldogságával, világi dolgok iránti mohó étvágát technikai eszközökkel csillapította, és a hierarchikusan szerkesztett társadalmi egységet, amelyben „mindenki tudta a maga helyét”, feladta a modern meritokrácia egyénileg elnyerhető jutalmaiért.”²⁷

De mi köze mindennek az operetthez?

A hatvanas évek végére nem csak a társadalom farolt ki végleg az operett-korszakból, a zenei köznyelv is kifordult az operett alól. A szüzsék közvetítette tartalmak értelmüket és jelentőségüket veszítették. A legtöbb operett-sztoriban ott munkáló, happy endinges sikertörténet se a második világháború tömegpusztító rémálma, se az utána következő

²⁷ Ian McDonald: *Revolution in the Head, The Beatles' Records and the Sixties* – Fourt Estate Limited, London – majd Révbíró Tamás fordításában: *A fejek forradalma* - Park Kiadó, Bp. 1999”

hidegháborúval körített fogyasztói terület-asztalkám tükreben nem volt túl vonzó a csömör ifjúsága számára. A tollasodó amerikai középosztály igényeit kielégítő musical comedy átmeneti divatja átadta a helyét a rock operának. A megszelídített rock némileg emlékeztet a beat-lázadás hangulatára, annak elementáris ereje nélkül – tehát éppen megfelelő arra, hogy a mára nagyapa-dédapa korú hajdani teenagerek nosztalgiázzanak rajta. A zeneileg jobbra képzetlen slágergyárosok rövid dallamait szakértő zenei teamek hangszerelik és komponálják át, hogy megfeleljenek a zenedramaturgia követelményeinek. A rock-operák előadására szakosodott komplett üzletág nem csak színházakat, de lemezkiadó cégeket, utazási irodákat és szállodákat is üzemeltetve nyer extraprofitot a West End-en és a Broadway-n. Korábban elképzelhetetlen mértékű befektetéssel ma már olyan scenikai apparátust mozgatnak a zenés színház vezető szakemberei, amelyek élőben képesek színre hozni a trükkfilmek lehengerlő képi világát. A látvány hovatovább fontosabbá válik a zenénél. Az előadás filmszerű pörgése igen kevés teret ad a színészi munkának, a színész személyisége pedig – az operett egyik legfontosabb éltető eleme – jóformán érdektelen.

Nagyjából kéttucatnyi nagyhírű előadást láttam Londonban, Chikágóban és New Yorkban. Európai fogalmak szerinti „jó színész” csak néhány produkcióban bukkant fel. A többiek remek hangig adottságokkal bíró, magasan képzett mozgáskultúrájú, kellemes megjelenésű profi szakemberek. Munkafegyelmük és a produkció iránti alázatuk káprázatos. A szerzői, tervezői, rendezői teamek együttműködése lehengerlő. A CD minőséget produkáló hangosítás, az előadásonként több ezer!!! jelből álló, dinamikus világítás, amely tökéletesen filmszerű plánok váltására képes, irigylésre méltó. Ám az általuk létrehozott előadásoknak konzerv íze van, egy pillanatig nem jut a néző eszébe, hogy amit lát, az itt és most valóban megtörténik vele. A néző nem részese az előadásnak, csupán (mélyen lenyűgözött), passzív szemlélője. Hologramszínház ez - hibátlan szemfényvesztés – mégis világsiker.

A hatvanas évek tehát alaposan megtépázták az operettet. A neonfény, a televízió, a farmernadrág, a nyolcötvenes Fiat, a frizsider még a korábban operett-fogyasztó kispolgár ízlését is megrengették.

4.

*A barométer esőre áll*²⁸

Az operett mégis fel-felbukkan Európa másodosztályú színpadain, hogy mint egy kivénhedt kokott, rizsporos parókában, fényeveszett selyempongyolában egy hajdani pamlagra dőlve felidézzen öregedő vendégeiben némi békebeli ízt, hajdani viharos szerelmek emlékét, a primadonnák kocsiból kifogott lovainak szagát, átlumpolt éjszakák pezsgős mámorát, s a másnapos hajnalokat. De hiába. Az efféle légyott kiment a divatból. A szerelmi szolgáltatásoknak nem része már a „hangulat”. Az örömlányok az országutak mentén kínálják villámgyors szolgáltatásukat. A *full-serve* tizenöt perc, aztán – *go ahead!* Nincs meghajlás, taps, netán ismétlés. Maximum egy új „menet”.

Az igazi gond, hogy az operett „szakemberei” is kihaltak. Igen kevesen tudják ma már, miként is működött hajdan a műfaj, s azt még kevesebben, miként lehetne működtetni *most*.

Miként válhatott a zenés színház mára másodosztályú, lenézett, szégyellt mostohatestvérré Magyarországon, ahol pedig az önálló színházművészet kezdetektől meghatározó volt? A népszínművektől az operetteken át a kabaréig a magyar színház száz éven át zenés volt.

Dühöngő ifjúság?

Az alapvető változás a kilencszázhetvenes évek elejére esett. Egyrészt ekkorra vált nálunk is a mindennapi tömegfogyasztás részévé a beat-hullám farvizén érkező, elektromos hangszerekkel előadott könnyűzene, amelynek dallam- és harmóniavilága alapvetően különbözött az addigi színházi muzsikától, másrészt a Zsámbéki-Székely-Ascher nevével fémjelzett, hallatlanul tehetséges új rendező generáció egy egészen másfajta színházat tétélezett.

²⁸ Kálmán Imre: Csárdáskirálynő - dalszöveg

A színház minden mást elsőprő jelentőségű feladatává vált a szabadság-érzet kiváltása. Ezt az érzetet jószereivel mindenfajta tradíció negligálásával sikerült felkelteni. Osborne Dühöngő ifjúságának elszántan kétségbeesett, lázadó attitűdjébe egyszerűen nem fért bele a zenés színház.

Arról már nem is beszélve, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulóján jelentkező rendező gárda szemléletét erőteljesen jellemezte egyfajta puritanizmus. A szikáran szikrázó, revelatív élményt adó előadások java igencsak tartózkodóan bánt a színekkel. Az igazság- és főként szabadságkereső gesztusok csupaszra söpörték a színpadot, hogy megfosszák minden talmitól.

Mi a talmi?

Az értelmező szótár szerint: I. fn. ritk. rég. Csekély értékű aranyutánc. II. mn. 1. ritk. rég. Ebből készült. *Talmi ékszer*. 2. vál Tetszetős, de nem valódi. *Talmi csillogás; talmi okoskodás* /ném. fr./ - Nem kell különösebben éles fül ahhoz, hogy meghalljuk a szó pejoratív (elitáló) csengését. Ugyanakkor – ahogy apám idézte gyakran Arany Jánost – a színház *nem a való, csak annak égi mása*. Nem igazi = talmi. Lehet-e valami egyszerre égi és talmi? Igen. Maga a színház ilyen. Talmiságáról lemondani beszerezett krőzushoz illő gesztus. Különös módon a *romlottság* ugyanis alapvetően hozzá tartozik a színházhoz. „Papjai” évszázadokon át voltak megbélyegzett páriák – s egyáltalán nem biztos, hogy ők csakis szenvedték ezt az állapotot. „Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni...” A színház *valóban* varázsol, de ugyanakkor csal is – a szó mindennemű értelmében. Ez a csalás – a színház vonzerejéhez tartozik. A csaló – törvényen kívüli. A bűn szabadságát élvezi. Megbotránkoztató, ugyanakkor vonzó állapot. Piszkos tisztaság – nem tiszta kosz. Az idők kezdetén a szakralitás és a fertő közös gyökerei világosak voltak. Nem véletlen, hogy a Tragédiában Istennel maga Lucifer csatázik. Isten és Ördög - ugyanannak az éremnek a két oldala. Csak a kereszténységnek sikerült az európai kultúrkörben szétválasztania, majd kijátszania egymás ellen a két oldalt, hogy egy vízszintes (vagy függőleges) skála két végpontján helyezze el őket, s az emberi életet aszerint értékelje, minél távolabbra sikerül tornásznia magát az ördögítől, s minél közelebb férkőzik az isteni végponthoz. A törzsi beavatási szertartások fájdalmas, véres gesztusai nem ritkán a szenvedésen és a „bachanálián” keresztül vezetnek a „szentség” titkaihoz. A görög dionüosz ünnepek orgiái még társadalmilag elfogadott „bűnözési” lehetőségek voltak. S bár a társadalmi fejlődés (az emberiség

fennmaradását biztosító tulajdon védelmében) folyamatosan megnyirbálta a bűn szabadságjogait, a „sötét oldal” csöppet nem veszített vonzerejéből. A bűnnel való kacérkodásunk engedélyezett terepe a sport mellett a művészet, s benne kitüntetett helyen: a színház maradt. Ha a színházcsinálók papi ornátusban tetszelegnek – higgyenek bár a legőszintebben saját tisztaságukban –, hitelüket veszítik. Nem (csupán) a szent cél érdekében öltünk álbajuszt, s bújunk jelmezbe, nem! Önmagukért, önmagukban is élvezzük e tetteket! A színháznak nem szabad lemondani saját törvényen kívüli státuszáról és a „bűn fészke” gyanújáról. A bűn tág fogalomkörébe a csalás, a „talmiság” bőven beletartozik.

Mi a realista?

Az új rendezőgeneráció elsősorban realista hagyományok talaján próbálta (sikeresen) az „eszköztelen színjátszás” hiteles gesztusait megtalálni, hogy azok segítségével majd meghaladhassa a „realista”, „polgári”, még inkább a „szocialista-realista” színházi attitűdöt²⁹ - ám a fürdővízzel együtt kiöntötte a gyereket is: a múzsa fésületlen kedvencét, az operettet, s vele a korántsem realista színjátszás még fellelhető gyakorlatát. Népszínművet, kabarét, operettet, farceot, (de Moliere-t, és Shakespeare-t) se játszották nálunk realista módon, se a nemzeti- se a vígszínházi tradícióban.

Mi az a „realista” modor? Könnyebb érzékeltetni, milyen a nem-realista. A clown nem az. Emlékszünk rá gyerekkorunkból: a cirkuszi átdíszítés kényszerszüneteiben a porondon körberohangálva ágáló, kifestett bohócok gyermeketeg kedéllyel billentették egymást tunikán. Már jó előre jelezték a közönségnek: most! Most ó v a t o s a n mögéje osonok, í g y, ő nem figyel, mondom: n e m f i g y e l, én emelem a lábam, és ... - Puff, a bohóc fenékre billent anélkül, hogy eltalálta volna társa ülepét. Nagy nevetés. Nem volt hiteles? De igenis az volt. Nem önmagában, velünk együtt volt

²⁹ Igazán méltatlan ide citálni a kitűnő rendezőt, Gellért Endrét, akinek munkássága messze túlmutat a „szocialista-realizmuson”, mégis megteszem, annak érzékeltetésére, mire is utaltam fent. „A szocialista realista rendezés az osztálytársadalomban, lejátszódó darabokban a figurákat osztályhelyzetüknek megfelelően állítja szembe. () Csak a szocialista realista rendezés tudja megmutatni a valóság mélyebb összefüggéseit jelenben és múltban egyaránt, tudja a meghamisított, szándékosan *félrevezetett* (sic!) klasszikus drámákat a haladó momentumok aláhúzásával közérthetően, nagy írók rangjához méltón tolmácsolni.” Gellért Endre: *Művészeink a szocialista realizmus útján* (1950) Megjelent: HELYÜNK A DESZKÁKON – GELLÉRT ENDRE SZÍNHÁZI ÍRÁSAI, szerkesztette, az előszót írta és jegyzetekkel ellátta: Molnár Gál Péter - Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981

az. Néző és játzó konszenzusa adja meg a színház hitelét. Ha a bohóc - óne zsenír - „realista” módon rugdosta volna seggbe a társát, nem lett volna min mulatnunk, sőt, a „produkcióóóóó!-t” se lengte volna be a vidám bohócok lényéből és tréfáiból sugárzó végtelen szomorúság, amely a legharsányabb kacagás közben is hatott, s arra emlékeztette az embert, hogy az élet bizony nem fenéig tejfel, s a lét - végképp nem az.

Az egyfelől szocializmusnak becézett, másfelől élhetetlen terrornak gyalázott évtizedekben a magyar színház sokat veszített korábbi hiteléből. Volt neki? Feltétlenül. Bár népszerűségéhez a film nagyban hozzájárult, Jávor Pál generációja „színházi hitel” nélkül sosem lehetett volna olyan közkedvelt, mint amilyen volt. A háború előttről nagy rendezők egész sorát tartja számon a színháztörténet Bárdos Artúrtól Nádasdy Kálmánig. Ők minden bizonnyal értették a dolgukat. Persze, volt is mihez „igazodniuk”. A társadalom egésze által elfogadott polgári attitűdnek tökéletesen megfelelték a polgári színjátszás bevett normái, etikai és esztétikai értelemben egyaránt. A második világháború és az azt követő, orosz megszállók által bevezetett új rendszer mindenestől felforgatta, s részben eltörölte a korábbi lét és élet eszméit, formáit, teljes „polgári” gyakorlatát. Nem csak az eszmények, a gesztusok is hitelüket veszítették. (Másféle meghajlás járt a nagyságos-, másféle a méltóságos úrnak. Pontosán meghatározható módon különböztek az úri kaszinó és a katolikus legényegylet tagjainak gesztusai – csak hogy banális példákat említsek. De a színház általános értelemben vett gesztusai is elveszítették értelmüket. A „léha” szórakoztatás, a „polgári moralizálás”, a „nemzetépítés”, a „népnevelés”.) Hiteles, új gesztusok nem alakulhattak ki, hiszen az új társadalmi forma csak papíron volt legitim. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy a sötét ötvenes években ne születtek volna nagyszerű előadások is, s a nézők pontosan érzékelték e kitüntetett pillanatok megrendítő igazságtartalmát, ám a színház egésze mégiscsak a rendszer *egészéhez* tartozott, így az iránta való bizalom valóban megrendült – másként fogalmazva: a színház veszített hiteléből. Ebben persze korántsem csak a színház hibás: a néző is elveszítette a maga

hitelét: olyankor is tapsolt - mégpedig nagyon látványosan! – amikor pedig a legkevésbé se tetszett neki az, amit ünnepelt.

A mindenkori színházművészetet alapvetően éltető kortárs darabok – nálunk főként az ötvenes években és a hatvanasok elején – keveset árultak el a kor emberének alapvető gondjairól és örömeiről³⁰. A tehetséges színházi emberek a klasszikusok előadásaiban próbáltak „üzenni” tehetséges nézőiknek. Az így kialakuló tolvajnyelv kevesek kódrendszere volt. Ez se kedvezett a színház hitelének. A hatvanas évek derekától „tűrt” formai kísérletek, s az addig indexen lévő, mitikus hírű külhoni darabok szórványos bemutatása megint csak kevesek számára jelentett valamit. A „nagyközönséget” nem hozta *igazán* lázba a színház. A „fordulatot” a hetvenes évek hozták meg. Ekkorra vált általánosan élhető gyakorlattá a tökéletes társadalmi és egyéni skizofrénia. Mindenki mást gondolt és mást „nyilatkozott”, az ország megtanult olvasni a „sorok között”, s lassanként a nagyközönség is felfedezte, hogy igenis vannak szelepek, csatornák, alkalmak és helyek, ahol a titkosrendőrség szeme láttára és füle hallatára is lehet „őszintén” beszélni – ha az ember nem érint néhány tabut. Ilyen tabu volt a háború, az ötvenhatos forradalom, és az oroszok.

Tökéletesen megfogalmazta ezt az Írószövetség József Attila körének vendégeként Örkény István a nyolcvanas évek elején. „Mi megkötöttük a magunk alkuját a hatalommal – mondta a meglehetősen csekély létszámú, s felerészt illuminált „fiatal írókból” álló hallgatóságnak egy borongós délutánon a Szövetség klubjában. – Nem írjuk meg a háborút, nem írjuk meg ötvenhatot, nem beszélünk az oroszokról – cserébe szabadok vagyunk! De látom azt a friss lendületet, amellyel majd ti átléptek ezen a paktumon!” A lendület szónál, mintegy Örkény bizakodó szavainak ellenpontjaként, egyik jeles ifjú író társunk becsúszott a saját széke alá, annyira részeg volt. - Az igazság kedvéért meg kell jegyezzem, hogy Örkény – ha nem is írta „meg”, de írt a háborúról, és ötvenhatról is, amelyet emlékezetem szerint ő nevezett először a televízió nyilvánossága előtt ellenforradalom helyett „ötvenhatos eseményeknek”, s ez akkoriban – bármilyen hihetetlennek is tűnik ma már – forradalmi tettnek számított.

³⁰ Voltak persze kivételek, mint pl. Szakonyi Károly Adáshibája, Csurka Bálanyája, stb.

A helyzet rímelt az operett-sémára. Ha nem beszélünk a halálról, az élet és a lét nyugtalanítóan sötét oldalairól – akkor szinte minden másról azt dalolunk, amire kedvünk szottyán. A *hangnem* – majdnem tökéletesen szabad.³¹

Ezt a társadalmi konszenzust rúgta fel a szamizdat, és bizonyos értelemben ezt a közmegegyezést bontogatta meg elsősorban a Zsámbéki vezette Csiky Gergely Színház, óvatosabban Székely szolnoki színháza, és még néhány bátor, ám jobbára elszigetelt előadás.

Az új rendezői gárda üzenete nagyjából ez volt: nincs kis szabadság és nagy szabadság, csak szabadság van. Ha nincs – úgy az ember nyomorult.

(Szerintem akkor is „nyomorult”, ha tökéletesen szabad, sőt, ekkor érzi csak igazán nyomorult voltát – de a hetvenes évek bátor színházi szabadság-üzenete mindenképpen „helyénvaló” volt, s értéke felbecsülhetetlen.)

Eszköztelenül?

Zsámbékiék részint ösztönösen érezték, részint felkészült szakemberként pontosan tudták, hogy „üzenetüknek” – hogy úgy mondjam: - szakmai hitelt kell adjanak. Az ő működésük nyomán került a pályára néhány „hiteles személyiségű” amatőr, valamint színészvezetésük, ízlésük, szakmai tudásuk segítségével a profi kollégákat olyan „hiteles” játékmódorra bírták, amely kivívta a nézők rokonszenvét. Ekkor vált szinte egyedüli színész-vezérlő elvvé az „őszinteség” – gyakorlatilag az „eszköztelen” játékmódor.

³¹ Gellért Endre korábban már idézett színházi írásaiban óvatosan bár, de Sztalin halála után már terepet követel az addig (és még sokáig) „formalistának” bélyegzett, a színházi nyelvet megújítani szándékozó kísérleteknek, mondván, ha e kísérletek a dráma egészének *elvhű* kibontását szolgálják, úgy igenis üdvöztetőek lehetnek. – Jó húsz évvel később, a hetvenes években aztán érezhetően szélesebbre nyílt a „túrt” kategória ollója, több minden belefért, bár a „formabontó” gesztusokat a hatalom soha nem nézte jó szemmel. A művészet minden területén előnyt élvezhettek a „hagyományos”, mondhatni „realista” formában alkotók. Ide köthető Esterháznak az illyési „népben-nemzetben”-gondolkodásra felelő „én alanyban és állítmányban gondolkodom” – replikája. Vulgáris példával élve: egy szonett hamarabb megjelenhetett, mint egy szabadvers.

Kaján fitorokat kedvelő énem nem tudja megállni, hogy ide ne másoljon egy kis Molnár Ferencet:

A SZÍNműVÉSZET NETOVÁBBJA³²

Két színész diskurál egymással.

Az egyik: Tudod, most már elment, hát beszélhetek őszintén. Sajnálhatod, hogy nem láttad ezt a Suzanne Després-t.

A másik: Valóban sajnálom.

Az egyik: Tudod... tudod... az kolosszális. Az kimondhatatlan, hogy milyen nagy ez a színésznő!

A másik: És mit csinál?

Az egyik: Azaz, hogy éppen nem csinál semmit. Ahol más az ő helyén ordítana, rugdalóznék, ott ő némán és mozdulatlanul áll. De ez a némaság... tudod... ujjujj! És az a mozdulatlanság... tudod... ajjajaj!

A másik: Az szép lehet.

Az egyik: Szép? Az nem szó. Szébb! Legszebb! Ez a nő az egyszerűség netovábbja! Tudod, mit csinál?

A másik: Mit?

Az egyik: Mikor a darabban hírül adják neki, hogy az apját leütötte a hajókötel, az anyja pedig mosóné volt, az éjszakai munkában meghűtötte magát, forrólázat kapott és meghalt – tudod, mit csinál?

A másik: Mit?

Az egyik: Semmit. Semmit.

A másik: Semmit?

Az egyik: Abszolúte semmit. Állt és hallgatott. Egy arcizma se rándult meg. Kezét, lábát, szemét meg se mozdította. A közönség tombolt!

A másik: Hát mi tetszett ezen a közönségnek?

Az egyik: A semmi. Az, hogy nem játszott. És ez a nő még fiatal, ez még fejlődni fog. Idővel, barátom, egyáltalán nem fog mozogni a színpadon, hogy hatásvadászással ne vádolhassák. És ha még többet tanul, minden hatásos szót ki fog húzni a szerepéből. Nem fogja maszkírozni, festeni magát. Nem fog kosztümbe öltözni, hanem az otthoni slafrokjában fog játszani. És végül már olyan egyszerű lesz, és olyannyira kerülni fogja a színpadi hatásokat, hogy az egész szerepéből egy szót se fog elmondani. Bejön és hallgat. De miután lesznek irigyei, akik még akkor is azt fogják mondani, hogy a hatásra utazik, hát be se fog jönni a színpadra. Künn fog hallgatni. Sőt idővel otthon is marad. Sőt, ahogy én az ő ambícióját ismerem, ezzel sem fog megelégedni. Egyáltalán nem is adatja elő a darabot. Fél nyolckor felhúzzák a függönyt, és a színpad üres és néma lesz fél tizenegyig. És akkor leeresztik a függönyt. A közönség őrjöngeni fog, mert ez a netovábbja az egyszerűségnek a színjátszásban. És végül, legvégül már olyan puritán lesz, és annyira fog kerülni mindent, ami a

³² Pesti Napló, 1906. január 26

hatásvadászásnak még csak a gyanúját is felkelthetné, hogy még a függönyt se fogja felhúzatni. Aznap este, mikor ő játszik, a színház zárva lesz. És ilyen lesz a színlap:

VÍGSZÍNHÁZ

*

Susanne Després
vendégjátéka

*

A színház zárva

És otthon fog maradni ő is meg a közönség is. És akkor tombolva fog örjöngeni minden hozzáértő ember, mert ennél egyszerűbben már igazán nem lehet színházat játszani.

A másik (elgondolkozik): Valóban...

(Belátja, hogy a másíknak tökéletesen igaza van, és a boldog jövő reményében elégedetten megy haza.)

Molnár (bár tüneményes) itt nyilvánvalóan igazságtalan. Az „eszköztelen” játéktílus iránti igény a kornak megfelelő árnyalatban mindig megfogalmazódik, valahányszor kifáradni látszik az aktuális színházi modor.

Garrick, a sikertelen borkereskedőből legendás színészóriássá növekedett komédiás nem éppen eszköztelen színjátszásáról híresült el (hiszen, amint a Képes Színháztörténet³³ írja: „... Hamlet szerepében olyan parókat használt, amelyet égnek tudott mereszteni, amikor apja szellemével találkozott”), ám – szintén e forrás tanúsága szerint: - „... ezek a trükkök messze nem voltak olyan fontosak, mint egyéb színészi fogásainak hatásossága, és újító *naturalizmusa*³⁴.” Talán nem járok messze az igazságtól, ha úgy vélem, ez a naturalizmus az ezerhétszázas évek derekán bizonyos értelemben eszköztelen színjátszásnak számított.

Igazán izgalmassá persze az tette a hetvenes évek magyar színházának elitjét, hogy a realista (minden túlzó gesztustól lecsupaszított, „eszköztelen”) színészi játékmódor (amelynek legfontosabb vonása az intenzív *jelenlét*) korántsem realista

³³ KÉPES SZÍNHÁZTÖRTÉNET (Imre Zoltán fordítása), Magyar Könyvklub, Budapest 1999

³⁴ Kiemelés tőlem; H.P.

térben nyilvánult meg, mint ahogy a sikerdarabok többségének dramaturgiája sem mindig követte a megnyugtató, hagyományos modelleket.

No de mit kezdjen az operett az „őszinteséggel”? Hogyan játsszon egy *táncoskomikus* „eszköztelenül”? Miként lesz „hiteles” a Csárdáskirálynő?

Mivel ezekre a kérdésekre senki nem keresett (vagy nem talált) igazi választ³⁵, az operett – s vele a zenés színház – lényegileg száműzetett a haladás színpadáról.

³⁵ Jól példázza ezt a színház államosításának ötödik évfordulójára rendezett ankét az Operettszínházban. A felszólalók (zenészek, írók, rendezők, párt és állami ideológusok) szinte kivétel nélkül az operett „pártosságával” foglalkoztak, *valódi* szakmai kérdésekről kevés szó esett. (*AZ OPERETT KÉRDÉSEIRŐL – a Fővárosi Operettszínház ankétja 1954 december 14-25-én - Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Bpest. 1955*)

Székely György idevágó munkája (*ZENÉS SZÍNPAD – VIDÁM JÁTÉK Színházi tanulmányok* Színháztudományi Intézet 1961) kétségtelenül úttörő vállalkozás, bár megállapításai átfogó jellegűek, így igen kevés eligazítással szolgálnak egy „zenés rendező” gyakorlati munkájához.

5.

*Álom, álom, édes álom ...*³⁶

Szinetár Miklós a 29. Trieszti Operetfesztiválról szóló beszámolójában³⁷ – többek közt - ezt írja:

„Denevér

Rendes, tisztességes, becsületes előadás, de ezek számomra egy operett esetében nem dicsérő jelzők. Mintha egy Traviátát azzal dicsérnének, hogy szépen takarít és diétásan főz. De hol marad a rendhagyó, a romlott, a rendes társadalomtól különböző, hiszen az a vonzó az operettben – az igaziban –, hogy tényleg olyan, mint egy varázslatos szajha, akihez szégyenkezve járnak, csalva a feleséget – a szolid drámát és az átszellemült operát –, de aki különleges élményben részesíti a látogatókat. Hiszen az benne a csodálatos, hogy felrúg minden konvenciót. Ezért is nevezem Traviátának, mert hát nem egyszerű kis kurváról van szó. Hiszen a Denevér szereplői bizony áthágják a konvenciókat, és a Cigánybáróban egy mélyen katolikus országban arra a kérdésre, hogy „ki esketett”, az a válasz, hogy „egy gólya”.

Ha az operettet szó szerinti fordításban, vagyis „operácskának” játsszák, akkor az nem operett, legfeljebb musical. Az előbbi példánál maradva: megfáradt iparosemberek minimális szexuális igényeit szolgálja egy szolid, tartózkodó, kicsit vidám, de olcsó sarki lány, a sok mindenre alkalmatlan feleséget pótolva. Na de az eredetiben az operettel Verdit, Schillert, Victor Hugót csalták, vagyis nagyszerű élettársakat. De ez csak akkor működik, ha az operett démon, csodálatos alvilági, semmit nem tisztelő hetéra...

Szép Heléna

... a fél ház túlnyomó többsége az a derék, tisztos öregember és öregasszony, akik átvették a hatalmat az operett nézőterén. Pedig az operett eredeti, igazi közönsége két végtől adódott: röhögni vágyó, illetlen, szegény népből, diákokból, matrózokból, sarki kofákból, csibészekből, tolvajokból – mint Shakespeare színházában –, és a másik oldalon rafinált gazdagokból, szellemi arisztokratákból, akik minden célzást értettek, minden titkot tudtak. Igen: a „lent” és „fent” csodálatos találkozása, ez az operett varázsa, de manapság

³⁶ Kálmán: Csárdáskirálynő - dalszöveg

³⁷ Nyár, fesztiválok - Mozgó Világ, 2000 11. szám

elfoglalta valami szörnyű közép, aki meg tudja fizetni a jegyet, ám agyilag zokni. Korábban ezüstoff, manapság lurex – és ez a réteg aztán elvárja, hogy minden legyen édes, kedves, és „jaj, csak semmi túlzás!”-

Ifjúkoromban, az Operettszínházban előadás végén hallom, hogy két hölgy beszélget, és azt mondja az egyik: „Jaj, ez a Latabár mindig eltúlozza!” Én meg odaszóltam: „Asszonyom, az a hivatása, hogy eltúlozza!”

Hívó szavak az igazi operetthez: Szemtelenség, Irónia, Szürrealizmus, Hím és Nőstény Hetérák, Bohócok, Lázadás, Botrány.

Manapság: nyugdíjasklub, habos kakaó kuglóffal, herkulesfürdői emlék, aranyosság, mese, „csak semmi túlzás!”.

Itt Trieste-ben nem kell Offenbach, jöjjön a Marica grófnő, ahol dalol a feudalizmus, és a primadonna nem kurva, hanem csípőre tett kezű nemzetesasszony, és ahol aztán szolid a mulatshág.”

Az operett ma már csak formáját tekintve számít bátornak és tekintélyrombolónak - noha az operettet kedvelő közönségmaradék úgyszólván egyáltalán nem érzékeli ezt a bátorságot. Az ő számukra az operett valami könnyes-édes nosztalgikus félálom, holott nem érezhetnének semmiféle nosztalgiát olyasmi után, amelynek eredetijét soha nem tapasztalták. Mégis ez történik. Ha az operett-előadás csak egy hangyafülnyivel is eltávolodik az utóbbi évtizedek jobbra sekélyes gyakorlatától, s megpróbálja erőteljesen érzékeltetni a műfajnak szinte a posztmodernhez mérhető formai sokszínűségét, vagy becsempész az előadói modorba némi iróniát, a közönség legtöbbször elutasítóan reagál. Az a közönségréteg, amelyik értékelni tudná ezeket a gesztusokat, átgondolatlan előítéletei miatt nem megy be operett-előadásra.

Jól tapasztalhattam ezt csökevényes operett-történeti tévésorozatom³⁸ fogadtatásán. Játékosan bár, de megpróbáltam kétféle látásmód, kétfajta érvrendszer, ízlés kereszttüzében bemutatni az operett történetét, és a műfajt magát. A közönség egyik része jóval több archív operett-részletet szeretett volna látni, így zagyva körítésként értékelte a történeti konferanszokat és prózajeleneteket, addig a kisebb számú másik oldal sokallta az édeskés muzsikát, és a korbéli ízlést (és ízléstelenséget) tükröző archív anyagokat.

³⁸ Operett.hu (MTV 1.) 2002

Az intellektus nem vesz részt az operett-élvezetben.

A közönség kevésbé vájt fülű (nagyobbik?) része viszont fütyül a hitelességre, és változatlanul megtölti a vidéki operett-előadások nézőterét. A „bátrabb” operett-interpretációk az iróniával kísérleteznek – ez „nem jön be” igazán. A közönség egyharmada ugyan élvezi a „blódság” hangsúlyozását, ám a ház kétharmada lehengerlő díszleteket, pazar ruhákat, igazi tánckart, jó hangú, fess bonvivánt és csudaszép primadonnát akar látni, s nehezen tűri, hogy „poénkodjanak” kedvenc műfajával. A pénz azonban egyre kevesebb, a lehengerlő díszletek gyakran nélkülöznek minden ízlést, a pazar ruhák láthatóan a poros, lerabolt színházi raktárak mélyéről kerülnek színre, a tánc- és énekkarok kiöregedtek, jó hangú, fess bonviván és csudaszép primadonna ritkább a fehér hollónál, s a zenekarok teljesítménye ritkán szárnyalja túl az elképzelhető minimumot. A vidéki operett-előadások színvonala lassan de biztosan hanyatlik – de még ez se tántorítja el a jobbára fejletlen ízlésű, ám a „tendre” makacsul fittyet hányó vidéki nézőket az operettől.

Operettsiker?

A pesti Operettszínház igazi sikereket elsősorban musicalek előadásával érte el a hetvenes években. A La Mancha lovagjának kirobbanó sikerét számos musical-bemutató követte, köztük olyan új, magyar daraboké, mint a (Szakcsi Lakatos Béla és Csemer Géza által jegyzett) Piros karaván³⁹. A színház exportálta az operettet – vendégjátékai sikeresebbek voltak az itthoniaknál. Az operett fővárosi csillaga hanyatlott. Vezető színész-személyiségei (tisztelet néhány kivételnek)

³⁹ A finnyás színház-esztéták egyetlen magyar „zenés darabot” ismernek el, az Egy szerelem három éjszakáját. Az operett és a zenés vígjáték kimúlása után a magyar dzsessz és könnyűzene sztárjai sorra próbálkoznak a „magyar musical” megteremtésével. Csak néhány név, a teljesség igénye nélkül: Szakcsi Lakatos Béla, Presser Gábor, Dész László, Szörényi Levente vagy a „színházi zenész” Darvas Ferenc és Selmeczi György). Mindegyikük ért el jelentős sikereket és fontos részeredményeket, ám tapasztalataikat sose fogalmazták meg (ha úgy tetszik:) teoretikusan, egymástól elszigetelten dolgoznak, vállalkozásaik ad hoc jellegűek.

veszítettek népszerűségükből. Míg a színházi paradigmaváltás nevelte „őszinte” színésztípus utánpótlása szinte folyamatosnak volt mondható, addig *igazán* meghatározó, új operett-színész nem tűnt fel a láthatáron.

Holott...

Holott a “lélekábrázolás”, a karikaturisztikusan túlzó játékmódor, a formagazdagság néhány évtizede még *egyszerre* működött a magyar operettszínpadon. A Szinetár Miklós rendezte, mitikus sikerű Csárdáskirálynő egy-egy jelenetét nézve az ember döbbenetesen veszi észre, hogy olyan alapvetően negatív lenyomatú figurák, mint Honthy Hanna vagy Rátonyi Róbert⁴⁰, milyen virtuóz módon lépnek át modorból modorba egyetlen jeleneten belül többször is akár, hogyan hercigeskednek az egyik pillanatban, hogy a következőben prózai színészóriásokat megszégyenítő mesterségbeli tudással váltsanak mélyen “realista” színházi modorba.

Amikor Feleky Kamill főka-bájával imbolyogva éneklí a Hajmási Pétert, s az ominózus, látszólag értelmetlen sorhoz érve:

“A barométer esőre áll...”

- kitöröl egy láthatatlan könnycseppet a szeme sarkából - az a legmagasabb rendű drámai színjátszás. Fél perccel később már táncol, slusszpózzal arat.

Miért volt az aranycsapat sikerebb utódainál?

Egyrészt az operett - bármilyen különösen hangozzék is - értékőrző szerepet játszott a diktatúra évtizedeiben - nagyjából a hatvanas évek második feléig. Megható és lenyűgöző Gáspár Margit igyekezete, amellyel egy teljes könyvet⁴¹ szentel a műfaj védelmének, hatalmas filológia arzenált mozgósítva igyekszik bizonyítani az operett forradalmi, de legalábbis népi ihletését, társadalmi hovatartozását, örök baloldaliságát. Egyrészt természetesen igaza van: elegáns ívű színháztörténeti víziója meggyőzően bizonyítja az operett népi gyökereit;

⁴⁰ Az entellektüelek szemében „másodosztályú lények” – egy mindenestől letűnt kor (és műfaj) viszolyogatóan édeskés képviselői.

⁴¹ Gáspár Margit: A MÚZSÁK NEVELETLEN GYERMEKE – Zeneműkiadó, Bp. 1963

másrészt viszont nyilvánvaló, hogy az operett mindenestől idegen a szocialista rendszer alapvetései számára. Elsősorban a „közege” az.

A megtúrt operett - bármily szegényesen, rosszul játszották is olykor - szőröstül- bőrostül egy másik világ képviselőjeként illegette magát a színpadokon. A tűzzel-vassal erőltetett közösségi gondolkodással, életmóddal, jövőképpel szemben személyes érzések, törekvések hordozója volt, és olyan formai apparátussal dolgozott, amely mindenestől különbözött a környezettől. A színpadon bárók és hercegek jöttek mentek soha nem látott anyagi biztonságot sugárzó ruhákban, hatalmas fogadótermekben, látható jókedvvel és életörömtől sugárzóan énekeltek és táncoltak, ráadásul minden történetük személyes happy endinggel végződött. Csillogásuk - azokban a sötét évtizedekben - ismeretlen és vonzó fényt sugárzott - egy bár letűnt, és megbélyegzett, ám mégiscsak másik világ fényeit.

Az operett-előadások idősebb nézői nosztalgikus örömmel ismerhették fel gyerekkoruk és ifjúságuk (muzsikával és cukorral édesített) világát, a háború utáni nemzedékek szintén tátott szájjal nézték valamit, ami teljesen elütött az őket körülvevő valóságtól - és szemmel láthatóan működött.

A hatvanas évek végétől kezdve az operettet, mint nosztalgikus álmoképet és bizarr vágyegyveleget letörölte a honi sikerlistáról a nyugatról beszüremkedő valóság. És Nyugaton - már nem volt divat az operett. A hazai beat-hullám csitulásával a hetvenes évek második felére ismét megpróbálta a topra verekedni magát, de ekkorra már a színházcsinálók legjobbjai elfordultak ettől a színházi formától, régi, tapasztalt és tehetséges művelői pedig kiöregedtek belőle.

Pedig a vonzó társadalomképen kívül ez működtette még az operettet: az aranycsapat mékerei.

Hogyan és miért?

Honthy Hanna személyesen Blaha Lujzától vette át a

stafétabotot⁴². Az ő generációja még mesterfokon ismerte a szakmát.

Mesélik⁴³ hogy Rátkay Márton, az akkor még ismeretlen, fiatal, vidéki színész, levelet írt Beöthy Zsoltnak, amelyben közölte, hogy a Művész Színháznak hatalmas szüksége van egy kimagaslóan tehetséges, átütő személyiségű, a szakma minden csínját ismerő új színészre, ezért azonnal tessék őt szerződtetni – Beöthy esélyt adott az ismeretlen, enyhén beképzelt fiatalembernek, s rábízott egy jelentéktelen szerepet.

- Nos, Rátkay úr – mondta -, önnek az a feladata, hogy berobbanjon a színre. - Másnap Rátkay némi nekifutás után hat métert repülve landolt jelenetében a színpad közepén.

A két Latyi az operettszínház időszakos szüneteltetése idején artistaként kereste kenyerét Nyugat-Európában.

Az „aranycsapat” még birtokában volt a „szakismeretnek”, megvolt az operetthez szükséges hangjuk, ének- és tánc tudásuk, formaismeretük és a műfajjal adekvát, tradíció nevelte, biztos ízlésük. Tudásukat számtalan ok miatt nem tudták maradéktalanul átadni az utánuk jövő generációknak. Bár természetesen voltak tehetséges fiatalok, akik igyekeztek eltanulni a nagyoktól a szakma csínját-bínját, ám eközben érezték, mert érezniük kellett, hogy ezek a csínok-bínok a szakmával együtt többszörösen a kultúra és a siker mellékágába sodródnak. Saját korosztályuk nemigen lelkesedett művészetükért. Ez az operett-színészekből a máig érezhető mellőzöttség és sértettség attitűdjét váltotta ki, elbizonytalanítva őket a pályán. A munka szerepének fokozatos nivellálódása szintén nem tett jót a műfajnak, amely alapvetően a gyakorlatra, (gyakorlásra) és munkára épül. Míg Latabár Kálmán napokon keresztül, gyakran a hivatalos próbaidőn túl dolgozott egy-egy poén precíz kivitelezésén, az őt követő táncoskomikus nemzedékekre már korántsem jellemző ez az alázat. A másik (személyes) ok, amely miatt a műfaj valóban másodosztályúvá züllött, egy nehezen

⁴² Molnár Gál Péter: A PESTI MULATÓK – Helikon Kiadó, Bpest, 2001

⁴³ Kállai Pista szíves közlése

megfogalmazható „jelenség”: az operettszínészek (a műfajjal együtt) elvesztették hátországukat. Nem voltak hitelesek.

Apámat egyszer megállította az utcán egy vidéki színész kollégája: - Jencikém! Láttad a Hamletemet? - Apám komoran bólintott. - És? Milyen voltam? - A házmestere se - mondta apám, egyrészt azért, mert ez volt az igazság (ez volt a véleménye), részint pedig gondolom azért, nehogy elveszítse a saját hinterlandját, és megfelelően „gonosz” előnevének.

Ha nem tudjuk elképzelni a színészt, hogy (bizonyos igen szerencsés körülmények közt, de) testi-lelki habitusát tekintve valóban lehetne Hamlet, Jágó, Bóni gróf vagy francia király - megette a fene az egészet - hacsak... Hacsak az előadás formanyelve nem más rendszert tételez (mondjuk, azt hangsúlyozza, hogy a szereplők játszanak csupán), de még akkor se árt a játszó színésznek, ha el tudjuk képzelni őt valódi Helénának, Lüszisztraténak, Csárdáskirálynénak. - Ez nem csupán tehetség kérdése.

Az operett mögül kifaroltak a játékbiztonságot adó társadalmi formák, és az operett nem teremtett magának idézőjeles formavilágot, ahol bárói és hercegnői gyakorlat nélkül is hitelesen idézhetők e mentalitások. Kortársi közönségbázis, hatalmas munkakedv és munkabírási, színészi-emberi hitelesség nélkül nem lehet sikeresen működtetni az operettet.

Tíz évvel ezelőtt Tokióban járva részt vettem néhány színházi próbán. A kiválóan képzett japán színészek minden igyekezetükkel azon voltak, hogy az általuk megformált szereplők minden érzelmi rezdülését felmutassák. Hőrgtek, sírtak, reszkettek, vagy mennydörögtek, és olyan délcegek voltak, amire nálunk még egy operetthuszár se volna képes. Gesztusaik nélkülöztek minden eleganciát. A próba utáni beszélgetésen azt találtam mondani, alapvető különbség az ő színjátszásuk és a miénk közt az, hogy amíg a japán színész mindent meg akar mutatni, addig a magyar (európai) mindent el akar titkolni, s ha a mimikri alól néha előbukkan a „valóság” - katartikus pillanat jön létre.

*“Mosolygó nézés és jól nevelt arc,
mögötte fájhat akármilyen harc...”⁴⁴*

⁴⁴ Lejár: A mosoly országa - dalszöveg

Mivel minden hiteles kísérlet, modor, tehetség, filozófia, pozitív morális attitűd a prózai színházcsinálók társaságában halmozódott fel, a könnyű műfaj mindenestől könnyebbé vált, mondhatni kiürült, elveszítette jelentéstöbbletét (ha volt neki), s mivel minden ambíció prózában akart kiteljesedni, a könnyű = zenés műfaj néhány kivételtől eltekintve valóban a kevésbé tehetséges kollégák terepévé vált, s ha időnként egy-egy prózai nagyság átruccant a területre, irigység és gyanakvás övezte, s csakis a szeretet tette megbocsáthatóvá ezeket a “kalandokat”. Mivel azonban a műfaj hatalmas tradícióval bír, gyengécske lépéseit is közönségsiker övezte. Persze a közönség is megosztottá vált, a magasrendű művészetet és szabadságélményt kereső, jobbára műveltebb (vagy magukat annak tartó) közönségrétegek mélyen lenézik az operett kedvelőket. Egyfajta egészségtelen szekularizáció jött létre a nézőtérén is. Megszűnt a mindenevő néző, aki egyaránt színházat várt Ibsentől és Kálmán Imrétől. Az elvárások, ízlések soha nem látott módon eltávolodtak egymástól, s mivel az operett-közönség kevésbé tudta és tudja artikulálni elvárásait, értékrendjét, fellengzősen szólva: saját esztétikáját - a zenés műfaj mékerei magukra maradtak, érdemi kontrol nélkül művelik a pályát.

A hetvenes évek végén megjelenő Rockszínház-i csapat lelkesedése jóval nagyobb volt szakmai tudásánál és ízlésbiztonságánál, ezért jelentős áttörést ők sem tudtak hozni. Ráadásul a rockoperák megjelenése hamarosan elvesztette politikai bátorságnak számító, mondhatni forradalmi attitűdjét, a színre vitt művek minősége egyre romlik, a szerény mesterségbeli tudással felrakott, jobbára minden valódi invenciót nélkülöző muzsika, és a feldolgozott témák érdektelensége okán a hajdani lelkesedés kihalóban van.

Neked köszönt?

Ráadásul van itt még egy (*negatív hatású*) szakmai érdekesség. A jobbára rock-énekesi múlttal vagy attitűddel, vagy azzal sem rendelkező fiatalok, akik az országban mindenütt színre kerülő

musicalek és rock-operák vezető szerepeit énekelik és játsszák, szinte egyik pillanatról a másikra kerültek a (nem létező) színházi hierarchia csúcsára. Vitathatatlan sikerük („...pedig esküszöm, hogy rossz a szerepben! Hát nézd meg, mit művel színjátszás címén!!!”), és gyakran otromba színházbeli viselkedésük („Neked köszönt? Nekem se. Engem viszont *letegezett!*”) az idősebb kollégákat csak még inkább eltávolítják a rock-opera műfajától. Alig-alig tudok példát arra, hogy egy új vidéki csillag valóban kollegiális viszonyba keveredett volna korosabb kollégáival – és viszont.) A színházi hierarchia felbomlása, és az egyetlen szakmai mércének számító közönségsiker tökéletesen lehetetlenné tesz minden valódi „műhelymunkát”. Anélkül viszont – szülessen akárhány siker – a zenés színház, mint olyan: halálra van ítélve.

Hát még az operett!

Nem ismerem a Színművészeti Egyetem mai színészképző gyakorlatát, az „én időmben” jószerivel teljesen hiányzott belőle a tradíció oktatása. A legendás emlékezetű Hegedűs Géza óránként hetven cigaretta füstjével pácolt drámatörténeti szemináriuma egyedülálló volt a maga nemében, s bár kultúrtörténeti adoma-tárrá szélesedő előadásai lebilincselők voltak, azt nem igazán értettük meg belőlük, hogy nekünk, jövődi színészeknek, mi közünk van az egészhez. Gyárfás tanár úr magyar drámatörténete korrekt volt a maga szárazabb módján, de szintén kevéssé érzékeltük előadásaiból azt, hogy mi egy évszázados hagyomány-kincs letéteményesei volnánk. Még leginkább Nádasdy Kálmán „zene és irodalom kapcsolata” elnevezésű spec.koll.-ja utalt volna a múlt és a jelen összefüggésrendszerére – ha a színészhallgatók közül bárki komolyan vette volna, s nem csak a „szent tehén”-nek kijáró, borzongó tisztelettel hallgattuk volna jobbra felfoghatatlan eszme-futtatásait, amelyek illusztrálására a recsegő Tesla lemezjátszót nyekergette időnként.

A színészet hagyományörző, élő gyakorlatáról egyetlen szó sem esett az évek során. Nem beszéltünk (és nem hallottunk előadást) az élő színészóriások szakmai gyakorlatáról, nem elemeztük alakításaikat, nem követtük figyelemmel a színészi ideál folyamatos, időbeli változását (mi módosul, mi marad változatlan benne). Nem tanultunk a hagyományos szerepkörökről, soha nem hallottunk arról, hogy Feleky Kamillnak valaha tánciskolája volt, hogy mit jelent a színpadon a szőke férfi, s mit képvisel a sötét hajú – bár azt mindannyian sejtettük, hogy Várkonyi Zoltán Darvas és Latinovits utódját keresi a kortársaink között... Nem fogtuk fel, hogy csak a tradícióhoz képest lehetünk „forradalmárok”, vagy legalábbis „újszerűek”, arról pedig végképp nem volt fogalmunk,

mit is jelent, s egyáltalán szükséges-e mindenáron „újszerűnek” lenni. Az idők során természetesen kialakult néhány mester-tanítvány viszony az idősebb és fiatalabb kollégák közt, de ez nem volt igazán jellemző.

Érdekes, hogy a hetvenes évek elején induló „új magyar próza” kezdő képviselői se választottak „mestert” maguknak, ez csak jó tíz évvel később történt meg, amikor a „lábon maradt” fiatal prózaszerzők megpróbálták meghatározni saját helyzetüket a magyar irodalom egészében. A költőknél kissé árnyaltabb volt a helyzet, a pl. a Kilencek személyes kötődése Nagy Lászlóhoz nyilvánvaló volt.

A képző- és zeneművészet induló képviselőinek sorsát és mentalitását nem ismerem, csupán feltételezem, hogy náluk a tradícióval való alapos megismerkedés megkerülhetetlen része volt a szakma alapelemei elsajátításának.

A magyar színházművészet napi sikereknek kiszolgáltatott, ingadozó voltának egyik oka feltétlenül „gyökértelenségében” keresendő. Különösen így van ez a zenés színházzal kapcsolatban.

6.

Az operett és én

Hogy én, hajdani beat-zenészként miként vetemedhettem operett-rendezésre? Úgy látszik, mély nyomot hagy az emberben a gyerekszerelem. A Mária főhadnagyot harmincszor láttam, huszonkilenc előadáson át arra készültem, hogy a nézőtér sötétjében megfogom a táncoskomikus kislányának a kezét. Meg aztán az ötvenes-hatvanas évek fordulóján az operett-világ hihetetlenül különbözött az engem körülvevő valóságtól. Tárgyaiban, színeiben, modorában, mindenben elütött a csukaszürke valóságtól, s ez a különбözőség sokkal többet jelentett önmagánál. Olyasmit sugallt: *létezik* másfajtság. Nehéz ezt elmagyarázni. A flitter, a hegedűzene, a bárók és hercegek furcsa módon erőteljes valóságtartalmat hordoztak, egy valaha létezett valóságét. Lám, nem mindenki jár lódenkabátban, és nem csak Röltex létezik meg a Lajka kutya és kisdobos nyakkendő. Megkockáztatom a képtelenséget: az ötvenhatos forradalom *ténye* közvetítette számomra az operetthez hasonlóan elementáris erővel egy másfajta életszemlélet, perspektíva lehetőségét.

Furcsa módon a forradalom és az operett megágyazta lelki terepen hódított néhány évvel később az egzisztencializmus és a beat. *A hullámokon lovagló madár* dadaista himnusza vagy az *I can get no satisfaction* erőszakos kiáltása a farmernadrággal, a jugoszláv nyloninggel és az SR26-os szovjet félversenybiciklivel egyidőben támadt rám. Farmernadrágja Szegeden csak minden hatvanadik srácnak volt, szovjet *félverseny* biciklije - amellyel se versenyezni, se normálisan kerékpározni nem lehetett - csak igen kevésnek. A nylon ing iránti vágyam pedig - nos, lehet, hogy az az ing kötött össze az operettel igazán.

Fehér ing volt, de *csíkos* - nem egyen-fehér.

Másféle csajok buktak rá.

III CSINÁLJUK IS – VAGY CSAK BESZÉLÜNK RÓLA? (*Második felvonás*)

1.

*Szívemben bomba van*⁴⁵

Második színházi munkám zenés darab volt. Spiró Györgytől kaptam felkérést Gábor Andor Dollárpapájának megrendezésére. A darab olvasása közben minduntalan Béres Attila barátom lemezgyűjteményének bizonyos könnyű korongjai forogtak a fejemben, a húszas-harmincas évek slágerei. Elhatároztam, hogy “megzenélem” a Dollárpapát.

A történet helyenként mikszáthi erejű, gyilkos realizmusát és Gogoly Revizorára emlékeztető szatirikus élet tompítja Gábor Andor tündéri humora, és kissé szentimentális emberszeretete, így valami egészen sajátosan keleteurópai elegy jön létre, egy furcsa, „korszerű”, groteszkbe hajló, helyenként érzelmes kevercs - aminek "jól állna" néhány "korabeli" szám. Egyrészt rögtön megfestenék a történet korát, ugyanakkor - azon egyszerű ténynél fogva, hogy a szereplők egyszer csak dalra fakadnak - ki is rántanák a realizmusból, már-már az abszurd felé. - Az ötlet olyannyira bevált, hogy a premiért követően több zenés darab rendezésére is felkérést kaptam.

A szolnoki munka ugyanakkor - finoman szólva - nem volt problémátlan. Spiró színidirektori szekerének rúdja félig már kifelé állt, egy rossz hangulatú, elcsigázott társulatot kellett felráznom, élükön a Dollárpapát alakító Győry Emillel. Szinte egyáltalán nem próbált. Nagyjából úgy viselkedett, mint Páger Antal, akivel még főiskolásként volt szerencsém színpadra lépni a Pesti Színház "Viszontlátásra, drága!" című Tersánszky előadásában. A próbák során Páger motyogott, összevissza kószált a színpadon, nem adott végszót, és szinte

⁴⁵ slágerszöveg a harmincas évekből

semmit nem mutatott az eljátszandó figurából. A premieren aztán revelatív volt - a maga módján. Minden kollégát "lejátszott" – ez nem esett nehezére, hiszen a többiek egyáltalán nem tudtak felkészülni az együttes játéokra.

"Kusi" ugyanilyen nemtörődöm módon gyüszmékelt szövegkönyvvél a kezében a próbákon. Alapvető különbség volt kettejük közt, hogy míg Páger a folyosón és az öltözőben abszolút magabiztos és fölényesen jókedvű volt (mintha élvezné a kollégák vergődését), addig Kusi ki se mozdult az öltözőjéből, totális depresszióba süllyedve ült a tükre előtt, időnként elsírta magát. Nem értettem, mi baja van, és fogalmam se volt arról, hogyan mozdítsak rajta. Gyerekkorom óta ismertem, a főiskola után Békéscsabán a zenés vígjátékok sikert sikerre halmozó, jóképű, fiatal sztárja volt, később Pécsen drámai színészként szerzett meglehetősen rangot magának. A Dollárpapa olvasópróbája előtt már aláírt budapesti szerződése volt - a jövőjével se lehetett nagy problémája. A szereppel viszont csak gondjai voltak. Kezdetől fogva azt mondogatta: nem neki való. Ez bizonyos mértékig igaz volt, a hosszan deklamáló, erkölcsi és politikai sorskérdéseket hordozó figurák tucatjai után egy alapvetően vígjátéki figurát kellett megalkotnia, s ez távol esett színészi imidzsétől. Ez az imidzs azonban - akkora már - ingatag volt, és Spiró kiváló színházi szemmel kívánt esélyt adni neki a váltásra.

Szerepkört váltani - minden színész rettegett feladata, különösen a nőknek okoz igen súlyos problémát. Tessék elképzelni például az ennivaló szubrettként rajongott Lehoczky Zsuzsát, amint egyszer csak arra ébred, hogy testsúlya háromszorosa a hajdaninak. Évekig tartott, míg feldolgozta a traumát, és magára talált. Ha ízlése, vagy inkább elementáris (ócska) komédiás ösztönei nem tennék olyan kiszolgáltatottá, az ország egyik vezető drámai színésznője lehetne. Tehetsége és "agya" megvan hozzá. Szinte páratlan alázattal építi fel új szerepeit, még a legkényesebb ízlés szerint is zseniális - az első főpróbán. Amint azonban megjelenik a közönség, Zsuzsa egyetlen (főúrinak a legkevésbé sem nevezhető gesztussal) sutba dobja addigi munkáját, s nem riad vissza a legalpárabb megoldásoktól se, csak hogy *azonnal* kiváltsa a publikum (könnyen megszerezhető, és hamar múló) rokonszenvét. - Tudom, ne is mondd, tudom! - jött ki hozzám a takarásba a Csárdáskirálynő Cilikéjeként a nyilvános főpróbán. - Nem lett volna szabad megvakarom azt a terebélyes seggemet. Igazad van. De ha egyszer *annyira* viszketett...! - Mindketten tudtuk,

mi az igazság.

A Dollárpapa próbái alatt Győry Emil úgy viselkedett, mint egy önmagát végtelenül sajnáló, gyáva öregasszony. Folyton elkésett, fogalma sem volt a szövegről, örökké, mindenért sírt. Dicsértem, udvaroltam neki, ajnároztam, kedve szerint írtam ki a próbákat - minden hiába. Láthatóan rettegett színpadra lépni. Végül - premier előtt egy nappal!!! - visszaadta a szerepet azzal, hogy abbahagyja a pályát.

Halálosan kétségbe estem. Se közel se távol nem volt olyan korú színész, aki bravúros beugrással megmenthetné az előadást. A társulat is pánikban volt. Egyedül Spiró direktor úr somolygott:

- Nyugi, rendezőkém. Nem lesz semmi gáz.

Idétlen reflexből már az is eszembe jutott, hogy kopaszra borotváltatom magam, és én játszom el a Dollárpapát. Kolosszális ötletemet az anyaszerepkört próbálgató Bajcsay Marival mertem csak megosztani.

- Remek ötlet! - bólintott, de közben úgy nézett rám, hogy legszívesebben leharaptam volna a nyelvemet. (Vagy az ő nyelvét - nagy szexboszorkának tartották akkoriban.)

A Nagy Annával kapcsolatos tapasztalataimra támaszkodva elhatároztam, hogy Kusival "hangnemet váltok". Látványos apátiába zuhanva ült az öltözőtükre előtt. Lehordtam, mint a pengős malacot. Tehénkönyein keresztül, kissé álmatagon nézett rám.

- Igazad van. Minden szavad arany. Én egy utolsó rongy vagyok. De nem teszem ki a lábamat innen! - pillantott az öltözőtükre. - Egyszerűen képtelen vagyok rá.

A főpróba elmaradt. Másnap premier. Bukás vagy botrány, teljesen mindegy, szépen induló rendezői karrieremnek fuccs, spongyát rá.

*Szívemben bomba van, hogy ha meglátom magát
És máris romba van, s fut, ki merre lát...*

Egész éjszaka a Tisza-parton bolyongtam, mint tízegynéhány évvel azelőtt, amikor Székely Gábor asszisztenseként nem tudtam levezenyelni a főpróba utáni fényképezést.

Felelősségem teljes tudatában kijelentem: nálamnál felkészültebb, lelkiismeretesebb rendezőasszisztenst még nem hordott hátán a föld. Székelynek reprezentálnia kellett a Három nővér főpróbája után, (tanácsi és pártvezérek várták az irodában), bejelentette a társulatnak, hogy én vezetem a fényképezést. Pontos, felelős jegyzeteim alapján a színre szólítottam az első jelenet szereplőit, amikor Iványi Jóska közölte, hogy viszket az álszakálla, halálosan fáradt, így elsőként az ő jeleneteit fogjuk lefényképezni. Udvariasan emlékeztettem rá, hogy a darabban rajta kívül is van még néhány szereplő, köztük például a három nővér, ők is fáradtak, az általam választott fényképezési sorrend demokratikus...

Iványi művész úr leszólt a fényképésznek, mintha én ott se lennék:
- Közelit ne csinálj, a szemem nagyon táskás! - és pózba vágta magát.

Elég hülyén éreztem magam. A darabban nem csak Székely asszisztense voltam, Fedotyik nem létező, nyúlfarknyi, megoldhatatlan szerepét is adtam - ráadásul bemutatkozásként. A társulat asszisztensként némileg respektált, színészként annál kevésbé. "Ő lesz itt a mindenkori Fedotyik..." - gondolták.

A nővéreket játszó Csomós Mari, Timár Éva, Andai Kati a portálból figyelték Iványi Jóska cseppet sem kollegiális mesterkedését. Úgy éreztem, felelős rendezőasszisztensként meg kell védenem az ő érdekeiket (is).

Iványi elé ugrottam.

- Kérlek, ne fényképezz még! - szóltam a fotósnak.

Iványi ekkor fenéken rúgott, vagy mondott valamit, ami felért egy seggberúgással. Annyira meglepett ez a hozzá és hozzám, valamint a színházművészethez is méltatlan gesztus, hogy másodpercekig nem tudtam beszélni. A fejem zúgott, nem kaptam levegőt, szemem előtt tüzes karikák. (Alkalmasint a vaku villogott, mert a fotós, remek színházi érzékkel egy szempillantás alatt eldöntötte, ki az erősebb kutya kettőnk közül, és máris fényképezni kezdte a drámai pofákat vágó Iványi Jóskát.)

Nagy nehezen összeszedtem magam.

- Rendben van! - suttogtam -, akkor mostantól te vagy az asszisztens, vezesd le te az egész fényképezést! És veddd is fel érte a pénzt!

Kirohantam a színházból.

Odakint tél volt, kegyetlenül fagyott. Nem vettem észre, hogy még mindig Fedotyik gimnasztyorkáját viselem. Hajnalig meneteltem a Tisza-parton fel és alá, még az is eszembe jutott, hogy a jégtáblákat görgető folyóba vetem magam. Bedagadt torokkal, taknyosan, láztól égő szemmel rontottam be korán reggel Székely irodájába, közöltem, hogy Iványi Jóska javára lemondok az asszisztensi munkáért járó nyolcszáz forintomról, úgy hogy legyen szíves azt a művész úrnak utalja ki.

- Lázasnak látszol – pillantott rám Székely -, aludd ki magad, este előadás. És ne légy hülye. Jól jön neked az a pénz. Egyébként rendben

lezajlott a fényképezés.

Igaza volt. A fotók jól sikerültek, és én három napos lelki tusa után felvettem az asszisztensi gázsit. És ami a legfurcsább: a társulat szinte megkedvelt az eset kapcsán, Iványi Jóska úgy viselkedett velem, mintha legalábbis a barátja lennék.

Most, hogy Kusi közölte: semmi szín alatt nem fogja eljátszani a Dollárpapát, megint a Tisza-partot róttam. Csorogtak a könnyeim. Mert - tegyük fel - ha valami csoda folytán Kusi holnap mégis rászánná magát, hatalmas bukás lenne az eredmény. Hiszen egyáltalán nem próbált! Soha nem tett meg egyetlen tánclépést se, szövegről, dallamról fogalma sincs, folyton az ügyelő tolt a színre, ha bejött egyáltalán, és a kollégák vezették ki a megfelelő járáson a jelenet végén! Szétbassza nekem az egész előadást! Én fogok megbukni - nem ő! Mégiscsak az volna a legjobb, ha ez egyszer betartaná a szavát, és elmaradna a premier. A botrány többet ér, mint a bukás.

Nem lett se botrány, se bukás.

Kusi remek volt, énekelt, táncolt, betűhíven tudta a szövegét.

2.

A négyesfogat

Az operett - ez a magyar kulturális nemzeti tradícióhoz köthető, mégis ízig-vérig nemzetközi műfaj (ahogy Szinetár Miklós fogalmaz: már etimológiája is jelzi a műfaj internacionalizmusát: *primadonna* - olasz, *bonviván* - francia - *szubrett* német, *antré* – francia, *abgang* - német) kikristályosodott dramaturgiája a néző nemzeti és társadalmi hovatartozástól függetlenül hat. E hatás alapját a zseniális négyesfogat adja:

Primadonna, bonviván, szubrett, táncoskomikus

A *BONVIVÁN* a mindenkori hős, a fellegek közelében járva áthágja a társadalmi szabályokat, a haladás gyermekeként eszmei példát mutat. A *PRIMADONNA* megérzi a hős igazságát, s szerelmével segíti győzelemre az eszményi férfiút. A *TÁNCOSKOMIKUS* és a *SZUBRETT* a commedia dell'arte szókimondó, leleményes szolgálóinak unokáiként ellenpontoszák a hősi vonalat. Társadalmi helyzetüket tekintve mindenképpen alacsonyabb rangúak a főhősöknél, talpraesettek, jól ismerik a kiskapukat, az élet gyakorlatát, praktikus tanácsokkal segítik győzelemre a hőst és asszonyát.

A *négyesfogat* mindenkori történetének másik fővonala természetesen a szerelem. Ám míg a *bonviván* és a *primadonna* nemes vonzalma a legtöbbször csupán egyetlen csók közbeiktatásával jut el a házasság szentségéig, a *szubrett* és a *táncoskomikus* viszonya sokkal sikamlósabb, nagy szerephez jut benne a testiség.

A színház végtelenül erotikus hely, az előadások elsősorban az érzékekre hatnak. Ezért nem is lehet igazán sikeres színész az, akiben nem dolgozik erőteljes szexualitás. Megkockáztatom: a színész nemiségében rejlik „szakmájának” egyik legfontosabb hatáseleme - minél vonzóbb szexuálisan, annál sikeresebb. A szexualitás mélyen kódolt valami, nem lehet olyan egyszerű fogalmakkal körülírni, mint hogy valaki csinos, jó vágású, stb. Természetesen nem elhanyagolhatóak a másodrendű nemi jellemzők,

de nem abszolút meghatározóak. A személy külső megjelenésétől a (végtelenül fontos) hangján, hangszínén át személyiségének teljes skálája tartalmazza, vagy nem tartalmazza a nemi vonzerőt. A „csúnyaság” önmagában nem akadály. A „tehetség” viszont – önmagában – nem elég. Ha a Harmadik Richárdot játszó színészből nem árad a szexuális vonzerő, játszhatja szerepét bármilyen jól – érdektelen lesz. Ha Lady Macbeth csupán egy hataloméhes fúria – nem fog felzaklatni. A néző (akár bevallja, akár nem, akár tudatában van, akár nincs) az ellenkező nemű főszereplőt *mindig* saját lehetséges (szexuális) partnereként értékeli.

A négyesfogat zseniálisan épít a szexualitásra.

Az ember a primadonnába szerelmes, de hálni a szubrettel akar. Ez az egyik Nagy Kulcs, amely nyitja az operett sikerének (egyik) titkát. Valamennyien vágyunk álmaink Első Asszonyára, a gyönyörűre, megközelíthetetlenre, fenségesre, elegánsra, okosra, lázadóra - és a legtöbbünk kiköt a begyes-faros-takarnál, akinek helyén van az esze, csintalan, sokat nevet, jókat dumál, és (feltehetően az ágyban is) jóval mozgékonyabb a Prima Donnánál.

A primadonna?

Királynő és kurva egy személyben. Fenséges, megközelíthetetlen, ugyanakkor láthatóan megváltásra vár. Titkai vannak, amelyeket szomorúan visel. Nyomja őt a magány, de elfojtja szenvedését. Magasztos pillanat lehet megcsókolni szép vonalú ajakát, s szívünk közelében érezni felpolcolt keble alatt sebzett madárként vergődő, társtalan szívét. Fiút fog szülni, erre mérget vehetünk. Egy kis bonvivánt. Ugyanakkor gyakran van benne valami kurvás. Nem kiskurvás, nagykurvás. Donna. Prima – nem első, de első osztályú. Nemes vad.

A bonviván?

Férfiideál. Minden stimmel rajta. Jóképű, „fontos”, elegáns, kissé felhős tekintetű, snájdig, nagylelkű, okos... (A bonvivánt játszó színészek egyébként – tisztelet a kivételnek – általában végtelenül hiúak és nem túl okosak.) Olyan tökéletes, hogy

férfiatlan tenormagasságait is megbocsátjuk. Nem véletlen, hogy a valóságban már nem létezik.

Bohumil Hrabal szerint (akit alapvető kelet-európai szerzőnek tartok; amellet, hogy igazi prózavarázsló, a munkáskörnyezetbe száműzött féltellektüel megrajzolásával évtizedekig érvényes látásmódot, élet-attitűdöt fogalmazott meg: miként lehet a szörnyűségben meglátni a jót, a mégoly megnyomorított életben is a lét gyönyörűségét) az igazi férfi mindig taknyos és egy kicsit mindig fos-szagú. - Hát ez a kép elég messze van a bonviván portréjától.

Sokat bajlódtam egy kellemes hangú, jó megjelenésű fiatal kollégával, aki bonviván-szerepkörben tündökölt egyik vidéki állomáshelyemen. Első ránézésre az Isten is bonvivánnak teremtette: magas volt, jóképű, megvolt a „Bé”-je - viszont hiányzott belőle a nők iránti galantéria. Mit galantéria, az alapvető tisztelet. Pökhendi (bár vonzó) ripők volt. Szenvedtek mellette a primadonnák. Nem engedte őket előre az ajtóban, a színpadon örökké elébük állt, s a legszenvedélyesebb duettek közben olyanokat suttogott a fülükbe, hogy:

- Alacsony vagy, tündérkém! – vagy: - Hiába trillázol szívi, nem megy ez neked... - Így aztán (bármilyen jóképű volt, s látszólag megfelelően alakította a vonzó világfi szerepét) *elsőpró* sikert mégse aratott. A nézők megéreztek lényének furcsa kettősségét, férfiatlan otrombaságát. Más férfitől elviselnék – egy bonvivánnak nem tudták megbocsátani.

Egy másik bonvivánjelöltet - néhány éves sikeres operett-szereplés után elszípkázta őt az opera - én tanítottam meg két lábon állni. Nem nagy mutatvány ez, de nem könnyű elérni egy olyan énekesnél, akinek hangképzésében a talpizmai is részt vesznek. Minél magasabbra szárnyal a dallam, bonvivánunk annál inkább pipiskedik. Lassan fejlődő dallamíveknél még csak-csak elmegy ez az akrobatikus mutatvány, de ha a dallam le-föl ugrál, hőstenorunk három másodpercenként spiccel, mint egy balerina - márpedig a balerina nem bonviván. Aztán a keze, a karja – mint egy dallamvezérelt marionetté. Időnként a színre settenkedtem a

próbán miközben énekelt, és megérintettem önálló életre kelt végtagjait. A karja mintha acélból lett volna: könyöke messzire kiállt a törzse mellől, szögletesen hadonászott, s ha meg kellett ölelnie színi partnerét, olyan erővel tette, hogy a férfi-énekesi karok satujában vergődő primadonna a kelleténél fél oktávnyival magasabb hangokat adott ki magából.

Próbák hosszú sorának volt legfontosabb motívuma, hogy bonvivánomat a talpára állítsam, s elérjem nála: ne hadonásszon örökké. Amúgy zeneileg képzett (nagy ritkaság ez!) fiatalemberről van szó, értelmes, barátságos, előzékeny valaki, és nem is tehetségtelen. Láttam őt később operaelőadásban. Előadás után szeretettel gratuláltam neki, dicsértem szépen fejlődő énektudását, zeneiségét, alakításának finomságait.

- Jó, jó, édes Péterkém - legyintett türelmetlenül -, inkább azt mondd meg: nem pipiskedtem túl sokat?

Az istenadta bonviván tökéletesen tisztában van a szerepkörével, kiválóan ismeri annak törvényszerűségeit - amelyek gyakran alapvetően ellentmondanak más színpadi törvényeknek.

Sárdy Jánosról mesélik, milyen vitába keveredett egyszer a "kis rendezővel". Jön be a jelenetre a színpad közepén. Kis rendező felszól neki: - Elnézést, művész úr, itt a bal kettőn tetszel bejönni.

- Az lehetetlen - mosolyog Sárdy. - Én itt belépőt énekelek, kiskollegám, nem jöhetek oldalról. Nekem itt középen kell bejönnöm.

- Az sajnos lehetetlen! – sóhajt a kis rendező. - Két perccel ezelőtt tetszettél távozni a dolgozószobádba, a darabban többször elhangzik, hogy a szobának nincs több bejárata. A dolgozószoba ajtaja a bal kettőn van, ott mentél ki, tehát onnan is kell, hogy vissza gyere.

Sárdy belegondol. Töpreng.

- Igazad van, gyerekem - mondja végül. - Teljesen igazad van, de nekem itt akkor is középről kell bejönnöm!

Kis rendező hamvába hull, majd ujjá születik, ragyog: - Értem, művész úr, akkor be tetszel jönni a bal kettőn, aztán középre sétálsz!

- Úgy érted balról-jobbra, profilban, kiskollegám?

- Igen, mivel a dolgozószobád ajtaja ugye a bal kettőn nyílik...

- Na, idefigyelj akkor - szól Sárdy derűsen, megelégedve a terméketlen vitát. - Most féltizenkettő van, ugye?

- Annyi - nyugtázza a kis rendező. (Végre valamiben egyetértenek.)

- No, akkor én most szépen hazamegyek a bal kettőn, és te majd üzenj értem, ha középről jöhetek vissza.

Kis rendező félegykor üzent, és Sárdy középről jött be, ott, ahol megjelenik minden valamirevaló bonviván.

Ádám Ottónak tulajdonítják a mondást: a színpadon sokféle igazság van, és bizony akad köztük szar igazság is. Mint ahogyan (s ezt Szinetártól tanultam:) egy megoldás tökéletes lehet fél nyolckor, ám este negyed tízkor (a harmadik felvonásban) már használhatatlan.

A szubrett?

Nahát, az tényleg édes pofa! Instrukciót adsz neki, bölcsen magyarázol. Kissé félrebiccentett fejjel hallgat, a koncentrációtól enyhén kancsalít, majd a legváratlanabb és legalkalmatlanabb pillanatban megkérdi:

- És mi lenne, ha a huszonhatodik ütemben egy sálat csinálnék?

A "sál" a szubrettek és táncoskomikusok kedvenc táncfigurája, „nagy dobás”. A táncoskomikus (szerepkörének megfelelően vékonydongájú fiatalember) a vállára emeli a szubrettet, és megforgatja a nyaka körül, mintha a nő holmi könnyű selyemsál volna. Természetesen nem az. A szubrettek hajlamosak a gömbölydedségekre. Így aztán ezt a nagy dobásnak szánt figurát nézve az ember imádkozik: Istenkém, csak le ne ejtsék egymást! Szánalom ébred irántuk a nézői szívekben is, s mennydörgő tapsukkal nem az eredményt, hanem a heroikus szándékot jutalmazza.

Van még néhány akrobatikusnak szánt táncelem, amit előszeretettel alkalmaz a négyesfogat második kettőse, ilyen például az a forma, amikor a szubrett vaskos lábait átkulcsolja a táncoskomikus derekán, a férfi pörögni kezd, a nő haja a földet söpri. A végeredmény tényleg szédítő, a táncospár hosszan képes így, látványosan pörögni - de amíg eljutnak a biztos lábfogásig, az minden, csak nem könnyedség, nem kecs, nem tánc. Viszont komikus - tehát belefér.

Imádnivalók, amikor kigyúrnak egy-egy ilyen figurát. Órákig képesek gyötrődni, végül szólnak: most megnézheted! És izzadtan, lihegve bonyolódnak egymás karjába-lábába, sután imbolyognak, végül diadalittas arccal néznek rád:

- Na, milyen volt?

Jobb, ha nem vallod be ilyenkor, hogy mindent láttál, csak nem a “figurát”.

Mondják, hogy a hajdani idők nagy szubrettjei kiválóan táncoltak. Nem tudom. Én láttam Bársony Rózsit (igaz, hogy már nem volt egészen fiatal), nem tánctechnikai tudása hatott rám. Inkább az a lezser könnyedség és báj, amivel a *végtelenül egyszerű* tánclépéseket „eladta”. (Mint ahogy a géppuskalábú, amerikai sztepp-király, Fred Astair táncát figyelve szinte mindig a szemét nézem, a tekintetét, a mosolyát – és nem csak a lábát.)

A szubrett gyakran az „életben” is az. Cserfes, vidám, fitos, nevetős, csiklandós és csiklandó. Bár gyakran butácska, szinte mindig okosabb a táncoskomikusnál. Partnerével úgy viselkedik, mint egy fiatal anya, vagy szerető nővér. Sosem hűg – ez érdekes. Szexuális vonzerejében is van ebből valami: megengedő és megbocsátó, tüzes, de alapjában véve mégiscsak engedékeny és belátó szerető lehet.

A táncoskomikus?

Gyakran jó *barátnője* a szubrettnek, így nagyszerűen megértik egymást. Öltözködési tanácsokkal szolgálnak egymásnak (Tündérmé, ne vedd fel azt a stólat, nem áll jól neked. - Vigyázz azzal a nadrággal, kiemeli a pocidat...! - Oh, igazán?) Meg kell zabálni őket. Különös és érdekes, hogy a másérdeklődésű táncoskomikusok igen tetszenek a nőknek. Talán olyasféle érzéseket kelt bennük, mint bennünk, férfiakban némely primadonna: csak kapnánk egyszer úgy istenigazában a kezünk közé, megmutatnánk nekik, hol terem a banán. Meg aztán azért is lehetnek a táncoskomikusok bizonyos értelemben kissé férfiatlanok, hogy ne zavarják a bonviván vadászmezejét.

A színház erotikus vadászmező. A zenés színház kiváltképpen az. Itt minden a szexualitásról szól. És nem csak a színpadon. A színház egyetlen dolgozója sem maradhat ki a nagy körtáncból. Varrólányok és férfiszabók, sminkesek, öltöztetők, titkársági hölgyek és érett dramaturgok, világosítók, díszletezők – ki szemérmesen és rejtve, ki hivalkodón, mint egy főemlős (akiknek körében a merevedés nem egyszer

a dominancia jele is) – mind-mind leadják a maguk félreérthetetlen jelzéseit. Csattognak, villognak a szemaforok. Partnerszerelmek, „önfeláldozó” asszisztens lányok, cezaromán balettmesterek, döllyfős tárvezetők – hogy maradhatna ki a táncból éppen a megbízható tanárember azzal a nagy aktatáskájával? Ha mást nem, legalább „cicceg” – vagy csúfosan ráfizet. Belekeveredtem egyszer egy primadonnámba. Próbáltam ellenállni, tudtam, hogy baj lesz. „Semmi! – búgta az asszony. – Én hadnagyom!” (Nem mondott baj lesz. „Semmi! – búgta az első asszony. – Én hadnagyom!” (Nem mondott generálist, de én nem erre figyeltem.) Másnap másfél órát késett a próbáról, és attól kezdve hol fennen ragyogott, hol hamvába holt a „dominenciám”.

Bár a táncoskomikusok általában kevésbé butábbak a bonvivánoknál, általában semmit nem értenek a köröttük zajló előadásból, mégis beleillenek – éppen azáltal, hogy kilógnak belőle. Nem véletlen, hogy ők művelik a legtöbb nota benét.

Offenbach *Banditák* című operettjében Latabár a következőképpen énekelte Moscito nyúlfarknyi belépőjét:

- Elnézést - szólt le a zenekarhoz - maguk merre mennek? *(közönség derül)* Nem arra? *(derültség)* Nem baj, azért elkísérhetnek egy darabon. *(nézői kacagás)* Karnagy úr, vegye elő, azt a hosszú pálcáját! *(kuncogás)*

És jön a szám.

Látszólag nem nagy énekesi produkció, Latabár inkább csak mondja, mintsem dalolja a szövegét, bár... És itt egy zseniális trükk: az az erőteljesen ritmikus szövegmondás, amely lejtésével tökéletesen leképezi a dallammozgást anélkül, hogy a dallam egyetlen valódi hangmagasságát elérné, furcsa módon elementárisan zeneibb sok énekesi teljesítménynél. (Ismerte és alkalmazta ezt a trükköt Rátonyi Róbert és Feleky Kamill is.) Fantasztikusan élt vele a minden énekhangot nélkülöző, ám képzett zongorista Antal Imre, aki döngicsélésével hívebben közvetítette Offenbach muzsikáját az Operettszínház Szép Heléna előadásában, mint komoly hangú adottságokkal rendelkező énekes partnereinek egy része.)

Hasonlítható ez az előadásmód Major versmondásához, aki a legtöbb költeményt mintegy külső szemszögből, magyarázón, bizonyos ironikus távolságtartással felmutatva szavalta, bemutatta a művet – nem átélte. (Hol a realizmus?!?)

Nos, Latabár, miután „elénekelte” Moscito belépőjét, így szólt a közönséghez:

- Részemről ez nem volt bosszú.

Én rövid voltam, csak a zene volt hosszú...

(fergeteges taps, kacagás)

- Fenség – fordult a királyhoz - most folytathatjuk.

És folytatták.

(Hát mi ez, ha nem posztmodern elmebaj?)

A szórakoztatóan csetlő-botló táncoskomikus mellett feledhetőek a soha be nem teljesülő vágyak, mellette mindig történik valami, és ez akkor is vigasztaló, ha az a valami csak mellékszál.

És a többiek?

Igen sok operett kínál harmadik alternatívát. Azok a hölgyek, akik se a méltóságteljesen vonzó primadonnák, se a filigrán vagy éppen gömbölyded szubrettek szerepkörébe nem illenek, még mindig lehetnek **buffák**. E hatalmas termetű hölgyek mulatságosak és erősek. Esetleges ölelésüktől retteg a férfinéző, bár el tudja képzelni a prézelés általi megsemmisülést.) A tartózkodóbb karakterű férfiak számára a **rezonőri** szerepkör kínál élhető perspektívát. A tökkelütött öregemberek (elcsapott királyok, levitézlett grófok, felszarvazott férjek vagy lányos apák) mindig szeretni valóak és (szerepük szerint - **buffók**) könnyen megbocsáthatóan ostobák. Ha egyik szerepkör se smakkol, még mindig lehetünk kóristák, eleganciát mímelve sétafikálhatunk egy életen át a színpad peremén, szerényen hátra húzódva adhatunk teret a szerencsésebbeknek; dalárdistának lenni se megvetendő. A tánckari tagnak is jut elég potya-szerelem, potyapezsgő és balett-betét.

Az élet fenékgig tejfel, ha van bátorságod hozzá. Igen, minden operett erről szól:

Bátorság!

3.

Az operett, mint posztmodern valóság

A *modernizmus* – amely számomra a francia impresszionisták fellépésével vette kezdetét – formabontó törekvései még azt a célt szolgálták, hogy minél átütőbben, átélhetőbben közvetítsék a művész megtapasztalt valóságélményét. A modernisták hittek az információ-átadás lehetőségében és fontosságában, céljuk s egyben eszközük volt a világ teljesebb megismerését szolgáló emberi kommunikáció. Bár Isten halott, az általa (vagy nélküle) teremtet világ megismerhető, az idő *előre* halad, s noha a szüntelen változás bonyolult folyamatait irányító értelem/cél nehezen felismerhető, a megértésre irányuló emberi törekvés a modernizmus szerint nem reménytelen.

A történelem, a tudomány és a társadalom „fejlődése” azonban a XX század közepére túlfutott azon a ponton, ahonnan a szubjektum számára még valamelyest áttekinthető volt. Belátva, hogy az ember elveszítette az információözön fölötti ellenőrzését, a *posztmodern* azt tételezi, hogy az információk között nem állatható fel többé hierarchikus rend. Sőt, bizonyos természettudományos megfigyelésekre támaszkodva kijelenthetjük (ha van bátorságunk hozzá), hogy egy-egy jelenség egyszerre többféleképpen is értékelhető, noha ezen értékelések az európai logika szerint elvileg kizárják egymást.

A XX. század elején komoly természettudományos vita zajlott a fény természetéről. Részecske vagy hullám? Az egyre pontosabb eszközökkel végzett kísérletek meglepő eredményt hoztak: a megfigyelt jelenség természete alighanem a megfigyelés tényétől függ.⁴⁶ Ami ugye – nyilvánvaló képtelenség. És mégis így van. Ha a fényt hullám-jelenségként vizsgáljuk – akkor hullámnak mutatja magát. Ha részecskeként óhajtjuk detektálni – részecskeként jelentkezik a detektor-ernyőn. Márpedig a két minemőség a fizika

⁴⁶ Werner Heisenberg: A RÉSZ ÉS AZ EGÉSZ (fordította: Falvai Mihály) Gondolat Kiadó, Bpest. 1983

eddig ismert törvényei szerint kizárja egymást. (Vagy nem jól *fogalmazzuk* a törvényeket. Heisenberg erre hajlott: elégtelenek a fogalmaink.)

Konszenzus?

Ha a világ jelenségei többféleképpen is leírhatóak, akkor *nincs* többé hierarchia a teremtés terepén. A nézőpontok szabadon váltogathatók, és semmi garanciánk nincs arra, hogy a mi nézőpontunk bárki másnak bármit is jelentsen – önnön létezésének tényén kívül (*van* ilyen nézőpont is). Mi következik ebből? A művésznak nem kell konszenzusra törekednie, mivel konszenzus nem létezik. Egy mű – mint a világ és a lét értelmezésére irányuló kísérlet – semmi másról nem szól, mint a mű *nézőpontjának* bemutatásáról. Nota bene: a művet nem kell holmi elvek szerint megszervezni, a szerkesztés szükségtelen, kiadhatunk regényeket bekötetlen és számozatlan lapok zagyva elegyként – az olvasó majd saját hangulata és a véletlen segítségével olyan sorrendben olvassa a lapokat, ahogyan neki tetszik, vagy ahogy éppen sikerül neki.

A posztmodern – a Nagy Mellérendelő Szerkezet, amelynek alkotórészei közt *nincs* hierarchikus különbség – nem óhajtja értelmezni a valóságot, tehetségesen vagy tehetségtelenül, szerencsésen vagy szerencsétlenül egyszerűen visszaböfögi a világot – miközben azért (persze!) holmi művészi attitűdben tetszeleg.

E tetszetősen hangzó maszlaggal magukat entellektüelnek tekintő emberek ezrei etették egymást, évtizedeken át. A tisztességesebbek tovább gondolva tételüket ha a művészet halálát nem is, a művész felesleges voltát igenis deklarálták. Mindenki lehet művész, sőt mindannyian azok vagyunk. Ha viszont mindenki az, akkor önjelölt művészre (mint közösségi szerepvállalóra) többé semmi szükség. Ebből aztán egyenesen (inkább kicsit görbén, de) következik az is, hogy *nincs* közösség. Az emberek folyton felbomló és átalakuló érdekcsoportjai többé nem funkcionálnak a régi értelemben vett közösségeként, ideiglenes működési szabályzatuk bármikor szabadon áthágható, hiszen *úgyis* megváltozik minden az időben, minden csak jel marad, de nincs többé jelentés.

Ez a gondolkodásmód egyrészt tökéletesen leképezi az információs társadalomban totálisan magára hagyott, atomizált személy (hamis) valóságképét, hiszen valamennyien nap mint nap megéljük, hogy beláthatatlanul messzire kerültünk hajdani szándékainktól, valaki másnak az életét éljük, és a legcsekélyebb esélyünk sincs nem hogy holmi közösség, de a saját életünk megváltoztatására se. Másrészt a posztmodern valóságszemlélet tökéletesen kielégíti a világ teljes gazdaságát mozgató néhány tucatnyi érdekcsoportot, amelyek így az ellenőrzés legkisebb veszélye nélkül a saját kedvükre alakíthatják adott esetben akár teljes országok életét.

Az Egyesült Európa – mint közösségi eszme – gyakorlatilag semmit nem jelent. Az Amerikai Egyesült Államok gazdasági, katonai és kulturális világhatalmának kétségbeesett ellensúlyozására irányuló törekvés sikerének reménye eltörpülni látszik az egyesülés okozta nemzeti gondokhoz képest.

- *There is no free lunch* – tartja a bölcs amerikai közmondás. – Semmit nem adnak ingyen. – Vagy szabadabb fordításban: - Hiába akarsz jól járni, *végül* biztosan pórul jársz.

Egyetlen esély a zöld alternatíva:

A Föld „megmentése” egyre nyugtalanítóbban szükségessé váló cél. Olyan feladat (és eszme) amely feltehetően még ebben a században újra tartalmat és méltó értelmet ad a „közösség” fogalmának.

Mi köze mindennek az operetthez?

A posztmodern szemlélet minden struktúrát tagadó elve divatos struktúraképző gyakorlatként jelent meg a kulturális piacon. Én magam is rendeztem „posztmodern operettet”.

4.

Mit keresek én itt?

Veszprémben történt.

Éppen „alkotói válságban” leledztem, mélyen meg voltam bántva és sértve, amiért sikeres operett-rendezéseimet a „kritika” számba se vette. Nyafogtam, duzzogtam, mint egy mellőzött lotyó. Ekkor érkezett a felkérés: rendezzem meg a Petőfi Színházban Ábrahám Pál: Bál a Savoyban című operettjét. Semmi kedvem nem volt a dologhoz, a munkára, s a vele járó javadalmazásra viszont égető szükségem volt. Ímmel-ámmal fogtam munkához, nem érdekelt igazán. Természetesen felkészültem azért. Azt hiszem, elsősorban hiúsági okokból, de soha nem engedtem meg magamnak, hogy az általam rendezendő darabról a munkafolyamat elején ne tudjak jóval többet a színészeimnél. Alaposan megismerkedtem a szövegkönyvvel és a zenei anyaggal – mit mondjak, nem zaklatott fel „művészileg”. Semmiféle megfogalmazható „célom”, „személyes mondandóm” nem volt a darabbal kapcsolatban. Azt fogom csinálni, amit várnak tőlem: nem túl ügyetlen közlekedési rendőrként lebonyolítom az előadást. Ha a színpadon nem ütköznek össze a szereplők, már megnyertem a csatát – aztán irány a pénztár.

A dolog másként történt.

Megkedveltem a társulatot.

Ha az ember ideiglenesen egy vidéki városba költözik hat hétre, különös lelkiállapotba kerül. Kiszakad otthoni környezetéből, elválik a családjától, kedves tárgyaitól, mindennapi környezetétől, amely addig szinte észrevétlenül megszervezte a mindennapokat. Hiába készülsz erre, amikor egyszer csak ott ülsz egy idegen, bútorozott szobában, amelynek ablaka ismeretlen tájra néz, a cuccod ott hever melletted két bőröndbe zárva – nem csak a térben nyílik új perspektíva előtted. Olyan érzés ez, mintha beköltöznél egy ismeretlen életébe, aztán rádöbben, hogy te magad vagy az ismeretlen.

Noha rengeteg a tennivalód, mégis tele vagy váratlan szabadidővel. A napok szinte betölthetetlenül tágasra híznak, minden napszakban akadnak váratlanul szabad félóráid, amelyek készületlenül érnek. Ezek a félórácskák úgy akaszkodnak beléd, mint a pikadorok

horgos végű pikái a bika testébe. Gondolom, eleinte a bika se érti a dolgot. A jól ismert legelőről és karámból egyszercsak bekergetik az aréna tágas porondjára, a lelátók tele vannak izgó-mozgó, izgatottan nevetgélő, hadonászó emberrel, a nap ismeretlen szögből tűz rá, s ő hiába forgatja a fejét, hogy ismerős szegletet fedezzen fel, a porond kerek, nincs hova menekülnie. Ilyenkor toporzékol. És akkor jönnek a pikadorok. Mire megérted, mire megy ki a játék, mire felfogod, hogy ugyanaz a bika vagy, aki voltál – már nyakszirten is szúrtak.

A munka látszólag simán indult, három nap alatt lerendelkeztem az előadást - mint egy gyakorlott közlekedési rendőr. Topográfiai szempontból raktam fel a darabot a színpadra: ki merről érkezik, hova megy, melyik szám honnan indul, hova jut el. Nagyjából azt is felvázoltam, mi történik majd a számokban. Az ilyenkor kialakuló vázlat-rend hatvan százaléka megmarad majd az előadáson is - ez egészséges arány. Bizonyára lehetne ennél nagyobb találati pontossággal előre elgondolni egy produkciót, bár én nem vagyok híve ennek. Rajzoló rendező vagyok, ami annyit tesz, hogy (elsősorban zenés daraboknál, ahol általában népes szereplőgárdát kell mozgatni térben és időben) térképet rajzolok magamnak minden jelenetről és minden számról, fázisrajzokat is készítek, hogy minden pillanatban tudjam az előzményeket és következményeket: ki honnan jött, milyen lépéssel, s mi lesz a kombináció folytatása, hova fut ki a dolog, mi az adott szám, jelenet vége, és hogyan kapcsolódik a következőhöz. Rajzaimat ugyanakkor sose viszem magammal a próbákra, így esélyt adok a spontaneitásnak, had alakítsák tervemet a körülmények, és persze maguk a játszó személyek.

Noha azzal áltatom magam, hogy a próbák első harmadában többet tudok a darabról és a szerepekről, mint maguk a szereplők, megpróbálok úgy viselkedni, mintha nem hinném ezt. Holott végtelen önteltségemben még azzal is udvarolok magamnak az idegen színeszházi szobám magányában, hogy a színészeimről is többet tudok, mint ők maguk. Jobban ismerem képességeiket, erényeiket és hibáikat, tudom, milyen irányba haladnak könnyen, és milyen kíváncsalmaim teljesítése okoz nekik nehézségeket.

Ritkán tévedek.

Bál a Savoyban?

A Bál a Savoyban próbái tele voltak a számomra meglepetéssel. Mondhatni: sokat tévedtem. A Daisyt játszó színésznő és a Musztafa bejt alakító színész kollega megszállott munkagépek voltak. Hajnalban keltek, és a tíz órai próbakezdésre már lenyomtak néhány óra táncot, összemondták és lejárták a párjeleneteiket. Már az első hétvégére tudták a szöveget, a dalokat, dalszövegeket, alaplépéseket – és elégedetlenek voltak a szöveggel, a dalokkal, a lépésekkel, önmagukkal – és velem.

Tudtam, hogy Körösi Csabának jól fog állni Musztafa szerepe, a Daisyt próbáló színésznő esetében már korántsem voltam olyan biztos ebben. Modri Györgyi hogy úgy mondjam, nem kifejezetten „trendi” alkat. Rossz tartás, szinte semmi nyak, a lába jó, de minek. Okosabb az átlagnál, ez látszik is rajta, márpedig egy szubrett ne legyen okos, mert az a legtöbb férfit riasztja. Hangterjedelme megvolt a szerephez, de a hangszínében volt valami kellemetlen, nagyon érződött rajta, hogy dolgozik, amikor énekel.

Zongorista karmesterem - egyben az előadás korrepetitora - tapasztalt női róka, nem fűzött nagy reményeket a bemutatóhoz. Ő már az olvasópróbán „készen” volt a darabbal „séróból” gurította le a számokat a hamis pianínón. Mikor szóvá tettem, hogy nem tiszta a hangszer, nevetve legyintett:

- Úgyse hallja senki.

- Dehogynem, Gyöngyike – mondtam neki -, én hallom.

Na most Ábrahám nem Kálmán Imre, nem Offenbach, és nem is Lehár Ferenc – sokkal „könnyebb”, de igenis jó zene. Volt szerencsém együtt dolgozni kiváló karmesterekkel és invenciózus zeneszerzőkkel, akik az esetek túl nyomó részében visszaigazolták a muzsikával kapcsolatos észrevételeimet. Van érzékem a zenéhez, sok mindent kihallok belőle. Gyöngyikével sokat kellett vitatkoznom tempókon, váltásokon, fordulatokon, és jó pár hét eltelt, mire sikerült meggyőzőnöm, hogy egy látszólag egyszerű foxtrotthoz is lehet igényesebben közeledni, kibogozni az árnyalatait,

játékosságát, észrevenni a nem a halott metronómhoz igazodó, élő lüktetését.

- Úgyse tudják megcsinálni, amit kér... - mondta eleinte.

Sikerült elérnem, hogy egy hangképző tanárnő naponta foglalkozzon a színészeimmel. Mint később kiderült, az énektanárnő már az első pillanattól a produkció rendelkezésére állt volna, de Gyöngyike szerint nem volt rá szükség. Ez persze nem lett így kimondva, egy színházban minden fedettebben működik: nincs idő, terem, hangszer... Megy a mismás. A két nő nem kedvelte egymást – pedig végül mindkettő sokat segített a produkción.

Énekeseim – hála a rendszeres hangképzésnek – látványosan fejlődtek. A hangjuk természetesen nem lett jobb, de a torkok kinyíltak, a görcsök oldódtak, a magasságok biztosabbak lettek, és – ami a legfontosabb – születtek bizonyos hangszín-fények.

Ha az össz-színházi munkamenet nem teszi lehetetlenné, a rendelkező hét után a számokat szoktam színpadra tenni. Ez általában - napi két próbával - jó tíznapos munka. Mivel az időmbe belefért, és a kondícióm nem volt túl remek, békazöld tréningemben részt vettem a reggeli bemelegítéseken és a táncpróbákon. Egyébként is erőszakos vagyok a koreográfusaimmal, egy pillanatra sem hagyom őket magukra, kivétel talán Krámer György barátom, akivel annyira „összeszoktunk” már, hogy félszavakból is értjük egymást, és – ami nagyon fontos! – nem vagyunk egymásra féltékenyek.

A Savoyra „házi” koreográfust kaptam, egy tüneményes öregasszonyt, aki valaha remekül táncolt és állítólag jó koreográfiákat is készített. Mostanra testileg teljesen lerobbant, ha jól sejtem, „kegyeletből” bízta rá a munkát az igazgatóság, meg abból a megfontolásból, hogy a Savoy „magától is elmegy”. Koreográfusnőm évek óta nem dolgozott már, borzalmasan izgult, és képtelen volt egy lépést kétszer egyformán bemutatni.

Ez egyébként fertőző koreográfus betegség, ráadásul éppen a jobb koreográfusok hajlamosak arra, hogy megkapják. Itt lép a képbe a koreográfus asszisztens - az esetek túlnyomó részében aktív táncos -, aki „megfejt” a mester bemutató lépését - időnként tapintatosan korrigálja azt -, és megtanítja a színészeknek. Juditnak nem volt asszisztense. Kiválasztottam a

karból a legmegfelelőbbnek látszó fiatalembert, ettől kezdve már megnyugtatóan haladtunk. Kérésemre a színház szerződtetett egy sztepp-tanárt is, nagy nehezen a sztepp-cipők is elkészültek...

Különös dolog ez. Én, mint egy precíz könyvelő, minden részfeladatra kiterjedő munkatervet készítek, ezt egyeztetem a műszakkal, varrodával, zenekarral, titkársággal. Látszólag minden klappol az induláskor – és ember mindig be is dől ennek. Pedig tudhatná, hogy a színházi munkaterv csak arra jó, hogy senki ne tartsa be. Ördög tudja, miért alakul mindig így ez. Valamik mindig közbejönnek, a határidők csúsznak, felelős soha nincs, laza mosollyal nyugtatja magát a színház:

- A rémület majd úgyis összerántja az egészet...

Fémépítő?

Gyülölöm a léhaságot – mivel titkolt alaptermészetem. Hogy nem uralkodik el rajtam, azt – többek között – egy gyerekkori játékomnak, a fémépítőnek köszönhetem. Azt hiszem, manapság nincs már ilyen.

Kölyökkoromban négy évig a nagyszüleim „neveltek”, sokat voltam otthon egyedül. Szabadidőm nagy részét a „fémépítőzés” töltötte ki. A fémépítő készlet (a világhírű Marklin szocialista változata) különféle formájú és nagyságú alumínium lapkákból állt, a hosszabb-rövidebb téglalapocskák középvonalában lyukak sorakoztak. E lyukakon átbújtatott anyáscsavarokkal lehetett az elemeket egymáshoz rögzíteni, és különféle, működő szerkezeteket építeni belőlük. Az egyszerű, szögletes kisautótól kezdve az igen bonyolult, kis elektromotorral meghajtott óriáskerékig számtalan dolgot hozhattál létre a fémépítőből – ha volt türelmed hozzá. A játékhoz kis füzetet is adtak a boltban, a füzetek tartalmazták a felépítendő „modell”-hez szükséges elemek és csavarok jegyzékét, valamint a „technológiai utasítást”. Építhetél persze saját tervezésű szerkezeteket is. Ám ha slendriánul dolgoztál, a szerkezet nem működött.

Én mindig tele voltam eredeti elképzelésekkel és tervekkel, a megvalósításukhoz azonban nem volt türelmem, meglehetősen léhán bántam a kivitelezéssel. Így aztán nagyon sokszor történt meg, hogy Madách Imre kiforgatott szavaival elmondhattam a végén:

- Az alkotó forog, a gép pihen.

Viszont a sikertelenség eléggé bosszantott ahhoz, hogy megpróbáljam kijavítani a hibáimat, adott esetben alkotórészeire kellett bontanom a „művet”, és előlről kezdenem az egészet.

Persze a színház nem fémépítő játék⁴⁷. Vannak olyan munkák, amelyeket a lehető legprecízebben és „legvéglesebben” kell elvégezni (minden műszaki és szervezési feladat ilyen), de már a darabelemzés, színészvezetés, próbametódus nem egészen így működik. Olyasmi az ... Egy filmben láttam egyszer, talán Belmondó játszotta, hogy a bankrabló, miután kiürítette a széfet, egy köteg bankjegyet vagy valami aprót mindig visszatett, mondva: „Széfet soha nem hagyunk üresen!”

Ez a helyzet a rendezői munkával is: nem szabad tökéletesen „kiüríteni”. Nem szabad abszolút „készre rendezni” mindent. Hagyni kell valami esélyt a ... Minek is?

Nevezzük véletlennek az Istent.

Első vérig?

Megőrjít a fegyelmezetlen munkamenet. A Savoy rendezése közben én magam is fegyelmezetlen voltam. Annyira megszerettem a számokat, hogy már a harmadik hét is eltelt, de – felrúgva előre szigorúan beosztott *saját* munkatervemet – a darabbal jóformán alig foglalkoztunk. Néha átfutottuk ugyan a prózajeleneteket, de csak átabotában, jobbára azért, hogy a szöveg „ne vesszen el”.

Közben lezajlott egy affér is – azzal a bizonyos jó hangú bonviván-jelölttel, aki prosztóként viselkedett a kolléganőkkel. A primadonnám Szóka Juli volt, egy szép hangú, nem tehetségtelen, bájos és kedves nő, aki – mintha nem ismerte volna a primadonnaallűröket – mindig pontosan és felkészülten érkezett a próbákra, készséges volt, ugyanakkor invenciózus és barátságos partner. Az ő védelmében kénytelen

⁴⁷ Gellért Endre írja (a már idézett, HELYÜNK A DESZKÁKON című könyvben): „Második elemista voltam, amikor egy este nagyanyámmal kiborítottunk az asztalra egy gombokkal teli fiókot. A gombok, kicsik és nagyok, kövérek és soványak, fehérek és feketék és színesek, ott domborultak nagy összevisszaságban. Akkor megkezdődött a válogatás anyag, forma és nagyság szerint. S mire éjfél lett nem csak a gombokat sikerült csoportosítani, de én is összeállíthattam életem első gombegyűjtését az osztálytársaimmal megvívandó gombcsatához. Ez az első rendezői emlékem. Mert ha ma hozzáfognak egy rendezéshez, az első, amit meg szeretnék teremteni a színpadon: a rend.”

voltam rendre utasítani bonvivánomat, előbb négyszemközt, szelíden, majd kicsit erősebb hangot használva, a színpadon, tanuk jelenlétében. Nagy szcénát csinált, hóbörgött, kikérte magának. Láthatóan biztonságban érezte magát - közel s távol nem volt épkézláb férfiszerű ember, aki rajta kívül elénekelhette volna a bonviván szerepet. Éreztem, hogy baj lesz, ha nem viszem kenyértörésre a dolgot.

Közöltem pökhendi bonvivánommal, hogy huszonnégyszer óra alatt tudok helyette vendégművészt hívni a szerepre. Meglehetősen csend lett. A fiatal harcos úgy nézett rám, mintha az anyját szidtam volna. Nem akart hinni a fülének. Elkezdtem szelídebb húrokat pengetni, hogy méltóságát megőrizve vonulhasson vissza – nem tette. Nagyjából azt mondta, hogy fogjam be a számat, én csak vendég vagyok ebben a városban, ebben a társulatban, amely őt a tenyerén hordja. Szünetet rendeltem, és megkértem az igazgató urat, fáradjon a nézőtérre. Teltek múltak a percek, a társulat lassanként visszaszivárgott a színpadra, a direktor még nem érkezett meg. Visszajött a bonviván is, előbb a díszítőkkel társalgott, majd kiszúrta a társulattól a „leggyengébb láncszemet”, viccet mesélt neki. A többiek hallgattak. A hangulat kezdett veszélyesen alakulni. Éreztem, még néhány tétlen perc, és nem leszek többé ura a helyzetnek.

Apám azt mondta, egy rendezőnek minden felmerülő kérdésre azonnal válaszolnia kell. - Mondhatsz bármilyen marhaságot, ha más nem jut eszedbe, de légy határozott. Az természetes, hogy egy rendező időnként bizonytalan, de bizonytalanságát soha nem oszthatja meg a színészeivel. A problémáit igen, a bizonytalanságát nem. Többek között éppen ez a rendező felelőssége.

- Na, jó! – szólaltam meg. – Úgy látszik, a direktor úrnak halaszthatatlan dolga van⁴⁸, akkor öntsünk tiszta vizet a

⁴⁸ Megint csak választott mesteremre, Szinetár Miklósról kell hivatkoznom. Azt mondta nekem egyszer, ha valaha színházvezető leszek, a legfontosabb, hogy saját, különbejáratú, zárható illemhelyről gondoskodjak. Elképedtem. „Ugyan, tanár úr, minek?” „Azért – magyarázta Szinetár -, hogy ha nagy a baj, ha hetvenen akarnak azonnal beszélni veled, mert különben „leállna a színház”, akkor te szépen bezárkózhasz a más számára megközelíthetetlen klozettedbe. Ücsörögsz egy órát, s mire előjössz, a dolgok hetven százaléka sikeresen megoldódott – nélküled. Vándorfi Laci, a Petőfi

pohárba. Kérem a tisztelt társulatot, emelje fel a kezét, aki szerint a bonviván úrnak igaza van!

Halálos csend lett.

Életveszélyes csend.

A bonviván felnevetett:

- Na, gyerünk, gyerekek, intézzük el!

Ekkor Szóka Juli lejött a színpadról. Noha ő is vendég volt, mint én, ez a gesztusa akkor se volt kockázatmentes. „Hatalmi” vitában a társulatok mindig összezárnak, a színészek mindig egymás pártját fogják a rendezővel szemben. Hiába, ez már így van, és így is kell lennie, még akkor is, ha színészek és a rendező *elméletileg* azonos oldalon állnak.

Ami ezután történt, arra nemigen van ésszerű magyarázat, és szégyellem is, hogy ilyen helyzetbe hoztam a társulatomat. A kollégák sorra lejöttek a színpadról, a bonviván magára maradt a színen. Amikor felfogta, mi történt, kirohant, és elhagyta a színházat. Én úgy tettem, mintha semmi nem történt volna, kijelöltem egy jelenetet, amelyben a bonviván nem szerepelt, és folytattam a próbát.

Délután beszéltem a direktorral – addigra már alaposan tájékozódott a történetekről; volt ideje rá – ő megígérte, hogy másnapra elsimítja a dolgot. Nem tudom, mit beszélt a bonvivánnal, az másnap pontosan megjelent a próbakezdésen, további harcra készen. Én feltűnően barátságosan fogadtam, mintha agylágyulásban szenvednék, és nem emlékeznék a történetekre. Ez láthatóan meglepte. Még azt a disznóságot is elkövettem, hogy közöltem vele, beiktatok neki egy plusz „gyors” számot a második részben, ahol kedvére táncolhat. (Nagyon büszke volt táncos képességeire.) Természetesen maradt köztünk „némi” feszültség, de színész kollégáival a továbbiakban korrektül viselkedett. A premier banketten odajött hozzám, azt mondta:

- Elnézést kérek, félreismertelek.

Jó volt a szerepben.

Mi köze ennek a posztmodernhez?

Színház akkori igazgatója, úgy látszik, tisztában volt ezzel. Nem akart belebonyolódni egy számára ismeretlen problémába, és lám, igaza lett.

Egy darab színre állításának munkafolyamatában a fentihez hasonló jellegű esetek nem tartoznak a lényeghez. A Nagy Mellérendelő Szerkezetbe viszont bőven beleférnek.

A véletlen is rendező elvvé nemesedhet. Ez nem csupán léhaság. A véletlen szerepe (már ha létezik véletlen egyáltalán) előkelő helyen áll a színlapon még akkor is, ha legtöbbször láthatatlan tintával írják. Hiába minden rendteremtő megfontolás, legragyogóbb találataink nem a logika sorvezetőjének mentén lépegetve látogatnak hozzánk. Honnan jönnek és hova tűnnek – még *véletlenül* se tudjuk megmondani.

Ahogy a próbaidő fogyott, a munka egyre jobban ment, a darab egy-egy részlete kezdett „kiragyogni”. Feltűnően jókedve volt mindenkinek – ez egy színházban hamar elterjed. A dolognak megvan a maga veszélye: jó főpróba biztos bukást jelent, fordított esetben még van némi esély a sikerre – így tartja a közbeszéd. Attól még, hogy a próbák jó hangulatban folynak, maga a produkció borzalmas is lehet, mint ahogy fordítva is megtörténhet. Ne a színész „érezze jól magát”, hanem a közönség – szoktuk mondani.

A darabban nem szereplő társulati tagok kezdtek beszivárogni a próbákra, és – szerényen szólva – nem költötték rossz hírét a készülő produkciónak. Egyikük, egy negyven felé járó, keveset foglalkoztatott segédszínésznő, félig tréfásan, félig komolyan többször megkért, vegyem őt be az előadásba. Természetesen nemet mondtam, a szerepek ki vannak osztva, a darab meg írva, két hét múlva premier... Aztán az egyik kis szerepet játszó férfikollega megbetegedett, lázasan feküdt, három napig nem jött próbára, pedig már fél-felvonásnyi összpróbákat tartottam - ilyenkor borzalmasan hiányzik az, aki nincs ott. Egyszer csak látom ám, hogy a helyén áll valaki, és mondja a szöveget. Azt hittem, káprázik a szemem. Aztán a következő, nagy, táncos jelenetben se üres a helye. A segédszínésznő volt az. Tudta a szerepet. A szünetben tisztáztam vele a helyzetet. Ez egy férfiszerep. A hiányzó kolléga meg fog gyógyulni, semmi szín alatt nem venném el tőle a feladatát, stb, stb.

A segédszínésznő mosolygott.

(Hozzá kell tennem, hogy nem volt az esetem. Különben is megtanultam, hogy „házinyúlra nem lövünk”, a rendező –

bármennyire szeretné is olykor – nem kezdhet viszonyt a darabjában szereplő színésznővel semmiképpen, és lehetőleg a társulat más tagjaival sem. A dolog – ha mégis megtörténik – és néha megtörténik, hálistennek! – *mindig* visszaüt. Majd mesélek erről egyszer.)

- Álmomban se gondoltam, hogy eljátsszam ezt a férfiszerepet – mondta mosolyogva. – Egyszerűen csak segítettem nektek.

Láttam, hogy boldogtalan.

Mit keresek én itt?

A rendező lehetőleg érzelmi viszonyba se keveredjen a „beosztottjaival”. (Ugyanakkor persze ez egyszerűen elkerülhetetlen.) A rendezőnek az előadás érdekeit kell képviselnie, „szeretnie” pedig – ha valakit egyáltalán, akkor – a nézőket kell. A legkisebb elfogultság pillanatok alatt felborítja azt a kényes egyensúlyt, amelyet szerencsés esetben sikerült kialakítanunk a darab – szerepek – társulat – személyek négyyszögében. Ugyanakkor a színház a lehető legszemélyesebb hely, ahol jóformán minden a személyiségen és a személyességen múlik.

Beleírtam a darabba egy ötmondatos szerepet.

A történet első része egy tengerparti nyaralóban játszódik, ahol népes baráti társaság várja a házigazdát és a háziasszonyt, akik nászútról érkeznek meg. A lármás, bohém társaság közé bekeveredik egy ismeretlen nőcske – mindenki azt hiszi, hogy a másik ismerőse. Az idegen nő – nem tudjuk, honnan jött, hová tart – láthatóan eltévedt, mégis úgy viselkednek vele, mintha a társasághoz tartozna. A nézőknek fel se tűnik eleinte, csak mindig egy tempóval később lép oda, ahova a többiek, s mondjuk, amikor a társaság felsorakozik a megérkező házak fogadására – a nőnek láthatóan nincs helye. Ekkor a közönséghez fordul, s kissé álmatagon megkérdi:

- Mit keresek én itt?

És kimegy.

Hasonló módon keveredik a Savoy mulatóba a második részben, s még a harmadik finálé előtt is feltűnik, hogy újra feltegye a (hamleti) kérdést:

- Mit keresek én itt?

A Bál a Savoyban – revüoperett. Látványos, tánckart igénylő számokkal van tele, amelyek csak nagyon érintőlegesen legyintik tovább a cselekményt. A számok nem igazán „épülnek össze”, talán egyetlen kivétellel: a második részben a wamp másodprimadonnaként értelmezhető lokáltáncosnő és az igazi primadonna együtt énekelnek – mindketten saját korábbi számuk szövegét szövegeztetik meg. A zenedramaturgia másutt nemigen érhető tetten. Egy alapvetően vígjátéki szituáció bomlik ki a darabban, nagyon komolyan venni nem szabad a szerepek „igazságát” – a Savoyban nem is ez a lényeg.

Pontosabban a mi előadásunk úgy működött, és arról is szólt, hogy az élet egy nagy, mondén színekkel és izgalmas ízekkel teli, *mellérendelő* szerkezet, ahol folyton előbukkan a kérdés:

- Mit keresek én itt?

A szerepnek (és a segédszínésznőnek) hatalmas sikere lett. A darab történetét cseppet nem zavarta meg, s mikor harmadszorra bukkant fel - ki tudja, honnan tévedve a színre – a közönség már várta, mikor teszi fel a kérdést önmagának, a világnak, a színháznak, az operettnek:

- Mit keresek én itt, gyerekek?

Ez a leitmotivvá érett csacskaság tette véglegesen posztmoderné az előadást, amelynek a veszprémi „méretekhez” képest elsöprő sikere lett, a pesti Operettfesztiválon a Musztafát alakító Körösi Csaba a legjobb táncoskomikus díját nyerte el.

5.

A rendező önbizalma

A jó ég tudja, honnan vesszük a bátorságot ahhoz, hogy megrendezzünk egy színdarabot. Ez nem olyan munka, amely szőröstül-bőröstül megtanulható. Lehet bármennyi tapasztalatod, felkészülhetsz a lehető legalaposabban, még mindig könyvtárnyi irodalom maradna számodra ismeretlen. Meg aztán ahány darab, ahány társulat, ahány *pillanat*, annyiféle tényező játszik közre a színrevitelben. Miből gondolod, hogy éppen neked sikerül megoldásokra lelned?

És mégis elhiszed magadról, hogy képes vagy rá.

Nagy könnyebbség, hogy a színielőadás nem örökérvényű, nincs kőbe vésve, márványba faragva, nyomtatva, festve... Ha véletlenül meg is örökíti a nézői emlékezet vagy a mágnesszalag – pillanatnyi „varázsát”, lényegét semmi nem őrzi meg az utókor számára. A színház a jelennek szól, az aznap esti konstellációnak; produktuma ideiglenes, még önmagán belül is változékony. A darabot másutt másképp értelmezik, játsszák majd, mint ahogyan korábban is voltak már előadásai, ilyenek is, olyanok is.

Ahogy Nádasdy Kálmán mondta, dícsérőleg:

- Ez igen, kérem! Ezt a darabot *így* kell eljátszani! *Vagy máshogy.*

Ha nem hinnéd el magadról, hogy képes vagy színre „álmodni” egy darabot (ami még hagyján, de hogy meg is tudod valósítani ezt az „álmot”), akkor nem tudnál bemenni a színházba, és beülni a rendezői székbe – ahonnan nincs visszaút. Győznöd, vagy buknod kell – de kihátrálni a feladatból, lehetetlen.

Tanúja voltam egyszer egy tehetséges, viszonylag fiatal rendező és egy nemzetközi hírű, zseniális koreográfus együttműködésének. Jó néhány közös próbájukat végigültem a nézőtér leghátsó sorában.

Természetesen zenés darabon dolgoztak, fele zene – fele próza. Ismerek rendező kollegákat, akik nem ütik az orrukát a koreográfus munkájába. Nagyjából egyeztetik az elképzelésüket, aztán a táncos részek próbáin jószerivel részt se vesznek. Én nem így dolgozom, nem tűrnék az

előadásomban „idegen testet”, legyen az bármilyen zseniális a maga nemében.

A két kolléga a próbaszakasz harmadában járt, egymás mellett ültek a nézőtér hatodik sorában, mellettük az asszisztensek. A színpadon részpróba folyt, a színészek egy prózajelenetet adtak, amely egy nagy számba „torkolt”. A fiatal rendező szinte bocsánatkérő szerénységgel szólt fel a színre, hogy néhány instrukciót adjon a prózajelenetnek. Nem igazán tudtam megítélni, hogy az instrukciók „önmagukban” helyesek voltak-e, viszont úgy tűnt, nem jó tempóban érkeznek. A színészek nem igazán tudtak mit kezdeni a (helyesen) javaslatnak álcázott utasításokkal, a jelenet egyre rosszabb lett. Ez önmagában még nem okvetlenül baj, a dolog kiforratja magát, egy rossz instrukció is hasznos lehet a próbafolyamat egészében, hiszen csak úgy találhatunk a lehető legjobb megoldásokra, ha merünk hibázni, rossznak lenni⁴⁹ – hiszen éppen ez a próba lényege. Nem kész előadást próbálunk, hogy majd a premieren minden gördülékenyen menjen – megoldásokat keresünk, lelkiállapotokat, gesztusokat és érzéseket, tartalmat és formát – ezernyi hibás lépést teszünk, amelyekről nem mindig derül ki azonnal, hogy hibásak voltak.

A zseniális koreográfus türelmetlenül nézte a színészek „vergődését”. Az egyik színésznő éppen megpróbálta végrehajtani a rendezői kérést, elmondott egy bizonyos replikát, lejárt egy bizonyos utat, majd egyszer csak megtorpant, jobb kezét a homlokához emelve lenézett a sötét nézőtérre.

- Mondd, mire gondolok itt? – kérdezte.

A fiatal rendező éppen levegőt vett, hogy megválaszolja a kérdést, amikor a koreográfus mester már üvöltve felelt helyette:

- Arra, hogy merre van a pénztár, anyám! Kit érdekel, hogy mire gondolsz, hármát lépj előre!

Na most ez az instrukció – az adott helyzetben – tökéletes volt. Egy szempillantás alatt megoldotta a színésznő gondját, és ugyanabban a szempillantásban letörölte a föld színéről a rendező kollégát. Ráadásul a próba hasonló mederben folytatódott.

- Ki mondta azt a marhaságot neked, hogy ezt csináld ott? – harsogott sztentori hangon a koreográf egy perc múlva a színre.

A kérdezett színész a fejét vakarta, megfelelő szavakat keresett.

Az ifjú rendező készségesen sietett a segítségére.

- Én mondtam neki, de...

- Marhaság! – legyintett a koreográf. (Megjegyzem kétszer akkora volt, mint a rendező, így egyetlen legyintése jelentősebb volt a térben, mint a rendező egész lénye.) – Ott nem ülhet az asztal mögé, mindjárt megszólal az előzene, amire már táncolnia kell!

- Persze, persze – bólogatott a rendező a kelléklámpa fénykörében. – Igazad van, én is azt akartam, hogy...

⁴⁹ „Merjetek rossznak lenni!”- biztatta tanítványait és színészeit Pártos Géza

Összeszorult a szívem.

Én az ifjú kolléga helyében két lehetőség között választottam volna. Vagy felugrok a rendezői pultra, hogy másfélszer magasabb legyek a koreográfusnál, és onnan közlöm vele, hogy sürgősen menjen a fenébe, vagy éppen ellenkezőleg, leborulok elé, a lábaihoz teszem a színház kulcsait, sok sikert kívánok, és elhagyom a terepet.

Középút – ilyen helyzetben – nincsen.

Pontosabban van – ifjú kollégám azon botorkált el a premierig, mélyen megalázva és megalázkodva, szégyenlős instrukcióit a takarás mögé rejtőzve hadarta el a színészeinek, akik egyébként kedvelték őt, mert rendes gyerek volt, ráadásul valóban tehetséges, de természetesen az instrukcióit nem hajtották végre, érezték, kié a nézőtéren az igazi autoritás. (Bár az irányítás fura kettőssége végig zavarta őket.) Ráadásul az előadás semmilyen szempontból nem érte el a várt sikert. Nem tudni, milyen lett volna, ha az ifjú rendezőnek van önbizalma.

A rendezői önbizalomnak nem lehet mértéke. Vagy van, vagy nincs. Ha nincs, akkor egyáltalán nincs, ha van, akkor határtalan. És ezt a színészek azonnal és pontosan megérik.

Mogyorózunk?

Nagyoperettet rendeztem. Egyik jó nevű színészkollégának kis szerep jutott a darabban. A próbafolyamat első kétharmadáról elkéredzkedett – Amerikába utazhatna turnézni, nagy élmény, nagy pénz, ez meg itt ugye kis szerep, kis pénz, kis élmény... Utazás közben bevágja azt a pár féloldalt, megtanulja a szövegeket, mindent, felkészülten érkezik majd haza, ugye, elengedem?

Kinek volna képe nemet mondani ilyenkor? Még örültem is: szívességet teszek neki, így nem lesz probléma vele, készségesen eljátssza majd a nyúlfarknyi szerepet.

Nagyon nagyot tévedtem.

A próbaszakasz utolsó harmadában jártunk, amikor a turnéről visszaérkezett. Barna volt, mint egy rézbőrű főnök, a nyakában indián kipu, fogai ezerrel ragyogtak, tele volt élménnyel, életerővel, kedvvel – csak éppen a szerepről nem volt fogalma. Nem ismerte föl a végszavakat, a saját szövegét se tudta, viszont nem tudott kifogyni az okvetetlenkedő kérdésekből. Miért ott kell állnia, miért nem amott, miért így, miért úgy, aztán a kollégák játékát kritizálta, végül megkérdőjelezte az egész addig munkánkat. Miatta állt az

egész színpad, negyvenfős énekkar, huszonkét balett-táncos, és még másfél tucatnyi színész szereplő.

Semmi esélyem nem volt arra, hogy leállítsam. Kérdései látszólag helyénvalóak lettek volna – másfél hónappal azelőtt. A feladata *amúgy* végtelenül egyszerű volt, délcegen kellett állnia a színpad közepén, és az estélyre érkező vendégeket néven nevezve fogadnia. Na most egy operettben az ember ilyenkor sármosan, majdhogynem csibészes eleganciával kezét csókol a hölgyeknek, az urakat biccentéssel üdvözli vagy meghajlással - ez akkor is így történik, ha történetesen mindegyik érkező vendéghez speciális viszony fűzi, mivel az üdvözlésnek kötött a formája. Egyrészt a társadalmi érintkezés etikettje a meghatározó, másfelől a koreografált mozgássor.

Az én művészem – ahelyett hogy hajlongott és csókolt volna - kimerítő kérdéseket tett fel az érkező vendégek és az ő viszonyára vonatkozóan: mikor, hol találkoztak, honnan ismerik egymást, tetszik-e az általa játszott szereplőnek egy némely vendég asszonya, volt-e viszonyuk valaha... Újra és újra nekifutottunk a jelenetnek, de ő újra és újra leállt, hogy valami igen fontos „megjegyzést tegyen”.

Nem tudom, miért akart kicsinálni.

Talán nem tudta megbocsátani nekem, hogy elengedtem. Vagy most értette meg, valójában milyen aprócska szerepet játszik... Kimerítően próbáltam a kérdéseire megfelelni – nekem ne mondja, hogy nem ismerem Sztanyiszlavszkijt, vagy hogy nincs elegendő háttér információm a darabról, hát kisregények tucatját tudtam volna róla írni -, de egyetlen válaszom se elégítette ki csillapíthatatlan tudásszomját. Végül odaléptem hozzá, de egészen közel, a hasunk összeért, bal kézzel tettem valami nagy ívű mozdulatot a vállunk fölött, hogy a társulat figyelmét elvonjam a jobb kezemről, amellyel – szó, ami szó – megmarkoltam a művész úr mogyoróit, és a fülébe sziszegtem:

- Letépem a töködet, ha nem hagyod abba.

Azt hiszem, elfelejtett levegőt venni.

Én hátra léptem, fennhangon megdicsértem lényeglátó kérdéseit, majd kegyesen intettem:

- Vegyük hát előről, úgy - a szemébe néztem –, *ahogy megbeszéltük!* - A nyomaték kedvéért még pumpáltam is egyet a markommal a levegőben.

Tényleg nem tudom, miből táplálkozik az önbizalmam.

Természetesen nem árt, ha az ember némi sikereket maga mögött tudhat, sőt, a bukás is táplálhatja az önbizalmat. A bukás ugyanis – ha foglalkozásszerűen műveljük a rendezést – elkerülhetetlen. Benne van a pakliban. Muszáj megtapasztalni a vereséget. Ha nem is okulunk belőle – nem nagyon szoktunk –, a tény, hogy túléljük, már pozitív energiákkal tölt fel.

Honnan jön az eső?

Amikor a Valahol Európában operettszínházi előadását adaptálnom kellett a szegedi Dómtér beláthatatlanul hatalmas színpadára, elvileg felkészültem a feladatra, és képesnek is éreztem magamat rá – míg el nem jött az első szabadtéri próba.

Ott álltam a több ezres lelátó közepén, és éreztem, el vagyok veszve. Egyszerűen semmi nem jutott eszembe, páni félelem lett úrrá rajtam. A tér összenyom, megszüntet, bekebelez, ugyanezt teszi majd az előadásommal. Körém gyűlt hadsegédeim teljes csapata, asszisztensek, ügyelők, koreográf, karmester - valaki még egy hatalmas napernyőt is hozott nekem -, a színpadra beszívárogtak az első jelenet szereplői, mindenki az utasításomra várt, és én a nevemet nem tudtam volna megmondani.

Azt hiszem, halálközeli élményben volt részem. Tudtam, hogy itt a vége. Azonnal telefonálni kell Szinetárnak, ő érti és uralja a szabadtereket, én meg szépen összezsomagolok, hazamegyek és felcsapok hordárnak, segédpincérnek, akárminek, csak minden színháztól elég messze lehessenek. Már ha túlélem a percet. A fülemben dobogott a szívem. Láttam, hogy az egyik asszisztensem beszél hozzám, arca felém fordul, mozog a szája, de hogy mit mond, arról fogalmam nem volt. Nem hallottam a hangját. A szemem előtt napfoltok táncoltak, szédültem, émelyegtem, ugyanakkor valahonnan a magasból láttam a testemet, amint ott áll, munkatársainak gyűrűjében a nézőtér kellős közepén.

Nem sajnáltam, higgadtan búcsúztam tőle, pontosabban minden különösebb megrendülés nélkül tudomásul vettem, hogy én immár nem ő vagyok, elváltunk egymástól, valószínűleg én vagyok lelkem, lassan emelkedek, fel, egyre feljebb, már láttam az egész Dóm-teret, a Tiszát a hidakkal... amikor valami szörnyűségeset döndült és csattant. A következő pillanatban megeredt a zápor, de mintha dézsából öntötték volna. A színpad és a nézőtér egyetlen szempillantás alatt kiürült, a színészek és a munkatársaim rohanvást fedél alá húzódtak, én meg csak álltam ott, az esőben, míg egyszercsak megéreztem, hogy a víz végigcsorog az arcomon, átjárja a ruhámat, benyomul az alsónadrágom alá is, igen, csurom víz a seggem, ezek szerint én mégis én vagyok, ha ezt érzem, akkor nem haltam meg, ezer szerencse, mert ha agyoncsap a villám, akkor Szinetárnak kellene elvégezni a munkát helyettem, márpedig én, ezt mindenkinek be kell látnia, ezerszer jobban fogom megcsinálni, mint ő.

Mire a zápor elállt - talán túlon túl is, de - visszatért az önbizalmam. Mesterem persze segített egy-két dologban, de a nagyjával magam boldogultam.

6.

Színpad tér-idő

A kör azon pontok mértani helye, melyek egy adott ponttól (a kör középpontjától) egyenlő távolságra vannak. A színpad azon pontok mértani helye, melyek egy adott ponttól (az Isten feltételezett tartózkodási helyétől) egyenlő távolságra vannak.

Isten tenyere – balkéz?

Bár Isten (az Igazság) a színpad minden pontját ugyanolyan közélről nézi - így a rivalda nem “fontosabb” a háttérfüggőnynél -, a színpad tér egyes pontjai mégis kitüntetetté válnak az előadás folyamán. Noha az égtájak semmiféle szerepet nem játszanak a színpad tér meghatározásánál, azért mégiscsak fontos a hat alapvető térirány.

A színpad idő balról jobbra halad. Feltehetően a latin írás irányának következtében érzékeljük így: a bal oldal a kezdeté (és a múlté), míg a jövő a színpadközéptől jobbra helyezkedik el. Mint ahogy hátrafelé távolodunk, a rivaldához jöve közeledünk a jelen pillanathoz, így a “fontossághoz” is.

A “fontosság” sosem egyetlen szereplő, egyetlen mondat, mozdulat, gesztus önmagában való kitüntetett értéke - a fontosságot mindig a színpad egésze adja. A kitüntetett térbeli helyzetet vagy hangsúlyos időbeli pillanatot csakis a színpad tér-idő teljességéhez való viszonya teheti fontossá - még akkor is, ha időnként hajlamosak vagyunk megfedkezni erről.

Főiskolás tanoncként kétszavas szerepet kaptam a Pesti Színház Vizontlátásra, drága című, Tersánszky előadásában. Mindkét szavam „poén”. Hülyegyereket kellett „alakítanom”. Szindarab béli anyám (az övé se volt nagy szerep) átlátogat a szomszéd úrhoz (Páger Antal adta; főszerep), engem is magával hurcol, büszkélkedik velem. „Mutasd meg szépen, mit kaptál ajándékba?!”. Én torz gesztussal a fejem felé kavarva, büszkén kivágtam: „Tyapkát!” Dőlt a kacagástól a főpróbaközönség. A premieren néma csend. Csak úgy sugárzott letről felém a totális érdektelenség. Nem értettem a dolgot. A harmadik előadáson lopva körülpillantottam. Mi történik a színpadon? Páger fél méterrel előttem

ült egy széken. A szék alól előbányászott egy fényes, katonai csizmát. A kezeire húzta, mint egy kesztyűt, aztán, amikor az én egyetlen szavam következett („Mutasd meg szépen, mit kaptál ajándékba?” - KIS SZÜNET -): „Tyapkát!” -, Páger összecsattintotta a csizmatalpakat. Nem hittem a szememnek. Még két előadásnak kellett így lemennie, hogy összeszedjem a bátorságomat. „Mutasd meg szépen, mit kaptál ajándékba?” – KIS SZÜNET – CSATTANÁS – Tyapkát! – vágtam ki ezután, többszörösen büszkén. Míg a közönség kacagott, Páger hátra fordult: „Téged hogy hívnak, fiam?” – kérdezte suttogva. Életében először szólt hozzám.

A *fent* és a *lent* **mindig** hierarchiát jelöl, nem csupán térhelyzetet. Nem véletlen, hogy a sakkfigurák közül mindig a király a *legmagasabb*.

Ha már a sakk: a kezdő sakkozók gyakran belefeledkeznek egy-egy sikerrel kecsegtető kombinációba, s nem vesznek tudomást a többi figuráról.” Mindig a tábla egészét nézd!” – okított sakkmesterem, a kiváló költő Marsall László. Így van ez a színpad esetében is: mindig az egész számít, nem a rész.

Gyakori színműírói és rendezői hiba, hogy egy több szereplős jelenet bizonyos alakjait “taccsra tesszük” a jelenet során - mintha nem is volnának jelen.

- Ne zavarjátok a monológomat...! - hangzik sokszor az adott jelenet főszereplőjének szájából.

- Bocsáss meg, én csak reagálni próbálok arra, amit mondasz! – védekeznek a kollégák.

- Légy olyan kedves, és itt ne reagálj! – „Főszereplőnk” az esetek túlnyomó részében annak örülne, ha a pillanatnyilag kevésbé fontosnak látszó kollégákat valóban leradírozná a színről egy isteni kéz. Pedig előfordulhat, hogy a pillanatnyi hallgatásra ítélt kolléga *jelenléte* fontosabb, mint maga a nagymonológ.

Ugyanez a “térre” vonatkoztatva: sokszor szívesen megfeledkeznénk a statisztéria jelenlétéről, megpróbáljuk a falba olvasztani őket, holott az estek nagy többségében nem véletlenül vannak jelen! A darab elemzése során fel kell tennünk a kérdést: *miért* vannak ott? Ha felelni tudunk a miértre, egyszerűen megkapjuk a választ a hogyanra is.

Ugorjunk kissé előre: a *Víg özvegy* mindhárom felvonásának szinte minden jelenete a nyilvánosság előtt játszódik: egy követségi fogadáson, egy esti partin, és egy rögtönzött éjszakai mulatóban. A darab előadásai során azonban a „tömeg” alig van jelen. Ez egyrészt természetes, hiszen a műfaj szabályainak ellentmondana, ha - tegyük fel - a Primadonna és a Bonviván kettősei sorra tömegek előtt játszódnának, bár...! Ne feledkezzünk meg arról, hogy egymással versengő jelöltek harcolnak az özvegy kezéért! Ne figyelnék egymást? Valamennyien jártunk már fogadáson, vagy rész vettünk népes, családi összejövetelen, osztálytalálkozón. Mi zajlik egy-egy ilyen eseten, ha nem egymás nyílt vagy titkos megfigyelése? Persze, mint minden igazság, ez is sántít. Invenciózus megvalósítása esetén sikeres lehet, minden áron való erőltetése inkább árt az ügynek, mintsem használ. Elvégre abban is van valami műfajszerű, ahogy adott végszóra színre özőnlík az ének- és tánckar, megjelennek a statiszták - persze nonsalansz - mintha mindig is ott vártak volna a végszóra a színpalak mögött. A közönség a legritkább esetben teszi fel a kérdést: hol volt eddig ez a tömeg? Idáig nem volt szükség rá, most viszont a partitúra jelzi: a muzsika megszólaltatásához szopránok, altok, tenorok, baritonok és basszusok tömegének közreműködésére van szükség.

Kállai Pista mesélte, hogy a Víg özvegy legutóbbi, operettszínházi színre állításának idején felhívta Szinetár figyelmét arra a tényre, hogy a darab teljes cselekménye nyilvános helyen játszódik.

- Ott van például az elveszett legyező esete! – érvelt. - Ha csak Valencienne-nek van legyezője, amit elveszített, istenem, nem egy ügy. Ha viszont minden hölgyvendég tűntetően (és gyakran) használja a legyezőjét (tehát a legyező fontos kellék - tudjuk, hogy az: a legyezők úgy működtek, mint az érzékeny, titkos szemaforok, tulajdonosaik legyezőjelekkel (is) kommunikáltak -, nos tehát, ha minden hölgynek megvan a legyezője Valencienne-é viszont elvesz...

- Igen, igen - bólogatott Szinetár. - Igazad van. De hogy örökké ott gyűszmékéljen a tömeg... az mindenkinek nagyon strapás volna, öregem...

Strapás... Hát igen.

Az operett nem lehet strapás.

Ez is egy alapvető igazság.

Sajnos a színház tele van ilyen (egymásnak homlokegyenest ellenmondó) alapigazságokkal - nemigen lehet velük mit kezdeni. Hol működnek, hol nem. Csak a Jóisten találna érthető, megbízható rendszert itt. Vagy ő sem. A rendezőnek viszont - nincs mese - el kell vinnie a balhét.

A térirányokhoz visszatérve, a rendező természetesen átértékelheti azokat, bármelyik szereplő érkezhét jobbról, vagy éppen a nézőtér felől, de akár akarjuk, akár nem, az alapvető irányoknak az európai kultúrkörben hagyományos jelentésük van. Ezért nem árt, ha az új szereplők balról érkeznek, (hacsak nem a jövőből jönnek, valamely bekövetkezett esemény helyszínéről térnek *vissza* hozzánk – a hírnökök mindig jobbról érkeznek). Ha szereplőink tervekkel, céllal távoznak a jelenetből, lehetőleg jobbra hagyják el a teret. Jó, ha a cselekmény szempontjából fontos momentumok a *szín elején* játszódnak, míg a kevésbé fontosak *hátrább*, nem árt, ha a karvezetőt kissé *magasabbra* állítjuk a kórusánál - így kívánja meg az íratlan közmegegyezés. Ha ezt tiszteletben tartjuk, még mindig végtelen lehetőségünk van arra, hogy árnyaljuk, meghatározzuk a színpad téridejét.

Kijelölhetjük pl. az igazság pontját. Legjobb az arany metszet szabályaihoz tartani magunkat, s mondjuk, valahol a szín bal harmada köré rendeznünk azokat a figurákat, akik fontos és igaz dolgokat mondanak, míg mondjuk a jobb ötödben zajlanak a titkos szerelem aktusai. Egy idő után a térnek ezen kijelölt pontjai önálló életre kelnek, s a közönség (bár nem tudatosan, de mégis) érezni kezdi a tér szabályait, és ezek a szabályok rendezni kezdik őt - a nézőt magát.

Apám azt tanította: igazi rendező nem a színészeket rendezi, még csak nem is a darab egészét, hanem a közönséget. Mindent a várható (elvárt, megtervezett) hatás érdekében tesz. A nézőt vezeti végig lelkiállapotok egész során – s juttatja el, ki tudja, hová...

Üres-e az üres tér?

Maugham írja, *The summing up* című könyvében⁵⁰: „... Én a színházat legjobban akkor szeretem, amikor a sötét nézőtér vászonvédőkkel van letakarva, a színpad üres, a kulisszák a hátsófalhoz vannak támasztva és csak kis stander-ek világítanak... „

Ilyenkor a színpadi tér valóban Isten tenyerének tűnik, átragyogja a végtelen. Úgy érezzük, minden megtörténhet ott, sőt, éppen történik is: maga az idő zajlik, forog, sűrűsödik, telik és múlik a szemünk előtt. Ha az ilyenkor még érintetlen színen átmegy egy civil (egy takarítónő, egy félálomban kóválygó díszletmunkás), véletlen útja során egész lénye kirajzolódik az Isten tenyerén. Mintha különös nagyítóüveg alá tévedt volna, mozdulatai, tartása valahogy lényeginek tűnnek - feltehetően azok is. És nem csupán személyiségének titkait tárja fel önkéntelenül, több lesz, mint személy - ember, akár te - ahogy Lear király mondaná.

Sose feledkezzünk meg arról, hogy a tér csakis az ember számára létezik, s csakis miatta fontos. A színházi tér a színészt szolgálja – és viszont.

Állj, ki vagy?

- Állj, ki vagy! – idézte apám. - *A világ legnagyobb színdarabja kezdődik ezzel a kérdéssel. A Hamlet erről faggatja minden alakját, s minden nézőjét. Ki vagy? Minden valamirevaló színdarab ezzel állít falhoz: ki vagy te, öregem?*

Mondják, a színpadon nem lehet hazudni. Lehet, persze, sőt, muszáj is alakoskodni, szerepet játszani rajta, hiszen arra való. Ám évezredek át nem szűnő varázsának titka éppen abban rejlik: megmutatja, kiemeli, hangsúlyozza: nem csak az vagy, akinek látszol. Több is, kevesebb is.

Aki részt vett már színész-meghallgatáson, statisztaválogatáson, az sokszor tapasztalhatta: bejön a jelölt a színpadra, mond magáról néhány

⁵⁰ Idézet Bárdos Artúr: A színház műhelytitkai című könyvéből. Stílus Könyvkiadó Budapest, 1943

mondatot, esetleg “fellép” - énekel, táncol, verset szaval, monológot ad elő. Ami igazán hat a válogatókra ilyenkor, az sosem az előadott produkció, nem is az elhangzott, verbális információ, hanem valami sajátos, titkos többlet, amely a fellépő személy lehetőségeiről szól.

Jól mondja a magyar nyelv: az ember fellép ilyenkor. Prózai megközelítés szerint csupán egy dobogóra, ácsolatra, emelvényre lép fel, ám e köznapi jelentésnél a szó jóval többet mutat meg az igazságból. A színre lépő ember valóban felfelé mozdul, egy magasabb minőség felé: a színpad Isten röntgengépe. Viseljen civil ruhát, vagy látványos, barokk jelmezt az illető, a színpadi röntgenernyő mégis meztelennek mutatja. Testileg, lelkileg, mindenhogyan.

Egyetlen személy a színen: maga a létbe vetett ember – Isten tenyerén.

Ezt a tenyeret, ezt az áldozati oltárt díszletezzük be, hogy végtelen lehetőségeitől megfosszuk, és konkrét jelentéssel ruházzuk fel.

Díszlet? Dísz?

A díszlet - legyen bármily naturalista - mégiscsak díszlet marad: cicoma, fodor, csipketerítő, rátét, ez nem okvetlenül baj. Én személy szerint szeretem is, ha a tervezőm nem törekszik arra, hogy a díszlet mivoltot elfeledtesse a nézővel.

Soha nem felejttem el Pauer Gyula hatalmas ajtaját, kapuját, amely az Ascher Tamás rendezte, nagyszerű Ördögökben⁵¹ ereszkedett le a zsinórpadlásról a kaposvári színház színpadán. A magasból lassan lesüllyedő, majd változáskor oda távozó kapu eleinte csak önmagát jelentette: egy nyílás-záró szerkezetet, amelyen át a szereplők színre léphetnek, vagy távozhatnak onnan. Azonban ahogyan telt az idő⁵², az a hatalmas kapu süllyedve és emelkedve valahogyan átlényegült, több lett, mint egyszerű tárgy, több mint funkcionális díszletelem, maga a jelentés jelenült meg újra és újra a szemünk előtt, maga a hely, amelyen át a létbe lépünk és távozunk onnan - hogy honnan és hová, ez egyre égetőbb kérdéssé fogalmazódott az előadás során. Mintha Dosztojevszkij látomása folyvást azt kérdezné: kik vagyunk, honnan jövünk, hová megyünk?

⁵¹ Fjodor Dosztojevszkij: Ördögök (Színpadra alkalmazta: Andzej Vajda, fordította Pályi András), bemutató: 1975 I. 17.

⁵² Jó előadás esetén az idő nem csupán múlik, de meg is telik. Az előzmények nem múlnak el, láthatatlan nyomuk ott vibrál az időben, a múlt szinte tapinthatóan árnyalja, értelmezi a jelent, mint ahogy a tér is megtelik a korábbi mozdulatokkal – éppen ez a rendszer ad súlyt, igazi jelentést a színpadi jelnek.

Ritka szerencsés és ihletett eset, amikor a díszlet tökéletesen szolgálja a művet és az előadást. Igazság szerint rendező és tervező még a legpontosabb egyeztetések után se tud ilyen eredményes szimbiózisban dolgozni. Ehhez több kell, mint az adott darabbal kapcsolatos véleményközösség. A világlátás hasonlatossága nélkül nem születhetett volna meg Dosztojevszkij, Ascher és Pauer közös kapuja.

A DÍSZLETTERVEZŐ különös állatfaj. Legyen bármilyen gyakorlott, művelt, tehetséges és empatikus, ha tudatosan nem is, tudat alatt feltétlenül arra törekszik, hogy a díszlete minél jobban kitöltse a teret, minél jobban látszódjék. Minél nagyobb, monstruózusabb egy díszlet, minél több anyagot használ, tervezője annál elégedettebb.

Látvány? Látványosság?

A színi *látvány* egyáltalán nem azonos a díszlettel. A díszlet csupán az a (nagyon fontos) keret, vagy mondjuk így: térszervező háttérelem, amelynek ölén a látvány egésze kibontakozik. Ebbe az egészbe beletartoznak a kosztümök, a világítás, és persze a legfontosabb, maga a színre lépő, cselekvő ember, az aktor.

A *látványosság* már a kezdetektől a színház elvárt hatáseleme volt, a zenés színház esetében ez ma sem lehet kérdés, noha bőven találni példát arra is, hogy a látványosságáért megtapsolt díszlet a későbbiekben akadályozza az előadást. (Ilyen díszlete volt az operettszínházi Cirkuszhercegnőnek. Csikós Attila díszlettervező Párizsban díjat is kapott rá, noha jószérivel lebonyolíthatatlanná tette magát az előadást.)

A díszlet formáinál, színeinél, stílusánál, kidolgozottságánál stb. sokkal fontosabbak az arányai. Vannak szerencsés és kevésbé megfelelő színházi terek, színpadok. Szerencsés színházi teret is elronthat egy rossz arányú díszlet, míg a szerencsétlen (túl alacsony és szűk) teret ügyesen megcsalhatja egy jól eltalált. A legfontosabb: hogy a benne szereplő ember *szép* legyen.

A szép persze nem a legmegfelelőbb jelző. A különböző korok különbözőképpen vélekedtek a világról, s így a belé vetett emberről is, ez térszemléletükben (építészetükben, festészetükben és szobrászatukban) is kifejeződött. A görög amfiteátrumokban a koturnuson álló ember volt szép. A rómaiban a patakokban ömlő vér, s a tömeg. A Globe-ban már nem kellett magasított cipőt viselni ahhoz, hogy a szereplő emberségéhez méltóan arányosnak tűnjék. A gótika templomszínpadain misét celebrálók első ránézésre parányinak tűnnek, de az égi magasságot ostromló csúcsívek valahogy mégis megnövelik az apró szereplőt - parány voltát, és végtelen lehetőségeit egyszerre hangsúlyozzák.

Bárhogyan is, az ember minden magaszerkesztette, építette teret saját testének (és szellemének) arányaiból kiindulva hozott létre. Nem beszélve a használati tárgyakról és bútorokról, amelyek megalkotásánál elsődlegesen fontosak az emberi test méreteihez igazodó arányok.

Ennyit a szépségről.

Tovább gondolva azonban az arányok kérdését, nagyon fontos hatáselem van a tervező kezében. A játéktér arányossága vagy aránytalansága szerencsés esetben tükrözheti a színre vitt mű világ- és emberszemléletét. Ibsen Nórájának szűk az őt körülvevő fizikai tér. Peer Gynt viszont a végtelenbe vesztetten csatangol. Hamletet bezárja a vár. Hatalmas lehetőség ez a tervező kezében, de muszáj óvatosan, mértékkel élnie vele, mert ha a konkrét játszót agyonnyomja az őt körülvevő, bármily invenciózusan megalkotott, mégoly jelentésteli tér - megette a fene az egészet.

Bármiről szóljon is egy előadás, a legfontosabb benne a színész – a magát megmutatni kívánó, kommunikációra vágyó emberi lény. A színház - legyen bár szentély vagy csehó – elsősorban találkahely, amely feloldja a magányt.

Sok rendező szereti maga megtervezni a játékteret, s azt öltözteteti fel tervezőjével, mint egy úri-szabóval, akinek az öltöny megrendelésekor nem csak az anyagot, de a szabásmintát is a kuncsaft szállítja. Az úri-szabó persze eleve sértett ilyenkor.

De hát az esetek túlnyomó részében a rendező jóval többet tud a darabról - nem beszélve az általa elgondolt, vagy sejtett előadásról, mint a díszlettervező művész.

És akkor még nem beszéltünk (konkrétan, igazán) a színésről. Ő a legszívesebben sutba vágna minden esztétikai okoskodást, és függetlenül

a díszlettől az előadás minden pillanatában középben ágálna, a rivalda előtt. És nem mondhatjuk, hogy nincs igaza. Vagy mondhatjuk persze, de nagyon nehéz meggyőznünk őt erről.

Középpont?

A világegyetemnek nincs közepe, pontosabban tetszőlegesen jelölhetjük annak az Univerzum bármely pontját.⁵³ Ahhoz azonban, hogy eligazodjunk benne, kénytelenek vagyunk rábökni egy helyre - ez a hely mi magunk vagyunk. Így aztán módfelett viszonylagos mindenféle (rendezői - objektivitás.

Minden ember által szemlélt térnek vannak gyújtópontjai, olyan kitüntetett helyek, amelyek már első ránézésre is fontosabbak a többinél. Ilyen a kör középpontja, az ellipszis fókuszpontjai, a négyzet és téglalap átlóinak vonalai, s az átlók metszéspontja, stb. A térben az alaprajz meghatározta szerkezet dinamikáját árnyalja a tömeg. Ha a szín bal oldalán (mondjuk) egy hatalmas ágyú van felállítva, nem nehéz megtalálni a színpad túloldalán azt a pontot, amely még az ágyúnál is hangsúlyosabb. A díszlettárgyak éleinek, vonalainak iránya szintén kijelöli a tér kitüntetett pontjait. Egy bal harmadra szerkesztett térben hiába ágál középben a színész - rossz helyen próbálkozik. Elég a legkisebb mozdulat a színpad valódi gyújtójában, és a nézők figyelme máris oda koncentrálódik.

Ugyanilyen térszervező elem a világítás.

És persze maga a játszó színész.

Az ember, mint színpadi (színházi) mértékegység?

Mintha ismerte volna Einstein elméletét (nem ismerte), apám a színpadi térben szinte mindig íven mozgatta színészeit a látszólag magától értetődőbb és célirányosabb egyenes vonal helyett. Hamar elhíresültek a Horváth-körök. Akár az Univerzum gravitáció görbítette csillagközi terében (vagy az Óceánok gömbpalást felszínén), a színpadon sem az egyenes a legrövidebb út. A díszletelemek, tárgyak és személyek "tömegvonzása" által görbülő színpadi tér szintén meghatározza benne történő mozgások "egyeneseit".

⁵³ Stephen Hawking: Az idő rövid története

A szereplők egymástól való távolságának és közelségének mértékét (értékét) szintén az adott színpadi tér határozza meg, s ezen erőszakot tenni - felér egy szupernóva robbanással. A szereplők egymáshoz való legkisebb közelségének általános szabályaként el lehet fogadni, a kinyújtott emberi kar hosszának mértékegységét. Ha ennél közelebb lép játszó társához (vagy egy díszletelemhez) a színész, a teste elvész, feloldja a tömegvonzás. Természetesen eltérhetünk a karhossz-szabálytól, de ez esetben biztosak lehetünk benne, hogy a veszélyes közelség úgy fog működni, mint egy atombomba vagy reaktor belsejében, amikor kialakul a „kritikus tömeg”.

A szereplőmozgatás önmagánál sokkal nagyobb jelentőségű távlatokkal bír – ezt csak az igen jó koreográfusok látják be (és használják fel). A színi táncos térbeli helyzete sokkal fontosabb a táncfiguránál - vagy (engedjük meg, hogy a koreográfus szabadabban kifejtse a maga mozgásművészetét -) legalább olyan fontos, mint maga a „lépés”.

A tér tehát (a díszlet) alapvetően határozza meg az előadás egészét. Én három díszletemre (díszletünkre) emlékszem a legszívesebben.

Már megint a Macskajáték?

A *Macskajáték* terét Csik György barátommal hoztuk létre. Orbánné szobája, utca, kórház, Paula lakása, az operaénekes otthona, a távoli Gardenspartenkirchen - egyszerre voltak jelen a székesfehérvári színház meglehetősen tág színpadterén. A lakás-jelzések dobogói más-más szinten foglaltak helyet, (Orbánnénak sok lépcsőt kellett másznia a dagadt bokáival) néhány szoba közepén őszi fák álltak, tányéros utcalámpák és szobai világítótestek adták a fényt. Ebben az egyszerre reális és irreális térben játszódott a *Macskajáték* - mivel a (az Orbánné által elmesélt) történet - mondjuk így: - Orbánné *tudatában* játszódik, emlékeinek színpadán.

Vagy a Savoy-beli bál?

A *Bál a Savoyban* igencsak posztmodernre sikeredett előadásának első felvonása egy tengerparti nyaraló teraszára helyeztük, a terasz közepén egy a valódinál alig kisebb pingpongasztallal. A szereplők természetesen végig-pingpongozták az első felvonást. Ez a színházszerűtlen elem (és cselekvés) nagyon is prózaivá, bumfordivá, esetlegessé és ez által szerethetővé tette a felvonást. (Arról nem beszélve, hogy a tengerparti stégen időnként békaemberek kórusa szállt partra a habokból, hogy a híresen szép tulajdonosnőt kukkolva elénekelje a megfelelő énekkari szólamokat. Sztepp békatalpban - nem utolsósó!) A második felvonás a Savoyban játszódik. Igencsak underground helyé tettük a mulatót - ahol minden megtörténhet, amely annyira *más*. A berendezési tárgyak (a szeparék, a pult, a székek és asztalkák) állatokat formáztak. Két nagy elefánt, egy zsiráf és egy víziló jött-ment (világítva olykor) a zebrafotelekkel teli színen. A harmadik felvonásban egy kerítést vontunk a háttérben felsorakoztatott állatok elé - a szín egy (operett)állatkertet mutatott. Nem csak én szerettem, a színészek is kedvelték - a közönség pedig egyenesen rajongott ezért a díszletért.

Valahol Európában?

A Dés-musical operettszínházbeli díszletét Kentaur tervezte. A történet alapvető motívuma a menekülés - az úton levés. Az első rész díszletnek a folyton változó idegenség érzetét kellett keltenie, míg a második rész egy romos kastély belsejét (és külsejét) kellett ábrázolja - s mindezek mellett a háborút, a pusztulást magát.

Már nem emlékszem rá, hogyan és miképp, de egyszer csak megjelent előttem a Zikkurat. Egy kettészakadt, félig leomlott Babel-torony. Forgószínpadra építve mindig más metszetét láthatjuk - ugyanannak a funkcióját vesztett, nagyra törő valaminek. Olyan erősen felrémlt bennem a kép, hogy sebtében lerajzoltam (sőt: *lefestettem!*), és első megbeszélésünkön átadtam a képet Kentaurnak.

Halálosan megsértődött.

- Ha te már ennyire készen vagy a díszlettel, én haza is mehetek.

Alig győztem megbékíteni.

- Természetesen *nem* ezt a díszletet várom tőled - hazudtam arcátlanul -, csupán azt akartam jelezni ezzel a sebtében leskiccelt, ócska kis vázlattal - *HAT!!! óra hosszát dolgoztam rajta elmélyülten, és elfogulatlan ítéletem szerint még a kidolgozása is remekül sikerült* -, hogy milyen jellegű, milyen karakterű, milyen ölelésű teret szeretnék kapni tőled. Te ezerszer jobban rajzolsz nálam, képi fantáziád tízezerszer haladja meg az enyémet, de nem csak erre van szükségem, hanem a személyiséged egészére, teljességére... stb, stb.

Kis kiruccanás – pletyka – posztmodern
- térjáték-időjáték, ahogy Szinetár mondaná -

(Nem csupán színházi) tapasztalataim szerint a szembe dicséretnek senki nem tud ellenállni. Még a legrafináltabb rókák is elélveznek, ha az ember a farkukat magasztalja. Én egyetlen emberrel találkoztam, aki nem dőlt be (teljesen) ennek.

Szinetár Miklósnak hívják.

Amikor a Valahol Európában musicalszerzői felkérték (felkértük), hogy az ő művészeti vezetésével állítsuk színre a darabot az Operettszínházban, azonnal átlátott a szitán. (Pedig sűrűre szőttük a rostát, nem fukarkodunk minden oldalról vállalható dicséretünkkel).

- Értem, értem... a kóved miatt van szükségetek rám.

Nagyon élénken és nagyon sokáig tiltakoztunk, mire végül elvállalta a dolgot. Az már ha úgy tetszik a sors iróniája, hogy két héttel később éppen én kértem arra, tekintsen el a felkéréstől.

A dolog meglehetősen hülyén alakult.

Első tucatnyi rendezésem (bár voltak köztük igen sikerültek is) nagyjából titokban zajlottak. Az országos szaksajtó nemigen foglalkozott velük. Egyrészt azért, mert operett bemutatókról valamirevaló kritikus igen ritkán ír (méltóságán alulinak tartja) másrészt az, hogy egy Horváth Péter nevű író vidéki színházakban rendez, semminemű szenzációértékkel nem bírt.

Éppen egy ilyen titkos rendezésemen dolgoztam Miskolcon, amikor Dész László barátom felhívott: kapott egy felkérést: írjon zenét a Valahol Európában nyomán készült musical-szövegkönyvhöz, de bizonytalan a darab megítélésében. Elolvasnám-e? Elolvastam, elmondtam véleményemet a telefonba. Laci megkérdezte, elmondanám-e mindazt a szerzőknek is. Miért ne? A szövegkönyv Böhm György és Korcsmáros György munkája, a verseket – Ixypszilon írja majd. Órákig beszélgettünk a születő darab erényeiről és gondjairól, végül a szerzők megkértek, fésüljem át a szövegkönyvet. Megtettem - sok minden átalakult, és sok minden maradt, ahogy volt - de ami a legfontosabb, Dész Laci nagy kedvet kapott a munkához. Némi tökölődés után az addigi dalszövegszerző-jelölt helyett Nemes Pista került a csapatba. Ettől kezdve rohamléptekben készültek a számok, ideje lett volna a munkába bevonnunk egy rendezőt. Jó nevű és nagytehetségű kollégák egymás után estek ki a rostán - volt, aki nem vállalta, volt, aki nem ért rá. Kézenfekvőnek látszott, hogy szerzőtársunk, Korcsmáros Gyuri rendezze a darabot, de ő valamiért ódzkodott a feladattól. Végül - hetekig tartó vacakolás után felvetődött, megrendezném-e én. Igen nagy volt a kísértés, de ellenálltam. Úgy véltem, az én rendezői szereplésem rontaná a darab piár esélyeit. Ismert, sikeres ember kell. De ilyet nem találtunk. Végül úgy döntöttünk, én rendezem a darabot - Szinetár Miklós művészi irányításával.

- Azt tudom, hogy tehetséges vagy - mondta nekem, amikor először került szóba, hogy fél-rendezőként is jegyezném a darabot. - Tudom, hogy invencióval dolgoznál, de hát a színház nem csak művészet, hanem elsősorban üzem, amit egy-egy bemutatóra pontosan kell felkészíteni, irányítani... Egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy ha te rendeznéd, meglenne a premier. Ez ugyanis vérezen gyakorlati kérdés.

- Ez érdekes, tanár úr - feleltem. - Én ugyanis egyáltalán nem vagyok biztos a tehetségemben, azt viszont százszázalékos biztonsággal kijelenthetem, hogy megbízható szervező és irányító vagyok. Precíz, mint egy könyvelő. Az eddig általam rendezett előadásoknál soha nem volt kérdéses, lesz-e premier.

(Nem akartam hazudni, Kusi esetéről abszolút elfeledkeztem)

- Mi? Te már rendeztél színházban? Ezt nem tudtam... Hát jó, akkor nem bánom, vágjunk bele...

Madarat lehetett volna fogatni velem. Lázasan készültem a munkára - aztán fokozatosan csappant a lelkesedésem. Mit fog szólni konkrét elképzeléseimhez Szinetár? Tegyük fel, hogy egy sereg kérdéssel kapcsolatban eltérő lesz a véleménye. Hogyan fogom én az ő intenciói alapján megrendezni a darabot? Hogy fest ez majd a gyakorlatban? Hetenként bejön, és átrendezi az egészet? Ez önmagában még jól is jöhet, de hogyan fogok dolgozni a rákövetkező héten? Mit fognak gondolni rólam és instrukcióimról a színészeim? Én az ő helyükben egyszerűen levegőnek nézném azt a Horváth Péter nevű figurát, aki hat napig izzad ott, aztán a hetedikén végre megjön a Szinetár, és megmondja, mit és hogyan...

A legsötétebb kétségbe estem.

Úgy tíznapnyi beteges tépelődés után (*advantages - disadvantages*) jelentkeztem nála.

- Tanár úr, ez nem fog menni - közöltem halálra szántan. - Én boldogan leszek játékmester, dolgozom a gyerekekkel, tartok a számukra gyakorlatokat, bármilyen konkrét részfeladatot elvállalok a tanár úr mellett ezer örömmel, de hogy valahogy együtt rendezzünk... erre én képtelen vagyok.

Azt hiszem, ez volt az a pont, ahol rendezői képességeimet illetően végleg megnyugodott.

- Semmi probléma, öregem, úgyse érek rá - mondta szinte nemtörődöm közvetlenséggel. - Az meg természetes, hogy mint a színház igazgatója, időnként belenézek majd a próbáidba, és ha kell, segítek.

Azt hittem, sínre kerültem. Ami igaz is volt, csak hát a sínen jött a vonat. A vonaton két mindenre elszánt szerzőtársam, Dész Laci és Nemes István (rég barátom, a dalszövegek szerzője) ült.

Igazság szerint nem is vonaton jöttek, hanem repülőn.

Egy hónappal a próbák megkezdése előtt elhatároztam, elrepülök Londonba, és megnézek néhány igazi musical-előadást, ismernem kell a West End-i világszínvonalat. Amikor beszámoltam elhatározásomról a szerzőtársaknak, Dész és Nemes közölték: ők is velem tartanak.

Az utazás jól kezdődött, bár az első színházi este után azt gondoltam, lemondok a rendezést. Elsőként ugyanis a Crazy for You-t láttuk, pompás előadásban. Egy-egy jelenetében annyi

tehetséget és belefektetett munkát láttam, ami honi gyakorlatunkban egy évadra is elég volna egy teljes színház számára. A később látott produkciók már nem ejtettek ilyen erős kétségbe, azok láttán meggyőződésemmé vált: olyat én is tudok csinálni.

Nem is ez volt az igazi probléma.

Napközbeni csatangolásaink közben szóba került a darab. Én felvázoltam egy-két elképzelésemet. Désék ezek legtöbbjét nem értették, vagy nem értettek egyet vele. Na most minden valamirevaló színházi ember tudja, hogy a színházról beszélgetni nagyszerű, ámbár szinte teljesen felesleges dolog. Nincs még egy művészeti ág, amelyben az elmélet ilyen távol esnék a gyakorlattól. Nem jól mondom: minden művészeti ág ilyen. A legfelkészültebb irodalomtudósok se tudnak prózát írni, az esztéták nem tudnak rajzolni, festeni, a zenekritikusok szívében nem születnek dallamok. Bár a rendezés elméletileg szinte csak duma, gyakorlatilag a konkrét színielőadásnak kevés köze van a rendezői lefetyeléshez. Még tapasztalt kollégák sem képesek pontosan kifejezni, mit hogyan akarnak. Dész Laci és Nemes István nem voltak tapasztalt rendező kollégák, viszont roppant felelősség teli és parttalanul ambiciózus szerzőtársnak bizonyultak.

Egy este közölték, úgy képzelik a próbamenetet, hogy két háromnaponként beülnek a nézőtérre, ellenőrzik, mit csináltam, és kijavítanak.

Na ez az, ami totálisan elképzelhetetlen.

Mármint innen nézve.

Másfelől viszont szinte kivétel nélkül minden ember azt gondolja, hogy ért a színházhoz - tehát beleszólhat.

Apámmal esett meg, hogy egy elemző próbán összevitakozott valamin a színészeivel, és nem tudtak zöldágra vergődni. Ekkor a nézőtér sötétjéből megszólalt egy hang: - Elnézést, rendező úr, de ha beleszólhatok... - Hogyne! - fordult apám krőzusi mozdulattal a gépirónő felé. - Csak bátran, kisasszony, hiszen ez csak színház, ugyebár, nem a gépirás bonyolult tudománya...

A színházi gyakorlat örök kérdése az élő szerző megoldhatatlan problémája.

„Még ma sem tudom és nem is akarom az előadást végignézni – írja Lessing egyik levelében a Minna von Barnhelm előadása után -, nem tudom, mert beteg vagyok, mert még meleg tőle a fejem és előbb idegenné kell lennie a számomra, hogy valamit láthassak belőle.” Íme, Hebbel benyomása a Nibelungen első próbája után: „Még a konyhában sem érzi magát az ember, csak valahol az udvaron, ahol a főzeléket tisztítják. Olyan érzés, mint amikor az első korrektúrát olvassuk, amelyben csak úgy hemzseg a nyomdahiba.” Mulatságos Strindberg panasza: „Ha a költő a főpróbán bukkan fel, és véleményét nyilvánítja, akkor azt mondják neki: most már késő. Ha egy korábbi próbán jelenik meg és valamit kritizál, akkor azt hallja: még nem kész a dolog, még korán volna véleményt alkotni róla...” Shaw egyenesen kielégíthetetlen: „Minél kétségtelenebb a szerző tekintélye a színpadon, minél barátságosabb és buzgóbb az igazgató és társulata, annál tökéletesebben meg kell győződnie a szerzőnek nemcsak hiteles, de hatásos és sikeres előadásának lehetetlenségéről. A dráma még akkor sem kerüli ki a lényegéből való kiforgatást, ha semmit nem változtatnak rajta, semmit nem hagynak ki belőle és azok, akik előadják, lelkes tanítványai a szerzőnek. Éppen eredetiségük és zsenialitásuk kerül szembe a szerző eredetiségével és zsenialitásával...”⁵⁴

Ugyanakkor azt még a legelvetemültebb rendezők is belátják, hogy szerzőnek (sajnos) van némi köze a születendő előadáshoz. A konzultáció formáját, tartalmát, mértékét azonban nagyon nehéz megtalálni. De az, hogy a szerzők két-háromnaponként átrendezzék a születő előadást - finoman szólva is - nonszensz.

Szerzőtársaim ezt sehogy nem akarták megérteni.

- Semmi probléma - mondtam - én visszavonulok, rendezzék ti a darabot.

Ehhez persze nem fűlött a foguk.

Végül egy röhejes érveléssel érttettem meg velük, hogy szabad kezet kell adjanak nekem.

- Tegyük fel - mondtam -, hogy tizenhárom esetben megszívlelem a tanácsokat, szót fogadok, és kivitelezem a ti rendezői elképzeléseiteket. Most tekintsünk el attól az aprócska kérdéstől, hogy milyen hittel és hitellel tudom ezt én megcsinálni, inkább gondoljunk a megjelenő kritikákra. Vegyük a legrosszabb

⁵⁴ Bárdos Artúr – A színház műhelytitkai

esetet, mind a tizenhárom kérészetek bukta. És akkor a kritikus megírja, hogy én vagyok a legügyetlenebb színházrendező a zenés palettán. Vagy fordítva: az a tizenhárom momentum lesz a legsikeresebb, és fergeteges dicsértet kapok érte. Hogyan könyveljük ezt el egymás között?

Talán a könyvelés szó hatott, nem tudom, de végül megkaptam tőlük a zöld jelzést, bár mindkettőjüket lehangolta, hogy szabad kezet kell adniuk nekem. Azt már csak mellékesen jegyzem meg, hogy Nemes Pistával való barátságom "ráment" a produkcióra. Vagy beleépült - teljesen mindegy. A siker után évekig nem beszéltünk egymással.

Londonból hazatérve gözerővel feküdtem neki a melónak. Kentaur heteken át hordta elém a különböző díszlet-elképzelések vázlatterveit. Nekem - milyen különös! - egyik se tetszett, igazság szerint ő se volt oda értük.

- Ne szarj be, majd megálmodom! - ígérte.

És megálmodta.

A terv szinte hajszálpontosan megegyezett az én Zikkuratommal. Ő - saját bevallása szerint - nem emlékezett rá. Elhiszem, és büszke vagyok rá. Ez a legnagyobb rendezői fegyvertény: elérni munkatársainknál (tervezőknél, koreográfusnál, színészeknél) hogy megoldási javaslatainkat mélyen átélten és egészen természetesen - a sajátjuknak higgyék.

Császári rendező, vagy rendezői császár?

Az Operettszínház egykori igazgatója, a fantasztikus műveltségű és tehetségű Gáspár Margit meséli a *Műzsák neveletlen gyermeke* című lenyűgöző könyvében, hogy Néró idejében hogyan működött a korabeli szcenika egy amfiteátrumban.

A színváltásnak - mondjuk egy szelíd állatokkal és nimfákkal teli narancsliget átadja a helyét egy vad erdőnek – igen rövid idő alatt kellett megtörténnie. A műszak kissé fegyelmezetlen volt aznap, a változás bosszantóan lassúra sikeredett. El lehet képzelni a színpad alatti katakombákban

való kapkodást. A színpadmesterek korbáccsal hajtják a gépezeteket működtető rabszolgákat, az állathajcsárok néma sziszegéssel terelik a barmokat, a statisztavezetők a statiszták százait; a kellékesek, bútorosok izzadtan, félig vakon rohangálnak a színpadszint alatt, a sztárok sértetten és hisztérikusan ágálnak... miközben recsegve ropogva emelkedik és a süllyed velük az egész hóbelevanc.

Na, a változás végre elkészült.

Ekkor Néró felállt a páholyában, egy intéssel leállította az előadást, majd üzent valamit a színen dolgozóknak. Két perc múlva a vad erdei színen felsorakoztak a műszakiak. Néró rövid beszédet tartott, amelyben emlékeztette őket, hogy a színi varázslat a művészet része, a fegyelem művészi erény, amelyről megfélemlkezni halálos vétek. Majd, hogy szavainak megadja a kellő nyomatékot, császári ujjainak újabb jelzésére hat oroslán rohant a színre, és felzabálta a teljes műszakot.

A rómaiak örjöngtek.

És mindenki egy életre megtanulta azt, amit meg lehet tanulni.

Amikor elmondtam ezt a történetet a Kolibri színház elcsigázott műszaki gárdájának, meglehetősen ferde szemmel néztek rám. Épp egy héttel azelőtt mondott fel a teljes műszaki személyzet. A színész pótolható. A műszak nem. Megkapták a kizsarolt fizetésemelést, amely a színházi gazdálkodást alapjaiban rengette meg, noha ezek a lelkes, elszánt bolond fiúk még mindig a nyomor határán tengődnek felemelt fizetésükből.

Tízévekkel ezelőtt a színházi munkának kiemelt presztízse volt. A műszak nem a fizetéséért dolgozott – kocsis bor és szalonna mindenkinek jutott -, nem is csak kalandosan rapszodikus munkabeosztásuk varázslata miatt. Szerették a színház szagát, csodálattal adóztak a színészeknek, az egész miskulanciának. Ma már nem egészen így működnek a dolgok.

Technikai haladás?

De még ha – tegyük fel – a világ legképzettebb, legjobban fizetett műszaki gárdája volna a miénk -, akkor se tudnánk megközelíteni a zenés színházról az egész világon elvárt technikai szintet. Ennek – persze – elsősorban anyagi okai vannak. De nem csak erről van szó. A gondolkodás lassúsága,

a „biztonsági játék”, amely minden új szcenikai ötlettől húzódozik, az ötletek megvalósításához hiányozó, igazi szakemberek... A szcenikusok jó esetben képesek kiszámítani egy áthidalás teherbíró képességét, a díszletelemek statikai mutatóit, olcsóbb és drágább kerekek közt választanak, de leginkább csak kritikai véleményük van a feladatról, kreatívan megvalósítani ritkán képesek azt.

Igaz, hogy a látványos musicalek számára kibérelt színház színpadát Nyugaton a pincepadlóig lecsupaszítják, és nulláról építik fel a jó esetben évekig a helyén maradó díszletet, s ez a lehetőség nálunk, a repertoár rendszerben játszó hazai teátrumoknál elképzelhetetlen. Bár az utóbbi évtizedekben szisztematikusan felújítottuk legtöbb öreg színházépületünket, és a felújítások során a színpadok is újjászülettek, de hogyan?

A Miskolci Nemzeti Színház forgószínpada alatt méteres átmérőjű fűtéscsövek szaladnak, így hiába van három különböző méretű süllyesztő nyílás a színpadon, azok csakis a forgószínpad bizonyos meghatározott állásaiban működtethetők. Ha egy-egy ilyen méteres cső fölé kerül a süllyesztő lyuk, a szerkezet nem szuperál. A forgószínpadot vezérlő komputer vagy örökké rossz, vagy a személyzet nem ismeri azt megfelelően – az elméleti adottságok fele egyszerűen használhatatlan.

Vagy beszéljünk az egyik legújabb rekonstrukcióról, a Budapesti Operett színpadáról, amely tényleg megkapta a lehető legjobb gépezeteket, csak éppen a színpad alapvető hibáját nem sikerült megszüntetni a felújítás során. Hátul, a színpad fenekének tekintélyes része le van vágva – a fal mögött lakások vannak. Bár külön cég létesült arra, hogy a lakások tulajdonosait megkeresse, és velük szerződjön néhány négyzetméter eladásáról, a dolog csődöt mondott – a demokrácia legyőzte a színházművészetet.

De ha volna is hely, megfelelő gépezetek és képzett szakemberek, igazán látványos díszletek akkor se készülhetnek a magyar színpadok többségén. Nem bírná őket a színházi büdzsé. Az egyre emelkedő, de még mindig nyomott

helyárok nem biztosítanak megfelelő bevételt. Bár a színházi dotáció rendszere három lábon áll – a pénz mégis kevés.

A pénzt (végül is) a közönség adja, tehát:
Valójában a közönség határozza meg a színház téridejét.
S mint Shakespeare-től tudjuk: színház az egész világ...

IV.
A VÍG ÖZVEGY
(Harmadik felvonás)

1.
*Állj, ki vagy?*⁵⁵

Azt a kérdést feltenni egy darabban kapcsolatban, hogy miről szól – életveszélyes, mégis kötelező. Egy színdarab mindig sokkal többről és sokkal kevesebbről „szól”, mint a puszta tartalma. Mégis meg kell tudni fogalmaznunk (lehetőleg egy mondatban) a dolog lényegét – akkor is, ha ez a „lényeg” (több okból) megfoghatatlan.

A nyelv nem elégséges eszköz egy színielőadás „jelentésének” megragadásához. Remekül mutatja ezt Karinthy Frigyes megfogalmazása. „A három nővér Moszkvába szeretne költözni. Mivel ennek semmi akadálya nincs, maradnak.” Nem véletlen, hogy egy-egy remek színdarabnak könyvtárnyi irodalma van. Az elemzések sok ezerrel több szót tartalmaznak, mint maga az elemzett mű. Ez a tény is jelzi: egy színdarab jelentése bonyolultabb a színdarab puszta szövegénél.

Ugyanakkor mégiscsak a verbalitás az, amelynek segítségével kijelölhetjük a megvalósítás alapvető irányait.

„Állj, ki vagy?”

Számomra a Víg özvegy a szenvedélyről szól. Ám ha ezt közöltem volna az olvasópróbán a színészeimmel...

Nem tudom igazán, más rendezők hogy vannak ezzel, én a magam részéről rendezői munkám során egy „érzetet” kívánok megfogalmazni. Azt a formátlan, megragadhatatlan érzés-, gondolat-, hangulat-együttest, amely kialakul bennem a darab olvasgatása során. A mű színre állítása folyamán arra törekszem, hogy az előadás az enyémhez hasonló érzetet keltsen majd a nézőkben is. Ez látszólag egyszerűen hangzik, maga a munkafolyamat mégis bonyolult. Több irányban haladok egyszerre.

⁵⁵ Shakespeare: Hamlet (Arany János fordítása)

Egyrészt megpróbálom újra meg újra felidézni, megérteni, pontosítani a darab bennem keltett érzetét, megfejteni e hatás okait, teljes mechanizmusát – anélkül, hogy magát a hatást elveszíteném. („Egyszerre látni és szeretni” – írja valahol Esterházy.) Gyengéden, óvatosan, ugyanakkor kérlelhetetlenül végzem ezt a „vizsgálatot”, ragaszkodom az érzethez, mint kutya a csonthoz, nem engedem, elásom, folyton visszatérek hozzá, előkaparom, szaglászom, izlelgetem - másrészt nyitottnak kell lennem a darabbal kapcsolatos új hatások befogadására is, hiszen a próbák során a benyomásaim változnak/mélyülnek – meglehet, hogy a munka végére a kiindulópontomtól sokban eltérő eredményre jutok. Ez a belső kaland nagyon izgalmas, jelentőségét mégsem szabad túlbecsülni. Ha csupán ebből állna a rendezés – alaposabban megismerni egy színdarab működését – felelőtlen örömezene volna az egész. Csakhogy a belső kalanddal párhuzamosan egy külső is zajlik: csapatnyi embert vezetek az ismeretlenbe. Ráadásul ez a felfedező kirándulás felelős gesztus: tévelygő team-em bolyongása során utat épít – ezen járnak majd a nézők. A játszó színészek pontosan érzik a vállalkozás színét és fonákját. Fogékonyak az ismeretlenre, ugyanakkor minden szalmaszálba belekapaszkodnak, amely reményeik szerint segíthet az eligazodásban.

Egy ilyen mondat az olvasópróbán:

- A víg özvegy a szenvedélyről szól! – olyan fatálisan fals lépések sorát indukálná, amelyek egészen biztosan rossz irányba vezetnének mindenkit. Színészeim fele már a visszaolvasó próbán szenvedélytől fűtötten olvasná a legegyszerűbb kijelentő mondatokat is, lázasan keresve elismerő tekintetemet, másrészt büszkén pillogva körül: lám, ők máris értik a mű és a rendezői koncepció lényegét.

Az olvasópróba különben is hihetetlen valami. Meggyőződésem, hogy a legtöbb színielőadás művészi színvonala nem éri el az olvasópróbaét. Ha sikerül ezt a szintet legalább megközelíteni a bemutatón, már elmondhatjuk: nem éltünk hiába. Ez nem vicc.

Noha az olvasópróbán a színészek a legkülönbélebb mentalitással vesznek részt – van, aki készen „hozza a szerepet”, van, aki úgy tesz, mintha nem tudna olvasni, egyesek szárnyalnak, mások motyogását egyáltalán nem érteni – az egész mégis árulkodó, és nagyjából magát a művet közvetíti.

Ilyenkor ugyanis a színész – közöl. Egyetlen célja, hogy megértse és megértesse a szöveget. Ugyanakkor – mivel

érzékeny, intuitív lény – e megértő/megértető gesztusának felhangjai máris jelzik a megszólaltatás számára lehetségesnek vélt irányait – s ez éppen elég. E jelzett irányok még nem nyomják el a többi lehetséges értelmezési lehetőséget, a maguk kidolgozatlanságában elképzelhetővé tesznek más megoldásokat is.

Az „előadás” ritmusa még híven követi a darabét.

A közlés – fegyelmez. A játék – fegyelmezetlenségre csábít. A fegyelmezetlenség parttalanná tesz. A közlés – figyelmet igényel. A figyelem már önmagában is „érték”.

*Apám a tévéműsorok közül a vetélkedőket szerette a legjobban.
- Nézd meg – mondta -, a gondolkodó ember arcánál nincs
érdekesebb dolog a világon. Lenyűgöző!*

A jó cirkuszi előadásokon pontosan megfigyelhető a figyelem önértéke. Míg légtornászok dolgoznak odafent a trapézon, lentől az istállószolgák, jelenésre váró kollégák, zenészek, minden kolléga figyeli őket, mivel tudják, hogy ez a figyelem segíti a fentiek röptét. És nem csak arról van szó, hogy mivel a porondon mindenki a produkcióra figyel, ezért a néző már ebből az egyszerű tényből is megérti, milyen fontos dolog zajlik a magasban – bár ez se mellékes körülmény. (Próbáljon meg a világ legnagyobb színésze királyt játszani úgy, hogy a vele egy színen szereplők nem úgy néznek rá, mint egy igazi királyra!). Bár nem vonzódom az okkult tudományokhoz, mégis meggyőződése, hogy ez a közös (majdnem azt írtam: közösségi) figyelem valóban, igazából segíti a légtornászok produkcióját. Elég egy ócska viccet elsusogni odalent: a fenti kolléga elvéti a fogást, és lezuhan.

Az olvasópróba figyelme (a színész nem csak a saját szövegét akarja megérteni, legalább most az egyszer kíváncsi a partnerek mondandójára is) szinte visszahozhatatlan az előadások során. Addigra – jó esetben – a jelenet minden szereplője tudja a partner szövegét is, tehát nincs igazán oka odafigyelni rá, épp elég neki a saját következő replikájára koncentrálnia, no meg a számtalan követelményre, amelynek eleget kell tennie. Természetesen nem „éli át” a szerepét, hiszen akkor nem tudna pontos jelbe állni, megkívánt gesztusokat tenni a megfelelő pillanatban, „belépni” a partitúra megfelelő jelénél, stb, stb. Az olvasópróbán figyelő kolléga

viszont – éppen e figyelme okán – nagyon átéltnek tűnik, s figyelme (akar valamit: információt!) titokzatossá, érdekessé teszi.

Csínján kell hát bánni a darab lényegének megfogalmazásával. A legjobb, ha nem mondunk semmit – de úgy teszünk, mintha mi volnánk minden titkok tudói.

A Víg özvegy mégis a szenvedélyről szól.

Ha a darab elemzése során ragaszkodni tudunk indító sejtésünkhöz, az megkönnyíti a dolgunkat. Segít kibogozni a darab gubancait, legtöbb kérdésünkre magyarázatot kapunk. Természetesen más alapfeltevéshez tartva magunkat, más magyarázatokra lelnénk, vagy ha nem, hát magunk kreálnánk ilyeneket. A legképtelenebb színi magatartás is megokolható – nem a szándéktól és nem a magyarázattól függ megoldásaink sikere, bár határozott szándék és világos okozati rendszer felállítása nélkül ritkán születhet pregnáns előadás.

2.

Felkészülés

„Nagy meccset – mondogatta apám – csak nagypályán lehet játszani!”

Sokat gondolkodtam azon, miért múlik vidéken lassabban az idő. Néhány évvel ezelőtt az ország keleti csücskébe utazva már a vonaton átélhettem az időutazást. Kisvárdán már a hetvenes évek elején találtam magam. A tárgyak, ruhák, arcok, beszédmodor, mentalitás - minden huszonöt évvel korábbi hangulatot (és értékrendet) tükrözött, mint a fővárosban és annak közelében. Kézenfekvő magyarázatnak tűnhet, hogy a vízfejtől távoli testrészekbe lassan érkezik el az információ. A televízió megjelenéséig ez igaz is volt. Ma már Tuzséron is működik a műholdvevő. Arról lehet szó, hogy a vidéki ember kevésbé igényli a változást. Nincs szüksége az információbőségre. Nem azért, mintha felvevő kapacitása kisebb volna nagyvárosi társainál. Feltehetően azért kevésbé fogékony, mert lokális ismeretei szerteágazóbbak, mélyebbek, árnyaltabbak. Emberi kapcsolatai megbízhatóbbak, alaposabbak, működőképesebbek. Viszonya a természettel és épített környezetével egyaránt dinamikusabb, mint a városi emberé. Bármiert is, kétségtelen tény, hogy a vidék a divat szempontjából még mindig „elmaradottabb” a fővárosnál. Nem elég „trendi”. A vidék még kedveli az operettet. A vidéki színházi repertoár mindenestre elképzelhetetlen évi egy operettbemutató nélkül.

Hegy Árpád Jutocsa direktor felhív, rendezzem meg Víg özvegyet. Ezzel nyitja évadját a nagyszínház.

Szereposztó dívány?

Az ember elolvassa, lejátssza magának, meghallgatja a művet, kicsit utána olvas. Tegyük fel, hogy kezd kialakulni benne valami homályos, de színházszerű kép. A színház társulatának ismeretében elkészíti az eleve megalkuvásoktól hemzsegő, ám lokálisan mégiscsak optimális szereposztást.

Társtalanul fekszel szereposztó díványodon, még az álom is elkerül. Bábukat tologatsz egy képzeletbeli sakktáblán. A jó rendezés záloga a jó szereposztás. Magad elé idézed az arcokat, hangjukat hallgatod, miként szól külön-külön, s együtt – képzeleted mágnesszalagjáról. X volna Z partnere? Az nem jó. Csiki-csuki. Mi lenne, ha...? És ha mégis...?

Zökken és alakul már. Legalább néhány ponton eltérni a standard-től. Egy kis frissesség, némi meglepetés. Ellenségeket (ha lehet) ne szerezzél! W-nek és P-nek nagyon kellene a pénz. Volna helyük? Néhány mondat legalább? Kit szeret most Miskolcon a közönség? Kinek kellene adni holmi „fejlődési esélyt”? Bár vendégrendezőként semmi közöd a „társulatépítéshez”, néhány kollégát szívesen „megajándékoznál” azzal, hogy új szerepkört kínálsz neki, a járt utat felcserélnéd a járatlannal. De mi lesz, ha eltévedsz rajta? Mit szeretnél? Mit kíván a darab? Mit óhajt a színház? Hajnalban elnyom az álom. Az éjszaka (és a dívány) reggelre megszűli a szereposztást.

Az első megbeszélés során kiderül, hogy a szereposztás nem működtethető, jó néhány általad választandó színész a párhuzamosan próbáló produkcióban dolgozik. Viták, alkudozások, új szereposztás. Mivel a rendezőnek nincs más választása (van persze: visszamondani a munkát), megbarátkozik a kényszerszereposztással. Fontos, hogy megbarátkozzon, sőt, *mélyen* egyetértson vele, végül a sajátjának tekintse, különben nem fog tudni dolgozni. Elgondolja, miféle hibákból, hiányosságokból lehet erényt kovácsolni (oh, kelet-európai kreativitás!), milyen adottságokat hogyan lehet és kell működtetni. hogy a munka eredménye optimális legyen.

Na jó. Szereposztás „rendben”.

Halljuk a zenét?

A vezető karnagy azonnal rámutat a megszeretett szereposztás gyengéire – Ixypszilon soha nem fogja tudni elénekelni ezt és ezt a számot - nincs magassága (mélysége) hozzá. Rendező közli, hogy egyetért, pontosabban szólva néhány napja még egyetértett volna, de most, hogy a szereposztás faktum, inkább azt gondolják végig közösen, mit lehetne csinálni. Semmit - közli a főkarnagy. Itt és itt nem hang jön majd ki a művészből, csak egy meleg lehelet. Fényeit vesztí a szólam. Majd transzponálunk - így a rendező. A karmester úgy néz rá, mint egy agyatlan ízeltlábúra. Rövid, összefogott ismeretterjesztő előadást tart, amelyből még a csökkent értelműek (lásd a mindenkori rendezők) is megérthetik, miért nem lehet transzponálni. A hangnemek közti különbség sokkal többet jelent a hangmagasságok

különbségénél. Nem a rezgésszám a lényeg. Vagy mégis: éppen hogy a rezgésszám. Mást jelent egy esz moll, és mást a cé. Rendezőnk bólogat, igen, ezt tudja, érti, de évszázados gyakorlat a transzponálás. Attól még születhet siker. Nem, nem születhet, mondja a karnagy, mivel az operettek túlnyomó többsége igen alapos zenei szaktudással íródott: a példásan szerkesztett „parti” felborul, nem csak az énekes hangja veszít a fényéből, de a hangszerszólamoké is. Arról már nem is beszélve, hogy a hegedűsök például abban a fekvésben nem tudják eljátszani a szólamukat, fizikailag lehetetlen. Akkor azt a szólamot egyszerűsíteni kell, esetleg ki kell hagyni, vagy áttenni fafúvókra, közli a rendező. Karnagy spontán elájul. Végül - mi mást tehetnének - megegyeznek. Másnap a direktor közli, hat fővel kisebb parti kell. Újabb zenei alkudozás: milyen szólamot húzzunk ki. A hárfa igen helyigényes. Két hegedűssel lehet kevesebb. Hegedűst nem adok - közli a karmester. Sok hegedű talán tisztán játszik, kevés hegedű mindig hamis. Különben is hegedűs a zenekari titkár, hegedűst nem hagy kitenni. Akkor nem lesz két kürt, csak egy, a rezek amúgy is problémásak. Pianót nem tudnak fűjni. Nem kell az üstdob. De kell az üstdob. Végül csak kidobnak két hangszert, és hat hangszerest.

A vidéki színházi zenekari tagok nagy része zenetanár. Hangszertudásuknál csak az idejük és a lelkesedésük korlátozottabb. Ezt csupán fizetésük múlja alul. El lehet képzelni. És akkor még a váltókról nem is beszéltünk. Valahogy összeáll a parti, a zenejavító- és szólampróbákon tisztázzák a hibáktól hemzseggő kottát, végül kezd megszólalni az együttes. A következő próbán megjelennek a váltók. Természetesen nem beszéltek az előző nap próbáló társaikkal, fogalmuk sincs a változásokról. Húzás, hangnem, hangerő, tempó... Kezdődik minden előről. Végül elérkezik az üllőpróba, a zenekar találkozik az énekesekkel - és viszont. Újabb ájulások. - Amikor én bét énekelek, itt valaki esz-t fűj?! - A képzett kottista, akinek füle is van. - Mi? *Ez* szól itt alattam? - A szólisták nagy szcénákat produkálnak. A zenekar inkább szemvillanásokkal, pofavágásokkal fejezi ki lesújtó véleményét. - *Ez* fogja *ezt* énekelni? Na, arra befizetek! - A karnagy a zenei problémák megoldásával van elfoglalva, a

hangulatot a rendező próbálja temperálni, hogy elsimítsa az ellentéteket.

Első zenés rendezésem során két zenei problémán kellett úrrá lennem. A szolnoki színház akkori karnagyának nem volt még megfelelő gyakorlata, a feladat is új volt a számára: a húszas- harmincas évek tánczenéjét kellett megszólaltatni. Ez korántsem olyan egyszerű, mint ahogy gondolnánk. Nem a hangokat tekintve nehéz ez a muzsika, hanem hát - a feeling... A hangzás, a lebegés. Meggyőződésem, hogy minden muzsikának ez a legfontosabb eleme, de idáig szinte soha nem lehet a színházban eljutni. Nincs rá idő. A szolnoki zenekar - noha méltóságán alulnak tartotta az egész produkciót (ők nem tánczenészek!) nagy nehezen eljutott odáig, hogy egész jól szólaltatta meg a darabokat. Átevickéltünk az üllőpróbák megpróbáltatásain is, elérkezett az első színpadi, zenekaros próba pillanata.

Ez mindig katasztrofális. Egyrészt a zenészeket mindig megviseli, ha le kell vonulniuk az árokba. Másrészt az árokban (hát még az árokból) minden másképpen szól, mint a próbateremben. Kezdődik a finom hangolás - előlről. Az árokba temetett zenész mindig hangosan játszik, mintha a föld alól is ki akarna ragyogni. Soha nem hallott szólamok törnek elő a mélyből, minden zagyva és hamis. A karmester kirohangál az árokból, a nézőtér különböző pontjain hallgatódzik. Jó esetben némi hitetlen csudálkozással veszi tudomásul, hogy a rendező nagyjából azt hallja, ami valóban hallatszik. Na jó, a dolog kezd valahogy összerázódni, a nyitány remekül megszólal. És akkor színre lép az első énekes szereplő. Hiába tudja, hogy a zenekar az árokban ül, ott a karnagy a félhomályban - ő a bal portálban megszokott korrepetitort keresi. Korrepetitor sehol. A színművész természetesen elfelejt belépni. - Nem hallom a zenét! - közli. -Kontrollhangszórókat kérek ide és ide! - mutatja szakértelemmel. Karmester és rendező elmagyarázzák, hogy ez nem rock-musical, itt nincs erősítés se kifelé se befelé, az énekesek száz éveken keresztül igenis szokták hallani a zenekart a színpadon.

A darabban nem szereplő kollégák fent ültek az erkélyen. Először csak mutogattak, aztán közbekiabáltak:

- Ági, nem hallatszol! Elnyom a tuba!
- Nem a tuba nyomja, hanem a kürt meg a basszus!

Pillanatok alatt kitört a káosz. A takarásból színre rontott minden szereplő, egyszerre énekeltek, beszéltek, a karzati kollégák már a legkülönbözőbb instrukciókat üvöltötték a magasból:

- Az a ruha előnytelen, te Gigi! Ne vedd föl kéket!
- Gyere előbbre, Laja! Ha a portálnál állsz, akkor talán hallani foglak!

- Gyuluskám, ne hagyd, hogy a kórus előtted énekeljen!

Kénytelen voltam a nézőteret kiüríttetni - és az árkot (részben) lefedetni.

Válaszul kitört a forradalom.

A színészeknek szünetet adtam, megpróbáltam a zenekar lelkére beszélni - hiába. Muzsikusaim közölték, őket nem lehet bedeszkázní. Rendben van, akkor játsszatok halkabban! Hogy ők ennél halkabban már nem tudnak játszani. Akkor jönnek a deszkák. A női oboista elájul - nem kap levegőt odalent. Kollégái szinte egy emberként lesznek rosszul.

- Ez nem színházas zene, hanem zenész színház! – közöltem velük. Kell néha ilyen bombasztikus marhaságokat mondani. Ha jól hangzik a mondat, értelmétől függetlenül hatásos. Ismételtetik:

- Nem színházas zene, hanem zenés színház... Sajnos!

- Kérem - mondom -, nem muszáj csinálni. (Persze muszáj - másként nem tudnak megélni.) Morognak, szünetet kérnek ők is. Az újabb szünet után valahogy összerendeződik a „banda”.

A második részben egy ügyes, bár nem túl bő hangú, fiatal színésznő kezdett bele a számába, igen bizonytalanul, hamiskásan, gyáván. Négyyszer ismételtettem meg a számot. Kezdett belejönni. Hogy sikerélménye legyen, megismételtettem ötödször is. Ekkor az egyik hegedűs levágta a vonót, és valami olyasmit mondott, hogy ő bizony nem húzza ilyen hetedosztályú, amatőr kurvának. Nem csak a zenekari árokban és a nézőtéren lehetett hallani a nem éppen kollegiális megjegyzést, hallotta a művésznő, és hallották a partnerek is a színpadon.

Rendezői pályafutásom során először vesztettem el a fejemet.

Üvölteni kezdtem. Szerencsére nem használtam nyomdafestékképtelen szavakat, de az arcom lila volt, vonásaim - finoman szólva - rendezetlenek. És azt hiszem, ugráltam is.

- Lehetetlen! - üvöltöttem fisztuláson. - Ez nem fordulhat elő, így nem lehet beszélni! Így nem lehet gondolkodni! Így élni sem lehet, nem hogy zenélni. Azonnal kérjen bocsánatot a művésznőtől!

A hegedűs morgott valamit. Hogy a kurvával együtt én is elmehetek a picsába.

Ettől lehiggadtam. Arcomra varázsoltam legmegnyerőbb, nyugodt (valószínűleg idióta) mosolyomat, és középhangon (piano mosso) felkértem az urat, hogy azonnal hagyja el a színházat.

A zenekar egésze az esetek minden konfliktushelyzetben a saját tagjával szolidáris. Hatalmi szóval áttörhető ez a falanx, de nem érdemes megpróbálni. Humorral sokkal többre megy az ember, a nevetés könnyen fakad. De ez a helyzet nem olyan volt, amit egy bon mot-val el lehet intézni.

- Takarodjon innen, de azonnal!

Nem tudom, honnan volt hinterlandom. Máig nem értem miként történhetett meg: de a hegedűs (igen gyorsan) összepakolt, és elhagyta a színházat. A zenekari tagok nem néztek se rá, se rám, se a karmesterre. Vagy az orrukat fújták, vagy a hangszerüket tisztogatták, mások elmélyülten javították a kottájukat. El se köszöntek távozó társuktól - igaz, az se szólt egy szót se. Ez a „győzelem” azért is különös, mert az

illető a színház nagyhatalmú büfésének rokona volt.

Visszatérve a Vig özvegy zenei próbafolyamatára: a fiatal, de komoly zenei tekintéllyel bíró Kesselyák Gergelyt a háta mögött tudva Gillay András és Rácz Márton kar-nagyok igazi művészi ambícióval vezették a zenekart, és a produkció kezdett „jól szólni”. Énekeseimmel is sikerült hangot találnom, lebeszéltem őket arról a megbízható és sikeres gyakorlatról, amely szerint a vezérhangokat kiemelve éneklik a dallamokat anélkül, hogy megpróbálnák megérteni és érzékeltetni, miről szól a mondat. Úgy értem, a zenei.

A zene ugyanolyan információköteget közvetít, mint minden más nyelv. Egy-egy dallam egy-egy mondatra hasonlít. Ebből a szempontból először is minden zenei sornak megvan a maga állítmánya. Ezt kell először tisztázni. Mit állít? Miért jött létre? Mit akar közölni? Aztán a mondatszerkezet. Hogyan mondja, milyen „szórenddel”, lejtéssel, intonációval. Ilyen elemzés után a dallam hihetetlen módon megéled, és egészen másként hangzik, mintha - mégoly képzetten is - a vezérhangokra koncentrálna énekelni ki.

A dallam szöveggel jár?

Dallamelemzéseim váratlanul nagy örömet okoztak az énekeseimnek, és bizonyos respektust, már-már baráti tiszteletet vívtak ki a számomra köztük. A dalszöveggel már több bajunk akadt. Jó néhányan játszották már szerepüket különféle színházakban, mindegyikük más fordításban, más átírásban, így aztán a kettősök és tuttik nem akartak összejönni. A bonviván a saját szövegverzióját énekelte, a primadonna megint csak a saját változata szerint válaszolt - és én nem értettem, miről beszélnek.

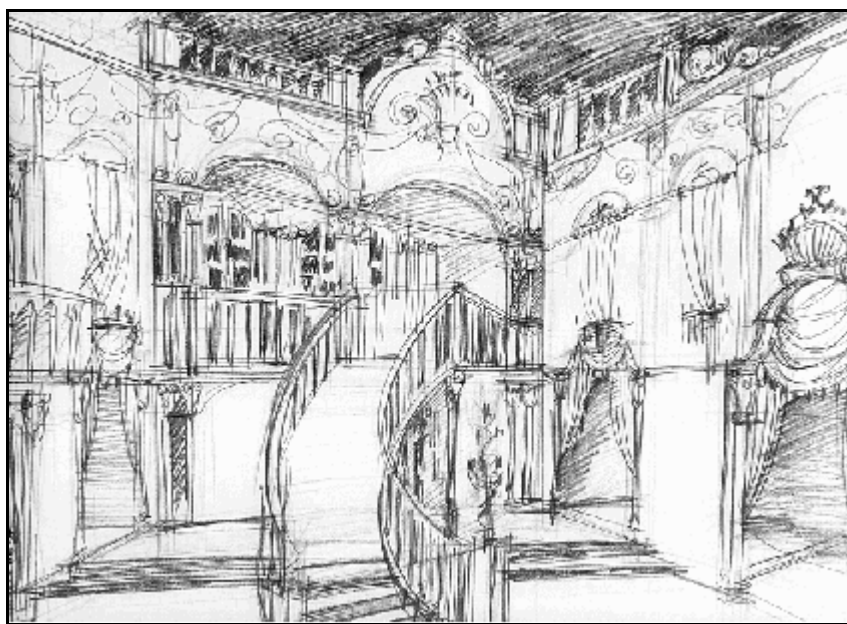
- Sajnálom, rendező úr - mondták barátságos mosollyal - , de ez már annyira beült... ezen nem lehet változtatni.

Nagy volt a harc.

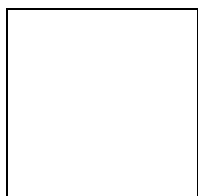
Arról már nem beszélve, hogy én azt szerettem volna, ha az eredeti dalszövegeket éneklik. Mert nem csak a szövegkönyvek változtak (és változnak) az idők során, hanem a dalszövegek is. Az esetek nagy többségében az eredeti német (francia vagy angol) dalszövegek sokkal plasztikusabbak,

oszlopokat el kell törni, a tükröket meg kell repeszteni... Glavári kertjében nem lehetnek rosszul kasírozott bokrok, ez egy gazdag nő párizsi mintakertje, virágokkal, száletlivel - bárhog is csináljuk, hangulatosnak és megint csak pompóznak kell lennie. Aztán ott van ráadásnak a harmadik szín: a gazdag, ízléses palotabelső, ahol a grizettek előadása zajlik. Persze nagy kérdés, milyen a Glavári Hanna ízlése? A nő botrányosan viselkedik, ízlése biztosan kihívó, modern ... Satöbbi, satöbbi. Aztán az egyetlen *igazi* kérdés: hogyan csináljuk meg úgy az előírt helyszíneket, hogy éreztessük: az előadás itt és most játszódik? Bárhogyan lesz is, nagy kalap pénzbe fog kerülni - de hát a zenés műfaj, mint tudjuk... Bizonyára tisztában van ezzel a direktor úr is.

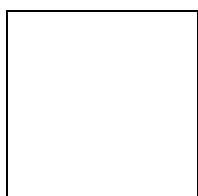
Elkészülnek a tervek.



Első felvonás, Pontevedro párizsi követségének fogadóterme (a harmadik felvonás is itt játszódik majd)



Első felvonás, a fogadóterem, „B” változat



Második felvonás: a száletli szökőkúttal és kerti bútorzat



Második felvonás: Glavári palotája a kert és a száletli háttérében

Bemutatjuk őket a tervelfogadáson. Mindenkinek tetszik. A műszaki vezető pusmog a gazdasági igazgatóval. A titkos eszmecserébe bevonják a lakatost és az asztalost is. Végül közlik a megbeszélés eredményét: négymillió.

Én és a tervezőm – a remek Juhász Katalin - fellelegzünk. Előzetes kalkulációnk nagyobb összeget tartalmazott.

A direktor kacagni kezd.

- Másfél - mondja. - Egy fillérrel se több. Nincs,

értetitek? Nincs.

Sápadtan összenézünk:

- Másfél millióból egy három felvonásos operett díszletét?

- Nem a díszlet annyi - mondja a direktor. - Díszlet, ruha, kellék, minden - együtt.

- Lehetetlen - rebegem. - Te is tudod, Jutó, hogy ennyiből nem lehet megcsinálni!

- Rendben van - bólint a direktor. - Akkor az egész nincs. Lehet hazamenni.

Katival egy teljes napig számolunk. Lekerülnek a falról a stukkók, ki a szobrokkal, nincs emelet, tető – mégis jön a lepusztult változat: a sivár követségi miliő.

- Nem baj - vigasztalom -, az egyszerűbb környezetben a ruhák jobban fognak érvényesülni...

- A ruhák... - Elsírja magát. - Tizenöt főszereplő, énekar, tánckar... Honnan? Miből?!

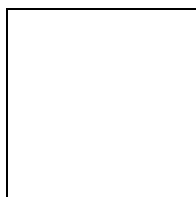
Bemutatjuk az első felvonás átalakított tervét a műszaki direktornak. Számol.

- Ez igen! - füttyent elismerően. - Ez már döfi! Ezt a képet egymillióból már ki tudom hozni.

Újabb ájulás. Ha a követségi helyszín egy milla, mi marad a kertre és a másik palotára? Nem megy, nem megy, nem megy. Megígérem, hogy éjszaka valamit ki fogok találni - fogalmam sincs, hogy mit.

Hajnali fél öt van. Nem jutott eszembe semmi. Kibámulok a színészház padlásszobájából a miskolci tetőkre. És akkor eszembe jut: tetők! Párizs háztetői! A követségi *tetőterazon* lesz a fogadás! A háttérben párizsi tetői! Kilencszázhat – festett már Cezanne, Van Gogh, esetleg Mondrian? Lehet az egész kicsit kubista? - Nem, a tetők is pénzbe kerülnek. Akkor ez az egyik legmagasabb párizsi épület, csak az Eiffel torony látszik. Egy baluszter sor jelzi a tető szélét, lifttel lehet majd feljönni, a háttér a csillagos ég, és távolban a kivilágított Eiffel torony (kicsinyített mása) jelzi: ez itt, bizony, Párizs! Tizenöt baluszter, lopott anyagból - háromszázezerből ki lehet hozni, és még - ha úgy vesszük - elegáns is. A számoknál majd szint vetítünk a háttérben kifeszített operafóliára (az van), minden szám új szín... Ezzel

már lehet kezdeni valamit.



A tetőterasz, háttérben az Eiffel-toronnyal, az ég éppen vörös

Fél hat. Reggel kilencre vár a direktor. Még van három és fél órára Glavári Hanna kertjére és palotájára. És persze, a ruhákra. A primadonna kap ruhát, a többiek a tárból öltöznek. Snassz, istenem, snassz, égés, lebukás, iszonyú.

Nyugi!

Egyszerre csak egy dologra koncentrálunk!

Bokrok, fák, száletli.

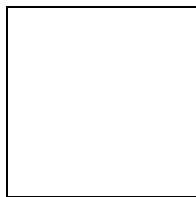
Legyen ősz. Csupasz ágak. A Miskolc környéki erdőkből néhány fát kivágni, az ágakra majd lampionok kerülnek, százötven foglalat, huzalok, legalább tíz áramkör, talán van annyi, van csillagfüzér is a háttérre... - talán meg lehet csinálni.

Száletli.

Nézem az eredeti tervet.

Tetszik.

Némileg ugyan emlékeztet a closhmerle-i nyilvános illemhelyre, de hát ezt nem lehet megúszni. Üveg (celofánszerű műanyag, nem nagyon drága) szögvas van rak-táron, a lakatos fizetésért hegeszt, átvilágítható falak...



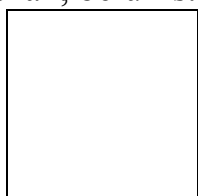
Száletli a kép jobboldalán

De mi legyen Glavári palotájával?!

Félhét, és még sehol semmi.

Húzzuk ki a harmadik felvonást! A közönség eléri a buszokat. Bátor dramaturgiámról fogok elhíresülni... Primadonna és bonviván nem lesznek egymáséi. Hát mi a korszerű változat, ha nem ez?!

És akkor beugrik: a harmadik rész a szaletliben játszódik. Kifordítjuk a szaletli meglévő falait, és már ott is vagyunk, belül. A kis színpadot - kerti körülmények közt - majd csak összeütjük valahogy. Kerti székek, néhány asztal - azokat majd színes drapériával letakarjuk. Lampionok maradnak, belül is.



A Savoy-műsor jelenete, a szaletli „belsejében”

Mennyibe kerülhet így?

A rendező - bár nem ismeri a szögvas méterárát, és nem tudja, mennyibe kerül egy köbméter fenyő - mégis meglehetősen biztonsággal képes megbecsülni a díszlet árát. Egy millióból ki fog jönni.

Hallod, Úristen? Ki fog jönni.!

Hanem a ruhák... A ruhák....!!!!

Frakkok minden színházban vannak. Olyanok, amilyenek, de vannak. A főszereplők persze nem jelenhetnek meg pincérfrakkban, nekik pompás mellényeket kell csináltatni, rendjelek, óraláncok, ilyesmik. „Pingvinek” tehát rendben. De a nők! Istenem, a nők! Raktárról öltöztetni a hercegnőket...?! Egy-egy ruhát meg lehet nekik találni, egy kis átalakítás itt, egy kis rátét ott...

Ráadásul ott van az a rohadt második rész, ahol Glavári Hannástól-mindenestől az egész brancs népviseletbe öltözik...! Ez a népviselet mindig bukta. Sose néz ki jól. Különben sem tudunk leakasztani ötven szerb öltözetet, se románt, se lengyelt...

A szemközti toronyóra elüti a nyolcat.

Istenem, segíts!

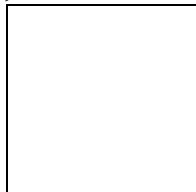
Fél kilenc, és még mindig semmi.

Na jó, a mai torna elmarad, nyomás borotválkozni, mosdani, öltözni. Mit vegyek fel egy ilyen gyászos alkalomra, amikor közlöm a direktorral, hogy: ennyi, nincs megoldás, lehet hazamenni. Ha szét vagyok zuhanva, mindig öltönyt veszek, nyakkendőt, hogy az öltözet összefogjon, és úgy nézzek ki, mint egy ember. Az öltöny jelmez a számomra...

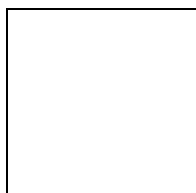
Jelmez...

Megégetem magam a tussal.

Jelmezbál, te állat! Nem népviselet, hanem farsang! Érted, ökörkém? Farsang van Hannánál! Álarcosbál! Jöhet a raktár, és minél képtelenebb cuccokat szedünk össze, annál jobb! Lesz, aki rókának öltözik, lesz, aki asztalnak. Vosztok rakéta, hirdetőoszlop... gyerekkorom jelmezbáljai...



A jelmezbál...



Ez is „jelmez”

És lehet kapaszkodni: kettőmillió háromszáz-ezerből minden elkészült.

A hiányzó nyolcszázból ötöt a gazdasági igazgatónő adott, titokban, a saját szakállára: szereti a műfajt, engem kedvel, az ötszázezret majd elbujtatja a számok közt.

- De Jutónak ne szóljon róla, Péterkém...!

A másik háromszázat a műszaki igazgató megoldja.

- Van néhány köbméter fám, és két mázsa szögvasam, ami nincs a leltárban...

Megleszünk!

A direktor nem gratulál. Úgy tesz, mintha ő már tegnap tudta volna, hogy a megoldhatatlant megoldjuk.

Tudta is.

Lehár Ferenc:

A VÍG ÖZVEGY

Nagyoperett három felvonásban

Írta: **Leon Viktor és Stein Leo**

Fordította: **Mérei Adolf, Kállai István, Gáspár Margit, Baranyi Ferenc, Harsányi Zsolt**

Szereplők:

Glavári Hanna	SERES ILDIKÓ / CSONKA ZSUZSA
Danilovics Danilo	KINCSES KÁROLY / LEBLANC GYŐZŐ
Nyegus	DÉZSY SZABÓ GÁBOR
Zéta Mirko	SZEGEDI DEZSŐ / MOLNÁR SÁNDOR TAMÁS
Camille de Rosillon	SZTANKLOVSZKY MIKLÓS / LACZÓ ANDRÁS
Cascada vicomte	MOLNÁR ERIK
Saint Brioché	HOMONNAI ISTVÁN
Bogdanovics konzul	LATABÁR ÁRPÁD
Sylvianne, a felesége	KOMÁROMY ÉVA
Kromov tanácsos	SOMLÓ ISTVÁN
Olga, a felesége	PÉVA IBOLYA
Prisics, nyugalmazott őrnagy	VARGA GYULA / VARGA BÁLINT
Praskovia, a felesége	MOLNÁR ANNA
Lolo, Dodo, Frufru, Kloklo, Margo, Zsuzsu:	JANCSÓ DÓRA, KECSKEMÉTI EDINA,
	JUHÁSZ ADRIENNE, NÉMET GYÖNGYI, RAMOCSA EMESE, LIPTÁK ÁGI

Közreműködik:

a Miskolci Nemzeti Színház énekkara, zenekara, tánckara

Vezényel: **GILLAY ABDRÁS, RÁCZ MÁRTON**

Díszlet-jelmez: **JUHÁSZ KATALIN** * Zenei vezető: **GILLAY ANDRÁS** * Koreográfus: **MAJOROS ISTVÁN** * Karigazgató: **REGŐS ZSOLT** * Korrepetítor: **BAKOS IRINA, CSERMELY ZSUZSA** * Súlyó: **GAH ERZSÉBET** * Ügyelő: **KRIVJÁNSZKY ISTVÁN** * Asszisztens: **RADNAI ERIKA**

Rendező: **HORVÁTH PÉTER**

3.

Próbacédulák

A Csarnoknak nevezett játszóhelyen próbáltunk. A miskolci Csarnok belső méreteit tekintve pontosan megegyezik a nagyszínpad méreteivel - elvileg tehát remek próbahely. Gyakorlatilag alkalmatlan a munkára. Mivel eredetileg szerelő színpadnak szánták, néhány vasajtó és egy rövid folyosó választja el a nagyszínpadtól - az áthallás tökéletes. Az esti próbákon a Csarnokban kiválóan hallani a nagyszínházban futó előadást és viszont; tehát a próbán zenélni ilyenkor tilos.

Oldalszínpad nincs a Csarnokban, a jelenésükre váró színészek a próbaterem szélén ücsörögve traccsolnak - csendet parancsolni köztük lehetetlen. Bár a térelemek (díszletjelzések) azonos méretűek a majdaniakkal - valahogy mégis megítélhetetlen az egész. Két méterről szemlélve a jelenet jónak tűnhet, a nézőtérrel nézve majd minden arány megváltozik, kezdetnéd előlről - ha lenne rá idő. De nincs. A felpörgő színházi munkamenet - a több játszóhelyen párhuzamosan futó előadások - elviselhetetlen feladatot ró a műszaki gárdára. Próba a nagyszínpadon, a Csarnokban, a Kamaraszínházban, beállítás az esti előadásra, építés, bontás, raktározás - még a legösszeszokottabb, profi díszítő csapat is belerokkanna.

Áttekintés?

Az évek során rájöttem, milyen hasznos (a számomra) egy általam áttekintő-nek nevezett próba megtartása. Az olvasópróbák után topográfiailag felkenem a darabot, ki honnan jön, merre távozik a jelenetekből, hol táncol a tánckar, merre jön-megy az énekkar, miként zajlanak a változások - hogyan fog működni a darab a színpadi térben. A profi miskolci ügyelő és színpadmester egyetlen zökkenő, késés vagy tévedés nélkül vezényelte le ezt a próbát, jelzésszerűen ugyan, de tökéletesen lebonyolítva minden változást. Nem tévedtek az oldalvezetők, kellékesek - senki.

Az így lepergetett „előadás” hasznos információkkal

szolgál, az alapvető tévedések és aránytalanságok rögtön szembeötlenek, ahogy feltárul a darab térbeli és időbeli szerkezete.

A Víg özvegy színre állításának idején - 2000-ben - volt rá eset, hogy egyik napról a másikra nyolc új színpadmunkás állt munkába az előző nap távozottak helyett, a színpadmester halálfélelemtől vacogva vágott neki az esti forgószínpados, sokváltozós előadásnak a vadidegen, tapasztalatlan csapatával. A fiúk fele másnap nem is jött vissza dolgozni - elégük volt. Jól emlékszem még azokra az időkre, amikor a műszaki gárda áhítattal ülte-állta végig a rendelkező és emlékpróbákat, nem egyszerűen érdekelte, de lenyűgözte őket a színház. Ma már ... de hiszen mindenki tapasztalhatja. - Persze, ehhez a színházi munkamenetet alapjaiban veszélyeztető állapothoz olykor a színházvezetés is hozzájárul.

Egy vidéki teátrumunkban dolgoztam, éppen állító próba volt. Megkértem az egyik díszítő fiút, fűrná fél méterrel odébb az egyik díszletfalat. Az érdeklődve figyelő fiú készségesen ugrott elém:

- Szívesen, rendező úr, de nincs se fűróm, se kalapácsom.

- Hogy-hogy?

- Még próbaidősök vagyunk - szólalt meg egy másik ifjú kolléga -, nem kaphatunk szerszámot.

- Mennyi az a próbaidő?

- Két hónap.

- De akkor hogyan dolgoznak?

- Sehogy.

- Na, ne vicceljenek velem, fiúk... valakinek csak van egy kalapácsa?

- Nincs - bizonygatták.

Azonnal szünetet adtam, hogy utána járjak e képtelenség okainak. A srácok igazat mondtak. A munkafelvételt felügyelő gazdasági igazgatónő a próbaidőre szerződtetett műszakiaknak nem adatta ki a kéziszerszámokat - hátha ellopják. De ez még hagyján. Első kéthavi bérük felét visszatartotta azzal az indokkal - ha netán másvalamit lovasítanak meg, a visszatartott bér fedezze a kárt.

Tomboltam.

- Az állítópróbámon dolgozó nyolcfős műszaki személyzetből hat ember cselekvőképtelenül ödög!

- Ezt értem - bölintott a gazdasági hölgy -, de a rendező úrnak is meg kell értenie az elővigyázatosságomat.

- Igen? Képzelve el, hogy most magát szerződttetjük, gazdasági

főnöknek, de fél évig nem kap fizetést, hátha ellopja a számítógépet az irodájából! Vagy a páncélszekrényt! Örömmel szerződne ide?

A vita megoldhatatlannak tűnt. Végül az én felelősségemre - én írtam alá a fiúk helyett az átvételi elismervényt – a srácok megkapták a kéziszerszámokat, és folytatódhatott az állító próba.

Rendező úr, kérem, elengednél?

A színház feszített munkamenete miatt, az idő és emberhiány szorításában a дирекció minimális próbaszámot biztosít - nagyjából ötven próbával készülnek az operett-előadások, és ebben minden benne van. Megfelelő előkészítéssel és alapos felkészüléssel éppen hogy összekalapálható ennyi idő alatt az előadás. A West End-en se próbálnak sokkal többet - a különbség az előkészítés és felkészülés színvonalában van.

Nálunk lehetetlen betartani az önmagunknak szabott határidőket. Késik a műszak, a színészek zöme úgy véli, elég, ha majd a premieren tudja a szöveget, dallamot, stb. csúszik a koreográfus, a próbaidőszak közepére szőröstül-bőröstül felborul a tervezett munkamenet.

A legnagyobb problémát - természetesen – szeretett színészeid okozzák. Minden produkciónak úgy futunk neki: a próba kötelező, próbáról hiányozni semmilyen indokkal nem lehet. (*Garas Dezső szavai: Beteg színész nincs, csak halott színész.*) Vidéken dolgozó színészeink kizsigerelt páriák. Jövedelmük minimális. Kénytelenek megragadni minden alkalmat arra, hogy külön keresethez jussanak. Ha másként nem megy, beteget jelentenek. Szörnyű hasmenés, elviselhetetlen migrén, hányás – más szóval: haknik, rádiófellépések, szinkron, bármi, ami pénzt hoz a konyhára. Egy-egy ilyen munkaalkalom során néhány óra alatt megkeresik a havi fizetésüket. Ám ez a néhány óra szinte mindig a próbaidőre esik. Rendező legyen a talpán, aki képes az elkéredzkedőknek ellenállni. Mi az eredmény? Ötszereplős jeleneteket próbál az ember - két színésszel. A hiányzó művészeket az asszisztens, a sűgő, az ügyelő, netán maga a rendező helyettesíti. Tökéletes képtelenség, mégis szinte mindennapos.

Színpadai próbák?

Tegyük fel, hogy valahogy mégis sikerül elvergődnöd az első színpadai próbáig - nyolc nap múlva premier. Persze kiderül, hogy a nyolc csak hat, mivel hétfőn hangversenyt ad a házban a helyi szimfonikusok - a színpadot reggeltől építik, éjszaka bontják, és egy másik estére jó pénzért kiadta a termet egy vállalatnak. Hat próba!!! Ez aztán a finis!

Ezen a hat próbán kerül fel a színpadra az egész hóbelevanc.

Tapasztalatom szerint egy teljes nap kell arra, hogy képes legyél egyáltalán felfogni, mit is csináltál öt hétig. Hogy mi a darab. Hogy miként néz ki - lentről. Most kerülnek színre a díszletek - egy próbát minimum el kell hagynod - a műszak szerel, levág, hozzátold, a szárnyas ajtó nem fér be a színpadjárón, az elemek nem illenek össze - van mit csinálni. Most kapod meg a jelmezeket - eddig csak papíron láttad őket együtt, csak a képzeleted színpadán tűntek fel a díszlet formái és színei közt, arról nem is beszélve, hogy a színészek most próbálnak először jönni-menni táncolni a jó esetben kétszer felpróbált ruhákban - van mit korrigálni. A csökkentett létszámú varroda csak szakaszosan tudja a ruhákat javítani - jó, ha a premierre elkészülnek. A kevésbé felkészült színészek közlik: jelmez nélkül nem képesek játszani. Most ül a helyére a zenekar, most csendülnek fel először a dallamok, most derül ki, hogy hány zenekari szólamot kell kihőzni vagy tompítani, hogy az énekművészek hangja hallható legyen. Ráadásul most kell világítanod, épkézláb nyilatkozatokat adnod a helyi médiának...

Teljes a káosz.

Ilyenkorra már halvány fogalmad sincs arról, mit is akartál. Minden erőd és igyekezeted arra irányul, hogy valahogy, bárhogy, de lemenjen az előadás. És persze - lemegy. És persze, sikerrel, hiszen - operett. A színészek egy része diadalittas arccal közli: „Na, látod?!”. Hiába magyarázod neki, hogy mennyivel jobb lehetett volna, ha... Akárha a falnak: neki sikere van, tapsolják, éltetik - ő marad, te egy (szín)házzal tovább utazol -, nyomja a standardet, a bevált nota benéket, és boldog - legyőzött.

Eleinte belebetegszel, később belenyugszol: csak az alapvető, durva ecsetvonások őrzik a kezéd nyomát. Csak az előadás szerkezete a tiéd, minden más a véletlen műve.

Operett...

Érzékeny káosz?

A Víg özvegy esetében szerencsésebb voltam. Vezető színészeim megértették a törekvéseimet, az esetek túlnyomó többségében egyet is értettek velem, és megpróbálták az instrukcióimat betartani.

Az én rendem – érzékeny káosz.

Nüanszokra épít.

Meggyőződéseem ugyanis, hogy az operettet nem szabad elmozdítani a helyéről, *nagyjából* úgy kell játszani, ahogyan azt a (maradi) közönség elvárja, *csak* felhangjait kell áthangolni, bujkáló, szelíd iróniába csomagolva az egészet, egyfajta szigorú, elrajzolt formai rendet teremtve.

Karl Krausz⁵⁶ szerint az operett: ok nélküli káosz. Mint ilyen, feltétlenül az abszurd előfutára. A mai operett-előadásnak erre kellene építenie, ezt kellene hangsúlyoznia. Annak idején igen éles szem, és mozgékony elme kellett ahhoz, hogy az operettben valaki felfedezze az abszurditást (mint világképet), ma már ez egyáltalán nem nehéz. A szüzsék sikertörténetei időnként a legképtelenebb fordulatokon keresztül jutnak el a kívánt végkifejletig. E fordulatokat – a maguk korában – azt hiszem, hitelességre törekedve játszották. Manapság e fordulatok meglehetősen groteszkül hatnak. Éppen ennek a groteszknek *finom!!!* hangsúlyozása teheti „modernné” az operett-előadást. Persze itt megint működik a 22-es csapdája: a groteszkre fogékony közönség *nem* nézi operettet, az operett-kedvelők vagy észre se veszik a groteszkre irányuló törekvéseket, vagy ha igen, akkor mérhetetlenül bosszantja őket.

Az én „formai rendem” szigorúsága még a legviharedzettebb kollégákat is lázadásra ösztönzi. Daniloim nem értették, miért szabom meg számukra ütem-pontosan a belépőjüknél, mikor húzzák le a kesztyűjüket, mikor, melyik irányba hányat és hogyan lépjenek – ők legszívesebben lezserül sétafikálva adták volna elő a számot a színpad első

⁵⁶ KRAUSZ, Karl (1874-1936) osztrák publicista, drámaíró, költő

traktusának legközepén – mit mondjak, a dolog úgy is működött volna. Az én titkos plánváltásaimat (egész alak, félközeli, premier plán), amelyeket a mozgás- és világításrendszer volt hivatott szolgálni, a nézők nem érzékelik *tudatosan*, mégis hat rájuk. Ha megtervezem a mozgás és gesztusrendet, a nézők mindig arra fognak figyelni, amire én felhívom a figyelmüket. Ez – oh, rendezői önbizalom! – segíti a színészeimet (mindig a legelőnyösebb „arcukat” mutatja), másrészt esetenként lehetőséget ad nekem a finom poentírozásra, vagy iróniára akár.

Valencienne és Camille első felvonásbeli kettősének mozgásrendszerét szintén feltérképeztem: Valencienne menekül Rosillon elől, végül mégis a karjaiban köt ki. Ebben a pillanatban a színre lép a (már a nyitó képben exponált) udvari fényképész (vagy paparazzo), és rájuk kattintja magnéziumfényes masináját. Ez a komponált kép (a váratlan fényképezés ténye, és maga a fénykép) sokat kifejez a titkos kapcsolatról, és a mimikri-rendről (kénytelenek belemosolyogni a lencsébe), ugyanakkor fanyar, ironikus fintor is egyben, nem hagyja túlcukrozottá válni a kettőst, mosolyt csal a néző arcára, belül marad a történeten, de egyszer s mint kívül is reked azon. E rendezői gesztus szándéka szerint nem elidegenítő, hanem játékos.

Szereplőim, noha eleinte berzenkedtek ellene (a jelenet lényege – érveltek -, hogy ezek kettesben vannak!), végül beadták a derekukat, de soha, egyetlen előadáson nem voltak képesek pontosan követni a „koreográfiát”.

A „humoros vonal” képviselői – a felszarvazott pontevedroi diplomata és feleségeik – szintén kevésbé értették meg, hogy ha egy „ökörséget” engedélyezek a számukra, miért tiltom meg a többit, s az ökörség előtt és után miért követelek tőlük szikár pontosságot.

Van igazságuk, mert később – amikor már elszabadult a pokol -, gátlástalanul (és minden rend nélkül) komédiáztak kis jeleneteikben, s így jobban tetszettek a közönségnek. Ám az előadás sokat veszített játékosságából, abból ugyanis, hogy a „stílussal” is játszott, finom idézőjelekbe téve olykor a műfaj „klasszikus” megoldásait.

Végül is – be kell látnom – nem sok közöm lett a

sikerhez. A sikert elsősorban Lehár szerezte, s rögtön utána a fel- és elszabadult komédiások, nem pedig az „érzékeny káosz”.

4.

Cselekmény és egyéb csecsebecsék

Victor Léon *A követségi attasé* című vígjátékának megzenésítésére a Theater an der Wien igazgatói Richard Heuberget kérték fel. A híres zeneíró, zenekritikus és komponista nagy tekintélynek örvendett, bár csak egyetlen igazán sikeres operettet komponált korábban – szintén Léon szövegkönyvére – az Operabált. Elkészült zenéje nem nyerte el a színház tetszését. Az igazgatóság – Victor Léon javaslatára – az akkor még kezdőnek számító Lehárt bízta meg az új muzsika komponálásával. A színház vezetősége fanyalogva fogadja az elkészült művet. Csak Léon erőteljes közbelépésére valamint a színház primadonnájának és bonvivánjának kérésére járulnak hozzá, hogy éjszaka próbálhassanak – amennyiben nem zavarják ezzel a színház üzemmenetét. Díszletre, jelmezre úgyszólván semmi pénzt nem adnak, biztosak benne, hogy a darab megbukik. A bemutató hatalmas sikert, és óriási botrányt okozott. Montenegro (a korabeli Európa elmaradottságáról elhíresült hercegsége) jegyzékben tiltakozott; a közönség zabálta a darabot. A bécsi négyszázas széria után a Víg özvegy néhány éven belül az egész világot bejárta.

A darab 1905-ben került bemutatásra. Victor Léon szövegkönyve ezer szállal kapcsolódik a kor politikai-társadalmi konfliktusaihoz. A századforduló társadalmi normáinak széthullása – amely néhány éven belül a Monarchia felbomlásához és az első világháborúhoz vezet – jól érzékelhető a Víg özvegy cselekményében. A hazaszeretet mint önérték helyébe az Európa Club eszménye lép, a személyiség, az egyéni szabadság felértékelődik, a házasság szentségével szemben megjelenik a szexuális nyitottság vonzó alternatívája, a kifejlődő kapitalista gazdaságeszmény épületének falán repedések keletkeznek. Mindez – a maga módján – benne van a Víg özvegy levegőjében.

„Az 1900 körüli évek operettjének különleges kapcsolata a modernizmussal nem csak a bécsi operettre

jellemző – írja Csáky Móríc, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című, érdekes könyvében. – Prológusában, amellyel 1896-ban ünnepélyesen megnyitotta a Vígszínházat, Kozma Andor utalt a szórakoztató színház és a modernizmus összefüggéseire: „Vesd szemed a társaságra / Mely ma él; mely óriási / Méretekben áll előtted. / Mely ki nem meríthető / Üde forrás, mely az élet / Nagy komédiáival / Oly tökéletesen oktat, / Hogy nem képes arra múlt. / A jelent játszd a jelennek, / Mindig a legmulattatóbb ez, / Mindig a legérdekesb. / Szóval, úgy van: légy modern!”

„A mi melódiánk – írta Felix Salten, mint kritikus, alig egy évvel a bemutató után - a Vig özvegyben szólal meg. Mindaz a hangzás, ami napjainkban benne van a levegőben, amit olvasunk, írunk, gondolunk, amiről pletykálunk, és új, modern köntösbe bújt érzelmeink mind-mind felhangzanak ebben az operettben. Nem maradéktalanul, nem beteljesülten; de ez éppen elég ahhoz, hogy fellelkesítsen, pontosan azért, mert a mi melódiánk... () Lehár öntudatlanul eltalálja az idő szavát... Nincs sok bécsi vonás ebben a zenében. Lehár inkább általánosan modern, semmint bécsi; inkább az idő, semmint a hely határozza meg. 1906-ból való, a jelenből, a mából, az ütemet adja lépteinknek.”

„A két páros, Hanna-Danilo és Valencienne-Kamill a „modern” és az „elmaradott”, a kötetlen-nyitott, illetve a polgári-beszűkült gondolkozás ellentétét képviselik – vélekedik Csáky Móríc. - A darab egyik alapgondolata a modern kötetlenség, az antinormativitás magasztalása. Kifejezésre jut ez például az antikapitalista nézetekben, amelyeknek a modern pár, Hanna-Danilo kötelezi el magát. Glavári Hannát, a vonzó özvegyet gazdagságáért és „millióiért” zsongják körül a kérők, amit ő személyisége értékeléseként éppoly határozottan elutasít, mint Danilo, aki különbséget tud tenni Hanna közt, akit szeret, és Hanna pénze közt, amelyet elutasít, mert a nő személyével azonosítják.”

Mindez igen szép, és feltehetően igaz is. A századforduló életérzés-forradalma a XX. század hatvanas éveinek beat-lázadás szülte változásához hasonlítható, bár meg se közelítette annak méreteit. A nyolcszázas évek végén születő polgári-entellektüel erkölcs-váltás viszonylag kevesek

privilegiuma volt, bár feltehetően „benne volt a levegőben”, így az elsősorban kispolgári rétegeket vonzó operett közönsége is érzékelte azt. Ám ez – önmagában – kevés lehetett az elsőprő sikerhez. Lehár muzsikája viszont – tekintet nélkül a társadalmi hovatartozásra – mindenkit elragadott.

A mai néző igen kevésbé érezheti e zene „forradalmiságát”. Drámaiságát azonban (talán) igen. A darab zenei csúcspontjai (első és második finálé) bravúros magasságai fölé emelkedik a második felvonás kvintettje, amely dallamgazdagságával, a szólamok egymásnak feszülése drámai erejével, az egész áradó, sodró lendületével a vokális zeneirodalom legszebb darabjai közé tartozik. Talán nem véletlen, hogy tízegynéhány évvel később Anna Mahler így ír feljegyzéseiben:

„Tegnap mindketten a Práterben voltunk, egy buta operetten. Ez hosszú beszélgetésre indított minket, az operett jövőjét illetően. Franz Werfel úgy vélte: „Ebben a banális műfajban tükröződik a régi Ausztria, minden lüktetésével, minden szellemességével, sőt... az egész hajdani operaforma legfőképpen ebben él tisztán tovább, s marad fenn a nép körében. Talán innen kiindulva támad fel újra az opera.”

Werfel persze tévedett, de akkor is figyelemreméltó a tény, ahogyan a két műfajt összehasonlítja. Lehár kvintettje (például) vitathatatlanul az opera „magasságáig” ér.

Ám még ez is kevés egy *mai* sikerhez. Meg kell találni a darabban azt az alapmotívumot, amelyre a mai néző feltétlen reflektálni kényszerül. A politika mára világszerte lejárátódott. A látszólag fungáló parlamenti demokrácia elveszítette széles körű támogatottságát. A személyekre, lokális érdekcsoportokra szakadt civil társadalom elveszítette bizalmát választott képviselőiben. Úgy véljük – és nem alaptalanul –, hogy a politikusi lét- és életforma kizárja, hogy a „népképviselőknek” valódi tapasztalataik legyenek választóik életminőségéről. Így tehát a darabnak a politikai életre történő utalásai nem igazán relevánsak. Ugyanilyen sorsa jut a szerelem szabadságát hirdető vonal. A Víg özvegy melyik „szólama” számíthat kortársi érdeklődésre?

Válaszom ismét csak: a *szenvedély*.

Mi a szenvedély?

Legtöbbünk életéből hiányzik. Temperáltak vagyunk, nemtörődömök és illedelmesek. Megfelelők. Meggyőződésünk, hogy ez így van jól. A huszadik századi elidegenedés életérzését mára lefedi az „információs társadalom” technikai csillogása. Az élet fenntartásához szükséges infrastruktúra megteremtése és üzemeltetése hovatovább többbe kerül, mint az alapvető létfunkciók biztosítása. Időnk nagy részét lefoglalja a robot, amelynek célja, értelme nemigen látható. A fogyasztás „öröme” ideig-óráig kompenzálja az ember szenvedély-hiányérzetét, bár ez a hiányérzet sem túl erős, hiszen az információs társadalom (jobbára tökéletesen felesleges) információözöne ellen bizonyos érdektelenséggel, legalábbis szkepszissel védekezünk. Másként nem volna élhető a világpolgári lét, amelynek híreihez nem csupán a természeti környezet rohamos pusztulása, de az emberi szenvedés mindennapos „dömpingáruja” is hozzátartozik. Miközben az európai közösséghez való csatlakozás üres frázisát ismételtgetjük, könnyedén megfelelkezünk az Európában (is) zajló faji, vallási megkülönböztetés okozta tömegmészárlásokról, szegénységről és éhezésről. A villámháborúk élő közvetítése az egyéb tömeglátványosságok közé illeszkedik a televíziók műsorában.

De hát mi is az a szenvedély?

Ellenállhatatlan vonzás. Szerelem, játék, veszély, mámorító önsorsrontás. Arra való, hogy legyőzzék? Uralják? Egy csudát! A szenvedély álruháját öltve a mágikus valóság támad rád. Valami, ami nem te vagy, de akar téged. Téged akar. Ismer. Fontos vagy neki. Hív. Követel. Mint a Fekete Lyuk, amely elnyeli az időt, a teret, a fényt. Ha engeded magadat elragadni (elragadtatás), felemészt – de közben megismerteti veled a mámort, lét és nemlét határát. Eléget - lobogsz, mint a láng.

A Víg özvegy-beli szenvedély persze könnyed semmiség Medeia szenvedélyéhez képest, de hát – amint erről már volt szó – a talmi is jobb a semminél.

És az abszurditás?

Lehár muzsikája – bármennyire is „ódivatú” ma már -, képes felkelteni bennünk a szenvedély emlékét legalább.

„A zene valamiféle „transzcendens” elem a színpadon – mondja Ascher Tamás.⁵⁷ – Vagy talán jobb kifejezés a szürrealitás. A zene mintegy elemeli a valóságot és felfed valamit, ami egyébként rejtve maradna. () A közhiedelemmel ellentétben a nagyoperettek zenéje jó. Erről mintha senki se tudna.”

Anélkül, hogy lebecsülnénk a jó librettókat, muszáj belátnunk, hogy muzsika nélkül értéküket (vagy inkább értelmüket) veszítik. „Ki rendezné meg a Mágness Miska librettóját? Azt is kérdezhetném persze, ki rendezné meg a Bolygó Hollandi librettóját?”⁵⁸ Ergo: a zenedramaturgia határozza meg az előadás ritmusát, a zene adja a cselekmény, az alakok hitelét. Mindig a szám a csúcspont, mindig a muzsika a „fontos”, a próza csak előkészíti a zenei megszólalást.

Elvileg egyszerű volna csontra meghúzni a prózát, hogy minél előbb jussunk számtól számig, gyakorlatilag viszont ez mégse így működik. A zenés darabok időkezelése, (amelyről többek között Pernye András és Székely György közöl figyelemreméltó megállapításokat⁵⁹) nem teszi lehetővé ezt a megoldást, hiszen – (durva egyszerűsítéssel:) míg a cselekmény a prózában *halad* és bonyolódik, addig a számok esetében az idő javarészt „megáll”; a zene *reflektál* a cselekményre.

Az operett-szövegkönyvek bizonyos jelenet-bugyrai, s az előadási gyakorlatban a szövegkönyvhöz „költött”, prózai viccek, bemondások, rögtönzések, nota benék szintén reflektív jellegűek, ám funkciójuk alapvetően különbözik a zenéjétől. Míg a muzsika célja minden esetben a cselekmény és a benne szereplő alakok jellemének teljesebb kibontása, addig a történethez és a karakterekhez nem szorosan kapcsolódó (rendszerint komikus) jelenet-bugyrok ellenpontoszák a cselekményt, szinte visszavonják érvényességét, megkérdőjelezik a „jelleme” valóságát. Az, hogy a már említett példában Latabár Moscitoja cseveg a zenekarral, karmesterrel és a közönséggel – nyilvánvalóan abszurdum. De éppen ez az kételenség az, amely olyan frivollá, játékossá, idézőjelessé, *abszurdá* teszi az

⁵⁷ Pályi András: Divatjamúlt operett? EZ MOST A DIVAT – tanulmányok, esszék, cikkek, versek, novellák. Szerkesztette Horgas Béla és Levendel Júlia – Gondolat Kiadó, Bpest, 1981

⁵⁸ - kérdi Szőke István rendező a fent említett Pályi cikkben.

⁵⁹ Pernye András HÉT TANULMÁNY A ZENÉRŐL (A drámai idő) Magvető Kiadó, Bpest, 1973; *valamint*: Dr. Székely György: ZENÉS SZÍNPAD – VIDÁM JÁTÉK (Időszámítási rendszerek és színpadi műfajok) – Színházstudományi Intézet 1961

opertettet. Az egyik pillanatban mindenestől komolyan kell vennünk a mesét, a másik pillanatban nem hogy a történet, de saját korábbi nézői attitűdünk is megkérdőjeleződik. Ez a folytonos szemléletváltás, az érzelmességtől a szirupos szenvelgésig ívelő meghatottság és a gyakran alpári humorba csomagolt irónia/önirónia örökös csikucsukija a műfaj lényegi vonása.

A librettó közegéből kiragadott operettszámok előadása soha nem éri el azt az elementáris sikerszintet, mint a darabba beágyazottaké. Nem lehet tehát *funcionálisra* egyszerűsíteni a szövegek könyvek prózai részét, ez az eljárás kihatna a zenére is. Így be kell látnunk, hogy az operettet nem csupán a zenedramaturgia mozgatja. Ha időnként bele is nyúlunk az operettszövegek könyvekbe (rövidítjük, hogy a nézők még elérhessék az utolsó buszt az előadás után), „mai színpadra alkalmazzuk” az operettet (hogy az eredeti alkotóknak járó tantiemből mi is részesüljünk), a szöveg és zene arányaira kényszerűen ügyelnünk kell.

A szenvedély – abszurdítás.

5.

Mielőtt a felkérést elfogadnád, olvasd el a darabot!

A Víg özvegy több szempontból kilóg a legsikeresebb operettek sorából. Először is, ha szigorúan vizsgáljuk: nincs benne se szubrett se táncoskomikus. Van viszont két bonviván és két primadonna: pontosabban két tenor és két szoprán. Ez a felállás felborítja a négyesfogatra épülő dramaturgiát, amelynek standard változata szerint a „komoly” (szerelmi) jelenetek váltakoznak a vidám, harsány, (szintén szerelmi) jelenetekkel, mint ahogyan a lírai, drámai kettősök a ritmusosabb, könnyedebb, táncosabb számokkal. A darab címe félreorientál. Játsszók és közönség egyaránt „vígságot” vár a történettől - ezt meg is kapja persze, de a muzsika - bár derűs, a szónak abban az értelmében, hogy hiányzanak belőle a komor árnyalatok, mégsem *vidám*. Lehár szinte minden számot dúrban irt meg, ettől (is) hat olyan erőteljesnek, élettelinek a muzsika - árad belőle az életöröm. De öröm és szenvedély - nem igazán rokon fogalmak.

Apám - gyakran előfordult hogy hetekig próbálta egy-egy darab első jelenetét – nagy jelentőséget tulajdonított az expozíciónak. Azt mondta, ha jól programozom a rakétáimat (szereplőimet s a szerepeket), azok később már szinte maguktól írják le röppályájukat.)

Manapság, az expozíció fontossága még inkább felértékelődik. Az amerikai álomgyár világszerte nagy élvezettel fogyasztott filmjeinek közel kilencven százaléka indít kiváló expozícióval. Nem csak hogy lényegre törően (mondhatni: bombasztikusan) indítja el a cselekményt, a hiánydramaturgia alkalmazásával homályban hagyja a szereplők indítékait – ezért a néző kíváncsi, miért úgy cselekszenek a szereplők, ahogyan. (A legtöbb film persze „csal” a későbbiekben. Konkrét feleletet ugyan ad a kérdésre, „művészi” választ azonban a lehető legritkábban. A történés kezdetének „érdekessége” és sodró lendülete, valamint az ismert sztárok arca elégségesnek bizonyul ahhoz, hogy felkeltse a (felületes) nézői érdeklődést.

Az érdeklődés magától értetődően felszínes, a mozilátogatók java „jobb híján” ül be egy-egy filmre, vagy unalmában váltogatja a tévécsatornákat, nem készül az élményre. Ma már a színházlátogatók nagy része se tekinti ünnepi alkalomnak a színelőadást. Nem csak hogy nem kell ünneplőben érkezniük a nézőtérre, érdeklődésünk is köznapi, türelmetlenek vagyunk. Ha az első néhány perce nem tud megfogni minket, az idő múlásával az előadás egyre nehezebb helyzetbe kerül.

(Nem hiszem, hogy az orosz kivándorló, aki az első „büsztro”-t megnyitotta Amerikában, sejtette volna, hogy a gyorséttermek gyakorlata a „művészi befogadásra” is hatással lesz a későbbi évtizedekben.)

Az amerikai filmdramaturgia a cselekmény erőteljes (és megindokolatlan) beindítása mellett még valamit kimunkált az expozícióval kapcsolatban. Jelesül azt, hogy az első percekben kiderül, *miféle* filmet fogsz látni a moziban. Az anyagkezelés (ha úgy tetszik: a stílus) már az első kockákon megmutatkozik. (Tudod, hogy szépelgő lesz-e, „pszichologizáló”, „szerelmes”, „akció”, „romantikus”, stb. A jó színházi előadásnak is fel kell keltenie a néző érdeklődését már indulásakor, egyúttal jeleznie kell saját „fajtságát” is.

A Víg özvegy első felvonása tizenhárom jelenetből áll.

Első szám, szólók és vegyeskar. - A francia követ, Cascada mond *(dalban)* pohárköszöntőt, majd Pontevedro párizsi nagykövete, Zéta Mirko, a házigazda. - Pohárköszöntő után a kar elszéled.

Színen marad Zéta és felesége, Valencienne; Cascada és Saint-Brioche, párizsi ficsúrok, Kromov és a felesége, Olga, Bogdanovich és felesége Sylvaine, Prisics és felesége Praskovia (pontevedroi előkelőségek), valamint Camille de Rosillon, francia úr. - *Tizenegy szereplő!*

Szóváltásukból megtudjuk:

- 1) Kromov tanácsos féltékeny a feleségére, akinek Saint-Brioche csapja a szelet (alkalmasint viszonyuk lehet).
- 2) Bogdanovich feleségének Cascada udvarol (szintén viszony)
- 3) Prisics iszákos, Praskovia egy fűria
- 4) Zéta, az öregedő nagykövet fiatal nőt vett feleségül, mégse féltékeny: Valencienne-t az erény mintaképének tartja.

5) Valenciennek Camille de Rosillon udvarol, a nő hárítja a férfi közeledését.

6) Zéta meghívta a nem egészen szalonképes Glavári Hannát, egy elhunyt pontevedroi bankár Párizsban élő özvegyét – húszmilliós hozománnyal.

7) A vagyont érő hozomány felkelti a két Párizsi ficsúr, Cascada és Saint-Brioche érdeklődését

8) A hozományt Zéta Mirkó nagykövet valamiképp Pontevedroban akarja tartani.

Komoly információmennyiség egy háromperces – nagyjából megrendezhetetlen - jelenetben! A félmondatos megszólalásokkal jelzett karakterek megjegyezhetetlenek a néző számára. (Láttam olyan változatot, amelyben az előadás végéig nem tisztázódott megnyugtatóan: melyik francia diplomatát hívják Cascadának és melyiket Saint-Briochnak, melyik nő melyik pontevedroi nagyság felesége, és melyiknek melyik francia udvarol. Megengedem: a történet fő vonalai felől nézve ezek szóra sem érdemes nüanszok, de akkor nem is volna szabad annyi szót vesztegetni rájuk.) A játszóik irányában tág keblű szövegváltozat viszont majd mindenkit mondathoz juttat, a mellékszereplőket is exponálni próbálja, hihetetlenül nehéz helyzetbe hozva ezzel a nézőt, aki nem tudja, mire, kire figyeljen. Ráadásul mindez „mulatságos” – ami annyit tesz, az egész nem kell komolyan venni – ***a magyar változatban.***

Az EMI Great Recordings of the Centaury sorozatában megjelent kiváló lemez háromnyelvű szövegkönyvében mindennek nyoma sincs! Sokkal célratörőbb, „karcsúbb” és elegánsabb a terjengős, és hercigeskedő magyarításnál. Ott a pohárköszöntő után csak öten maradnak a színen: Zéta és a két párizsi diplomata (Saint-Brioche és Cascada), valamint Valencienne és Camille de Rosillon.

ZÉTA	Köszönöm, köszönöm, hölgyeim és uraim! Most pedig táncolni fogunk! A feleségem fogja önöket... Hol a feleségem?
SAINT-BRIOCHE	Az előcsarnokban beszélget Rossilon úrral.
CASCADA	Kegyelmes úr nem féltékeny?
ZÉTA	Ó, nem. A feleségem ragyogó diplomata. Nézzék, mint ápolja kapcsolatainkat Rosillon úrral!

VALENCIENNE *(kissé távolabb, az alkóvban)* Camille⁶⁰,
 mondanom kell önnek valamit.
 ROSILLON Boldoggá tesz, Valencienne.
 VALENCIENNE De nem most! Várjon, míg kettesben leszünk!
 Mit ír a legyezőmre?
 ROSILLON Mivel megtiltotta, hogy kimondjam, hát leírom:
 Szeretem magát.
 VALENCIENNE Camille!
 ZÉTA A feleségem alighanem nagyon fontos dolgokról
 tárgyal. Ne zavarjuk. Fáradjanak a táncterembe,
 hölgyeim és uraim! *(Mind el.)*

Ez a változat egyetlen dolgot exponál erőteljesen és világosan: Zéta Mirkó homlokára valószínűleg szarv kerül. A jelenet komolyan vehető, szikár, mégis mulatságos. A két párizsi ficsúr magatartása világossá teszi: mindketten tudnak Valencienne és Camille érlelődő viszonyáról. Ha máshonnan nem, párizsi szemmel tisztán látják, miféle kapcsolatokat ápolnak azok ketten az alkóvban, míg Zéta – származásánál, neveltetésénél és karakterénél fogva – nem érzékeli a veszélyt.

A történet **így** elegánsan indul. Senki nem hülye, nem *túl* karakteres – figyelmünk Valencienne-re és Camille-ra összpontosul. Következő párjelenetükből és kettősükből kiderül, hogy Valencienne fél a szerelemtől, valamint attól, hogy megszólják majd – tisztességes, férjéhez hűséges asszony szeretne maradni. Az ő fejében születik meg a gondolat: megházasítja Camille-t! (Alkalmasint Zéta terve is Valencienne fejében bukkant fel először – nem véletlenül tartja őt a férje nagy diplomatának. Meg aztán, ha Zéta egy ökör – miért ment hozzá a fiatal nő, aki minden megszólalásával bizonyítja, sokkal intelligensebb a férjénél.)

A harmadik jelenetben Zéta a követségi titkártól, Nyegustól érdeklődik egy bizonyos Danilo gróf holléte iránt. Nyegus válaszaiból kitűnik: az említett grófnak szeretői vannak, s a haza hívása elől a Maximba menekült, ott mulat a grizettekkal. Meglehetősen kapatos volt, amikor a titkár átadta neki a nagykövet üzenetét: azonnal jelenjen meg a fogadáson.

⁶⁰ Mivel Camille de Rosillont hol Camille-nak, hol Rosillonnak szólítják, hol így, hol úgy emlegetik, a nézők egyharmada sokáig azt hiszi, két emberről van szó.

A nagykövet és a titkár szóváltásának Cascada és Saint-Brioche megjelenése vet véget, jelentik: megérkezett Glavári asszony, a gazdag bankár özvegye! Saint-Brioche közli: feleségül veszi a húszmilliós hozományt! Zéta odasúgja Nyegusnak: Glavári asszony nem lehet francia feleség. Pontevedronak szüksége van a húsz millióra. Távoznak - a Víg özvegy megérkezik.

A magyar változatok mindezt igen terjengősen, kacifántos mondatokban tárgyalják. Elsősorban Zéta karaktere sínyli meg a hercigeskedést. Teljesen feleslegesen kiderül róla: maga is bolondul a grizettekért. Reakciói és szóhasználata bugyutának mutatják: ha idáig maradt némi súlya a figurának, ebben a jelenetben végképp elveszti. Ráadásul megtudjuk: azért keresteti a bohém Danilo grófot, hogy feladatául adja Glavári asszony elcsábítását, s így a haza számára megszerezzék a víg özvegy hozományát. Érzékletes példája ez a magyar túlexponálásnak. Még szinte semmi nem történt, máris tisztában vagyunk minden várható fordulattal, s a szereplők indítékaival is, így a cselekmény iránti érdeklődésünk jelentősen megcsappan. Nem lepnek meg a történet fordulatai. Különösen mivel a karakterek annyira túlrajzoltak, hogy reakcióikat már előre látjuk. Ha nem tudnánk meg, miért keresteti Danilo grófot a nagykövet, egy jelentős tartalommal gazdagodna az a későbbi jelenet, amelyben Zéta majd közli Daniloval a feladatát. Mivel tudjuk, mit fog mondani neki, nem a *miért*-re figyelünk, hanem a *hogyan*-ra. Ez a különbség egyrészt súlytalanítja a jelenetet, másrészt az a bizonyos „hogyan” – szinte érdektelen.

A *Víg özvegy* nem a *Harmadik Richárd*. Ott Gloster hercege a darab elején bejelenti, hogy gazembernek készül, így mi, nézők, többet tudunk a várható cselekmény indító okairól, mint a herceg partnerei, ez a beavatottság (is) működteti a drámát. Mellesleg azért is figyelünk kíváncsian, hogy lássuk: sikerül-e Richárdnak gazemberré válnia a történet során. Ha a Víg özvegy soványka sztorijának minden fordulata előre kiszámítható, jeleneteinek legalább olyan érdekesnek és meggyőzőnek kellene lenniük, mint Gloster és Anna

találkozásáé a Harmadik Richárdban. Erről szó sincs, természetesen. Nagy kár hát előre lemondani a történet jellemfestő erejéről. A sztori szinte semmit nem rajzol át a szereplők kezdő karakterén, nemigen tudunk meg róluk többet annál, mint amennyit a terjengős expozíció a szánkba rág. Vélhetően *commedia del'arte* öröksége ez, a karakterek ott is véglegesek már színre lépésük pillanatában. Mit nyerünk ez által? Nem sokat. Teljes figyelmünk a hogyanra irányul, ám ez a hogyan az operettelőadások nagy részében lapos szellemeskedések sorává silányul, s a figurák se vaskos szókimondásukkal, se vitriolba mártott tollal elrajzolt karikatúrájuk minőségével nem tudnak hódítani. Ami „marad”: az a muzsika.

És itt az ellentmondás: Lehár zenéje *nem* szellemes. A zene igazi mondandója (és ereje) a szenvedély érzékeltetésében rejlik. Ez a nagy ívekben áradó zene nem illik a bugyutának ábrázolt szereplőkhöz. Bár *látszólag* mindent az érdek mozgat itt, az igazi tartalom mégis a szenvedély. Míg Valencienne jól felfogott érdeke, hogy tisztességét (vagy legalább annak látszatát) megőrizze, elragadja őt Camille iránt érzett szerelme, az a bizonyos tűz, amellyel nem jó játszani. Danilo sem tud úrrá lenni saját szenvedélyén, amely féltékeny dühkitöréseken át vezeti a boldog beteljesülésig.

Gáspár Margit átirata ugyan ízléssel próbálja tompítani Mérei Adolf fordításának/ferdítésének olcsóságait, viszont hatalmas lapáttal „tesz rá” Pontevedro kiszolgáltatott helyzetére. Az ő változatában Pontevedro királya folyamatosan veszít a kaszinóban, ezért jut a tönk szélére az ország. Ráadásul – talán hogy „aktualizálja” a művet, a hatvanas évek fogalomrendszerével operál: a szereplők külkapcsolatokról, nagyhatalomról, nemzeti tragédiáról beszélnek. A szöveg folyamatosan kikacsint a helyzetekből, a „felhangok” erősebbek az alaphangnál. Ez az anyagkezelés látszólag a francia operett hagyomány szellemében fogant, viszont megint csak ellentmond a Lehár –muzsikának.

Persze, ez „csupán” stílusbeli ellentmondás. De hát –

operett-nyelven szólva - éppen itt van a kutya elásva! Miként lehet elegánsan, ízléssel játszani operettet?

Micsoda stílus ez?

A történetet muszáj „komolyan venni”. El kell hinnünk és hitetnünk, hogy a sztori lejátszódhat, megtörténhet a szereplőkkel. A „hősök” karakterizálása nem lépheti át a „hihetőség” határait. Ha Zéta Mirkó nagykövet hibbant, bugyuta, tökkelütött vén bakkecske – ez ideig-óráig nevetésre ingerelheti a közönséget, de érdektelen, hogy a felesége megcsalja-e. Egy pillanatig se gondolhatjuk magunkat Zéta helyébe. Nyilvánvaló képtelenség, hogy mi magunk ilyenek lehetünk. Márpedig – bizonyos mértékig – azonosulni kell tudnunk minden szereplővel – éppen ez a dráma egyik legfontosabb hatás-eleme. Egy jó darabban mindenkinek „igaza van”. Szempontjaik „átélhetőek”. Karakterük „vállalható”. Ha Zéta Mirkót pontevedroi tapasztalatlansága és „kulturálatlansága” teszi kiszolgáltatottá Párizs rafinált erkölcstelenségével szemben – mindjárt átélhetővé válik. Bumfordi figurája kedves marad, és „sajnálatra méltó”. Megértjük, hogy felesége felszarvazza, belátjuk, hogy ennek meg kellett történnie - mégis együtt érzünk vele.

Persze mindez nem zárja ki, hogy a Zétát játszó színész adott esetben megengedjen magának néhány tréfát, elsüssön pár hatásos „bemondást”. Fontos az, hogy ilyenkor *bizonyos mértékig* „kilépjen” a szerepből, játszó színészként mintegy „lábjegyzetelve” azt.

Hogy mindennek mi köze a stílushoz?
Csak azon múlik.

Bármilyen stílust választunk, bárhová helyezzük előadásunkat a tökéletes hitelességtől az ironikus, incselkedve távolságtartó játékmódig, egy dolgot tudomásul kell vennünk. A zenés darabban játszó színész eszköztára mindig eltér a „próza művésztől”. Egyáltalán nem, arról van szó, hogy a drámát vagy tragédiát játszó kolléga alakítása „mélyebb” vagy „átéltebb” volna, de *másképpen* az. Az, hogy Hamlet egyszer csak dalra fakadjon, egyszerűen elképzelhetetlen. Ellenben az operett- és musicalfigurák lényegéhez tartozik, hogy bizonyos szituációkban énekelni, sőt táncolni kezdenek. Míg a prózai színész „csupán” szövegével, beszédhangjával, gesztusaival ad hitelt a megelevenített szerepnek, addig a

zenés darabban játszó kollégája óriási „segítséget” kap a muzsikától. Mondhatni, a zene helyette is játszik.

A szerep zenél, vagy a zene szerepel?

Mint ahogyan a színpadi térrel kapcsolatosan már utaltam arra, hogy az idő tartalmazza mindazt, ami a térben, a térrel történt, s így az előadás folyamán a tér jelentéssel telítődik, ugyanez történik a színészi alakítással is. A néző (ha nem is tudatosan, de) emlékszik a színész/figura korábbi gesztusaira, viselkedésére, szavaira, tetteire, így annak minden későbbi megnyilvánulását az előzmények ismeretében értékeli.

Így van ez az operett-színész esetében is. A belépők, kettősök nem múlnak el nyomtalanul az időben. A Víg özvegy példájánál maradva a Danilot játszó bonvivánnak nem kell folyamatosan érzékeltetnie, hogy ő egy „link” alakot játszik, akinek számára a „haza” és a „hivatal” lerázandó nyűg csupán, belépőjének emléke mintegy végigköveti alakítását. A muzsika bizonyos mértékig a színész helyett is játszik.

Süldőkoromban volt szerencsém Raszkolnyikovot „alakítani” Petrovics Emil – Maár Gyula Bűn és bűnhődés című operafilmjében. Jelentős szakmai sikerem volt, noha én tudom, hogy a szerep hetven százalékát a zene „alakította” helyettem.

Bár maga a zene is lejáratódott a huszonegyedik századra – gondoljunk bele, milyen mennyiségű és minőségű zenei szeméttel szennyezzük folyamatosan a világ eredendő csendjét -, a muzsika még mindig messze nagyobb hatást tud kelteni az emberi pszichében, mint a tartalmukban szinte kivétel nélkül lejáratódott szavak (lásd: *entropikus elv*).

Bizonyos kutatások szerint a hang mélyebb benyomást kelt bennünk a látványnál – például a párkapcsolataink kiválasztása esetében. A hang – és ezt már én teszem hozzá – éppen „beláthatatlanságánál” fogva – jobban összeköt minket a mindenséggel, mint a látvány, a maga konkrétságával.

A zenés rendező feladata tehát nem csak arra korlátozódik, hogy egy történetet frappáns exponálás után, megfelelő tempóban, világosan elmesélve eljuttasson a végkifejletig, s aztán egy felszabadító erejű

fináléval lezárja azt; nem csupán azt kell megoldania, hogy az operett muzsikából, prózai jelenetekből, táncbetétekből, „oda nem illő” tréfákból álló kevercsében stiláris rendet teremtsen, végig kell vezesse színészeit egy a borotvaélhez hasonlóan „keskeny” ösvényen, amely egyszerre tartozik a „hegyhez” és a „szakadékhoz”, álomhoz és valósághoz, játékhoz és filozófiához – hogy aztán a nézők is végigjárhassák (mégpedig örömmel!) az operett ösvényét.

6.

*Bamba-bamba gyászvitéz*⁶¹

Nem tudom, más rendezők miként vannak ezzel, én az esetek túlnyomó többségében akkorra értem meg az általam rendezett művet igazán, amikor már késő - másfél hónappal a premier után, a lépcsőházban, útban hazafelé. Ugyanakkor nem tombol bennem a vágy arra, hogy ismét megrendezzem a darabot valahol máshol. Sőt, egészen a legutóbbi időkig úgy gondoltam, soha nem fogok egy darabot kétszer rendezni, holott - sikereim esetében - erre több lehetőségem is lett volna. Most, évekkel Víg özvegyem premierje után meglehetősen világosan látom az egyébként sikeres előadásom hibáit, elmulasztott lehetőségeit.

Kamaszkoromban (beat-zene mellett) verseket írtam. Egy kötetnyi remekművel a hónap alatt beállítottam apámhoz: olvasná meg halhatatlan soraimat. Apám másnap a következő mondatokkal kezdte műveim értékelését: - Úgy vettem a kezembe a dolgaidat, mintha legalábbis Arany János költeményeit olvasnám. Másodszorra, sőt harmadszorra is ilyen tisztelettel és alázattal futottam neki a soroknak. Negyedszeri olvasás után azt kell mondanom, fiacskám, hogy ezeket a „verseket” sajnos nem Arany János írta.

Hol van arra emberi akarat, illő alázat és elégséges idő, hogy a megrendezendő darabokat ne lehetőleg gyorsan és flottul megoldandó feladatként kezeljük, hanem úgy nézzünk rájuk, mint tőlünk független létezőre, amelynek teljes megértéséhez feltehetően nem vagyunk elegendők? Hol van arra idő és tehetség, hogy az emberben meglévő és külön polcokon tárolt tudásanyag morzsái összefüggésbe kerüljenek? Hol van arra elegendő tehetség, hogy ne saját hebehurgya prekonceptiónk igazolását keressük az elénk kerülő darabokban? Pedig *feltétlen* bizalom nélkül soha nem kerülhetünk a művek lényegének közelébe.

⁶¹ Víg özvegy - dalszöveg

A Víg özvegy látszólagos dramaturgiai következetlenségei és egyéb furcsaságai első ránézésre hibának hatnak. (Némelyik később annak is bizonyul.) Nem is igen értettem, miként válhatott igazi világsikerré? Politikai aktualitását rég elvesztette. (Nem igaz.) A házasságtörés a darab születése óta eltelt évszázad hétköznapi gyakorlata. (Nem igaz - abban az értelemben, hogy hétköznapi volna. Minden házasságtörő tudja ezt, még ha nem is vesz róla tudomást. A dologba belesodródni, kalandvágyból, elkeseredésből vagy léhaságból belesodródni könnyű. Az aktust kivitelezni: csupán technikai probléma. De az elodázott pillanat mindig eljön. Lelkifurdalás, csömör, szégyen, megbánás, bizonytalanság - embere válogatja. „Félálomban nemz sok alélt uracska?”) Nem lett volna szabad annyira felülről, de legalábbis kívülről szemlélnem a történetet. Hiszen az operett lényege (nem lehet másként) éppen az, hogy a maga flitteres módján, de mégiscsak *alapvető* morális kérdéseket tárgyal.

Nem tudtam, miért, mégis úgy éreztem, az én Víg özvegyem nem lesz átütő siker. Amiért mégis elvállaltam a munkát, annak – a pénzkereseti lehetőségen túl – stílári okai voltak. Mivel valóban érdekel, miként lehet egy operettet ma „megcsinálni”, úgy gondoltam, a Víg özvegy alkalmas arra, hogy az „artistikum” felőli megközelítéssel próbálkozzam – felmutatva magát a „*formát*”.

Mit jelent ez?

Először is bizonyos távolságtartást. Ruhákat, legyezőket, testtartást, komponált képeket. Nem aktualizálni semmit, nem kacsintgatni a „mára”, minél pontosabban, sőt: *a valóságnál is hívebben* megteremteni a „korabeli” miliőt, amely ez által mégis kissé groteszkül fog hatni, valamiképpen anakronisztikusan - *camp* lesz, ahogy Susan Sontag írja⁶².

Úgy véltem, a követségi miliő, a diplomata etikett és modor indokolhatja egy fegyelmezett, szándékoltan artistikus formavilág felrakását, s az *előadás* története majd e formák

⁶² Susan Sontag: A PUSZTULÁS KÉPEI – Európa Könyvkiadó, Bpest 1972

széthullását mutatja be. Nagyon pofás kis elgondolás, de se a „távolságtartás”, se a „fegyelmezett” szavak nem használhatóak aznap, amikor az operett szót is kimondja az ember. Ezt akkor még nem tudtam.

Bár a munka során egyre jobban eltávolodtam ettől az „indító impulzustól”, az előadás mégis „túl artisztikusra” sikeredett, és noha több ponton „felizzott” benne a szenvedély, az egész valahogy mégis *hűvös* maradt. Pontosabban a mellékszálak mind remekül működtek, a Valencienne - Rosillon páros története is szépen megjelent, Hanna és Danilo fővonala viszont halványra sikerült.

Az első felvonás mimikrivilágát szét kellett volna verje Hanna és Danilo érkezése. Tulajdonképpen mindkettő botrányos. Már Hanna meghívásának ténye is borzongást kelt a „társaságban”, hát még a megjelenése! Minden férfi faképnél hagyja a nőjét, hogy a borzongató hírű özvegy mellé férközhessen. Ott a teljes férfikar! Mit csinálnak közben a hölgyvendégek? Gondolom sötét képpel pusmognak, szidják a „kurvát”. Persze ennek nyoma sincs se az írott szövegben, se a színi utasításban – se az előadásban. Pedig éppen ez hiányzik: szidni, irigyelni, utálni, és *rögtön* ezután – az etikettnek megfelelően – ragyogó mosollyal köszönteni, hajlongani feléje...

Az én előadásomban – bár Hanna elég extravagánsan, *léghajón!* érkezik – a dolognak mégsem volt botrányszaga. Túl jólfésülten, túl „artisztikusan” zajlott az egész. A frakkos kóristák szépen letérdeltek a nagyatlón, majd Hanna mozgását követve félkört alkottak, azután beálltak a másik nagyatló vonalába... Maga Glavári Hanna sem volt *alapvetően* más, mint a többi estélyis hölgy. Ha testékszerekkel felcicomázva, háromszínűre festett hajjal jön, vagy nadrágban és hosszú szipkával, mintha, teszem azt, egy George Sand érkezett volna – talán történik valami, talán felforr körötte a levegő.

Maga a belépő – a zenei anyag – sem túl erős.

- Uraim, elég! – szólal meg egy *ereszkedő* hangsor, azután se az „A” se a „Bé” téma nem elég vérforraló, nem elég

meglepő, a dallam nem „visz” – a férfikórus szólama egyszerűen jobb, mint a primadonnáé. A dalszöveg se túl erős. A „Bé” téma szövege:

- Hazámban tudni nem szokás, a flört mi fán terem,
Ott nincs üres léhaskodás, ott szent a szerelem...
A szív beszéde hallgatás, s a némaság beszél,
Sok szóban fér el sok csalás, a hízélgés veszély...

- egyszerűen kiábrándító. Csalódást okoz. Kioltja a várakozás izgalmát. Ráadásul a számot a férfikórus (és Brioche meg Cascada) zárja:

- Én nem futok a pénz után!
Nekem a szíve kell csupán!

- zeneileg nagyon megformált, artisztikus, de nem üt.

Hanna belépője tehát elég erőtlenné sikeredett.

A másik botrányhős, Danilovics Danilo *titokban!!!* érkezik. Belépője – bár zenéje és szövege egyaránt sikerültebb a primadonnáénál – szintén nem „robban”. Bizonyos szempontból kedvező, hogy a bonviván először csakis a közönségével találkozik (más nem „zavar” a színpadon), így viszont a szám senkit nem botránkoztat meg, afféle „stikában” eldalolt vallomás marad, pedig micsoda ereje lehetne a nyilvánosság előtt! A hazafias estélyen, „benyomva” kijelenteni – mindjárt az első mondatban -, hogy:

- Nekem szerelmes hazám
sok *bajt*, munkát csinál, az ám!...

Ha néhány attasé elájulhatna, ha a hölgyek izgalmukban arasznyival a színpad szint fölé emelkedhetnének e botrányosan bátor vallomás hallatára...! De így bizony elég szeriőz maradt a szám...

S micsoda dolog a megérkező botrányhőst mindjárt *elaltatni!!!* – olyan passzív helyzetbe hozva, amely szinte

példátlan az operett-irodalomban! No és a hős és hősnő első találkozása? Igen ügyetlen, s noha a szerzők mulatságosnak szánták, nem igazán az.

Nem két szabadelvű botrányhős találkozik itt, hanem egy álmatag, másnapos, szinte „taccsra” tett férfialak és egy közepesen érdektelen, a szerelem szentségét emlegető nő, aki valóban csak a milliói miatt érdekes...

Egyébként ezt a jelenetet elszúrtam.

Hanna – hogy leplezze meglepetését, érintettségét, *szenvedélyét* – mórlikálja magát:

- Élvezni akarom a vidám életet, ki akarom pótolni az elmulasztott örömeiket, talán férjhez is megyek... - mondja affektálva, s közben a szeme sarkából figyeli, hogy szavainak milyen hatása van a férfinak.

Danilo – a nagy nőcsábász, a mindig tette kész, elmés világfi – nem talál szavakat, olyanokat kérdez váratlanul (szinte álmában) megjelenő imádottjától, hogy:

- Maga most Párizsban lakik?

Az idézett soroknak megfelelően „lagymatagra álcázva” – tehát *valóban lagymatagon* - viselkedtek „szenvedélyes” hőseim. Pedig ha a jelenet végéből kiindulva instruálom őket:

- Mi ez? Hadüzenet?

- Hadüzenet!

- akkor két szikrázó tekintetű, kétségbeesetten *vagdalkozó* szerelmest láthatott volna a közönség. Egy fűriát, aki szikrázó szemmel, sziszegve köpi a szavakat a férfi szemébe, és egy vérforralóan gunyoros, nyilvánvalóan tombolni kész kant - (jókora áthallással, de mégis csak egy Katát és egy Petrucciót). Így viszont egy finomkodó, nehezen érthető, és nagyjából minden erejétől megfosztott jelenettel „ajándékoztam meg” szereplőimet és a közönséget.

Még szerencse, hogy nem telik bele tíz perc, és végre elérkezünk az első fináléhoz, amely már színes és „drámai”, igen erős – zeneileg is. Valamennyire sikerült vele felhozni a felvonást; gondolom, éppen csak annyira, hogy a nézők ne

menjenek haza a szünetben. (Valencienne és Camille vonala nagyjából rendben volt idáig – második szálnak „elment” -, de nem tudta pótolni az első szál erejének és érdekességének hiányát.)

A második felvonás mindjárt az elátkozott Vilja dallal kezdődik, egy kis lagymatag tánci-tánci után. A *Dáse, dáse veslimo!* kopogósa nem kopog eléggé – legalábbis az én előadásomban a legkevésbé sem volt vérforraló, noha mindent megtettem az ügy érdekében. Nem egy kiöregedett, jólfésült tánckar unalmas betétszámaként indítottam a felvonást – részt vettek benne az ügyetlen követségi szereplők is, némi színt hozva az egyébként tökéletesen érdektelen (mert érthetetlen) szövegű *veslimo*-ba. A legendás Vilja dal szerintem nem több egy szépelgő, primadonnai vizsgafeladatnál. A közönség udvarias tapssal jutalmazza a primadonna énektudását, de érzelmileg épp olyan érintetlenül hallgatja a dalt, mint ahogy a felvonáskezdéstől percekig mozdulatlan cselekmény se csigázza fel az érdeklődését. Egyébként meg kinek éneklí Hanna ezt a zavaros történetet holmi lidérc-lányról? A társaságnak? Az öreg kegyelmesnek? A közönségnek? Dramaturgiai nonszensz. Ha bármi értelme lehetne ennek az andalító (és álmosító) dalbetétnek - amelyet egyébként Lehár egy korábbi, elvetélt művéből „emelt át” a darabba -, úgy csakis az volna, ha Danilonak énekelné, valami nagyon nehezen kibogozhatóan rejtélyes üzenetként. Danilo viszont a szöveggönyv szerint csak két jelenettel később érkezik meg.

Első találkozásuk megint csak móríka:

- Oh, gróf úr! – szólítja meg Hanna Danilot. - Milyen ritka szerencse! Színről színre láthatom?! Hiszen szinte szökik előlem! Miért?

Danilo utánozza, szalutál neki:

- Nem tetszik? Tegyen róla! – idézi Hanna korábbi „bemondását”. – Különben is hadicsel az egész. Mint a könnyű, sőt könnyelmű lovasság tisztje – portyázom!

A jelenetnek szikráznia kellene, de már a kezdet előtt kisült. Nem szikrázik itt semmi. Ostobácska és nagyon nehezen érthető mondatokkal dobálóznak, az ügyetlenül rejtett

szerzői szándéknak megfelelően, hogy valahogy a huszárra, a vitézre, a portyára kanyarítva a szót, megágyazzanak a számnak.

Persze itt megint becsúszott egy rendezői baki. Nem lett volna szabad felülni az ócska és ma már mindenképpen szellemtelennek ható párbeszéd-szövegnek, és megint csak majdhogynem durva viselkedésre kellett volna instruálnom a szerelmespárt. Ismét a „vagdalkozásból” kiindulva juttatni el őket a „bemondásáról” elhíresült: *Bamba, bamba gyászvitézig*.

Ezzel a kettőssel is bajok vannak.

A dallam közkedvelt – a számmal mégse lehet mit kezdeni.

Mit csinálnak itt? Kergetőznek? A nő tüzeli a férfit, de az úgy tesz, mintha nem fogna tüzet. Ehhez képest a tempó túl visszafogott. Nálunk (meglehetősen ügyetlenül) vívtak a szám közben. Ez elvileg még akár jó is lehetett volna - de pengék (se valóságosan⁶³, se áttételesen) nem szikráztak. Az eredmény: langyos kis siker, tipikusan amolyan „Csakhogy túl vagyunk rajta”! – tapsocska. Se a koreográfus, se a szereplők, se én nem tudtam a számmal mit kezdeni.

Innen hálistennek tempót kap a felvonás, tobzódnak a mellékszálak, beindul a vígjáték, egymás után jönnek a valóban nagyszerű számok, az *Asszonyasszonyasszony* (mint egy belső finálénak, akkora sikere volt, jól is csináltuk), aztán a méltán híres *Pavilon-duett* (szépen és szenvedélyesen énekeltük), majd a darab legszebb zenéje, a csodálatos kvintett, és végül a finálé, benne a „Párizsban így szokás” kánkánba torkolló, remek muzsikájával.

A második felvonás második felében a zene és a történet egyaránt elsodorja a szüzsé dramaturgiai ellentmondásait.

⁶³ Minden *gag* pénzbe kerül. Szikrázzanak a pengék! – kéri a rendező, de a kéréssel nincs kihez fordulnia. A kellékes örül, ha egyáltalán talál két valamirevaló kardot a kelléktárban. Az, hogy a pengék szikrázzanak – technikailag megoldhatatlan feladat a számára, s a műszaki gárdában sincs olyan szakember, aki efféle feladatokat képes volna megoldani. Számtalan technikai-gég-elképzelésemet láttam megvalósítva évekkkel később – külföldön. Idehaza mindre azt mondták: kivitelezhetetlen. Nem nagy játék ez: szikrázó pengék egy operettben, de látványos, játékos lehetett volna, műfajhoz és helyzethez egyaránt illő.

Csáky Móricz elemzése szerint Danilo és Hanna a modern életfelfogás zászlóvivői, míg Valencienne és Camille a régi (ál)erkölcs megtestesítői. Ez a tetszetős magyarázat több ponton kisiklik.

A Valencienne-Camille vonalra illik a magyarázat – egészen a második felvonás végéig. Egyrészt Camille szerepe elvarratlan marad, pontosabban a kvintettben lezárul: az még érthető, és követhető, hogy fájdalmas, vallomás-szólamát valójában nem Hannának, hanem Valencienne-nek énekli – de hogy utána mi lesz vele? Hogyan reagálja például Valencienne (teljesen érthetetlen) színeváltozását, amikor a „polgári erkölcsi vonalat” képviselő, valóban remek diplomáciai érzékkel megáldott, jó hírére kínosan ügyelő, szenvedélyjel megvert nő igen attraktívan vesz részt a felvonást záró „Párizsban így szokás” már-már az orgiáig fokozódó, buja, fel- és elszabadult vígasságában?

Aztán nagy kérdés, hogy Hanna, a „modern, szabadelvű özvegy” miért menti meg Valencienne erkölcsseit? Csak azért, hogy Danilot féltékennyé tegye? És ha Danilo végül mégse kérné meg a kezét? Akkor hozzá menne Rosillonhoz? Rosillon elvenné őt?

A kérdésekre nincs megnyugtató válasz, bár – és ez különös sajátossága az operettnak, sőt, magának a színháznak is – a második felvonás második fele olyan jó (mint prózai, mint zenei *hangzó* anyagát tekintve), hogy a feltehető kérdéseket *nem* teszi fel a néző. Egyszerűen nem érdekli a *miért*.

A rendezőnek persze kell találnia dramaturgiai (lélektani?) magyarázatot, különben nem tudná végigvezetni színészeit azon a bizonyos ösvényen.

Sorolhatnám még a darab és az előadás erényeit és hibáit, büszkén nyugtázva találataimat és önostorozó módon meggyónva tévedéseimet – nem untatom vele tovább a Tisztelt Olvasót. Fontosabbnak tartom annak a helyzetnek az érzékeltetését, amelyben a rendező erényeket gyakorol és hibák sort követi el.

Gyakran megtörténik, hogy a rendező frappáns, érdekes és érvényes kiselőadást tart az olvasópróbán - aztán a premier jóformán semmit nem tartalmaz az indító elképzelésekből.

A próbafolyamat során a részletek hihetetlen módon felértékelődnek. Az egy-egy jelenetért, zenei megoldásért folytatott „harc” közben szinte észrevétlenül távolodunk a mű és az előadás egészétől. Így aztán gyakran megtörténik, hogy a rendező már nem azt látja, ami *van*, hanem azt, aminek lennie kellene. Részeredményei kielégítik, és módfelett csodálkozik, amikor egy-egy „szűz” szemű kolléga megnézi az összpróbát, és számon kér rajta néhány alapvető hibát. Rendezőnk ilyenkor általában megkérdőjelezi a kolléga jóindulatát és kompetenciáját, és szemellenzős ösvérként halad tovább a maga „ösvényén”.

Színházaink többségében működik az úgynevezett „elfogadás” intézménye. Valahol az első főpróbák környékén beül a nézőtérre a színházvezetés, direktor, dramaturg, rendező kollégák, s a próba végén az irodában értékelik a látottakat.

Tapasztalataim szerint ezek az értékelések elég megbízhatatlanok és átaboták. A kritikai észrevételek a teoretikus kérdésfelvetésektől az egyes kellékekre vonatkozó, lényegtelen megjegyzésekig terjednek, totális összevisszaságban. Egyrészt az értékelés minden résztvevője *szerepelni* óhajt a tanácskozáson, ezzel is bizonyítva saját kompetenciáját. Másfelől kritikájuk vehemenciája nagymértékben függ az előadást létrehozó rendező szakmai rangjától, és a tanácskozők érdekviszonyaitól. Rendező legyen a talpán, aki ezek közül a megnyilvánulások közül képes kiválasztani a használható elemeket. Arról már nem is beszélve, hogy még a belátott hibák kijavítására se igen van reális esély.

Ádám Ottónak tulajdonítják a mondást, amely szerint a rendező tehetség hetven százaléka a *fizikai állóképesség*. Felületes szemlélőnek olybá tűnhet, hogy a rendező nem „dolgozik”. Ül a nézőtéren, és „jókat mond”, míg a színház többi alkalmazottja kileheli a lelkét. A szervezők éjjel-nappal telefonálnak, lótnak-futnak, szervezik a közönséget, árulják a jegyeket, a titkárság folyamatosan „egyeztet”, a műszakiak

éjjel-nappal díszletet ácsolnak, építenek-bontanak, javítanak, festenek, raktároznak, a táncosok melegítenek, az énekkar „beénekel”, a színész is talpon van reggeltől estig... Mindez igaz is, kiegészítve azzal az aprócska ténnyel, hogy az említett kollégák mindegyike a rendezőhöz fordul eligazításért, s a kérdések-kérések a próbafolyamat előre haladtával olyannyira megszaporodnak, hogy rendező már futtában issza meg kilencvenharmadik kávéját, álltában alszik, és álmában rendez. (Persze, ahogy Béres Attila barátom apja mondaná: „*Ne sajnáld, fiam a szódáslovat, annak az a **foglalkozása!**”*)

7.

Béka a miskolci kocsonyában: Ófelsége, a színész

Az operett-színésznek nem erőssége a bonyolult karakterek ábrázolása. Színészi képességeit általában meghaladja a párhuzamos tartalmak érzékeltetése. Az ambivalencia fogalmát jószerivel nem is igen érti. „Egy *tömbből* faragott” figuráinak alapanyaga nem nagyobb egy aprócska kavicsnál. A rendező feladata meglehetősen hálátlan: egyszerűbb játékmódra kell rávennie őt. Korántsem holmi puritán, „eszköztelen” játékmódra gondolok (nem mintha az rossz lenne, ám) ilyesmit elérni operett-színésznél – szinte lehetetlen. Szívük látványos hévvel fog dobogni, szemükben könnyek csillognak, hangjuk érzelem-telin remeg, vagy ellenkezőleg: pofákat vágnak, grimaszolnak, csapkodják a saját ülepüket. Ezt alapvetően nem fogjuk tudni megváltoztatni. Nem is szükséges. A szélsőséges játékmódor az operett egyik (vonzó) sajátja. Éppen elég, ha a történet kitüntetett pontjain néhány másodpercre tisztára töröljük a szereplők arcát – a hatás: megrendítő lesz. Szerencsés esetben azt fogja jelenteni, hogy az általuk játszott figura minden túlzása csupán szerep, „felvett magatartás”, amely mögött épp olyan ember rejtőzik, mint mi magunk. És ez már – ha úgy tetszik – stílus.

A hajdani operett-játszás intelligens csillagai – alakításuk struktúráját tekintve – szinte kivétel nélkül így játszottak. Az operett-szerepek alól (a maguk módján) mindig „kivillantották” normális, emberi lényüket. Szinetár hajdani Csárdáskirálynőjében a Bónit alakító Rátonyi Róbert egy visszatérő szófordulatot csempészett a szövegébe: „Élc volt”. Minden Bóni-ökörség után „bemondta” ezt: „Élc volt.” Ezzel egyrészt kissé elidegenítette magától a figurát – anélkül, hogy ez zavaró lett volna -, ugyanakkor néha olyankor is alkalmazta a „bemondást”, amikor az éppen ellenkezőleg „sült el.” Bóni komolyan mondott valamit, elárulva érzelmeit, valódi indítékait – utána Rátonyi hozzátette: „Élc volt” – s ezzel tökéletes elbizonytalanította a nézőt: nem lehetett tudni, mikor,

mit mond, gondol vagy tesz „komolyan”. Ezzel egyrészt tökéletesen megfogalmazta a szerepet (Bóni eldöntetlen, lebegő karakter), másrészt stílust adott alakításának: nem csak az elrajzolt operett-figurát mutatta fel mulatságosan, de érzékeltette mögöttes tartalmait is, sőt: felmutatta a játszó színészt: nyelveket beszélő, magasan kulturált önmagát. (Persze ilyen „műfajszerű” bravúrra kevesen képesek – Rátonyinak se sikerült rendszeresen ez a „mutatvány”.) Ám még a pályája végére önmaga parodisztikus szobrává merevülő Honthy Hanna alakításai sem nélkülözték a már-már az önirónia határait súroló kétarcúságot. A Nagyasszony szinte mindig „kinézett a szemével” a szerepei mögül.

A színész nem állat, de úgy kell viselkedni vele, mint egy állattal – hallani néha a sommás megállapítást. Nyilvánvaló ökörség. Az viszont igaz, hogy még a legintellektuálisabb alkatú színészek is gyakran szolgálnak a rendező számára szinte érthetetlen meglepetésekkel. Látszólag értik, megértik, sőt egyetértenek a rendezői törekvésekkel, aztán egyszercsak kitörnek a keretből (saját ellenőrzésük alól), elragadja őket valami fegyelmezhetetlen démon. Ilyenkor vagy hasonlíthatatlanul és elemezhetetlenül nagyszerű pillanattal ajándékoznak meg, vagy – és sajnos ez a gyakoribb – tönkreteszik saját alakításukat, és az egész előadást. De hát valamit – valamiért.

Kacsa az egész?

Miskolci előadásomban Péva Ibi játszotta Olgát, Kromov feleségét, akinek Saint-Brioche „udvarol”. A második felvonás nálunk Glavári Hanna *jelmezbájlján* játszódtott - Nyegus, jelmezeit változtatva hol kínai követté, hol lombos fává változva igyekezett „diszkréten” nyomozni. (Némi magyarázattal tartozom. Az eredeti szövegkönyv szerint Zéta kérésére maga Danilo próbálja kideríteni, kié lehet Valencienne elvesztett legyezője. Én átvettem a Gáspár Margit-féle változat megoldását: Danilo továbbadja a feladatot Nyegusnak, így Nyegus nyomoz. Danilo semmit nem veszít a tőle elkobzott két apró jelenettel (csak zavarnák az ő szerelmi történetét) Nyegus viszont nyer az ügyön: szerepe növekszik, s karakteréhez - szerepköréhez - illik az ügyetlen nyomozás.) Most tehát – egy lámpaernyővel a fején – kínai maszkban

állítja meg Olgát, aki pásztorlányka jelmezt visel. A jelenet rövid.

NYEGUS	<i>(az érkező Olgához)</i> Gospodina!
OLGA	Mit óhajt?
NYEGUS	Vagyok vendég kínai diplomat. Tudok meglepő sok titkokat! Kegyed elvesztette valamit!
OLGA	Én? Nem!
NYEGUS	De igen. A szívét vesztette el – és még valami csekélységet.
OLGA	De kérem!
NYEGUS	Ne ijedjen meg, titoktartó leszek. Csak figyelmeztetni akartam, hogy az illető úr feleségül akarja venni az özvegyet.
OLGA	<i>(elszólja magát)</i> Saint-Brioche?
BRIOCHE	<i>(nevét hallva megjelenik a szélen)</i> Igen?
NYEGUS	<i>(értékelve Olga elszólást)</i> Igen?!
OLGA	Oh, nagyon köszönöm, nagyon köszönöm, kedves uram. <i>(kifelé indul, Saint-Brioch-ba karol)</i> Képzelve, mit hallottam... <i>(amint kiérnek a színről, Saint-Brioche felüvölt – alkalmasint meg lett mogyorózva)</i>

Péva Ibi a főpróbán karján kis kosárral tűnt fel a jelenetben. A fonott kosárkában egy kellék-vadkacsa ült. A jelenet egy bizonyos pontján a szárnyasra mutatva megkérdezte Nyegust:

- Nem kacsa az egész? – majd a nézőtéren felcsattanó nevetés leszálló ágában folytatta eredeti szövegét: - Köszönöm, nagyon köszönöm, kedves uram.

A Nyegust játszó Dézsi Szabó Gábor-t készületlenül érte a rögtönzött kérdés, szeme fennakadt a meglepetéstől. Ez a reakció nagyszerűen illett a botcsinálta nyomozó szerepéhez, az előadás lendületét nem fékezte az aprócska, mulatságos közjáték, Péva Ibi boldog volt - áldásomat adtam a dologra.

Húsz előadással később ez az aprócska színfolt nagyjából a következőképpen alakult.

NYEGUS	Ne ijedjen meg, titoktartó leszek. Csak figyelmeztetni akartam, hogy az illető úr feleségül akarja venni az özvegyet.
OLGA	<i>(elszólja magát)</i> Saint-Brioche?
BRIOCHE	<i>(nevét hallva megjelenik a szélen)</i> Igen?

NYEGUS *(értékelve az elszólást)* Igen?
 OLGA *(kosarát a földre téve kiemeli belőle a kellék-szárnyast: Nyegushoz)* Mondja, nem kacsza az egész?

(NEVETÉS)

NYEGUS *(Olga melleit nézve)* Ha jól látom, inkább tyúk.

(NEVETÉS)

BRIOCHE *(a színpad szélén türelmetlenül kukorékol)*

(DERÜLTÉG)

OLGA Akkor miért kukorékol?
 NYEGUS Én? Egy szót se szóltam.

(KÖZÖNSÉG KIVÁR)

OLGA *(újabb szárnyast vesz ki a kosárból)* Ez se kacsza?

(DERÜLTÉG)

SAINT BRISOCHE *(egyre türelmetlenebbül kukorékol, lábával a színpadot kaparja)*

(KÖZÖNSÉG KIVÁR)

NYEGUS *(Saint-Brioche felé)* Kot-kot-kot.

(KÖZÖNSÉG NEVET, BÁR NEM TUDJA, MIN)

OLGA Akarja?
 NYEGUS Mire gondol?
 OLGA Amire akarok.
 NYEGUS Kegyed kisállattenyésztő?

(KIS DERÜLTÉG)

OLGA Nem, de nagyobb állatokkal is elbírok. *(kiemel egy nyulat, majd sorra visszateszi az állatokat a kosarába)* Kár hogy nem éhes. Szívesen kisütöttem volna magának a tojásait...

(NAGY KACAGÁS)

OLGA

(megvárja, amíg a nevetés teljesen elül) Oh, nagyon köszönöm, nagyon köszönöm, kedves uram. (kifelé indul, Saint-Brioch-ba karol) Képzelve, mit hallottam... (amint kiérnek a színről, Saint-Brioche fájdalmasan kukorékol, Olga kotkodácsol)

(KÖZÖNSÉG FÁRADTAN VÁRJA, MI JÖHET MÉG)

Mint megtudtam, ennél terjedősebb változatok is napirenden voltak. Ennek megfelelően a nyomozás következő jeleneteiben szereplők is „kitettek magukért”. Az eredetileg három perces „betétsor” néha tíz percre is eltartott, tökéletesen megakasztva a történetet, kifárasztva a közönséget, „ízlésnevelő” hatásáról nem is szólva... Azt is szükségtelen megemlítenem, hogy míg az eredeti, „engedélyezett” nota bene – Mondja, nem kacska ez? – a darab végéig érezhető szimpátiát keltett a közönségben az Olgát játszó Péva Ibi iránt, terjedelmes „kisállattenyésztő betétje” miatt viszont veszített a szimpátiából.

Ellenőri jelenlétem után a bővítmény néhány előadás erejéig visszaállt az eredeti szintre, később megint elszabadult a pokol. A probléma csak látszólag egyszerű. Mondhatjuk, hogy az efféle eltérés az előadás rendjétől – megengedhetetlen. Ez egyrészt igaz. Másrészt...

Girardi – kalap?

Az operett-előadást a színész élteti. A komoly műfajtörténeti munkák hajlamosak meglepedkezni a színésztől, legfeljebb a szerint említik őket, milyen mértékben feleltek meg a kordivatnak, holott a színészek stílusokat, sőt: műfajokat teremtettek.

A commedia dell'arte-ről hajlamosak vagyunk azt képzelni, hogy csak úgy kialakult, legfeljebb a folyamat mögé képzelünk holmi ismeretlen, korabeli esztétát, rendezőt vagy névtelenné feledett drámaszerzőt, mindenesetre egy érett, teremtető intellektust. Nagy tévedés! Ez a műfajteremtő, *komoly*

intellektus ismert és ismeretlen színésznemzedékek összessége, akik játékok gyakorlatával teremtettek műfajt, vagyis: felbecsülhetetlen hatással voltak a színházművészet egészének alakulására.

Az operett története elválaszthatatlan a műfajt sikerre vivő színészek történetétől. Legyen elég itt csak két korszakos jelentőségű operett-színészt említenem: Offenbach felfedezettje, Hortense Schneider sugárzó lényével, játékaival, maníryaival évtizedekig meghatározta kora operettjét. Szerepeket, darabokat írtak a kedvéért, hogy ő vigye azokat sikerre. Népszerűségét az operett-től kapta – de felbecsülhetetlen, hogy ő maga mennyire növelte az operett népszerűségét, és személyes (színészi) képességeivel mennyire befolyásolta magát a műfajt. Nagyjából egy évszázaddal később az azóta fogalommá (és kalappá) lényegült Girardi szintén évtizedekig volt az operett élő szimbóluma, s tudjuk, hogy például Jókai Cigánybárójának Zsupán szerepe mekkora változásokon esett át a próbák során – Girardi kedvéért, Girardi intenciói alapján. Vagy vegyünk még egy harmadik, hazai példát: a ma játszott Csárdáskirálynő Cecilia-szerepét Honthy Hanna számára iktatták a darabba! Az eredetiben így nem szerepelt! (?)

A színész személyisége a mai napig meghatározó, profánul azt is mondhatnánk: az operett arra szolgál, hogy népszerű csillagai felléphessenek benne. Elég átlapozni az operettszövegkönyvek számtalan változatát, melyeket nem csak a mindenkori korízlás „fazonírozott”, (és nem is csak az átdolgozói tantem megszerzése volt az átdolgozók célja), pontosan felismerhető e szövegkönyvváltozatokban, hogy milyen színészek kedvéért, milyen egyéniségek, karakterek számára szabták át a szövegkönyvet.

Nyújtson bármilyen korrekt alakítást az operettszínész, ha „kedvetlenül” játszik – érdektelen az egész. Ha csak nota benék beiktatásával, különféle rögtönzések prezentálásával leli kedvét a játékban, el lehet tiltani ettől – de nem érdemes. Amit nyerünk a vámon, elveszítjük a réven.

Mi volna a megoldás? A szisztematikus, komoly, felelős színésznevelés. Tisztelet az elhanyagolható kivételeknek – ilyesmiről manapság szó se lehet. A vendégrendező nem „gondozza” az előadását. A színész az évad során különböző ízlésű és tehetségű rendezőkkel dolgozik: amit az egyik elvár tőle, azt szigorúan tiltja a másik. Az ízlések és szabadságok dzsungelében a színész egyetlen módon próbál eligazodni: a

közönség reakcióira figyel. Mivel a „mindenevő” népszínház a legritkább esetben „neveli” közönségét, a publikum értékítélete finoman szólva ingatag, ráadásul ezt az „ítéletet” soha nem verbalizálja: tapssal, nevetéssel jelez.. Ráadásul, amit megenged az egyik színésznek, azt (kiváló érzékkel) a másikonál a legkevésbé sem tolerálja. Hogy miért? Magyarázat nincs. Azazhogy volna – de azt a közönség nem tudja megadni, s a társulat „változatlan” magvát képező, folyamatosan együtt dolgozó színészcsapat egymást kétségtelenül nevelő tagjai sem képesek differenciáltan megfogalmazni.

Ízlésbiztonság és szakmai tudás – ezen áll (vagy inkább bukik) az operett. No meg azon, születnek-e, kinevelődnek-e olyan új operettcsillagok, akik személyisége trendi, mégis integrálni képes az operett minősíthetetlen minőségét, *camp* formavilágát, és abszurditást rejtő közegét.

V. UTÓHANG (Finálé)

1.

Fontos-e a színház?

Hawking a haladás eszméjével szemben érzett szkepszis ellen a következő érveléssel védekezik. „Darwin elmélete szerint a természetes kiválasztódás során a szaporodásra képes szervezetek populációjában az egyes tagok génállománya és nevelkedési körülményei eltérőek. E különbségek révén néhány egyed másoknál tehetségesebb lesz abban, hogy helyes következtetésekre jusson az őt körülvevő világ dolgairól, és a megfelelő módon cselekedjék. Túlélési és szaporodási esélyeik ezért jobbak lesznek a többiekénél, így viselkedés- és gondolkodásmódjuk uralkodóvá válik. Mindaz, amit intelligenciának és tudományos felfedezésnek nevezünk, a *múltban* kétségtelenül javította a túlélési esélyeket. Ma már korántsem ilyen tiszta a helyzet: tudományos felfedezéseink könnyen elpusztíthatnak minket, s ha erre nem is kerül sor, kérdéses, hogy a teljes, egységes elmélet megalkotása számottevően javítaná-e a túlélés lehetőségeit. Mindenesetre az emberek a civilizáció hajnala óta elégedetlenek, ha összefüggéstelen, értelmezhetetlen eseményekkel találkoznak. Mindig vágytak rá, hogy megértsék az őket körülvevő világ alapvető összefüggéseit. Ma is tudni szeretnénk, honnan jöttünk, és mivégre vagyunk a világon. Vizsgálódásaink folytatására elegendő igazolást nyújt az emberiség mélységes tudásshomja. S nem érjük be kevesebbel: világegyetemünk *teljes* megismerésére törekszünk.”

Apám már az elfekvőben feküdt, amikor első operettrendezésemre készültem. - Papa – kérdeztem tőle -, mondd, mi a legfontosabb az operettben?

Fény villant ki tudja milyen tájakat fürkésző tekintetében. – Mi a legfontosabb? – Felült az ágyon. – A színház, öregem.

Két nap múlva meghalt.

De hát fontos-e egyáltalán - a színház?

Én ötven év alatt azt se tudtam eldönteni, hogy az életben mi a fontos a *számomra*. Mikor, mi. Megesik, hogy hónapokig, sőt évekig dolgozom valamin (regényen, vitorlás hajón) hogy aztán egyik napról a másikra ejtsem a témát - egy

ártatlannak látszó hangulat kedvéért. Üggyel-bajjal toldozgatott házasságokat hagytam magam mögött egy-egy ismeretlen nő illatáért. Hogy tudnék válaszolni egy ilyen kérdésre: fontos-e a színház egyáltalán?

(Hol a rendező önbizalma, apukám? – Ebben az esetben az apukám – már én vagyok.)

Másfél évtizedig nem tettem be a lábamat oda. Nézőként se. Hiányzott? Nem. Most se kerget elementáris vágó se a nézőtérre, se a színpadra – igaz, ha már ott vagyok, jól érzem magam. Emlékeim? Pomádé király új ruhája – talán a Pesti Színházban, kilencszázötvenöt körül? Négy éves lehettem, tetszett, hogy a király meztelen. Beleborzongtam, amikor végül ezt megmondták neki. Az ötvenhatos Szent Johanna, ahol a nézők nemzeti zászlókat bontottak ki a nézőtéren, s felkiabálták a színre: Johanna, állj közénk! A Mária főhadnagy, amelynek örve alatt végül megfogtam a táncoskomikus kislányának kezét. Az Egy örült naplója, Darvas Ivánnal. Latinovits a Negyedik Henrikben. Egy-egy gesztus, megfoghatatlan hangulat. Ezek visszajárnak, meglegyintenek. Nem tudom, mi történik velem ilyenkor. Mintha részeg volnék: nem riaszt a halál. Egy miskolci Hrabal-előadás, amelyben valódi sört csapoltak, igazi hurkát ettek, s a színésznő megmutatta kispárna-melleit. Jó volna, gondoltam, ha ő lenne az anyám. Mi még? Folyosók, masztix és festék szaga. Üstdobok egy porlepte pince mélyén. S az üres színpad, próbakezdés előtt. A kispad, ahol Kimmer Gyula díszítő napozott. Vasajtó, amelynek küszöbén megcsókoltam egy primadonnát.

A civilizáció kezdetén a nyilvános egyedüllét kétségkívül hasznos gyakorlata (a horda tagjai nézték a „fővadász” mimikus bemutatóját) egyrészt nélkülözhetetlen információkkal szolgált a másnapi valódi vadászat sikerét, másrészt a tény, hogy a horda együtt élte meg az időt, az erő és az összetartozás intenzív élményével ajándékozta meg a „nézőt” és a „játszót” egyaránt. Manapság elhanyagolható a színházi előadások során szerezhető információknak az életben maradás esélyeit növelő jelentősége. (Ha meg akarom szerezni a nőt, énekeljek neki?) Marad az együtt megélt idő élménye. S az összetartozásé? Igen, ez működik még. Ha egy-egy poénon kacagva halljuk a köröttünk ülők nevetésének hangját, vagy ha elérzékenyülten könnycseppet ejtve azt látjuk, hogy szomszédunk is megtörli az orrát, ez valamiképp megnyugtatóan hat ránk. Lám: olyanok vagyunk, mint ő. (Egy

másik pillanatban annak örülünk majd, hogy különbözünk.) A lényeg mégis ugyanaz: *van*, kihez hasonlítanunk, és *van* kitől különböznünk, ergo: nem vagyunk egyedül.

A színház mindenekelőtt közösségi élmény, sőt: a közösség élménye. Az élmény is gyönyörűséges magyar szó: egy megélt történés tapasztalása; lényege szerint független a történéstől. Az élmény: maga a tapasztalás.

Egy operett-előadás épp úgy megadhatja nézőinek a „közösség élményét”, mint egy tragédiáé. A legfontosabb tehát mindkettőben valóban maga a *színház*. Tagadom, hogy a színdarabok „üzenete”, „tanulsága” önérték. Inkább hajlok arra, hogy (kiterjesztve a beat-költőknek a szabadvers alkotásának szabályaira alkalmazott „mező-elméletét”⁶⁴) a szerint értékeljek egy-egy műalkotást, mennyi energiával képesek ellátni a „műélvezőt”.

Az emberek járnak színházba, ez kétségtelen. Gyakran tűnődöm azon, miért nézik az előadást. Mert elkezdődik – felelem magamnak. És lám, évek óta dolgozom ezen a kéziraton, hogy bizonyítsam: élhetne még az operett.

⁶⁴ „A vers olyan energia, amely onnan, ahol a költő szerezte a költemény révén, azon végigvonulva, adódik át az olvasónak.” Charles Olson: A PROJEKTÍV VERS (fordította: Szilágyi Tibor) – ÜVÖLTÉS Európa Könyvkiadó Bpest. 1982

2.

Fontos-e a (zenés) rendező?

Musical-előadásaim általában sikeresebbek az operett-rendezéseimnél. A musical (mint a Hegedűs a háztetőn, My Fair Lady, vagy a Kabaré) furcsa módon kevesebb stílusbeli műfaj-problémát vet föl, mint az operett. Ez annál is érdekesebb, mert nálunk az operettnek komoly tradíciója van, míg a musical jóformán gyökértelen. Legnagyobb, „klasszikus” musicalsikeremet akkor értem el, amikor viszonylag híven követtem a Hegedűs a háztetőn komplett kotta-, szövegkönyv- és promóciós anyag-csomagjának mellékleteként megkapott eredeti rendezői és koreográfus példányának instrukcióit.

Ez persze nem azt jelenti, hogy a musical-rendező akkor a legjobb, ha semmiféle terepet nem hagy saját elképzeléseinek, hanem kultúrált közlekedési rendőrként megpróbálja reprodukálni az eredeti előadást, bár – őszintén szólva – ezt sem tartom szégyenletes metodikának, vagy rendezői magatartásnak. A dolog szakmai részét tekintve ez egyáltalán nem könnyű, és a szigorú elvárásoknak való megfelelés mellett még igencsak tág tere van a rendezőnek az eredeti bemutató megoldásainak „házasítása” során.

Bármennyire fáj, tudomásul kell vennünk, hogy a rendező „csupán” reproduktív művész – „másodosztályú” csapatmunkás. Bár tehetsége – ha van neki – szinte egyetlen más művészi foglalkozáshoz nem hasonlíthatóan sokrétű kell legyen, s bár az üres színpad benépesítése az üres papír teleírásához hasonlíthatóan „teremtő” gesztus, a költő, író, képzőművész, zeneszerző és a **színész** – igen, ő is *alkotóművész* - prioritása mégis nyilvánvaló.

A rendezői szerep csak az utóbbi másfél évszázad során értékelődött fel annyira, hogy általánosan elfogadottan a színházcsinálók alapvető szereplőjévé vált. A zenés színház – okoskodhatunk bárhogyan -, valóban kommersz műfaj, a szónak nem pejoratív, hanem véresen valós és kockázatos értelmében: muszáj ugyanis eladnia a termékét. Mivel a zenés előadás sokba kerül, nagy anyagi és szellemi ráfordítást

igényel, a befektetésnek muszáj megtérülnie, vagy legalább eljutnia oda, ahová szánták: a széles nagyközönséghez.

A zenés rendező mindig gúzsba kötve táncol, s tisztában kell lennie azzal, hogy – figurázzon bár tehetségesen – alaplépése mindig az *egy*et előre, *kettő*t hátra marad. Az külön peche szegénynek, hogy a kommersz napjainkban mindenestől az értékelhetetlen kategóriába csúszik, a kereskedelmi televíziók műsorát nézve be kell látnunk, a lejtőn nincs megállás, a nagyközönség lebecsülésének és agyi, ízlésbeli leépítésének nincsenek határai.

3.
Én?

Bari Karcsi, a költő, azt tanította nekem: ha olyan palotát akarsz emelni, amelynek tornyai az égig érnek, olyan magasan kell elkezdened az alapozást, ameddig csak felérsz. - A kommersz siker „csúcsait” ostromolva (ezt már én mondom) olyan alacsonyan kell kezdened, ameddig csak képes vagy lehajolni a magad ásta gödörben.

Hogy ez nincs jól így?

Minden bizonnyal.

De mit tehet a trend ellen egy zenés rendező?

Legfeljebb ír egy ilyen könyvet, s reméli, hogy olvasói – nem unatkoztak. Ha szórakoztatásuk közben a szerzőnek sikerült legalább néhány kérdés megfogalmazásával hozzájárulnia egy kihalásra ítélt műfaj megmentéséhez – akkor már nem hiába koptatott tollat és papírt. Köszönet érte a kollégáknak, és Istennek - aki nincs.

Budapest, 2000-2002

Irodalomjegyzék

- /1/ *Batta András: ÁLOM, ÁLOM, ÉDES ÁLOM...* (Népszínművek és operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában) Corvina Kiadó Bpest. 1992
- /2/ *Bárdos Artúr: A SZÍNHÁZ MŰHELYTITKAI* Stílus Könyvkiadó Bpest, 1943
- /3/ *Csáky Móric: AZ OPERETT IDEOLÓGIÁJA ÉS A BÉCSI MODERNSÉG* (fordította: Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter) Európa Könyvkiadó Budapest 1999
- /4/ ÉVKÖNYVEK (Színháztörténeti Intézet 1945-1999)
- /5/ *Gál György Sándor és Somogyi Vilmos OPERETTEK KÖNYVE –* Zeneműkiadó Bpest. 1976
- /6/ *Gáspár Margit: A MÚZSÁK NEVELETLEN GYERMEKE* (A könnyűzenés műfaj 2000 éve) – Zeneműkiadó Bpest. 1963
- /7/ *Gellért Endre: HELYÜNK A DESZKÁKON* - Gellért Endre színházi írásai (Szerkesztette, az előszót írta és jegyzetekkel ellátta: Molnár Gál Péter) Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981
- /8/ *Stephen W. Hawking AZ IDŐ RÖVID TÖRTÉNETE* (fordította: Molnár István) Maecenas könyvek, Budapest, Talentum Kft. 1989
- /9/ *Werner Heisenberg: A RÉSZ ÉS AZ EGÉSZ* (fordította: Falvay Mihály) Gondolat Kiadó, Bpest. 1983
- /10/ *Werner Heisenberg: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK* (fordította: Morlin Zoltán és Kis Zoltán) Gondolat Kiadó Bpest. 1967
- /11/ *KÉPES SZÍNHÁZTÖRTÉNET* (Imre Zoltán fordítása) Magyar Könyvklub, Budapest 1999
- /12/ *Lehár Ferenc, Leon Viktor és Stein Leo: VÍG ÖZVEGY* (fordította: Mérei Adolf)
- /13/ *MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZET 1949-TŐL 1959-IG.* (Szerk.: Dr. Staud Géza) A magyar színházak államosításának tizedik évfordulójára a Művelődésügyi Minisztérium megbízásából kiadta a Színháztudományi Intézet, Bpest. 1960
- /14/ *MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET* (Főszerkesztő: Székely György) Akadémiai Kiadó, Bpest. 1990)

- /15/ *Molnár Ferenc: A SZÍNLMŰVÉSZET NETOVÁBBJA* - (Pesti Napló) Nyilvánosság Klub – Századvég Kiadó, 1993
- /16/ *Molnár Gál Péter: A PESTI MULATÓK* – Helikon Kiadó Bpest. 2001
- /17/ *Molnár Gál Péter: HOGYAN CSINÁLJUNK ROSSZ SZÍNHÁZAT?* Századvég Kiadó Bpest 1994
- /18/ *AZ OPERETT KÉRDÉSEIRŐL* Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Bpest. 1955
- /19/ *Norman Mailer: A FEHÉR NÉGER* (fordította Sz. Kiss Csaba) /Üvöltés – Vallomások a beat-nemzedékről/ Európa Könyvkiadó, Bpest. 1982
- /20/ *Ian McDonald: A FEJEK FORRADALMA* (Fordította: Révbíró Tamás) Park Kiadó, Bp. 1999
- /21/ *Pályi András: DIVATJAMÚLT OPERETT?* (Ez most a divat – tanulmányok, esszék, cikkek, versek, novellák. Szerkesztette Horgas Béla és Levendél Júlia) Gondolat Kiadó, Bpest, 1981
- /22/ *Pernye András: HÉT TANULMÁNY A ZENÉRŐL* (Varsói ősz – 1964) Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973
- /23/ *Rátonyi Róbert: OPERETT* – Zeneműkiadó, Bpest. 1984
- /24/ *Susan Sontag: A PUSZTULÁS KÉPEI* (fordította: Gönz Árpád, Györffy Miklós) Európa Könyvkiadó, Bpest 1972
- /25/ *Székel György: ZENÉS SZÍNPAD – VIDÁM JÁTÉK* (Színházi tanulmányok) Színháztudományi Intézet, 1961
- /26/ *Szinetár Miklós: NYÁR, FESZTIVÁLOK* Mozgó Világ, 2000 11. szám
- /27/ *Charles Olson: A PROJEKTÍV VERS* (fordította: Szilágyi Tibor) ÜVÖLTÉS - Európa Könyvkiadó, Bpest. 1982

Képek jegyzéke

1. Díszletterv (<i>Juhász Katalin rajza</i>)	115. old.
2. Díszletterv (<i>Juhász Katalin rajza</i>)	116. old.
3. Díszletterv (<i>Juhász Katalin rajza</i>)	116. old.
4. Díszletterv (<i>Juhász Katalin rajza</i>)	117. old.
5. Hanna belépője (<i>Csonka Zsuzsa és a férfikar</i>)	119. old.
6. Tánckép a II. felvonásból	120. old.
7. Tánckép a III. felvonásból	120. old.
8. Vilja dal	122. old.
9. Bamba gyászvitéz (<i>Csonka Zsuzsa és Leblanc Győző</i>)	122. old.

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Köszönetnyilvánítás</i>	2. old.
I. CSIZMA AZ ASZTALRA (Nytány)	
1) <i>Próféta, talpadon állsz, amíg akarom</i>	3. old.
2) <i>Ladilom, ladilom, én vagyok a Lyuk</i>	6. old.
3) <i>Haj, mi valimo dase</i>	14. old.
II. OPERETT (Első felvonás)	
1) <i>Emlékszel még</i>	16. old.
2) <i>Törés</i>	24. old.
3) <i>Óh, azok a hatvanas évek</i>	28. old.
4) <i>A barométer esőre áll</i>	32. old.
5) <i>Álom, álom, édes álom</i>	41. old.
6) <i>Az operett és én</i>	51. old.
III. CSINÁLJUK IS... (Második felvonás)	
1) <i>Szívemben bomba van</i>	52. old.
2) <i>A négyesfogat</i>	57. old.
3) <i>Az operett, mint posztmodern valóság</i>	65. old.
4) <i>Mit keresek én itt?</i>	68. old.
5) <i>A rendező önbizalma</i>	79. old.
6) <i>Színpadi téridő</i>	85. old.
IV. A VÍG ÖZVEGY (Harmadik felvonás)	
1) <i>Állj, ki vagy?</i>	104. old.
2) <i>Felkészülés</i>	108. old.
3) <i>Próbacédulák</i>	124. old.
4) <i>Cselekmény és egyéb csecsebecsék</i>	130. old.
5) <i>Mielőtt a felkérést elfogadnád...</i>	136. old.
6) <i>Bamba-bamba gyászvitéz</i>	145. old.
7) <i>Béka a miskolci kocsonyában</i>	155. old.
V. UTÓHANG (Finálé)	
1) <i>Fontos-e a színház?</i>	162. old.
2) <i>Fontos-e a (zenés) rendező?</i>	165. old.
3) <i>Én?</i>	167. old.
Irodalomjegyzék	168. old.
Képek jegyzéke	170. old.

