

SZÍNHÁZ

Boldizsár Iván: Nyílt titkok

**Gábor István: Margitsziget, Városmajor,
Budai Parkszínpad**

Hermann István: Egy színház megelevenedik

Majoros József: Játékok Szentendrén és Gyulán

Kazimir Károly: Szabálytalan jegyzetek a Kalevaláról

Jánosa Lajos: Avantgarde a fiókban

Nagy L. László: Új szezon és régi problémák

Fernando Arrabal: A két hóhér (Egyfelvonásos)

69

9

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN *Nyílt titkok [1]*

Magyar játékszin

Szabadtér, 1969.

GÁBOR ISTVÁN *Margitsziget, Városmajor, Budai
Parkszínpad [10]*

HERMANN ISTVÁN *Egy színház megelevenedik [13]*

MAJOROS JÓZSEF *Játékok Szentendrén és Gyulán [15]*

SZIGETHY GÁBOR *Színházi évad Szolnokon [20]*

SZOMBATI - GILLE OTTÓ *Gondolatok*

a Debreceni Színházi Napokról [24]

Műhely

KAZIMIR KÁROLY *Szabálytalan jegyzetek a Kalevaláról [25]*

JÁNOSA LAJOS *Avantgarde a fiókban [30]*

Arcok és maszkok

MIKÓ KRISZTINA *„Szívem nagyra termett **nékem...**” [32]*

Fórum és disputa

KOVÁCS GYÓZÓ A *Bánk bán élő problémái [34]*

DUKA M. KÁRPÁTHY GY. A *Gyermekszínház kérdése, avagy hogyan lesz
a színház az ember társa? [38]*

GYÓRFFY LÁSZLÓ *Bárányok közt védtelen [40]*

MAGYAR BÁLINT *Megjegyzések az előadásfelügyelői
jelentések kérdéséhez [44]*

Világsszínház

NAGY L. LÁSZLÓ *Új szezón és régi problémák 146]*

Fiatal rendezők a nyugatnémet színházról [51]

Lengyel folyóirat a magyar színházakról [52]

SZÍNHÁZ TÖRTÉNET

DEZSÉRY LÁSZLÓ *Egy régi kalendárium a Budai Népszínházról [58]*

Könyvszemle

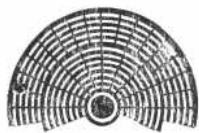
SAÁD KATALIN A *totális színház előképei [50]*

Dráma

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR *Fernando Arrabal és A két hóhér [58]*

FERNANDO ARRABAL *A két hóhér [59]*

*A fényképeket Iklády László
és Kálmán Zsuzsa készítette*



BOLDIZSÁR IVÁN

Nyílt titkok*

Nagy megtiszteltetés és nagy nehézség is számomra színházi kérdésekről a színház kiváló szakértői között beszélni. Néha föl is teszem magamnak azt a kérdést, föltettem, amíg erre az előadásra készültem, hogyan kerül ez a Credo ebbe a Pilátusba? Újonc vagyok a színház területén, és az is szeretnék maradni. Az szeretnék maradni, ami a szem frissességét, ami a gondolatoknak a mindennapi színházi munkától való érintetlenségét illeti. Ez az újoncság természetesen egy bizonyos, ezúttal szónoki vagy írói kacérság is. Azt akarom ezzel kifejezni, hogy a SZÍNHÁZ főszerkesztői süvegén kívül más kalapokat is hordok. Viszont más

* Elhangzott az 1969. évi Füredi Színházi Napok bevezető előadásaként.

kalapok meg-meglebbentése talán lehetővé teszi, hogy a szakmán belül is és a szakmán kívül is néhány dologban vitát indíthassak.

A némaság

Ez az újoncság természetesen nem azt jelenti, hogy kívülálló vagyok, mert azt vallom, Babitsot kissé eltorzítva, hogy szakemberek között cinkos, aki néma. Bizonyos némaságot ** vettem észre, amióta a színház dolgaival foglalkozom. Nyílt titkok vannak, szekrénybe zárt nem-szerelmek, amikről mindenki beszél, és végül senki sem mer beszélni. Nem vindikálom magamnak azt a jogot, hogy kiváltságosként ezekről a dolgokról beszélhessek, de azt szeretném, hogy ezen a tanácskozáson kimondjuk azokat a kimondatlan titkokat, amelyek mindannyiunkat foglalkoztatnak. Ha megengedik, kissé távolabbról, nem a színház felől próbálom ezt megközelíteni, hogy a színház felől közelíthessem meg. Minthogy író-ember vagyok és nem a pusztá gondolatok, hanem azok ábrázolása, kifejezése, az élmény és a valóság foglalkoztat állandóan többkevesebb sikerrel, engedjék meg, hogy egy bevezető megjegyzést és három bevezető élményt mondjak el.

A bevezető megjegyzés az, hogy amit elmondok, a magam véleménye, nem egyeztettem senkivel, sem személylyel, sem fórummal - ahogy olyan szépen szoktuk mondani -, mégsem magánvélemény, mert a gondolatoknak igen jelentős része a SZÍNHÁZ című folyóirat eddig megjelent hat-hét számából, az ott javarészt spontán felbukkanó vitákból került előadásomba, s ha azokat szerző nélkül idézem, akkor annak egy-részt restségem az oka, másrészt az, hogy a szerzők is legtöbbször közös gondolatokat mondanak ki.

Az ITI-ügy

Az első élmény az ITI-kongresszus, a Nemzetközi Színházi Intézet Budapesten lezajlott közgyűlése, amely számomra a fejbeverés vagy a dupla pofon erejével ha-

** A némaság egyébként a Füredi Színházi Napokat is jellemezte: a bevezető előadáshoz csak az előre felkért hozzászólók olvasták fel az előre leírt szövegeiket.

Utána vita helyett Fűreden is a némaság volt az ür.

tott. Nem azért, mert ott olyan rendkívüli, nagy erejű dolgokat mondtak ki, hanem tanúja voltam annak a teljesen érthetetlen, szinte ellenséges érdektelenségnek, amellyel a magyar színházi világ ezt a fontos nemzetközi színházi eseményt kísérte. Azt kell mondanom, hogy néhány félig-meddig magánkezdeményezésen kívül a magyar színházi életnek úgyszólván egyetlen tagja sem vett részt ezekben a vitákban. Ezen elgondolkodtam, és ez a gondolat a most elmondandókba úgy került bele, hogy meg kell kérdeznünk magunkat, mi ez? A provincializmusnak valami csimborasszója vagy inkább kunhalma? Vagy valamiféle duzzogás, vagy az „antihontizmusnak” egy kifejezése? Mindenesetre a helyzet az, hogy ezen az értekezleten a nemzetközi színházi világ néhány valóban jelentékeny alkotója vett részt. Csak egyet említek : Ellen Stewart, a La Mama Theatre szervezője, alapítója, motorja, akivel mindenkinek érdemes lett volna beszélgetnie, vagy az utolsó ülésen meghallgatni, amikor elmondta, hogy színházát hogyan hozta létre. Ez a távolmaradás is a nyílt titkok közé tartozik, és vagy itt most, vagy valamikor számot kellene vetni, hogy miért nem kapcsolódik bele a magyar színházi világ jobban a nemzetközi színházi világ gondolataiba és vérkeringésébe.

Ionesco és Arrabal

A második élményem dupla és párizsi; június elejéről való. A párizsi színházi szezon már a vége felé járt, csak az Őreg Galambdúchoz címzett színházban volt még komoly előadás. Egy nagyon rossz Ionesco-darabot, *A képet* és egy nagyon jó Arrabal-darabot, a *Guernicát* játszották. A Ionesco olyan, mint saját magának az Így írtok ti-je, amelyben minden jó tulajdonsága jelen van, és az egész mégsem áll össze sem-mivé. Nekem még jobban, mint az eddigi rövid Ionesco-darabok - nem *A király halódik-ra* gondolok -, eszembe juttatták és fájdalommal Karinthyt. Egy éhenkórász festő elmegy a gazdag emberhez, hogy el-adja festményét, végül azonban ő fizet a gazdag embernek, amiért az felakasztja a falára és megőrzi; utána a gazdag ember

előveszi pisztolyát, és lelő néhány öreg-asszonyt, amitől azok a festményen ábrázolt nagyon szép fiatal nővé változnak. Ez a fajta semmi-szimbolika a zsákutcát jelzi.

Arrabal darabja a spanyol polgárháborúban, Guernica bombázása idején játszódik egy parasztudvaron, ahol a házat és az udvart bomba érte, részben összeomlott, ami-kor a ház asszonya éppen a budiban ült. Lelkek, írók titokzatos egymásra hatása: Őrkény nyilván nem ismerte Arrabalt, Arrabal nem ismerte a *Tótékát*, és a budi mégis fontos szerepet játszik itt, ugyanúgy, mint a *Tótékban*, de mást, nem olyan fel-szabadítót, mint Őrkénynél. Egy gerenda ugyanis úgy esik az árnyékszék ajtaja elé, hogy azt a nő nem tudja belülről kinyitni, és az egész hosszú egyfelvonásoson, majd-nem másfél órán át a férfi minden lehető dolgot megpróbál, hogy a nőt onnan ki-hozza, miközben bombák hullanak. Egész életüket újra beszélik, csak az az egy nem jut eszükbe, hogy azt a deszkát onnan el lehet húzni. Közben tízpercenként a repülő-támadás nagyon naturalista megjelenítését iktatja be az író - vagy valószínűleg a rendező - az álnaturalista jelenetek közé, egyre hosszabb időre. Először csak egy másod-percig, a vége felé már egy percig és a legvégén két percig vijjognak a szirénák, hullanak a bombák. Valóban elviselhetetlen. A darab mégis lenyűgöző is, és katarzist is ad. Mégis arra gondoltam, hogy ezt a dara-bot Budapesten nem lehet előadni. A Ionescót lehetne, pedig az rossz, de kevésbé direkt. Ezt az Arrabalt nem, mert - bármilyen kiválóan rendeznék és ugyan-olyan jól játszanák, mint Párizsban

nem mennének be a nézők. Nem kellene nekik a háború, a vijjogás, ez az egész félelmetes, sötét, befelé forduló atmoszféra.

Utcai Jeanne d'Arc egy francia faluban

A másik párizsi élményem a következő nap játszódtott le, egy Párizs melletti kis faluban, Marcoussisben. Akik egy kicsit beleolvastak a francia modern művészet-történetbe, azoknak ez a név ismerős. Picasso barátja és kortársa volt egy Marcoussis nevű lengyel származású festő, aki

ezt a nevet vette fel, mert ebben a faluban festőművész-telep van. A marcoussisi művészek, szobrászok, festők, színészek azon az estén egy „utcai színdarabot” mutattak be. Azaz a templom előtt az utcán, a padon, ahol egyébként is üldögélnek és járkálnak, és ahonnan a járókelőket nem tiltották ki, megjelenik egy fiatal színésznő, kezében szereppel, és kezdi tanulni a szerepet. A szerep nem más, mint Jeanne d'Arc perének a nemrég megtalált, vagy újra megtalált hiteles szövege. Amíg ezt mondja, egy csoport fickó, huligán jön a közelébe, hallgatják a szöveget, belekötnék, el akarják vinni táncolni, le akarják teperni, és elveszik tőle a színdarabot. Ki-ki megtalál egy-egy olyan sort, replikát, amely neki megfelel a püspök, Cauchon vagy a Dauphin szerepéből, és végül ott a téren, az emberek között - az autókat sem állították le - eljátszanak egy újfajta orleans-i szüzet. Amíg a Vieux Colombier-ban, beleszámítva Somlyó Györgyöt és magamat, akik a jegyért természetesen nem fizettünk, körülbelül hatvanan voltak, addig egész Marcoussis ott volt, Párizsból autók és autóbuszok jöttek. Tele volt a kis-város nézőkkel. Sőt: résztvevőkkel, együtt-szereplőkkel.

Egy kis kvalitatív hazugság

A harmadik élmény kevésbé direkt. Nemrég Pesten volt egy fiatal angol diáklány, akinek megmutatták Kovács András beat-filmjét, és elvitték a beat-klubokba. Tetszett neki és akkor megkérdezték, náluk is ilyen divat-e még ez. Azt felelte, hogy náluk tulajdonképpen már kezd kimenni a divatból a nagy lázadás, amelyet a Beatles-ék és a Rolling Stones-ék vezettek be. Ma főképpen azok a dolgok érdekesek, amelyeknek politikai tartalmuk is van, amit nálunk - nem létező angol szóval - polbeatnek neveznek, vagy ugyancsak nagyon kevésbé létező angol szóval protest-songnak. És az angol lány azt kérdezte, ugye nálunk is így van? Ugye nálunk is vannak ilyen pol-beatek és protest-songok? Aki a történetet nekem elmesélte, azt felelte, hogy vannak, és tudta, hogy kvalitatíve

hazudik, mert ha vannak is nálunk polbeatek és protest-songok, azok egészen más jellegűek és más a funkciójuk, mint Angliában vagy bármely nyugati államban.

Ez a három történet egy kis *lever du rideau* volt, előjáték, amely olykor hosszabbra sikerül a kelleténél. Most térnék rá az első részre, az első felvonásra. Azt hi-szem, hogy „darabom”, az új hagyományokhoz híven, ahol a néző nehezen visel el több mint egy szünetet, kétrészes lesz. Főcímem: *színházi világválság*, alcímem: *van-e magyar színházi válság*. Ezen belül szeretnék a közönség illetve a kommunikáció problémájáról beszélni. Azért mondom el a vázlatot, a szerkezetet, mert megtanultam Lukács Györgytől, hogy egy mű világnézete szerkezetéből kidomborodik, és ha nem is merem mű-nek nevezni, amit most itt előadok, szerkezete azért van, és remélem, hogy ki is domborodik belőle valami. Tehát a második a közönség, illetve a kommunikáció problémája. A harmadik a színházak nemzedéki problémája, negyedik a magyar dráma sorsa és manipuláltsága.

A színházi világválság

A színházi világválságról mostanában kevesebbet hallunk, de ez nem azt jelenti, hogy nincs vagy nem volt. Az én tétélem, amelyet vitára bocsátanék az, hogy volt színházi világválság, de a nagyvilág túljutott rajta. A nagyvilágon ezúttal elsősorban a nyugati polgári világot értem, mert nyugaton hosszú időn át válságban volt a színház. Egészen röviden szeretnék rámutatni arra, hogy ennek egyebek között két oka van. Az egyik az, hogy a színház nem volt forradalomban, nem jutott el a forradalomig, de közben egy másfajta forradalomba került bele a világ, az emberiség. Ez az elektronikus forradalom; a telekommunikációs forradalom, magyarul nincs rá jó kifejezés, bárhogy igyekeztem is egyet magyarátni. Ez az egyik oka, a másik ok pedig egy másik forradalom, a tudományos-technikai. E forradalom fejlődésével a világ összezsugorodott, a távolságok megszűntek, az idő meggyorsult. A nyugati színházi válságot

az iparosult világ ellentmondásai és az ebből fakadó rossz közérzet okozta. A nyugati színházi világ a rossz közérzet nehéz-égét „motívumként” használta fel, és így találta meg a kibontakozást.

Az anti-színház és a többiek

Megint csak címszavakat mondok. Így jött létre az anti-színház, az abszurd szín-ház, a kegyetlenség színháza, a Living Theatre, az élő színház, amivel Peter Brook szembeállítja a halott színházat, a szent színházat - szóval mindenféle szín-ház. Ha a színház szó mellé jelzőt tesznek, az mindig gyanús annyiból, hogy útkeresést fejez ki. Létrejött és létrejövőben van - és ennek nálunk igen sok híve akad - az író nélküli színház is, ami régen is volt : commedia dell'arte-nak is hívják vagy cirkusznak. A rendezői koncepció részéről tehát a nyugati színházi világ ezekkel válaszolt a rossz közérzetre, a kettős forradalomra, a társadalmi ellentmondásokra. Írói részéről pedig Ionesco, Beckett, Genet, Pinter, Arrabal műveivel, s bár nem lehet egy kalap alá venni ezeket - ők tiltakozná-nak legjobban az ellen, ahogy így megkülönböztetés nélkül felsorolom őket - mégis kifejeznek a mi szempontunkból, felőlünk nézve valamit. Ezt úgy foglalthatnám össze, hogy a rossz közérzetet a színház, a színpad közepére állították. Az élet értelmetlenségét és a lázadást úgy kapcsolták össze, hogy végül a lázadás értelmetlenségét is bemutatták.

Nem félünk a - Hairtől...

Ennek a válságon túljutott állapotnak a legjellemzőbb produktuma és sikere is a *Hair*. Vártam, hogy nem reped-e meg a mennyezet. De szerencsére nem repedt meg, így tovább tudom mondani: a *Hair* rendkívül fontos, nagy erejű, szép és jelentős színpadi alkotás. Annak a résznek, amelyről nálunk legtöbbet szoktak írni, mikor a színtársulat egy adott pillanatban pucéran jelenik meg a színen, egy ezrelék az idő-tartami jelentősége és egy tízezrelék benne a botrány vagy az afrodiziakum. Tulajdonképpen ez a darab kifejezi ennek a stí-

lusnak, iskolának, irányzatnak, életérzésnek a teljességét, jóban és rosszban egyaránt. Noha két szerző írta (és közülük az egyiket James Radónak hívják, magyar származású második generációs amerikai), mégsem „darab” a régi értelemben. Világért sem szeretném most emellett leadni a voksomat, hogy ez jó vagy követendő. Csak annyit szeretnék jelezni, hogy a *Hair* színpadra viszi azt az irányt, amire az egész világon és nálunk is igény van: egy új szer-tartásosságot. Az angol szöveg alcíme az is, hogy „törzsi táncmű”, amelyben egy csoport fiatalból álló vad törzs, tizenkét fiú, tizenkét lány, helyenként még többen is, látszólag értelmetlenül szétmennek és összerohannak, és ugyancsak látszólag össze-függéstelen jelenetekben eljátsszák az életük fonákját, lázadásukat, a lázadás bukását és értelmetlenségét. Ezen belül az a pillanat, amikor egy óriási ponyva alá másznak, majd onnan ruhátlanul kibújnak, fejezi ki, amit ez az iskola mond: a teljes kiszolgáltatottságot. Valóban csupaszon állnak ott, csak a szőrzetük van rajtuk, mint az állatokon, mereven és mozdulatlanul állnak, azt hiszem harminc másodpercig, és ezzel azt fejezik ki, hogy itt vagyunk, fiatalok vagyunk, nem tudunk semmit tenni. Utána le is megy a függöny. Több nézővel beszéltem, fiatalabbakkal is, tulajdonképpen senkinek nem jutott eszébe a meztelenség szexualitása vagy erotikuma, csak az, hogy szegények, milyen rossz nekik.

Néhány szót már írtam a múltkor erről az ÉS-ben, és erre néhány olyan megjegyzést kaptam, hogy talán itt Pesten is elő akarnám ezt adatni. Ha módomban állna, akkor sem javasolnám, számos okból. Egy-részt azért, mert nálunk nem fejeznék ki azt, amit ott kifejez. Másrészt pedig azért sem, és engedjenek meg egy icipici mélyütést, mert azt a színpadi mozgékonyt, balett-tehetséget, akrobata-ügyességet, amit a londoni színpadon láttam, azt a mi színészeink egyszerűen nem tudnák megcsinálni, nemis szólva arról, hogy a *Hair* fiatal művészei egyformán jól mozognak, táncolnak és énekelnek is. Ennek az újfajta művészetnek egyik lényege - és itt megint nem

újat mondok - a prózai és a zenés színházak között a polgári korban létrejött mesterséges kettéválasztásnak a feloldása.

A megtalált adekvát kifejezési forma

Akárhogy is van, a nyugati színházi világ ezekkel a kísérletekkel, eredményekkel a válságon túljutott, a telekommunikációs forradalom korában egy nem telekommunikációs forradalmat hozott létre, és a tévé mellett vagy a tévé előtt mint vetélytárs-művészet megállja a helyét. Egy szót sem szoltam természetesen, és talán nem is kell ennek az eszmeiségéről, illetve amit szoltam, abból világos, hogy erre az eszmeiségre nemmel válaszolok. De - és ez egy hangsúlyos de, mert ezzel talán néhány gondolati kátyúból kijutunk - dialektikusan csak helyeselhetjük, hogy ez van. Mégpedig azért, és ez egyik fő mondanivalóm: mert megtalálták a nyugati, a polgári, a kapitalizmusban iparosult világ *adekvát színpadi kifejezési formáját*. Ezzel egyszersmind arra a fel nem tett kérdésre is feleltem, hogy ezeknek nálunk mi lehet a szerepe. És ha szabad hivatkoznom a pol-beates példára, akkor talán fölösleges Aesopusként levonni a tanulságot. Mégis a lényeg: magasrendű, újszerű, a lényegyet kifejező, a társadalom igényének eleget tevő, megfelelő, adekvát kifejezési forma.

Van-e magyar színházi válság?

Ezzel a gondolattal térek át második pontomra, a *magyar színházi válság* kérdése-re, és azért álltam meg egy kicsit, mert az időzjelet akartam jelezni. Van-e magyar színházi válság? Nincs. Magyar színházi válság nincs. Bár volna! Mert ami van, az sikeres középszer, helyenként forró, helyenként hideg, de a kettő együtt langyos. Sok tehetséggel, sok igyekezettel úszkáló, folyamatos színházi élet. Ha válság volna, ha úgy éreznénk, hogy válság van, akkor az provokálna. Kötelezővé tenné mindenki számára, hogy sokkal jobban igénybe vegye a szürke agysejtjeit és tovább gondolkozzék. Minthogy semmi baj nincs, sőt a magyar színházi életnek rangja van külföldön a közönség általában inkább megtölti a színházat, mint nem tölti meg, ezért merem azt mondani : bárcsak lenne egy kis válság. Vagy

bárcsak mi, akik a színházért különböző szinten felelősek vagyunk, úgy éreznénk, hogy van válság, és aszerint kellene cselekednünk. Válság szerintem azért van, mert a magyar színház, a magyar színpad, a magyar drámairodalom, a magyar rendezők, mindaz, amit színházi világgal fejezünk ki, *nem találta meg a mai magyar társadalom adekvát színpadi kifejezési formáját*. Meg-próbálom, mielőtt ezt bizonyítanám, ennek néhány okát adni. Az okokat nem fontos-sági sorrendben, hanem a mondanivalóm logikája szerint állítottam össze.

A meg nem talált adekvát kifejezési forma

Tehát, mi annak az oka, hogy még csak válság sincs, csak problémák? S mi az oka annak, hogy ha összeülünk színházakban, vagy a SZÍNHÁZ című lapnál, vagy más lap szerkesztőségében, vagy a közgyűlésen, a közgyűlés folyosóján vagy a Fészek eszpresszójában, akkor rengeteg fájdalom, probléma merül fel és gond és ötlet is, amik egyébként nem jutnak kifejezésre, mert tulajdonképpen jól megy minden. Ennek a kettős magatartásnak, véleményem szerint, az első oka egy bizonyos hagyományos, öröklött népnevelői szemlélet. Nép-nevelői görcs. Az a magatartás a szín-ház iránt, amely egy nemzedékkel, de legalább egy évtizeddel öregebb, idejét-múlt, amely részint a felszabadulás előtti, részint közvetlenül a felszabadulás utáni időből származott, amikor a népet nevelni kellett. Amikor a feladatunk az volt, hogy a kultúrát demokratizáljuk - csúnya szó, de egyszerűség okából mondom -, a kultúrát, a színházat elvigyük a tömegekhez, a tömegeket bevigyük a szín-házba. Amikor aki belül volt a kultúra tojásán, az úgy érezte, hogy be kell hoznia a többieket is a tojásba, egyesek talán azt is gondolják, hogy az egész tojást szét kellene törni. Ez a népnevelői szemlélet ma már kétszeresen idejét múlt, s ezért káros. Idejét múltá először is a magyar társadalom demokratikus és szocialista fejlődése kö-

vetkeztében. És hogy ez mennyire így van, arra több irányból is kiváló példa a Darvasdarab. Azáltal is, amit színpadra visz, azáltal is, ahogyan színpadra viszi és azáltal az értetlenség által is, amelyet az egyre növekvő, de még meglevő tojáson belüliek mutattak. És most nemcsak a kultúra, hanem a hatalom tojáshéjaira is gondolok.

A televízió helye

De miért is ilyen idejétmúlt ez? Először hazai okból, de másodszor még inkább azért, mert nem vesszük észre, hogy közben azt, amit mi akartunk, a színház demokratizálását, a televízió olyan mértékben meg-csinálta, ahogyan mi a régi eszközökkel soha sem fogjuk tudni. Hallom a belső felhőrdüléseket, hogy az más, hogy a televízió a művészet lejáratása. Megengedem: minden rossz, amit a tévéről mondanak, igaz. Pontosabban: az is igaz. A tele-vízióban, amely 24 órától 48-at sugároz - természetesen csak tizenkettőt, de olyan intenzitással, hogy ez négyzeresnek érezhető - minden benne van. Mégis, amikor ezeket a reakciókat látom és hallom, elképzelem egy német választófejedelem udvarát a XV. században: behozzák az első Gutenberg bibliát, ott ülnek a papok, írástudók és egyebek, és azon sopánkodnak, hogy borzasztó, most majd mindenki könyvet vesz a kezébe, és akkor vége lesz a kultúrának. Tudomásul kell vennünk azt, hogy a könyvnyomtatással egyenértékű eszköz lépett életünkbe, a színházi kultúra életébe is - és ha mi nem sajátítjuk ki, akkor az kilők bennünket magából.

Az új, második valóság

A telekommunikációs forradalomnak két hulláma van. Az egyik, amelyet nagyon nehéz megragadni, az, hogy *új valóságot, egy második valóságot* teremtett azáltal, hogy az ember a történelemben először egyidejű szemtanúja a világ eseményeinek, mégpedig vizuális és „fülszemtanúja”. Tehát az élmény értelme megváltozott. Eddig az élmény minden korban azt jelentette, amit a magam személynében saját sze-

memmel láttam, saját fülemmel hallottam. Az egyidejű szemtanúság olyan második valóságot hoz létre, amelytől a legtöbb ember utólag már alig tudja elválasztani az eredeti, a primer, a három dimenziójú valóságot. Ennek a második valóság-nak van még egy ereje, amely az eddigi élménynek nincs meg, s ez a *közös élmény* hőfoka. Ugyanazt az eseményt az egész ország vagy az egész világ egyszerre látja: az úrhajósokat, az űrsétát vagy a vízre ereszkedést. Ezáltal a föld még jobban összezsugorodik, olyan közös élmény részeseivé leszünk, amely azelőtt csak a gyerekkorban, a családban, az osztálytársak, az évfolyamtársak között volt meg. A közös élmény pedig, tudjuk, közelebb hozza, összeforrasztja az embereket.

A telítettség és a részvétel

Az új, második valóság új feladatokat ró az alkotókra, írókra, színművészekre, rendezőkre. Új nekibuzdulást, új elgondolást, új kezdést kíván a színpad művészeitől, hiszen a színház lényege a színpad, és ez különbözteti meg minden másától. Nem hiszem, hogy színpad nélkül van színház. Ez az egyik. A televízióval kapcsolatban ezt a tételt kell végiggondolni. A másik feladat egy újfajta telítettségből fakad. A kommunikációs forradalom hatására információs telítettség, szaturáltság lép fel az emberekben, minthogy állandóan mindenről értesülnek. Más jellegű tájékozottság ez, mint amit a rádióból vagy az újságból nyerünk. A tele-vízió odaragasztja az embereket az információ elé, és ezáltal egy új közönség jöhet létre olyanokból, akik eddig nem voltak közönség, akiket eddig a sport érdekelt, vagy a hírek, vagy cirkusz, vagy a Belphegor. De most a televízió képernyője előtt annyi hírt, tudósítást, kommentárt, tájékoztatást, dokumentációt kapnak, hogy élményanyaguk kibővül, látókörük tágul, és ezzel együtt felébred bennük az érdeklődés és az igény a másfajta látvány: a művészet iránt. Ezért gondolom, hogy a televízió a színháznak vetélytársa ugyan, de nem ellensége, hanem barátja, előmozdítója, mert az új közönség létrehozója.

Valamely változás akkor érdemi meg a forradalom szót, a „forradalmi” jelzőt, ha a változás nemcsak egyoldalú, ha a változó közegnek, jelen esetben a társadalomnak nemcsak a kisugárzó, az adó, hanem a receptív, a befogadó része is megmozdul, márpedig a telekommunikációs forradalom legfontosabb jelensége a részvételi igény. Ez nyilvánul meg a ki mit tud-okban, a külföldi kvizekben, vetélkedőkben. Ez jut kifejezésre a nyugati színházi próbálkozásokban is, ahol azzal akarnak túltenni a televízió, hogy a közönséget belevonják a játékba. Amíg a televízió, nem lehet visszabeszélni, a Living Theatre, a La Mama, a Peter Brook-féle produkciókat úgy csinálják meg, hogy a közönséget belevonják valamilyen beszélgetésbe, természetesen a nézőtérre ültetett színészekkel. Londonban háromszor láttam a La Mama Színház Tom Paine előadását, amely mint írói munka is magasrendű. Ebben a színészek kétszer megállnak a darab egy izzó pontján, és elkezdnek beszélgetni a közönséggel. Mind a három este olyan spontán vita volt, hogy alig tudtam megállni, hogy Dunamedencei angol kiejtéssel közbe ne szóljak. Azon kellene gondolkodnunk, hogy a televízió által teremtetett sokmillió új közönséghez hogyan vigyük közelebb a színházat, és erre egy következő pontban próbálok szerény gondolatokat felvetni.

Színház és alkotóműhely

A második oka annak, hogy a magyar színház a mai magyar társadalomnak nem adekvát kifejezési formája, az, hogy noha annak nevezzük őket, a mai magyar színházak - egy-két vidéki színház kivételével - nem alkotóműhelyek. Tehát nem egy-egy közösség kohói, de nem is atommáglyák, nem egy-egy nagy egyéniség kisugárzásai. A filmstúdiók alkotóműhelyek: ezért rosszabb a magyar színház helyzete, mint a filmé. És nem is egy-egy nagy egyéniség kifejlődésének a helyei: ezért rosszabb a színház helyzete, mint a magyar iroda-lomé, a prózáé és a líráé. Ha nem is ilyen élesen, erről hónapok óta beszélünk: újra kell osztani a lapokat. A profil és struktúra

az eklektizmus kérdése mind felmerült, de választ nem tudtunk rá találni. Világos, hogy itt már strukturális problémák is felmerülnek és nem tudok szabadulni a film-párhuzamtól. A több kalapom közül, amelyet a bevezetőben említettem, az egyik, a legrégebbi a New Hungarian Quarterly nevű angol nyelvű, főképpen kulturális folyóiraté, amelynek egyik feladata az, hogy jó magyar darabokat közöljön az angol nyelvű érdeklődők számára. Öröme a szerkesztőségnek, hogy a *Tóték* egy részletét a lapban olvasta Claude Roy, így kapott kedvet hozzá és így indult el az Örkeny-darab külföldi karrierje.

Ám minden számnál, amikor a darabközlés szándéka merül fel, rendkívüli nehézség, hogy nem találunk olyan darabot, amelyrőlünk úgy szól, hogy nemcsak bennünket érdekel, de a nagyvilágnak is mond valamit Magyarországról és a magyarokról. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a nagyvilágnak kell írunk, nem kell, ahogyan a film világában mondogatták „a cannesi fesztiválra sandítani”. Olyan műveket kellene az íróknak és a színház alkotóművészeinek létrehozni, amelyek korunk vezető gondolatait, eszméit úgy fejezik ki, hogy az a világot érdekelje, de ahogy csak mi tudjuk elmondani. Aki külföldön jár, nyugaton elsősorban, azok hamar felismerik, hogy mi tulajdonképpen ottani kor-társainknál egy nemzedékkel idősebbek vagyunk. Nemcsak az én nemzedékem, az ötvenen felüliek, de a harmincasok, negyvenesek is, mert olyan tapasztalatokat, társadalmiakat és egyénieket, szereztünk, amelyeken a világ nem esett át. Mi a *condition humaine* új távlatait ismerjük; a világ azt várja tőlünk, hogy ezt megmondjuk, nekünk pedig magyar és szocialista kötelességünk is az, hogy ezt a világnak tudtára adjuk. A filmekben messzebbre jutottunk, noha a filmírók nem jobbak, mint a darab-írók (főként mert legtöbbször ugyan-azok), a filmrendezők, a filmszínészek nem jobbak, mint a színpadi színészek (mert főképpen, és sajnos, mindig ugyanazok), a színházi rendezők és egyéb alkotóművészek pedig egyenrangúak a filmrendezőkkel.

Színház és film

Mi lehet akkor az oka, hogy nem értük el az önkifejezésnek és társadalmi kifejezésnek, tehát társadalmunk adekvát kifejezésének azt a fokát, amelyre néhány filmünk eljutott? Erre a kérdésre először egy másik kérdéssel felelek: miért több a szókimondási lehetősége a filmnek, amelyet esetleg 3-4 millió ember néz meg, mint a szín-darabé, amelyet jó esetben sem lát több mint 10 vagy 20 vagy 40 ezer ember? Miért nagyobb az óvatosság a színház területén, mint a filmén? Lehet erre azt felelni, hogy nem így van, a példák azonban az ellenkezőjét bizonyítják. A struktúrában nemcsak ott van a hiba, hogy minden színház mindent játszik, vagy majdnem minden színház majdnem mindent játszik, hanem a darabok létrejöttében is.

Ha már itt tartunk, akkor még egy észrevételt szeretnék tenni. Annak, hogy bizonyos nyugati darabok féttissé váltak nálunk, az az oka, hogy nehezen kerültek színpadra. Amikor aztán eljátszották őket, kiderült, hogy tulajdonképpen már rég elő lehetett volna adni. Éppen azért is, egyébként, mert ugyanilyen világnézetű, eszmeiségű filmek tízével, százával megjelennek a moziban, és a világ nem dől össze, az emberek nem vonulnak föl ellenséges jelszavakat hangoztatva a Nagykörúton. Ki kell egyszer mondani, hogy itt túlzott óvatosság játszik közre, vagy más olyan meggondolás vagy határozatlanság, nem személyben, hanem a mechanizmusban, amit érdemes lenne közelebbről megfontolni.

A nemzedéki probléma

A színház nem adekvát voltának a harmadik oka a nemzedéki probléma. A mai színházi alkotóknak - és most elsősorban rendezőkre, igazgatókra gondolok -, amelyet csak lexikoncímsszóval jelölök legidősebb nemzedékének, Major, Várkonyi korosztályának, a felszabadulás után nemcsak funkciója, de hivatása is volt. Ezt a hivatást betöltötték, tehát életüknek tartalma volt, a színháznak értelmet adtak, a közönségnek színházat. Ehhez a nemzedékhez számítható Gellért Endre, Both Béla, Marton Endre is. A második generációnak,

amelyet Kazimir, Ádám, Vámos, Kazán nemzedékének neveznek, az 56 utáni új helyzetben új feladatuk volt és van ma is. De van egy harmadik nemzedék, a 35 évestől lefelé, akik úgy érzik, hogy nekik is kellene valamit, az egyéneknek és a nemzedéknek nyújtaniok, s ezt a valamit nem találják meg. Ez is egyik oka a színházakon belüli rossz közérzetnek. Azt hiszem, hogy a legidősebb nemzedék sok mindent átadhatna a legfiatalabbaknak, nemcsak a kézenfekvő gyakorlati tapasztalatából, hanem emberi, művészi tapasztalatából is. Nem úgy, hogy csinálják ugyanazt, mint az öregek, hanem találják meg az újat. Erre van is példa.

Az agyonvédelmezett magyar dráma

Utolsó pontom ezen belül a magyar dráma agyonvédelmezettsége. A magyar drámával a problémánk nem az, hogy nem szeretjük, hanem az, hogy rosszul szeretjük. Ahhoz, hogy egy színház alkotóműhely legyen, feltétlenül szükség van drámaírókra, még ha a színházakon belül finoman kifejezve bizonyos allergia tapasztalható a magyar drámaírók iránt. Ennek részben okai vagyunk mi is, írók, mert gyakran nem ismerjük fel a színház önálló voltát és irodalmian közeledünk feléje. Okai ennek a kritikusok, akik a darabról elsősorban mint irodalmi alkotásról írnak, és csak igen kis százalékban az előadásról mint új, önálló alkotásról.

De hát miért nem jobb a magyar dráma? Egyik okára szeretnék csak rámutatni. Azért, mert tulajdonképpen írónak nem érdemes drámát írni. Minden más műfajban könnyebb, kellemesebb és jövedelmezőbb sikerre tehet szert, mint a drámában. Ha filmet ír, az nem kíván olyan koncentrációt és odaadást, mint ha színdarabot. Igaz, hogy végül nem is egészen az ő műve, de nagy összeget egyszerre kap kézhez. Ha regényt ír, abba igazán senki nem szól bele. A kiadónál elolvassák, és az esetek 99,99 százalékában úgy adják le, ahogy van. Megjelenik, és elég szép összeg üti a markát, anélkül, hogy ki lenne téve annak, hogy egy

bizonyos napon vagy egy bizonyos héten 12 kritikus esik neki és - dicséri meg .. . A harmadik ok az, mert noha mindenki, minden fórum, minisztérium, színház, írószövetség a magyar dráma ügye mellett van, azért tulajdonképpen senkinek sem igazán fontos. Színházakban nem egyszer hallottam, hogy ha egy színésznek magyar darabban osztanak ki szerepet, el nem ragadtatásának félreérthetetlenül hangot ad.

Közönség és gyanúper

Ez azért van - és ezzel röviden rátérek a közönség kérdésére - mert a közönség bizonyos gyanúperrel nézi a magyar darabokat. Nagyobb gyanúperrel, mint a magyar filmeket és nagyobb, mint a regényeket. Nem hiszem, hogy ezen mi eléggé elgondolkoztunk. Általában a közönség körében az a hiedelem, hogy egy tréfás magyar vígjáték, az igen. De mihelyt komoly darabról van szó, az ország, a társadalom problémájáról, akkor a közönség meg van győződve, hogy azt úgyis manipulálják. Azt tartják, hogy a mai tárgyú magyar darab nem egészen igaz, vagy sokkal kevésbé igaz, mint ahogy a napi sajtóban vagy a folyó-iratokban ugyanarról a kérdéstről beszélünk.

Színház és író jobb kapcsolata

Mindennek az egyik megoldása az, hogy a színházak alkotóműhely jellegét komolyabban kell vennünk, és amit egyik-másik színház ideig-óráig megkísérelt: az alkotóműhelybe be kell vonni fiatal és kevésbé fiatal írókat is. Majdnem módszer, hogyha valamely író darabot ír, akkor tulajdonképpen mindegy, melyik színházhoz nyújtja be. Oda adja, ahol nincs abban az évben elég magyar darab, tehát biztosabban elő fogják adni; vagy az igazgatóval, rendezővel jó barátságban van; vagy - sajnos ritkán - egy-egy színésznőre vagy színészre ír szerepet. Ezek esetleges jelenségek. Arra - ezért is érdemes volt meghallgatni például Ellen Stewartot -, hogy egy jelentős színházi egyéniség egy vagy két-három íróval veszi körül magát és a színházat s együtt alkotnak, arra ma Magyarországon nincsen példa. Ennek az együttműködésnek egyik

alapfeltétele természetesen az (és ezt nem írói fájdalomként mondom), hogy a jelenlegi honorárium-megoldások még mindig rendkívül szerények, azt kell mondanom, hogy megalázóak. Külföldi útjaimon általában kétszer szoktam tudatosan hazudni: ha megkérdezik, mennyit kapok a televízióban egy felolvasásért, és hogy mennyit kapok, ha véletlenül előadják egy darabomat. Mindig a tízszeresét szoktam mondani és még ilyenkor is elnézéssel bólogatnak, persze, szegény kis ország, nincs pénzük. Ah-hoz, hogy a magyar dráma adekvát legyen a mai magyar társadalom érdekességéhez, súlyához, adekvát anyagi ösztönzők is kellenek, ahogy az élet más területén már felismerték.

Mindezeket azért mondtam el, mert meggyőződésem, hogyha a sorsnak és a sors illetékes helytartóinak kifürkészhetetlen akaratából az egyetlen színházi folyó-iratot szerkesztem, amelyet érdeklődés és közömbösség egyaránt vesz körül, amelytől a színházi világ, a szakma olyan sokat vár, hogy annak emberi erővel úgyszólván lehetetlen eleget tenni, akkor kötelességem, mint a lap főszerkesztőjének is, mint egy-egy drámai próbálkozás szerzőjének és mint a magyar színház szerelmesének is, hogy mindazokat a gondokat és problémákat, melyeket felismertem, elmondjam, hogy mindazokat a kényes dolgokat, melyeket gyakran hallottam, kimondjam, és hogy néhány ötlettel, egy-két morzsa élesztővel hozzájáruljak a kérdések tisztázásához.

magyar játékszín

Szabadtér, 1969

I.

GÁBOR ISTVÁN

Margitsziget, Városmajor, Budai Parkszínpad

A kőszínháznak nincsenek lényeges kiegészítői, legföljebb a ruhatár és a büfé. Hogy ennek a kettőnek a színvonala, minősége, terjedelme stb. miképpen befolyásolja a színházlátogatást, azt egyszer talán felderítik még művelődésszociológusok. Most azonban nem a színházépületek tágasságáról, kényelméről számolok be, ha-nem a szabadtéri színpadokról. Ezeknek viszont lényeges tartozékai és járulécai vannak. Szegeden például a Tisza, a házi kolbász és a sör, Gyulán a Várfürdő és maga a XIV. századból származó vár, Szombathelyen az Isis-szentély, a Margitszigeten a Duna két ága vagy a szigeti séta előadás előtt és után. Ami azt jelenti, hogy télen az ember kifejezetten a színházért megy színházba. Nyáron? Néha az embert az a kivételes szerencse érheti, hogy nemcsak kellemesen eltölti az idejét valahol a Szigeten, hanem utána még kultúra is van. Jó lenne tudomásul venni: nyáron kissé fordított az arány, és időnként a kultúra tölti be a járulék szerepét. Persze, senki-nek sem közömbös, hogy milyen ez a járulék.

A tartozékok sorából egyről azonban aránylag keveset beszélünk, ez pedig az időjárás.

Hősiesség Margitért

Július 11-én este 8 és 9 között hős voltam. Azért tudom ilyen pontosan a dátumot, mert éppen ennyi ideig esett az eső, miközben Faust enyhe rábeszélésre és Margit alakjának feltűnésére eladta lelkét Mefisztónak. Az úr akarhatta, hogy Mefisztó csele kudarcot valljon, mert a bizonyítás közben később megszűnt a zápor, és a második felvonástól kezdve szinte zavartalanul élvezhattuk a *Faust* előadását a Margitszigeten.

Sokunk hősiességének a Magyar Nemzet operakritikusa másnapi bírálatában elismeréssel adózott. Joggal tehetne, hiszen nem csekélység egy teljes órát esőben ülni. Hát még énekelni, zenélni!

Komolyra fordítva a szót: rendben van, hogy a nyári produkciót nem lehet, nem szabad - és nem is igazságos - ugyanolyan mértékkel mérni, mint a kőszínházét. Az azonban már nincs rend-jén, hogy az időjárás viszonyosságai közül az eső értelmetlen próbára tegye a nézők kedvét, türelmét, a művészek művészetét, egészségét. Fedjék be tehát ponyvával azokat a szabadtéri színpadokat, amelyeknél az igazgatóság igényt tart bizonyos fokú művészi színvonalra.

Tudom, hogy nyitott kapukat döngetek, hiszen ez nem a szabadtéri színpadok igazgatóságán múlik, de még csak nem is az igazgatóságokat irányító tanácsokon. Húsz millióról hallottam - nem tudom, elég hiteles-e a forrás, és pontos-e az adat -, ennyibe kerülne állítólag a Margitszigeti Szabadtéri Színpad nézőterének befedése, gombnyomásra összezsugorítható és ki-

nyitható tetőzettel. Némely fölöslegesnek tűnő, mostanában épült vidéki középület költségeihez mérten talán nem is olyan nagyon drága, de az ország teljesítőképességéhez képest igen.

Van azonban egy ellenjavaslatom. Közgazdászok, művelődés-statisztikusok kísérlejkék meg kiszámítani, hány forintnyi bevétel esett ki 1965 óta - akkor nyílt meg újból a szigeti színpad - csupán azért, mert esős vagy bizonytalan volt az idő; a valószínűségszámítás sémái alapján próbálkozzanak meg matematikusok annak kiszámításával is, mennyivel növekedett volna a bevétel, ha a közönség tudja, hogy előadás közben nem kap esőt a fejére. Az összegekhez tessék hozzátenni az úgynevezett esőnapokra jutó költségeket, más produkcióknál azt a forint-többletet, ami az előadásnak az Erkel Színházba való bevételéhez szükséges. És ekkor a műsorok erkölcsi oldaláról - mint kiszámíthatatlan tényezőről - nem is beszéltem.

Lehet, hogy sokba kerül a fontosabb nyári színpadok alkalmi befedése, de a kieső bevétel sem csekélység. A különbség csupán annyi, hogy az egyikre - a bevételecsökkenésre - van költségvetési fedezet, a másikra nincs. Működik azonban ezzel szemben a gazdaságirányítás új mód-szere.

Jóslatok kudarcra

Hagyjuk az időjárást, elég sok bosszúságot okoz ahhoz, hogy értékén felül ne foglalkozzunk vele. Sokkal lényegesebb számunkra az idei nyár egyik kulturális szenzációja, és ez a *West Side Story* volt a Budai Parkszínpadon. Valljuk meg őszintén: jóslatok és balhiedelmek ellenére lett szenzáció. Óvatosan, egy diplomata megfontoltságával nyilatkozott ismeretlen kezdők színpadra vonultatásáról még e színpadok igazgatója is, megcsipkedte kis fogalmazványában Vámos Lászlót a hétfői lap is. És kiderült, hogy Vámosnak, a *West Side Story* rendezőjének lett igaza.

Nem azért, mert egy előzetes rádiós nyilatkozatában Vámos éles határvonalat húzott a *West Side Story*-ból készített világhírű, többszörös Oscar-díjas film és az ugyancsak világhírű korábbi színpadi forma között. A film ugyanis, ha kitágítja is természetesen a modern Rómeó és Júlia-történet játéktérét, lényegében ugyan-azokra a cselekvési és mozgáselemekre épít, mint az eredeti musical. A követelmények is, mint minden valóban értékes musicalnél, nagyjából azonosak. (Mégse térném az olvasót, ha felsorolnám ezeket a követelményeket.) A különbség inkább annyi, hogy ezen az óriási hatású filmen minden musical-beli érték és tulajdonság felerő-

södik. Az pedig elidegeníthetetlen joga a nézőnek, hogy ilyen alapon egybevesse a *West Side Story*-filmet - ha látta - a színpadi produkcióval.

A szerencsés boldogok közé tartozom, láttam a filmet. És szerencsés nézőnek tekintem magamat, hogy a Budai Parkszínpadon Vámos rendezésében is láthattam. Olyan fiatalokkal, akik két éve jórészt ezeknek a remek szerepeknek az eljátszására szerveződtek stúdióvá az Operett-színházban. Értelmes munka folyhatott ott, mert értelme az előadáson feltétlenül megmutatkozott. Összekerült a színpadon egy együttes, amely a lényegre koncentrált, a zene, a tánc, a mozgás, a színpadi kifejezés összhangjára. És olyan igazán profi-művésznő, mint a kivételes tehetségű és fegyelmű Galambos Erzsébet társaságában színre lépett néhány, majdnem teenagerkorú ifjú, akik szinte köznapi énjüket alakították át szülzáltan groteszk, vad, modern mozgássá.

Nem áll szándékomban kritikát írni a *West Side Story*-ról, megtették ezt már az újságok (s lapunknak ugyanebben a számában Hermann István - a Szerk.), és egy kivételével jogosan dicsérték is a szabadtéren előadott, az Operett-színház szezonkezdő újdonságának is szánt produkciót. Ide most már csak egyetlen megjegyzés kívánczik, ha tetszik, akár önkritikus formában is: a futurológia kezd már tudománnyá előlépni, azért jobb lenne azt a tudósokra bízni. A szakma pedig előlegezzon több bizalmat olyan játékhöz, ahol a kockázat egyébként sem túlságosan nagy. Mert végtére is, milyen kár származhatott volna abból, ha a *West Side Story* csak fele ilyen jól sikerül? Azt hiszem, nem sok. A maliciózus jövőndőlés, az irigységgel párosuló elkedvetlenítés ennél jóval több és nagyobb kárt okoz. Nemcsak a Budai Parkszínpadon persze, hanem az egész ország színházi életében is.

Operett minden áron

Régóta gondolkodom azon, hogy a budapesti szabadtéri színpadok története - és ebben a beszámolóban elsősorban a fővárosi nyárról esik szó - tükrözi kissé hazánk kulturális életének történetét is. Vagy talán még annál is többet ...

Nem vagyok történész, ezt a párhuzamos történelmet bizonyára nem én fogom megírni. Vázlatát azonban önzetlenül közlöm: első periódusa az ötvenes évek kezdetére esnék, amikor a szabadtéri színpadok dömpingje, a poros közterek szélén épített kényelmetlen padsorok erdeje mintha a vas és acél országa mellé külön a szabadtéri színpadok hazáját is megteremtenei óhajtotta volna. Olyan színpadok országát, ahol

mindent szabad. Furcsa ellentmondás : a kőszínházak műsorában erős kontroll, a nyári műsoroknál a kalmárok legteljesebb szabadsága. Nem ez volt az egyetlen ellentmondás a korszak művelődéspolitikájában, de ez sem lényegtelen.

Az újabb periódus ebben a történetben a szabadtéri színházak fokozott visszaszorítása és megszüntetése volt. Életképes színházak is gazdátlanul maradtak éveken át, némelyeket pedig a tanács sebtiben lebontatott. Ez volt az az időszak, egészen 1965-ig, amikor néhány évadon át a szigeti színházot senki sem volt hajlandó birtokolni, és amikor a nyári előadásokat éles polémiák helyettesítették különböző rangos kulturális intézmények között. Aztán a felszabadulást követő évekre emlékeztetően szinte hetek alatt újjávarázsolódott a Margitszigeti Szabadtéri Színház, majd egy bölcs ötlettel a három legnagyobb pesti nyári színházat közös vezetésben egyesítették. (Ismét nem a témába vág, de érdemes megemlíteni, hogy az ország politikai, gazdasági, kulturális decentralizálódásával párhuzamosan nyaranként a kulturális élet budapesti központja helyett sok kis vidéki központ kezd kialakulni, rendkívül öröndetesen. Más kérdés, hogy ez mindössze egy hónapig tart; utána Budapest hegemoniája újból és újból visszatér.)

Van valami a szabadtéri színházak történetében, ami eddig sikerrel vészelt át minden vihart, viszályt és vitát. Ez: az operett. Prózában a Kőszínház jóvoltából eljutottunk már nyáron a *Kalevaláig*, operai előadásokban európai rangú *Faustig* és *Pillangókisasszonyig*, operettben azonban a Cirkuszhercegnőtől csak *Az ördöglovásig*.

Főlöszleges ezért egyetlen zokszót is ejteni; ha van ilyen igény a közönségben - és ki vitathatná, hogy bőségesen van ? -, akkor tudomásul vehetjük, hogy a Hold benépesítése sem létezhet majd (ha abban mi magyarok is valamilyen kis szerephez jutunk) a *Csárdáskirálynő* nélkül. Nem nehéz megjósolni, hogy húsz év múlva is humoristák élceinek céltáblája marad az operett - és *marad az* operett.

Nyáron is, noha arányaiban kissé visszaszorult. Legalábbis Pesten. Ahol a Fővárosi Szabadtéri Színházak Igazgatóságának létrejöttével kialakult a három nagy színház egyéni műsor-arculata is. Tavaly a Fenekeetlen-tó partján honosult meg nyaranként az operett, az idén a Városmajorban. Az elmúlt nyári szezonban kisebb-fajta nem hivatalos vidéki fesztiválként, az idén úgy, hogy két vidéki színház, a győriek és a szolnokiak társulata mutatkozott be. Nyilván oly

módon, hogy a színházak közös igazgatósága és színházak legjobb produkcióját kívánta Pestre hozni.

Ami persze a valóságban tavaly sem volt így, még kevésbé teljesül az idei nyáron. Pedig az ötlet jó, megvalósításra is alkalmas: ha a közönség operettet akar, és ha ezek a pesti színházak a zsebükre is gondolnak, akkor ki kell választani azokat a vidéki előadásokat, amelyek igényt tarthatnak országos érdeklődésre is. Sőt, ennél is tovább megyek. Hajdanában, a vidéki színházak fesztiváljai idején ismeretes volt az a jelenség, hogy a rátaribb vidéki együttesek egyik-másik előadásuk előkészítésénél már megcélzották a fesztivált. Úgy készítették el a szereposztást, a rendezői terveket, hogy ez a darab megy majd a fesztiválra.

Erdemes lenne ugyanezt megcsinálni most is, némely operett műsorra tűzésénél számításba véve, hogy ezt majd Budapesten is elő lehet adni. A költségekbe beszálhatna a budapesti szabadtéri igazgatóság is - ha fantáziát lát a produkcióban -, és ez már bizonyos rangot és színvonalat biztosíthatna.

Nem így van jelenleg. Hagyjuk a tavalyi nyári szezont, ne vágjunk a múltban, de beszéljünk őszinte szíval arról, hogy a Városmajori Szabadtéri Színházon olyan ördöglovás-előadást láttunk, ami nem válik bizony a győriek dicsőségére. Több személyes tapasztalat nyomán tanúsíthatom, hogy nem ez az átlagos színvonal; ám a városmajori szint mélyen ez alatt volt. Talán nem szükséges elemző bírálatot adnom évtizedes operettmanirokról, bonviván- és komikus-beidegződésekről, szegényes, vézna balettről, alapos fészülésre váró, álhazafias librettóról, izetlenségekről. Elégdjünk meg annyival, hogy ez az előadás aligha hozott túlságosan sok erkölcsi hasznót a győrieknek. Az anyagi hasznót is - noha nem ismerem a pénztári eredményeket - erősen kétlem.

Nem ez történt viszont a szolnokiakkal, akik egy meglehetősen lapos történetet nagyon jól sikerült zenei tálalás kíséretében - Majláth Júlia érdeméért -, s egészen kitűnő előadásban mutattak be a Városmajorban (*Ne szóljatok bele!*). Ritkán láthatott a pesti közönség - amelyet egyébként sem kényeztetett el a színházi szezon - ennyi izléses, okos ötletet, ennyi jó színészi és rendezői törekvést egyetlen zenés produkcióban. Ide kívánczik a rendező, Bor József neve, s néhány olyan színész - Huszár László, ifj. Újlaky László és mindenekelőtt a kivételes humorú Halász László -, akik egy nem túlságosan igényes szövegre nagyon szilárd, művészi-

leg jól megfogalmazott színpadi építményt emeltek.

Nem szeretnék közhelyek útvesztőibe tévedni, s valamiféle olyan következtetést levonni ebből a két előadásból - meg a Friedrichstadt Palast kitűnő revüműsorából a Budai Parkszínpadon -, hogy a könnyű műfajt roppant nehéz jól csinálni. Pedig közhely ide, közhely oda, lényegében mégiscsak ez az igazság. Rossz előadást télen is láthat a közönség, akár színházba jár, akár a televíziót nézi. A nyár az valami egészen más. Lehet, hogy kevésbé ünnepélyes öltözetben ül be bárki is a szabadtéri nézőtérre, lehet, hogy két pohár sör, kiadós strandolás után vált jegyet, de színháznak ez sem adhat felmentést a szín-vonal alól.

A nyári produkciónál sok minden elvész: a zenei hangok megfelelő aránya, szintje, a filozófiai gondolatok mélysége, a gazdag fantáziájú díszletek sokasága. Egy azonban csorbitatlanul megmarad, sőt nyáron fölerősödik: a színészi játék, a színpadi munka minősége.

II.

HERMANN ISTVÁN

Egy színház megelevenedik

A West Side Story a Budai Parkszínpadon

A megelevenedő színház a Fővárosi Operett. A megújulás azonban nem jelenti azt, mintha régebbi hagyományaival szakítani akarna, és a nagyoperett-stílust egyszerűen háttérbe szorítaná. Ma azonban ez kevés. A *West Side Story* nem operett. Nem is balett, nem is show, és nem is musical úgy, mint a néhány évtizeddel ez-előtti musicalek. Külön világ, mely csak azt bizonyítja, hogy a színpad csak akkor lehet élénk, ha minden darabnak megvan a külön világa. Nagyon is kategóriákban szoktunk gondolkodni és játszani, most azonban az Operettszínház fiataljai nem műfajt játszanak, hanem dara-bot. Mégpedig ezt a darabot és nagyon sikeresen.

A siker nem akkor kezdődik, mikor a függöny felgördül. Igaz, a tánckar már akrobatikus ügyességgel mozog, de a színpad hideg marad.

A hangulat sokkal közelebb van *A Pál utcai fiúkhoz*, mint a *West Side Storyhoz*. Csak a grund-probléma él, *a jelek és a cápák* Lebensraumja, s így mindaz, amit zenében és koreográfiában kapunk, odaillő ugyan, s valahogy mégis sivár. A fiatalok félnek a színpadon, első mozdulataik ezek, még nincsenek benne a drámában. Talán azért is, mert még nincs dráma. S az ex-pozíciót eljátszani vagy eltáncolni, elénekelni hihetetlenül nehéz. Ehhez érettség kellene. Itt tűnik ki a gárda éretlensége. Lendület helyett kényszeredettség látszik, és bármennyire fiatalos a mozgás, mégis görcsös. Nem érzik, hogy már akkor szól a darab valamiről, amikor még sem-miről sem szól, már akkor emberi sorsok forog-nak kockán, amikor ezek még meg sem jelennek. S a színpad kínosan kong. Talán a szabadtér miatt is. Hiszen a dráma éppen a tér zártágáról szól, a negyed embertelen világáról, a vasépítményű bérházvilágról, itt pedig a vasak mögött csendesen bóbiskol néhány szomorúfűz, hogy kontrasztot teremtsen, nem éppen helyénvaló módon, *a jetek* táncához. S ez még inkább *A Pál utcai fiúkat* intonálja. A grundról van szó és nem az utcarészletről. Arról, amit majd beépítenek és nem arról, amit még nem építettek be. Két csoportról szól ekkor a darab, de nem parvenük-ről, bevándoroltakról és gyökértelen öslakosokról. A tánckar előrelendül, eltáncolja a magáét, s azután minden elcsöndesül. Pedig a *West Side Storyban* nincs csend. Illetve ha csend van, az is hangzik. Gondoljunk a pszichológiai oknyomozó dalra a későbbiekben, mely nagy zenebonában oldódik.

Egyszóval a néző félti az előadást. Különösen akkor, hogyha ismeri a filmet vagy a hanglemezfelvételeket. De attól a pillanattól kezdve, amint Tony és Maria megismerik egymást, amint a táncmulatságot Vámos László beállítja, ez a félelem oldódik. Hirtelen minden átalakul, az embereknek céljuk lesz, mindenütt sűrűsödik a feszültség, jelentősége lesz a mimikának, a táncnak és mindennek. Nemcsak azért, mert félre akarják vezetni a sheriffet meg a rendőrt, hanem azért is, mert a félrevezető mozdulatok mögött is indulatokat rejtegetnek, melyek minden pillanatban kirobbanhatnak. S éppen itt kezdődik az igazi megújulás. Legalábbis ez az első mozzanata. Minden állandóan a pattanásig feszült, és nem tudni, mikor robbannak ki ezek a mögöttes indulatok. Az operettben erről szó sincs. Az operettben vannak álcázott indulatok egy-egy pillanatig, vannak szenvedélyek, furcsaságok stb., de ez az állandó fűtöttség teljességgel hiányzik. Ezt a fűtöttséget vezeti le Vámos László rendezése

és Bogár Richárd koreográfiája a táncban. Másképp nem is lehet oldani. Különben ordítani kellene mindkinek, tombolnia a zenekarnak, de az előadásból nem maradna semmi. Más szóval: itt már nem azért táncolnak, mint az elején, mert elő van írva, mert a darab ilyen, hanem azért táncolnak, mert - kell. Mert másképp nem mutathatják meg önmagukat. Tánc nélkül cinikusak lennének vagy romantikusak, de semmiképpen nem lennének mai fiatalok.

A táncestély különböző számai hihetetlen gyorsasággal követik egymást. S a számok közé szövődik Tony és Maria találkozása, amely egy pillanat alatt közügy lesz. Mindenki állást foglal benne. S talán egyénileg sokan mellettük is lennének, de kollektíve mindannyian ellenük kell hogy legyenek. S ebből következik a megújulás második mozzanata. A színházról már igen sokan elmondták azt, hogy kollektív művészet. De mindenki tudja, hogy nagy művészegyeniségek nélkül még sincs színház. Nevezhetjük ez utóbbit sztárrendszernek, vagy említhetjük bár-mely más gúnyos szóval, de az ilyen nagy egyéniségekre szükség van. Ők „viszik” a darabot, és hozzák a közönséget. Léteznek olyan darabok, színpadok, ahol a nagy egyéniségekre épül minden. Ez nem jelenti a kollektíva alábecsülését, pusztán a helyzet lényegét fejezi ki. Másutt fő-ként a kollektíván dőlnek el a siker és sikertelenség, a hatás és hatástalanság kérdései. A *West Side Story*-ban az utóbbi érvényes, s ezért nem lehet a régi szerepkörök szerint vizsgálni a színészi munkát. A szerepkörök is átalakultak, és különösen nagy jelentőségűvé válik a tömeg. De nem úgy, mint a revűben, nem látványként, hanem kifejezőerőként és primus movensként. S ezt is sikerült megvalósítania a színháznak.

Ezzel már eldőlt az előadás sorsa. A kezdőlendületet - ha kissé későn is - elnyerték, most már minden pereg. És ha az első előadásokon a diszletek váltogatása kissé nehézkesen ment is, az előző jelenet hangulata mindenütt volt olyan erős, hogy átszegtett a szüneteken. Csak akkor van törés, amikor nincs zene, nincs ének, nincs tánc, hanem prózai szöveg. A fiatalok ugyanis mindent tudnak, mégpedig egészen jól, de ami-kor szöveget mondanak, úgy mondják, mint az egykori boldogult Műszinkörben. Természet-ellenesek, állandóan küzdenek azzal, hogy a hang átjön-e a szabadtéren, az első szótagot nem hangsúlyozzák, hanem magasan mondják, s az-után a többi megpróbálják hozzáemelni. Csupán Kertész Péter és Galambos Erzsébet kivétel, s ez mutatja, hogy mennyire rutintól is függ a dolog. Persze a prózai szövegek nem is olyan

jók, mint a versesek, ennek ellenére nem szabad belőlük minden tartalmat kiölni, mert így az előadás nagyon furcsán hullámszik. Szerencsére a

zene és a tánc megint áttemel ezeken a buktatókon, mert a táncban - teljes nagyképűség volna itt az amerikai táncosokat mértéknek tekinteni - minden reményt túlszárnyalnak. De itt is van egy hiba. Mint ahogy az előbb említettem, a mozgás ebben a rendezői felfogásban az indulatok levezetése. Kísérlet is történik arra, hogy a tánc ne szűnjék meg akkor, amikor koreográfiailag megszűnt, hogy a mozdulatok, gesztusok még folytassák, illetve bevezessék a következő tánc koreográfiáját. De a próza közben ezt is el-felejtik, és „magyar hippi” hányavetiséggel jár-nak, különösen akkor, amikor a rendőrökkel beszélgetnek, s mozgásuk mögül kezd eltűnni az indulat- és izgalomszint.

Viszont amit az Amerika-dalban produkálnak, ismét a legmagasabb fokra hevíti a hangulatot. S itt még az sem zavar, hogy néha revűhatásra is törekszenek, mert itt erre tényleg nyílik alkalom. Itt sikerül azokat a „szociológiai” elemeket is becsempészni, melyek a darab fontos motívumait jelentik, egy adag küzdelmet a nonkonformizmus és konformizmus között. Vagy legalábbis kétféle nonkonformizmus között. Ezért válik hihetetlenül érdekessé és helyenként játé-kossá az egész, s a játék mögött nem vész el a feszültség. Az indulati szint itt sem csökken, a tánc inkább fokozza, majd eltéríti az indulatok kitörését, hogy tulajdonképpen az eltérített - majdnem azt mondtam, szublimált - formában az eredeti indulatok jussanak érvényre.

Ezek a kollektív játékok és antijátékok viszik a darabot sikerre, és ezeket egészíti ki a főszereplők személyes története, mely nem más, mint a nagy történet és a nagy indulatok kicsapódási pontja. Mint ismeretes, Maria és Tony szerepe egészen sajátos a *West Side Story*-ban belül. Vámos fölismerete, hogy itt nemcsak gondolatilag, ha-nem színészileg is differenciálni kell. Anita, Bernardo, Rieff stb. ugyanúgy kell hogy játssza-nak, mint a többiek, ugyanazt koncentrálják. Tony és Maria viszont egészen mások. Lipcsei Edit és Farkas Bálint jelenítették meg a bemutatón a két figurát. Ők nem azáltal váltak ki a többiek közül, hogy a legjelentősebben képviselték a kollektív világot. Ők külön-külön más világban éltek. Valószínűleg egyáltalán nem tudatosan, de mégis egy egészen más világ az övék, mozgásuk nélküli azt a szervezett rugalmasságot, az idegek által irányított, de kollektíve beidegzett izomrándulásokat, melyeket a többieknél megfigyelhetünk. Mindkettőjükben van valami lé-

gies. Nem azért, mintha nem volnának természetesen, de a természetesség hat légiesen. S a rendezés legnagyobb érdeme ez a különállás és különválás. Ez nem folyamat. Ebben visszhangzik leginkább a Rómeó és Júlia-történet, mégpedig annak a Júliának a gondolatvilága, aki egy olyan világban, ahol mindent a név jelentett, ki meri mondani, hogy a név nem jelent semmit. Az ő számukra semmit sem jelent a két csoport, a verekedés, az előítéletek világa. S ebben a rendezésben az derül ki, hogy a gyűlölet légkörében a gyűlölettől mentes ember is óhatatlanul belekerül abba a világba, amelyből kiszakadt. Csak-hogy ők nem kerülnek bele *szellemileg*. Történünk, sorsuk itt dől el. De gondolkodásuk és érzelmeik ettől teljesen függetlenek. Ezért náluk minden az egyéni bájon és az éneklési készségen dől el. Elsősorban Lipcsei Editnél éreztem úgy, hogy Maria - a rendezés felfogásának Mariája - a színen volt. Farkas Bálintnál kevésbé. Az ő kedvessége - a szabadtéren - nem jött át a közönséghez, nem tudta áthidalni a zenekar okozta távolságot.

S csupán még néhány szót a legdrámaibb figuráról, Anitáról. Anita szeretőjét, Bernardót ölte meg Tony, és mégis átveszi a Mariával lejátsszódó duettben a szerelmes lány hangvételét. Ez Anita első fordulata, nagy drámai kiszakadása a gyűlölet légköréből. Majd mikor segíteni akar, és *a jetek* megerősakolják, létrejön a második fordulat: beleszédül a gyűlölet légkörébe. Ezt a nagyon emberi drámát a színház koreográfiailag is remekül építette bele a játék egész menetébe. Anita egy pillanatra sem válik légiessé, ő a földön akarja megvalósítani azt, amit Tony és Maria földöntúlian szeretnének. S Anitának ezt az evilágiságát Galambos Erzsí fejleszti igazi tragédiává. Pokoli gyűlöletek lobbannak fel benne, és ezt nem valamiféle légies, hanem vas-kosan földi önfeledéssel váltja fel. Hogy azután ismét elszabaduljon benne a pokol. Ez a mozgás a belső végleletek között teszi a dráma középponti hősévé Anitát. Az általam ismert változatokban Anita mindig másodrendű szereplő volt. Az Operettszínházban azonban a *West Side Story* Anita drámája. S talán ez volt ennek az előadásnak az egyik legfontosabb tanulsága.

Mert az Operettszínház megújódása nem csupán azzal függ össze, hogy most fiatalok játszanak, hogy a kollektívának nagyobb szerepe van, hogy a zárt szerepkörök széjjelesnek. Ez a megújódás egy új rendezői értelmezéshez kapcsolódik, az előbbieken túlmenően. Mert ahol légies álmok és pokoli valóság ütköznek össze,

ott feltétlenül nagy szerephez jut az emberi dráma, azé az Anitáé, aki átéli mind a két végletet, és aki bensőleg nagyobb tragédián megy keresztül tudatosan, mint maga Maria. A katartikus befejezés is szépen sikerült. Talán csak azt lehetne megkérdőjelezni, hogy az Anita-probléma nem oldódott meg a befejezéssel sem. Ha Vámos annyira - helyesen - ezt a drámát emelte ki, akkor a záróakkordban komolyabb szerepet juttathatott volna neki. S talán még lehetne ezen gondolkodni, mielőtt visszakerül az előadása kö-színházba. Mindezzel együtt komoly élményt jelentett a *West Side Story* magyar bemutatója. Ennek az élménynek valószínűleg hatása lesz az Operettszínház további fejlődésére is.

III.

MAJOROS JÓZSEF

Játékok Szentendrén és Gyulán

Szentendrei Teátrum

Alig lehet ideálisabb környezetet elképzelni ősrégi iskolajátékaink felelevenítésére, mint Szentendre főterét. Valójában keskeny, szűk tér ez, ám az élmény valóságához éppen elegendő. A deszkaszínpadot és, a nézőtér faemelvényét a templom és a műemléképületek fogják közre - természetes díszletként. A színészek a Teátrumhoz vezető kanyargós kis utcákon közlekednek két jelenet között; útjukat a díszletként funkcionáló épületek kitárt ablakaiból figyelik bámész szemek. Akiknek nem jutott hely a faemelvényen, azok a járdán gyülekeznek, a vándormuzsikuskok közvetlen szomszédságában. Mert itt a házak és az utcák jelzik a kulisszákat, a díszleteket, s ha a harangszó nem is olyan pontos sokszor, mint a színházi ügyelő, mégis, mindez hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a „korabeli” helyszín és díszletek között „korabeli”, naiv nézőkké váljunk - legalább három órára.

A Teátrum két régi, elfeledett iskoladrámával nyitotta meg kapuit. Sokszor elhangzott már, de hadd írjuk ide most is : mindenképpen dicséretes az a szándék, amely a századokon keresztül ily messzire visszanyúlva próbálja élesíteni amúgy

is szegényes drámahagyományunkat, színház-kultúránkat. Nem is olyan régen a Thália Szín-ház a *Bachus* színrevitelével bizonyított - s a *Comico-Tragoedia* és a *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* szentendrei bemutatója is meggyőzhetett arról: elevenebb élet lüktet ezekben a darabokban annál, mintsem, hogy muzeális értéként tisztelve feledjük őket.

Keveset tudunk a *Comico-Tragoedia* keletkezéséről. Szerzőjéről csupán annyit (a *Vett jegyzőkönyv* alapján), hogy valószínűleg erdélyi származású volt. Tudjuk viszont azt, hogy a mű első nyomtatott kiadása 1646-ra datálható, s a fennmaradt adatok a három nyomtatott kiadás, valamint a kéziratok másolatok erejéig a mű korabeli sikeréről is tudósítanak.

A *Comico-Tragoedia* az erények és bűnök küzdelmének allegorikus ábrázolásával a késő-középkori moralitások hagyományaihoz nyúl vissza. Ezekben a moralitásokban az allegorikus-mitológiai elemek nyilvánvalóan a teátralitást hangsúlyozzák - a valóságábrázolás rovására. Mégis, a *Comico-Tragoedia* (Dömötör Tekla mutat rá elemző tanulmányában) mondanivalója sok helyütt „kikezdi” az allegorikus keretet. A haláltánc-motívumban felsejlik a társadalmi visszasságok témája, s nem kerülheti el figyelmünket a darab írójának rokonszenve a koldus Lázár és a szegény parasztok iránt.

A *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* című „Szomorú Víg Opera” már közelebb van hozzánk időben (ősbemutatója 1793-ban volt Budán); de szerzőjéről is többet tudunk. Szalkay Antal (1753-1804) fordította németből a darabot; a *Pikkó herceg ...* korabeli színlapja így „reklámozza” őt: „A játék-darabnak legfőbb előre való ditséretére szolgálhat, hogy egy oly nevezetes férfiúnak munkája, ki Blumauer travestírozott Aeneassát magyar ruhába öltöztetvén, elmésségéről... s vers-szerzésének természetességéről magát az egész Hazánál megismértette.” Ez az elmésség (bátor, gunyoros hangon szólt a korabeli papságról) elég sokba került Szalkay Antalnak: darab-ját elkobozták, állását elvesztette.

Szomorú, de egyben víg zenés játék is a *Pikkó*, hiszen igaz, hogy Jutka Perzsi elveszíti apját, a tatár khámt, ám legyőzője maga Pikkó herceg (kalmuk fejedelem), aki iránt „olthatatlan szerelmet” érez. És miután mindketten eleget tesznek a tisztesség és szív követelményeinek (öngyilkosok lesznek, egyik a másik után); önfeladt örömmel „támadnak föl” egymás karjaiba - mégis-csak jobb, hogy Pikkó győzött ...

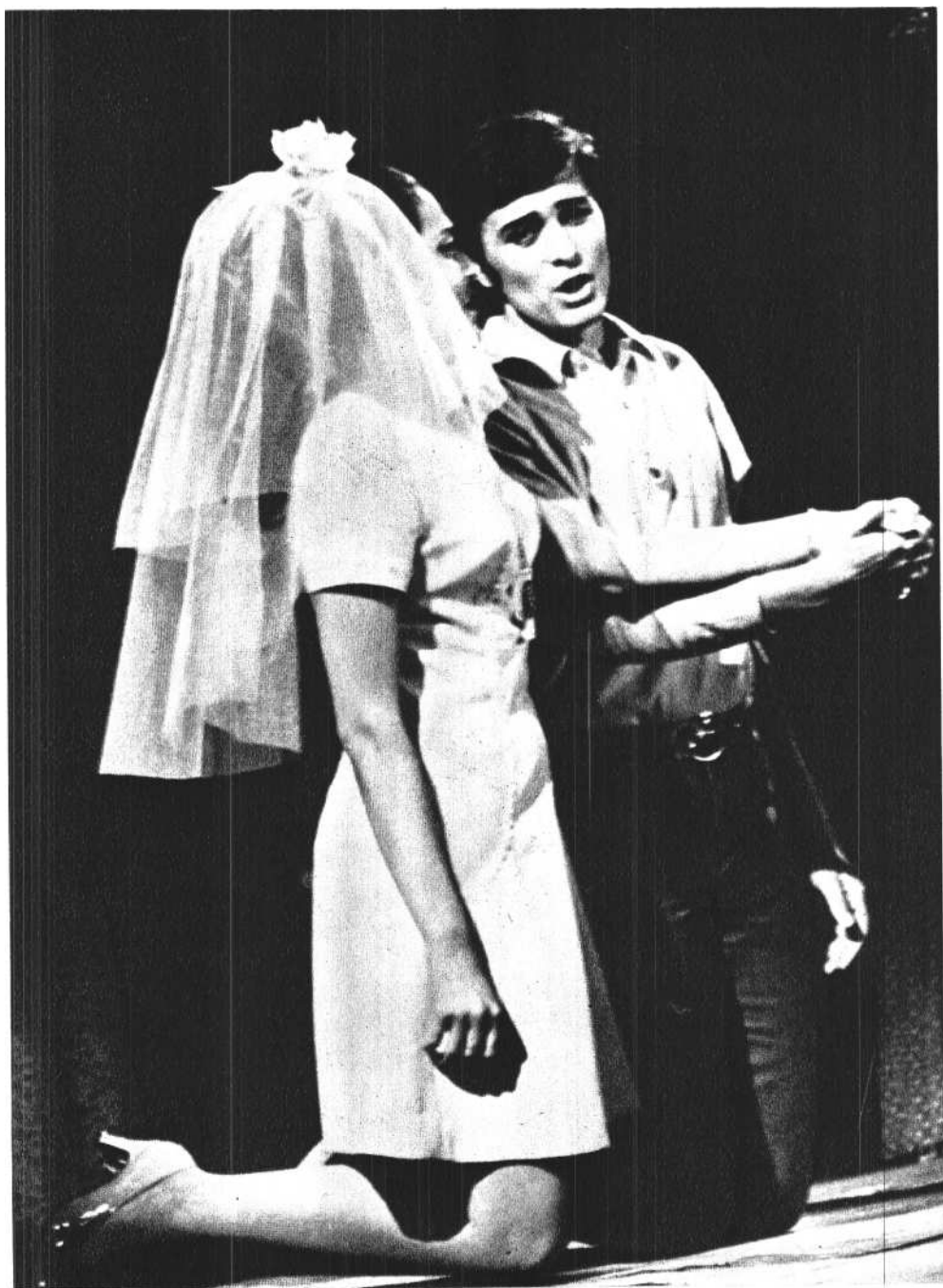
A két darab eredeti szövegét Békés István „igazította” a Teátrum színpadára. Munkája igazán a *Pikkó* esetében sikeres. Itt valóban

könnyedén, nagy láttató erővel peregnék a jeleketek, a dialógusok tömörek, csiszoltak; Vujicsics Tihamér zenéje pedig stílusában, hangzásában önmaga is kifejező értékű - érzi és a bravúros zenei fordulatokkal tovább árnyalja a darab atmoszféráját, hangulatát. A *Comico-Tragoedia* valószínűleg nehezebb feladat elé állította az átdolgozót. Talán feszesebbre foghatta volna az *Erény és a Bűn* terjedős tirádáit, de elnyújtottnak éreztük sok helyütt a *Gazdag Ember* monológjait is.

Ez lehet a magyarázata annak, hogy a *Comico-Tragoedia* bizonyos mértékig részeire hull Békés András rendezésében is. Az első kép sokáig a mozdulatlan látványosság szintjén marad, igaz, itt Szász Endre fantáziadús díszletei némiképp emelik a hatást. Csak a második képben lesz eleven a játék, míg a Haláltánc-jelenet színes, változatos beállításai, mozgalmassága már nemcsak a moralitás szellemét közvetíti, de a korabeli diákszínpad atmoszférájából is sokat megérez. A *Pikkó* színpadra állításánál ugyanakkor majd minden pillanatban nyomon követhetjük a szellemes rendezői leleményt, a színporkázó ötletek mértéktartó sokaságát.

A színészek is ez utóbbi darabot érzik a leginkább. A rendezés is tág teret enged itt a rögtönzéseknek, a „pillanatnyi legjobb megoldásoknak”, s mindannyian - mert hiszen lehetetlen nem észrevennünk - ki is használják az önfeladt hancúrozás nyújtotta lehetőségeket. Psota Irén a végsőkéig felszínre hozza szerepének alapvető komikumát: hogyan lehet egy ilyen névvel, mint Jutka Perzsi a tatár fejedelem lányának lenni? S alakítása nyomán csak tovább tehetjük fel elismerő-csodálkozó kérdéseinket: hogy lehet ennyi vérbő dinamizmussal „végigszárguldan” egy szerepet, de úgy, hogy szárguldasainak még az apja levágott fejét tartó rúd is áldozatul esik - szabályosan kettétörté? És hogy lehet ennyi mókás bájjal „kinézni” minduntalan a szerep mögül, ennyi kamaszlányos esetlenséggel dobálni kezét-lábát - s ne felejtjük el, hogy eközben még „szívet tépő” áriákra is futja erejéből.

Sztankay István és Szabó Gyula mint Bűn és Erény a *Comico-Tragoediában* alig kapnak lehetőséget a játékra. A Pikkóban, Dadogó és Csukli szerepében már lendítői, igazi mókamesterei a darabnak. A „hálás szerep” esetükben a beszédhiba, amit mind a ketten a karakterteremtés szintjén művelnek, ám ezen túl, a szerepen belül, külön életet élnek a színpadon. Sztankay jelenései és eltűnései sokszor teljesen ötletszerűek; amikor Pikkó a Magyar Aktorok státuszá-



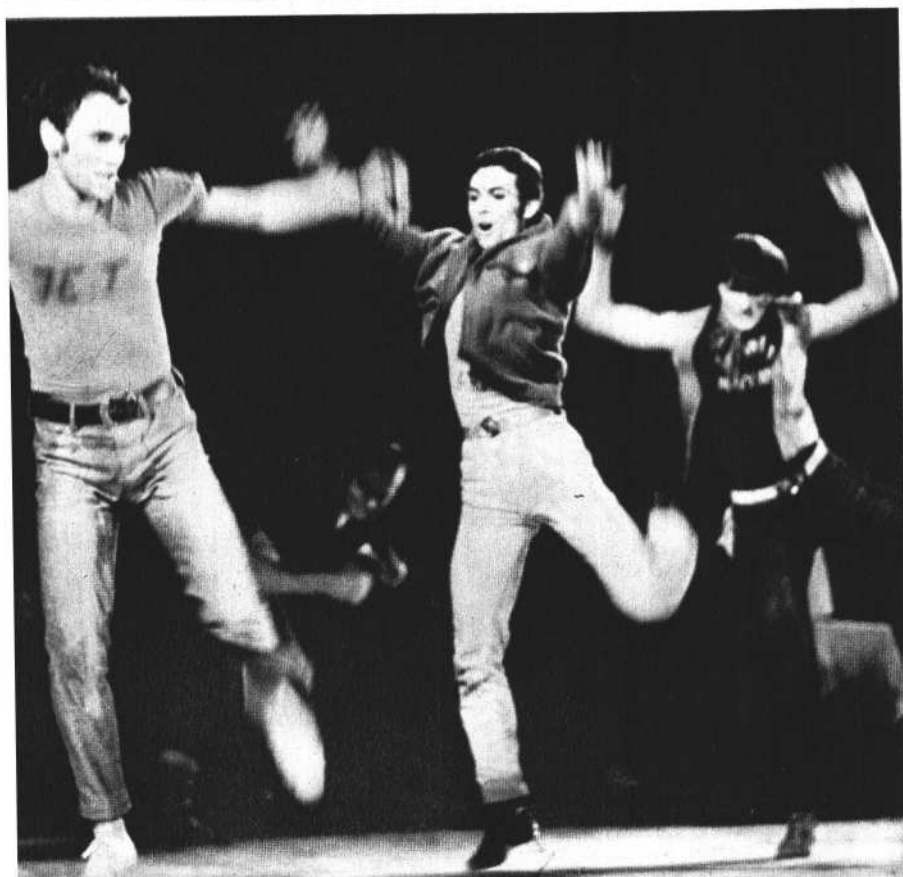
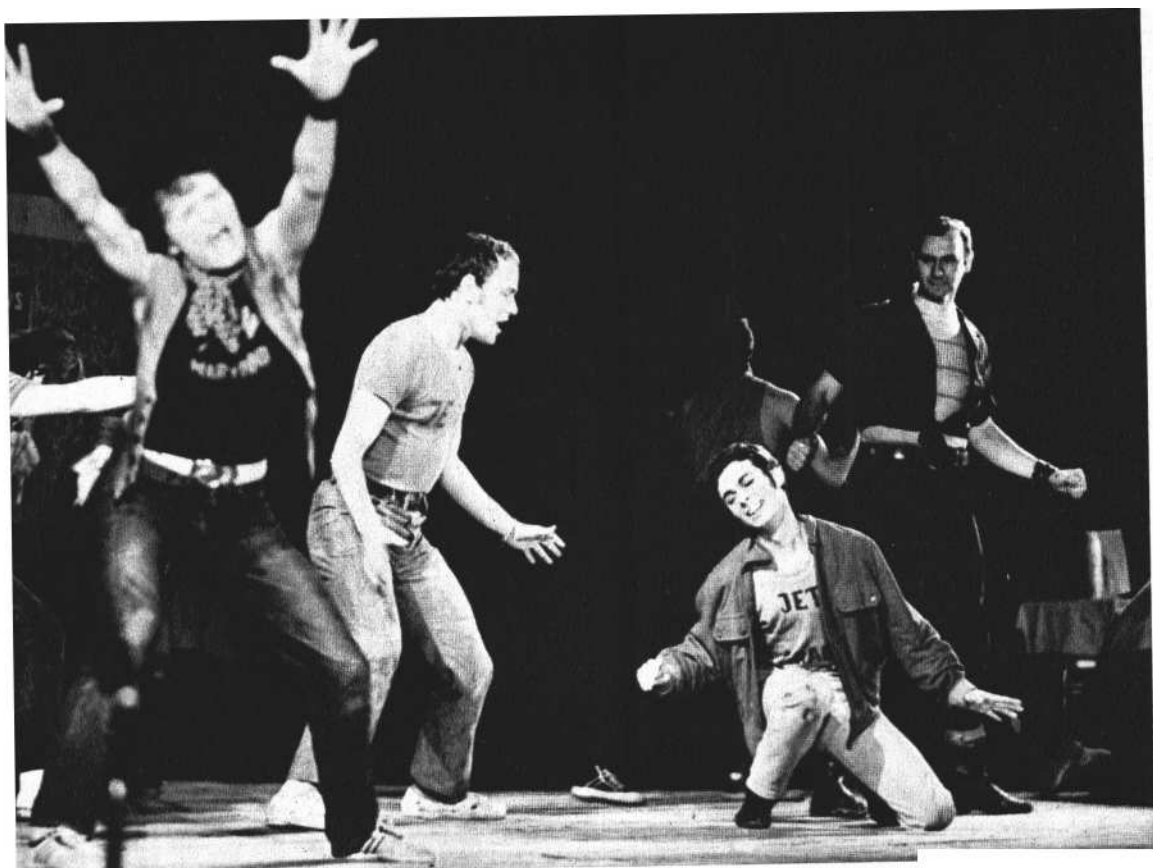
WEST SIDE STORY (BUDAI PARKSZÍNPAD) LIPCSEI
EDIT (MARIA), FARKAS BÁLINT (TONY)



WEST SIDE STORY (BUDAI PARKSZÍNPAD)
KÖZÉPEN: GALAMBOS ERZSI (ANITA), KERTÉSZ PÉTER (BERNARDO)



WEST SIDE STORY (BUDAI PARKSZÍNPAD)
GALAMBOS ERZSI (ANITA), KERTÉSZ PÉTER (BERNARDO)



WEST SIDE STORY
(BUDAI PARK-
SZÍNPAD)
(IKLÁDY LÁSZLÓ
FELVÉTELEI)



COMICO-TRAGOEDIA (SZENTENDREI TEÁTRUM). SZTANKAY ISTVÁN



COMICO-TRAGOEDIA
(SZENTENDREI
TEÁTRUM)
BÁSTI LAJOS ÉS MÁDI
SZABÓ GÁBOR

PAUDITS BÉLA F. H.
ÉS SZABÓ GYULA



PIKKÓ HERCEG
ÉS JUTKA PERZSI
(SZENTENDREI
TEÁTRUM)
PSOTA IRÉN
ÉS SZABÓ GYULA





PIKKÓ HERCEG
ÉS JUTKA PERZSI
(SZENTENDREI
TEÁTRUM)
PSOTA IRÉN
ÉS KONRÁD ANTAL



KONRÁD ANTAL ÉS
BASILIDES ZOLTÁN
(KÁLMÁN ZSUZSA
FELVÉTELEI)

ról, valamint az enni-innivalóról rendelkezik, az égre sóhajt - bizonyára nagyon éhes lehet. Szabó Gyula vészjóslóan oldalra billentett fejjel harsog a khám nevében - jó nagyokat csuklik is közben, hogy vezérségének minden elretentő erejét latba vesse. De jóízű, komédiázó kedv jellemzi a többiek játékát is; a spontán meglepetés erejével hatott Basilides Zoltán „operai bosszú-basszusa”, éppen úgy, mint Konrád Antal „kiművelt” tenorja, találó gesztusai, mimikája.

Az öröm és az elismerés hangján üdvözljük tehát „Az új műzsai hajlokat - a Szentendrei Teátrumot!”

Gyulai Várszínház

A Gyulai Várszínház ebben az évben immár a hatodik bemutató távlatából tekinthet vissza a kezdés gyönyörű romantikájára. Jogos a gyulaiak öröme s büszkesége, hiszen e hat év alatt elképzeléseikből nívós, komoly művészettel megvalósított profil lett, amelynek keretében Katona Józseftől Heltaiig, Victor Hugótól Calderónig magyar és a világirodalom számos klasszikusa szólalt meg a gyulai várszínpadon. A XIV. században épült vár komor bástyaival, hangulatos udvarával eleve biztosítja a színházi esték sajátos atmoszféráját - mégis, a szabadtéri látványosságon túl a várszínház művészeti vezetői rokonszenves, izgalmas műhelymunkába is kezdtek. „Gyula a magyar történelmi dráma egyik számon tartott otthonává lett” - állapítja meg Miszlai István, s ha most Sárközi Dózsjára, Szigligeti Béli Páljára vagy Madáchnak a *Csák végnapjai* című drámájára gondolunk, rögtön világos lesz a műhelymunka missziója is: felfedező, újjáteremtő szándékkal indult itt útnak egy lelkes csoport a magyar drámatörténet poros lomtárnak hitt múltjába, hogy értékeket mutasson fel onnan - s a megvalósult eredmény mindhárom esetben őket igazolta.

A színház idei „magyar műsorán” ismét egy ősbemutató szerepelt. Igaz, Jékely Zoltán darabját nem évszázados homályból kellett felszínre hozni - alig másfél évtizedesből legfeljebb: A *fejedelmi vendég* 1956-ban íródott. S hogy felfedezés ez a bemutató mégis, azt ismét a megvalósult eredmény bizonyítja. A játék láttán egyszerűen riasztóan soknak érezzük a tizenhárom évet, ami a darab megszületése és színre kerülése közben eltelt. Megszületés és színre kerülés közben persze történt azért itt más is: az átdolgozásra gondolunk, amelynek során egy értékes irodalmi mű (hadd ne írjam, hogy könyvdráma) kezdett új - és reméljük sikeres - életet a színpadon.

A *fejedelmi vendég* avagy Zrínyi Fogarásban című 3 felvonásos színmű Jékely Örköngő ősz c. verseskötetében jelent meg (Magvető 1968). Témája: az ál-Zrínyi tündöklése és bukása Apaffy Mihály udvarában. Az író, saját vallomása szerint, Bethlen Miklós *Önéletírása* és *Abbé Reverend* francia kalandor-diplomata feljegyzései ihlették a téma feldolgozására; ezen túl pedig: „... a nyelvújítás előtti, csodálatosan gazdag, hajlékony és mozgalmas régi magyar nyelv és szókincs felelevenítése”. Nos, a színes nyelvi gazdagság, a hol könnyen szárnyaló, hol érdes líraiság kétségtelenül a mű legfőbb erői.

Érdekes az író közelítési módja témájához: nem direkt módon közelít Apaffy erdélyi fejedelemségéhez, hanem egy szélhámosságában is kedves, megnyerő figura felől. Az lesz majd jellemző erre az uralkodóra és erre az udvarra, ahogy az ál-Zrínyi orruknál fogva vezeti őket, s ez a motívum inkább kedélyes, mintsem satirikus vagy éppen drámai hangvételt kölcsönöz a darabnak. Tudjuk viszont, hogy az erdélyi állapotok Apaffy uralkodása alatt aligha mondhatók kedélyesnek. Igaz, a mű szövegében halvány, inkább csak árnyaló jelzésként felsejlik a téma komor oldala is: a hamis pénz hivatalos terjesztése, udvari intrikák . . . Felsejlik - viccesen, tréfásan, ha akarom nevetek rajta, ha akarom komolyan veszem, de minék?

Miszlai István a darab átdolgozója és rendezője is a „Hlesztakov-motívumra” figyelt fel elsősorban: az ál-Zrínyi felől közelít a műhöz, s bolondos szolgálja, Bocskor Bódi felől, akinek „békebeli mókázásai” eleve elmossák a sötét tónusokat. Az átdolgozás néhol kegyetlennek tűnik - első látásra. Mert igaz ugyan, hogy a színház a színházban jelenet a mű egyik legelevenebb, legszínesebb része, de be kell látnunk, hogy a színpadon megbontaná a szerkezeti egyensúlyt. Egyrészt. Másrészt minden bizonynyal gondolni kellett a várszínpad technikai lehetőségeivel, pontosabban a méreteivel is. Miszlai egyébként is a bravúros ötletek egész sorozatával komponálta színpadra a darabot. A darab lendületét, dinamikáját a vaskos vidámságok súlypontosásával adja, ehhez mérten a mű lírai részei is inkább kedélyes, elégikus hangzást kapnak. Remekel az udvari tanácskozások színre állításával: itt kerülnek felszínre a kényes témák (a hamis pénz terjesztése, például), ám a rendező a hangsúlyok árnyalatnyi eltolásával, a groteszk beállításokkal a leplező-komédia hangnemét munkálja ki - így marad hű végső soron az író koncepciójához is.

A színészek is a vidám kedélyesség talajáról indítják szerepeiket - néhol alaposan el is rugaszkodnak erről a talajról: érzik a lehetőségeiket, kacagtatóan karikíroznak. Apaffy Mihály alakját Iványi József állítja színpadra. Szerepének mindvégig az elégikus, nosztalgikus elemeit hangsúlyozza. A tehetetlenség és az ábrándozás konfliktusát oldja meg ezzel a sóhajtozó, boros- nekikeseredéses hangvétellel. Alakítása mérték- tartó, a maga teremtette típus határait csak a szép Kamuthiné bájai láttán lépi át: itt is csak a papucsférj sóvárgásainak erejéig. S azzal, hogy a figura minden oldali jelentéktelenségét juttatja felszínre, történelmileg is hiteles típust formál. Művészetének erejét a jelentéktelenség módozatainak sok árnyalatú bemutatásánál érhetjük tetten.

A leghálásabb szerep kétségtelenül Suka Sándoré, Bocskor Bódi alakjában. Az ál-Zrínyi hűséges szolgája ő . . . tehát először: hűséges. Gondját viseli gazdájának, óva inti a csapodár kalandoktól, felmondhatja vele a Zrínyi-életrajzot. Aztán: temperamentumos és csavaros észjárású szolga ez a Bocskor Bódi. Suka különösen az ivóversenyen nyert fejedelemiség pózában remek. Nagyszerűen érzékelteti a tarisznyás szolga lelki-világát, amikor éppen főszerephez jut, amikor szava súlyosabb a fejedelem szavánál is (hisz megdolgozott érte!), amikor bölcsességét, ím, mindenki lemérheti, s amikor gazdájának is látnia kell: több ő bizony egyszerű rímfaragó szolgánál.

Fontos szerep jut a darabban az udvarnak, hisz szerepe a fejedelem mellett a leginkább kor-festő, korjellemző. Tyll Attila már másodszor formálta meg Teleki Mihály alakját (*a Béldi Pál*ban is ő játszotta ezt a szerepet), ám nagyot változott ez a figura most ebben a darabban. S örömdetesen nagyot változott Tyll Attila is szerepében: humoráról, szatirizáló gesztusairól, mimikájáról eddig keveset tudtunk - minden mozdulata, bamba, sunyi szemhunyorítása él a szín-padon. Szoboszlai Sándor Bethlen Miklós jel-mezében az intellektust képviseli ebben a boros-kedvű udvarban. Mozgása kimért, elegáns, és az adott helyzetben természetesen magatartását leginkább a gyanakvás jellemzi. A darab vége felé, amikor „velencei tervével” felbőszíti a fejedelmet - megszeppenésében ironizálja, kívülről is láttatja a figurát. Horkay János ostoba, mindenre kész, csúszó-mászóan alázatos udvarmestert formál Naláczy alakjából. Jól érzi szerepének harsány és alázatos felhangjait - hogy szerepét csak ő veheti komolyan, valójában még a fejedelem előtt is neveltséges. Fülöp Zsigmond

és Petényi Ilona többnyire lírai hangvételű szerepükben eléggé hálátlan feladatot kaptak. Fülöp ál-Zrínyiként remekel igazán, a figura bűnbánó mivoltában elsűrül - lehetőség híján. Petényi Ilona a szép Kamuthiné szépségéről győz meg leginkább - ismerve szerepét, egyéb-ről alig is tudna meggyőzni.

Kis méretű ez a gyulai várszínpad. Mégis : milyen különböző világok meglevevítésére képes! Ezen a nyáron is: az erdélyi fejedelmi udvar után spanyol főteret idéz a helyszín - erkélyek-kel, rejtett ablakokkal, sötét utcákkal, még a kötélhágcsó is előkerül. Remek ötlet volt ezen a színpadon Lope de Vegát megszólaltatni, hiszen ezáltal a Gyulai Várszínháznak arra nyílt lehetősége, hogy a XVI-XVII. századi spanyol *corral* színházat elessze. No meg Lope de Vegát, akit Cervantes joggal nevez a spanyol irodalom legreneszánszabb jelenségének, „a természet csodájának”.

A *furfangos menyasszony* igazi spanyol „köpe” nyes és kardos vígjáték”, a szerelem és a becsület alapkonfliktusával, Lope de Vega-i dramaturgiával, melynek lényegét ő maga így írta elő: „A tragikust vígsággal elegyítsük, Terentiust Senecával, s ne bánjuk, / Ha Minotaurus lesz is az eredmény ...”

A *furfangos menyasszony* esetében az eredmény: szabad áradású jókedv, önfeledt kacagás, ami egyaránt köszönhető a darab fordítójának (Berczeli A. Károly), a rendezőnek (Giricz Mátyás) és nem utolsósorban a színészeknek, akik megannyi „plusz ötlettel” szórakoznak pompásan megírt szerepeikben - s szórakoztatnak minket is ott lent, a hűvös várfalak mellett.

Giricz Mátyás a pergőbb ritmus, a látványosság intenzitása érdekében bizonyos mértékig „kijavította” a Lope de Vega-i dramaturgiát. A három *jornadát* (rész, felvonás) összevonta, a cselekmény mediterrán ritmusát csak egyszer szakítja meg, s külön érdeme, hogy ott teszi ezt, ahol figyelmünket éppen lekötötte s kellő módon felcsigázta az expozíció sokoldalú kibontása. Pszichikailag, de a látványosság szempontjából is jól munkálja meg a félreértések motívumait, hiszen voltaképpen ezekben a groteszk helyzetekben rejlik a darab dinamikája, mozgatórugója. Ezek a motívumok lendítik vagy késleltetik a cselekményt: Bernardo kapitány Don Quijote-i szerelmi felsülésein, Fenisa és Lucindo rajongó szerelmén és Hernando ravasz kópéságán keresztül.

Bernardo kapitány: Rajz János. Úgy tör be a színpadra - pontosabban, az özvegy házába - ,

kezében a faajtó maradványaival, mintha csak-ugyan Cervantes regényéből ruccant volna át Lope de Vega színpadára. Ragyogóan éli át szerepének alapvető komikumát: minduntalan a becsületéért és tisztességéért harsog, holott ezt az ő tisztességét az égvilágon nem veszélyezteti senki és semmi. Házassági tervét Fenisával viszont annál inkább veszélyeztetik (maga Lucindo, a fia), ám erre későn eszmél. Külön remekel a „féltékeny atya” szerepében: mozgása, tartása itt sebezhetetlen *grandot* mutat, ingerült közbeszólásaival azonban elárulja, hogy milyen szívesen lenne akár kardforgató hidalgó is - csak néhány évvel fiatalabban persze.

Fenis: Pap Éva. Ő a „furfangos menyasszony”. Külön bája van az ő furfangosságának; rajongó szemei és kislányos „epekedései” adják tréfáinak ellenpontjait. Amikor megjelenik anyja, a szigorú özvegy oldalán, oly sűrűn süti földre a szemét, hogy alig hiszünk furfangos képességeiben. Aztán Bernardo kapitány komikus házassági szándéka láttán egyszerre hozzá-fog cselszövényeihez - kipirult arccal, huncut, tréfás szemvillanások kíséretében közli velünk minduntalan cselvetései tervét, s oly légies könnyedséggel, annyi bájjal csinálja ezt, hogy őszintén vele izgulunk tervei sikeréért, s aztán persze, hogy vele is örülünk annak, amit mi már jó előre sejtettünk: a boldog beteljesedésnek.

Lucindo: Szersén Gyula. Talán a leginkább Lope de Vega-i hős ő, akinek elhiszük a szerző „aranymondását”: „A költészet feltalálója a szerelem.” Vérbeli spanyol életet él: a szenvedély, tüzes szíve sodorja egyik kalandtól a másikig és természetes, hogy szerelmi kalandokról van szó. Szersén érzékelteti játékában az „apai örökséget” is: az ostobaságot, ám az ő tetteit az őszintén vállalt érzelmek vezetik. Különösen „tépelődései” hitelesek: itt, ezekben a jelenetek-ben bizonyítja leginkább tehetségét.

Hernando: Tordy Géza. Ideális szolga, „személyi titkár”, ha úgy tetszik. Nyers, földhözragadt, de nagyon is praktikus realizmusával minduntalan parodizálja gazdájának felhőkben járó, ideális elképzeléseit. Nagy feladat hárul rá: mindenütt jelen kell lennie, éber szemmel és füllel, olykor, ha a helyzet úgy kívánja, női lepelben „éji lepkeként” kellett magát, kötélhágcsón közlekedik - pillanatnyi szüneteiben is praktikus marad: almát rágcsál. Bernardo mondja róla: „Nyelve, szeme oly hamis, / Hogy hazug a lelke is, / S lódít mindig nyomorultan”; ha most leszámítjuk a kapitány tisztos haragját, azt kell mondanunk: Tordy Géza úgy mókázik, olyan eleven kedvvel játssza szerepét, mintha magának

Lope de Vegának a szolgálatából szegődött volna rövid időre a gyulai várszínpadra - a mi szórakoztatásunk szolgálatába.

Szentendrei Teátrum

Comico-Tragoedia (XVII. századbéli ismeretlen magyar szerző moralitása). Színpadra alkalmazta: Békés István, művészeti vezető: Békés András, zenéjét összeállította: Oberfrank Géza, díszlet: Forray Gábor, jelmez: Szász Endre. Szereplők: Básti Lajos, Szabó Gyula, Sztankay István, Mádi Szabó Gábor, Psota Irén, Basilides Zoltán.

Szalkay Antal: Pikkó herceg és Jutka Perzsi. Színpadra alkalmazta: Békés István, művészeti vezető: Békés András, zenéjét szerezte: Vujicsics Tihamér, díszlet: Forray Gábor, jelmez: Laczkovics Piroska. Szereplők: Psota Irén, Konrád Antal, Sztankay István, Szabó Gyula, Basilides Zoltán.

Gyulai Várszínház

Jékely Zoltán: A fejedelmi vendég. Rendezte: Miszlay István, díszlet: Csányi Aprád, jelmez: Vágvolgyi Ilona. Szereplők: Iványi József, Stefanik Irén, Fülöp Zsigmond, Petényi Ilona, Tyll Attila, Szoboszlai Sándor, Horkay János, Suka Sándor, Gelley Kornél, Siménfalvy Sándor, Izsó Vilmos, Szersén Gyula, Fekete Tibor.

Lope de Vega: A furfangos menyasszony. Fordította: Berczeli A. Károly, rendezte: Giricz Mátyás, díszlet: Suki Antal, jelmez: Gyarmathy Ágnes. Szereplők: Rajz János, Pap Éva, Szersén Gyula, Tordy Géza, Soós Edit, Hegedüs Erzsébet, Buday István.

Színházi évad Szolnokon

Vidéki színházkultúránk vizsgálata, egy vidéki színház egész évi művészi munkájának elemző feltérképezése, sikeres vagy sikertelen törekvéseinek, tartalmas vagy tartalmatlan feladatvállalásainak számbavétele nem csupán egy színház életének, belső gondjainak mélyebb értéséhez segíthet hozzá, hanem közelebb vihet vidéki színházkultúránk általánosabb megítéléséhez, a feladatok és lehetőségek, gondok és vágyak valóságosabb és jobb felismeréséhez is.

A szolnoki Szigligeti Színház 1968/69-es évadját nem színezték kirobbanó művészi sikerek, sem látványos bukások. Voltak jó és jobb, gyenge és gyengébb előadások. Néhány évvel ezelőtt a szolnoki színház kitűnő prózai előadásaival hívta fel magára a figyelmet. Nem csupán az elő-adások művészi, színészi kimunkáltsága volt átlagon felüli, hanem a darabválasztás tartalmas bátorsága is. Az évad gerincét három-négy, magas művészi szintű és gondolatgazdag prózai előadás alkotta, s szinte áthidaló jelleggel kerültek színpadra zenés és könnyebb súlyú darabok, mintegy a színház és közönség sokszempontú kapcsolatának s a színház gazdasági rentabilitásának zálogaként.

Ha csak címek szerint rendszerezzük az évad bemutatóit, nem szembetűnő a lényeges változás. Sajnos, ennek ellenére általános az a gyakorlat, amely a színház művészi munkáját elsődlegesen a darabválasztás alapján ítéli meg, s így eleve figyelmen kívül hagyja a színházi elő-adás, a drámai színjáték közönséget formáló hatását. Az évadot nyitó *Leányvásár* és az évad-záró *Csárdaskirálynő* között színre került Heltai *Néma leventéje*, Marlowe-Brecht *II. Edward*-ja, Lorca *Vérvásza*, Fehér Klára *Csak egy telefon* c. vígjátéka és Örkény István *Tóték* című tragi-komikus groteszkje. S közben a zenés vígjátékok: *Mona Marie mosolya*, *Ne szóljatok bele!*, *Éjjéli randevú*. Öt zenés és öt prózai előadás. A prózai előadások belső arányai szinte támadhatatlanok: egy magyar klasszikus; egy külföldi klaszszikus; két mai magyar és egy 20. századi kül-földi dráma.

Ha tekintetbe vesszük, hogy a szolnoki színháznak sokfajta közönségréteg igényeit kell kielégítenie s művészi szinten, tulajdonképpen szerencsésnek tarthatjuk e műsortervet. S az is magától értetődő, s minden vidéki színházra több-kevesebb általánosítással jellemző, hogy a zenés darabok átlag tizenöt-húsz előadással tovább élnek a színpadon, mint a prózai bemutatók. Ha most mégis kétségeket támasztunk az idei évad művészi eredményeivel szemben, akkor ennek okát semmiképp sem a műsorra került darabokban, a műsortervben kell keresnünk, sokkal inkább a megvalósítás, a színpadra állítás módjában és hangsúlyában.

Alaposabban szemügyre véve most már a műsortervet, egy - s nemcsak a szolnoki színházat jellemző - jellegzetes vonásra azonnal felfigyelhetünk: egyfelelől a kiválasztott zenés vígjátékok többnyire a műfajnak nem éppen legjobb s legszellemesebb képviselői, de éppen vázlatosságuknál fogva nagy játéklehetőségeket rejtenek magukban. Színész és rendező számára a tehetségibontás és az ötletek végtelen terét, a közönség számára pedig a minden gondolkodás kényszerétől mentes szórakozás örömét. Másfelől előadtak néhány olyan drámát - a Marlowe-, a Lorca- és az Örkény-bemutatókra gondolok -, melyek rendezői értelmezésben, színészi munkában, ensemble-teljesítményben átlagon felüli erőket s tehetséget kívánnak. Túlságosan nagy rés tántorg így a *Mona Marie mosolya* és a *II. Edward* között. Közönség és művész számára egyaránt.

S mi lett a megvalósult előadások eredménye? A *II. Edward* művészi megoldatlanságát a *Mona Marie* szívderítő, jókedvű előadása felejtette a nézőkkel. Kétségtelen érdeme a szolnoki színháznak, hogy felfigyelt az elmúlt években néhány, színpadon kirobbanó sikert arató drámára, és vállalkozott bemutatásukra. A *II. Edward* brechti átdolgozása különösen izgalmas vállalkozás, hiszen a 20-as évek elejének német problémáihoz kötődő dráma a mai színpad értelmezésében kettős gondolati töltést ígér. Csakhogy míg Brecht Marlowe művét épp a jelenhez szólás drámai hangjainak felerősítésével tette időszzerűvé s korához szólóvá, addig a szolnoki előadás, Berényi Gábor rendezésében, az epikus dráma mondanivalóját nem gazdagította a színpadi megformálás jelenidejűségének drámai-gondolati erejével, sodrásával. Az előadásnak voltak önmagában érdekes, néha lenyűgöző pillanatai, egészében mégis elhibázott volt. Elhibázott és fárasztó. Fárasztó, mert a rendezői értelmezés leegyszerűsített jellemeket és helyze-

teket állított színpadra, az epikus dráma sokszínű világát fehérben-feketében akarta kivéteni, s így épp gondolati lényegétől fosztotta meg a művet. S a gondolati-érzelmi hatástól az előadást.

Marlowe drámájának bemutatása hatalmas művészi vállalkozás, nagyobb társulattal s anyagi erővel rendelkező színháznak is becsületére válna tisztesen jó előadása. Csakhogy a nagy technikai és művészi apparátussal rendelkező színházak akkor is létrehozhatnak látványos-mozgalmas „klasszikus” előadást, ha nincs igazán önálló rendezői elképzelésük. Mostohább körülmények esetén azonban (amikor például két jelentősebb szerepet is egy színészre kell kiosztani a rendezőnek, az epizodisták gyengék stb.) egyetlen egy dolog képes feledtetni a művészi-technikai hiányosságokat: olyan érdekes, egyéni rendezői mondanivaló, melynek gondolati-érzelmi izgalma átsegíti az előadást a technikai-művészi hiányokon és buktatókon. Épp ez a gondolati izgalom, nézőteret felvillanyozó színpadi varázs hiányzott a szolnoki *II. Edward*-előadásból, s így lett az évad nagy művészi vállalkozásából közepes teljesítmény.

S egyben kiindulópontja az idei évad fonák értékrendjének. Már a *Leányvásár* előadásának lendületes-játékos humora jelezte, hogy a színház nagy művészi vállalkozásai közben kinevelődik-összekovácsolódik egy fiatal színészgárda, mely nagy játékkedvvel, számtalan ötlettel, örömmel és tehetséggel próbálja tartalmassá színezní a tartalmatlan zenés komédiákat. A *Mona Marie mosolya* s különösen a *Ne szóljatok bele!* előadásai iskolapéldái voltak annak, hogy miként lehet s kell a semmiből színházat csinálni. Az évad kezdetén, a műsorterv ismeretében nagyon valószínűnek látszott, hogy az idei szolnoki színi-évad kiemelkedő művészi eseményei a *II. Edward*, a *Vérnász* és a *Tóték* bemutatója lesznek, s furcsamód az évad sikeres színeit végül is, a várakozással ellentétben, a zenés vígjátékok ötletházát s jókedvű előadásait hozták. De tekintsük át sorjában a prózai bemutatókat.

A *Néma leventét* még az előző évadban, tájelőadásban mutatták be, az előadás a tájszínpadok nehéz körülményei között edződött, s csak ezután került be a közsínházba. Orbán Tibor rendezői értelmezése a megszokott nemesveretű reneszánsz mesedráma helyett a művet mint játékos-szecessziós, verses szerelmi évvodést értelmezte, s ez az értelmezés lehetőséget teremtett a dráma ténylegesen drámai-emberi vonásainak hangsúlyozása mellett a mesejáték emberi közvetlenségének, játékos pajkosságának, humorá-

nak színpadi megjelenítésére is. Az előadás számtalan technikai-művészi fogyatékosága ellenére épp e pajkoskodó, játékos hangvétellel teremtettem kellemes színházi estét.

A *II. Edward* előadását követő prózai bemutató García Lorca *Vérnász* című lírai tragédiája volt. Lorca zseniális művét színpadra állítani nem könnyű feladat. Az író szándékosan eltekint az egyes alakokat és eseményeket meghatározó-előidéző okok részletes kifejtésétől, a részletes jellemrajztól. Alakjainak tetteit nem reális körülmények pontosan ábrázolt következményeinek mutatja, hiszen maga az ábrázolt eseménysor mindennapiságában végül is érdektelen. A mű drámai erejét a kimondatlan szavak s a véghez nem vitt tettek visszafojtottsága adja, az a balladai sejtetés, ami az egyszeri eseménysor mögötti összekuszált emberi érzelmeket, indulatokat, kapcsolatokat jelzi. Azokat a tetteket, amelyeket logikailag közvetlenül nem mindig lehet igazolni, s amelyek mégis vagy talán épp ezért mindig magukban hordozzák a további, logikátlan-nak tűnő, de mélyen emberi cselekedetek lehetőségét: a menyasszony kísérletét az emberi életre s e kísérlet reménytelenségét, a vőlegény kamaszos értelenségének szükségszerűen tragikus végkifejletét, Leonardo hűtlenségének értelmetlenül tragikus végét.

A színpadi megvalósítás csak akkor tudja felidézni Lorca tragikus erejét s népi ihletésű költői világát, ha a színpadi ábrázolás kifejezőeszközeivel megteremt az események mögött húzóódó indulatok, a ki nem mondottan is egymást feltételező emberi érzések feszült légkörű, balladás mese-reálisát. Székely Gábor gondosan épített, drámai előadást rendezett, de a költői erejű tragikus ballada helyett realista drámát állított színpadra. Így megfosztotta a színpadi alakokat és helyzeteket többértelmű költői izgalmuktól, s csak az egyszeri történet drámaiságát elevenítette meg: szimbolikus lírai balladahősök helyett egyszólamú drámai hősök állnak a színpadon.

Egy színház, különösen egy vidéki színház nem vállalkozhat csupán világ- és városmegváltó művek bemutatására. De egy vígjátéknak, mely mai életünk gondjait-bajait kívánja a nevetés erejével kipellengérezni, művészi erővel kell a nevetés lehetőségét megteremtenie, nem csupán kabarésablonokkal, mint Fehér Klára *Csak egy telefon* című vígjátéka teszi.

A *Vérnász* rangos előadása és a *Mona Marie* színvonalas bemutatója egyazon közönségrétegben is tartalmas élményt válthat ki. A *II. Edward* nagyon keveseknek kívánt szólni, kevés

sikerrel, a *Csak egy telefon* viszont mindenki számára csillogtat áligazságokat. Egy színháznak minden bemutatójával, a művek fajsúlyából következő erővel, de az igazság szintjén kell művészetet teremtenie. Olcsó megoldásnak tűnik a keveseknek szóló, tartalmas *II. Edwardot* a tartalmatlan - de sokak számára tartalmatlan - *Csak egy telefonnal* ellensúlyozni.

Az évad végén született meg az évad leginkább élményt jelentő bemutatója. Örkény István *Tóték* című tragikomédiáját eredeti felfogásban láthatta-élvezhette a szolnoki közönség. Az őrnagyot nem mint a háború démonikus szimbólumát láttuk viszont, hanem olyan figura-ként, aki maga is a háború, az elembertelenedett világ szenvedő megaláztatja, tehetetlen áldozat, akinek idegrendszerét felőrölte a háború, a józan (s főként a humánus) cselekvés iránti érzéket kiölte belőle az érzéketlenné keményedett valóság. Az őrnagy így csupán tehetetlen foglya értelmetlen létének. A rendezői elképzelés a megjelenített emberi szituációk *főle* helyezi az abszurdítás tényét: a háborút, mely értelmetlen, embertelen és követhetetlen, s az emberek életét akaratuktól függetlenül befolyásolja, sodorja torz irányba. Vitára készítő ez az értelmezés, mert Örkény drámája - jóllehet az abszurd drámák formanyelvét használja - épp abban több a beckett-i vagy ionescó-i világképnél, hogy az őrnagy és Tót emberi szembenállásában nem az emberi léten kívül keres megfejthetetlen és értelmetlen (tehát ezért abszurd) helyzeteket és erőket. A Szolnokon látott előadás talán leegyszerűsíti az író drámai kérdésfelvetését, de ki-munkált művészi eszközökkel, rokonszenves mondaniakarással teremti meg azt a szűkkörű és beszűkült világot, melyben a háború áldozata-ként Tót és az őrnagy egyaránt vergődik. A Fehér Miklós tervezte díszlet ugyanúgy művészi összhangban van Székely Gábor rendező koncepciójával, ahogyan Török Iván kemény atmoszférájú díszletterve tökéletes kifejezője volt a *II. Edward* rendezői koncepciójának. A tábort levelezőlappal borított előfüggöny, a régi lemezjátszó képe Karádi hangjával s az időt időtlenül mérő, ódivatú csörgőóra mindvégig nemcsak az előadás keretét, hanem drámai alaphangjait is megteremti, a műviségében is fájdalmasan emberi valóság megidézésével.

A *Ne szóljatok bele!* című icipici zenés vígjáték sikerével azonban egyetlen prózai bemutató sem vetekedhetett. Természetes az effajta művek színvonalas előadásának széles közönségsikere, gondot csak az okoz, ha az évad művészi-esztétikai értékelésében is túlonult nagy hangsúlyt

kapnak az ilyen bemutatók, ha a prózai előadások művészi fiaskóit vagy akár csak részletgyengeségeit a zenés gondtalanságok sikere felejteti, s ha egy évad legsikerültebb előadásaként a közönség s a művészek egyaránt a *Ne szóljatok bele!* című zenés játékot említik.

Persze a *Mona Marie* mosolya vagy a *Ne szóljatok bele!* sikere kétoldalú dolog. Mert nemcsak arról van szó, hogy e habkönnyű előadások gyógyírt jelentettek a nehezebb művészi eredményekért vívott csatában szerzett sebekre, hanem arról is, hogy néhány fiatal művész, rendező és színész nem csupán évadközi rutinmunkának tekintette ezeket a bemutatókat. Már a *Mona Marie* előadásán feltűnő volt, hogy a színészek milyen jókedvűen gyúrták, alakították, fűszereztek saját ötleteikkel az előadást. Ez a jókedvű színházcsinálás, önfeledt komédiázó kedv a *Ne szóljatok bele!* előadásán Bor József tapintatos rendezői munkájával is párosult. A színészek - okos mértéktartással - nem vették komolyan a darabot, de nem is komolytalankodtak. Ott parodizáltak, ahol már elviselhetetlenül szentimentális a szöveg s a zene, és amikor végképp semmiféle támpontot nem kínál a darab, akkor saját jókedvükkel mentik a menthetőt. Jól érzik magukat a színpadon, s a közönség jól érzi magát a nézőtérben. Csak az utolsó tíz percben veszik komolyan a művet, s vélnek tartalmas mondanivalót kihámozni a darabból. Ennek a tíz percnél erőltetett okoskodása már felesleges.

Viszont kétségtelen, hogy míg a *prózai előadások* majd mindegyikének színvonala lényegi vitát, nemegyszer ellenérzést kelt, az ideai szolnoki évad *zenés bemutatói* kellemes estétet s vidám szórakozást jelentettek. Elgondolkoztató, hogy vajon helyes-e ennyire kettéhasítani egy színház gyakorlatát, a zenés és a prózai társulatot ennyire távol tartani egymástól, s hogy vajon azok a fiatal művészek, akik önfeledten végig-komédiázták az évadot, nem lennének-e alkalmasak tartalmasabb feladatokra is?

Három fiatal művész portréját érezzük még szervesen az évad eredményeihez tartozónak. Mindhárman pályájuk jelentős fordulópontját hagyták idén maguk mögött.

Ifj. Újlaky László ötödik évadját töltötte Szolnokon, ahol egyre nagyobb rutinnal oldotta meg a széplelkű fogorvosok, tévedhetetlen szépemberek, magabiztos hódítók és szimpatikus amorózók egész sorát. A *Mona Marie* mosolyában még elsősorban játékkedvét és alakszínező ötleteit élveztük, a *Ne szóljatok bele!* Vendrey-szerepe már jellembrázolásra ösztökölte a fiatal szí-

nést. Szemüvegesen, gondosan választott frizurával, igyekvő fejbólintásokkal érkezett színpadra, vígjátéki Luciferként, aki gondosan szerelmes, gondosan tiszteletteljes, alaposan udvarias, józanul korlátozott, s apró gonoszkodásai közepette is gondosan kerüli, hogy drámai fordulatot okozzon a vígjáték eseményeiben. Okos önironia és következetes alakformálás : két új s lényeges szín a színész kifejező kelléktárában. S egyben bizonyítéka annak, hogy olykor a papír-figurából is lehet színészi eszközökkel hús-vér embert faragni.

Krasznói Kláriról régóta tudjuk, hogy kitűnő szubrett, nagyszerűen táncol, énekel, játékkedvével lendületben tartja az előadásokat. Hogy drámai színésznő is tud lenni, azt az *Éjféli randevú* Bambinájaként bizonyította idén. Az elesett kis bohóclány, aki az igazi színház és az elegáns hotel magatartás-útvesszőiben csetlik-botlik, tulajdonképpen nagyon hálás sikerszerep. De indulatokat átélni egy revüoperettben hangoskodás nélkül, egy pillanatra sem szentimentálisá válva megéreztetni valamit egy gyerekkember bohóc tétovaságából - ez színésznői erény.

Vajda László két remek színészi alakítással hívta fel magára a figyelmet. A *II. Edward* előadásában egy, a kivégzést is tisztességes mesterségnek tekintő szakember-hóhér büszkeségével magyarázgatta a halálra szánt királynak a halálnemek közötti minőségi különbségeket. Megrázó és döbbenetes pillanatokat éltünk át a nézőtérben, mert a színész épp az alak emberséges értetlenségét mutatta meg, került minden morbid hatást, s az emberi esendőség s értetlenség tragikumával hitelesítette a figurát. Az embertelenségben feloldódó emberség görcstelen megérzése hitelesítette a *Tóték* postását is. Nem tragikus és komikus, groteszk és megrázó pillanatok követték egymást a fiatal színész játékában. Vajda László a postás lassan apró darabokra töredező emberségének törmelékeiben is teljes egyéniséget, a dolgokat egyszerre kívülről s belülről szemlélő, de megítélni nem tudó értetlenség fájdalmasan torokszorító keserűségét éli át minden pillanatban, s közvetíti meglepően letisztult művészi eszközökkel.

Egy évad eredményeit summázni, végeredményben jónak vagy végeredményben rossznak ítélni egy színház egész évi művészi munkáját: szükségszerűen egyszerűsítő s egyben torzító megoldás. Elhibázottnak vagy jónak tartott törekvésekről kívántam csak szólni, hibákról a kijavítás reményében s erényekről, melyek további eredményes munkára ösztönöznek.

A SPANYOL LOPE DE VEGA-DÍJÁT

1932-ben alapították, a nemzeti drámairodalom istápolása céljából. A díj elnyerése biztosítja a szerzőknek azt is, hogy még az évben a madridi Teatro Espanol műsorára tűzi a színdarabot. A zsüri viszont igényes, ezért 1932 óta többször is előfordult, hogy megfelelő pályamű hiányában nem osztották ki a díjat.

A sajtó azonban mintha még igényesebb lenne. Az elmúlt évtizedek díjnyertes művei közül keveset tartott méltónak a Teatro Espanol színpadára. Így az 1968. évi nyertest, Manuel Pombo Angulo pszichológiai drámáját, a *T e g n a p v á r t a l a k - o t* (*T e s p e r o a y e r*) sem.

A darab főszereplői - két nővér - ugyan-azt a férfit szeretik. Manolo egyiküket, Elenát választja. Házasságuk azonban nem sikerül. Születik egy kislányuk, de Manolo rövid idő elteltével elhagyja feleségét, Elenát. Elena újra összeköltözik nővérével, Mariával. A két nővér együtt neveli a kislányt, Maryt, aki sokáig nem is tudja, kit tarthat édesanyjának. Amikor a lány felnő és szerelmes lesz, közös erővel próbálják visszatartani a házasságtól. Tervük nem sikerül és ők ketten újra egyedül maradnak.

Manuel Pombo Angulo műve semmivel sem jobb a pszichologizáló tucatdrámák többségénél és érthetetlen, hogy a Lope de Vega-díj zsürije, amely kínosan vigyázott arra, hogy 1964 és 1967 között ne ítélje oda a díjat - most egy ilyen közepes színdarabot tüntetett ki.

Az előadás eklektikus. A spanyol rendezők sokat tanultak Barrault-tól, Maurice Béjart-tól, Paolo Grassitól és Grotowskitól, de a díszletfalakba bújtatott világítótestek és az időnként fel-felvillanó piros-lila fények sem változtatják az előadást érdekesebbé vagy korszerűbbé. A *T e g n a p v á r t a l a k* nem törte meg tehát a spanyol hivatásos színházművészet monoton közepszerűségét.

(Primer Acto 1969/4)

Gondolatok a Debreceni Színházi Napokról

Nagy örömmel vettem tudomásul, hogy a debreceni Csokonai Színház meghívottjaként részt vehettem a Debreceni Színházi Napok rendezvényein. Ez annál is inkább örömömre szolgált, mert először sikerült közvetlen kapcsolatba kerülnöm a magyar vidéki színjátszással. Magyarországi útjaim során úgy ahogy tiszta képet alkottam a fővárosi színházakról, de vidéki színházi előadást eddig még nem láttam.

Magam is vidéki színházban tevékenykedem már több mint egy évtizede, így hát természetes, hogy rendkívüli várakozással töltött el a Színházi Napok várható eseménysorozata.

Távol áll tőlem, hogy a fesztivál színvonalas előadásainak elemzésére vagy értékelésére vállalkozzam. Inkább azokról a szubjektív élményekről, gondolatokról szeretnék beszélni, amelyeket „a külföldi” szemszögéből nézve, úgy érzem, el kell mondanom.

Nem ez volt az első fesztivál, amelyen részt vettem, s mindig azt tapasztaltam, hogy az sikerült igazán, amelyen a vendéglátó, rendező ország vagy város előadásai domináltak. Debrecen-ben is ez történt. Számomra a Csokonai Színház együttesének MacBird-előadása jelentette a legizgalmasabb színházi élményt. Itt éreztem a legjobban, hogy a vidék és főváros közötti különbség elmosódik, elmosódott, és ezen az előadáson éreztem a „legeurópaibb” légkört.

A világviszonylatban is közérdekű tartalom a XX. század színházához méltó formában bizonyította számomra azt, hogy egy vidéki színház igenis kialakíthatja a maga kapilláris rendszerét a legmodernebb európai színházi kultúrával. Ez az előadás volt a legbeszédesebb tanúságtétel mellett, hogy egy vidéki színház is akarhat és tudhat utat törni magának.

Kellemesen lepett meg az a tény, hogy a debrecenieknél nemcsak allűr, nagyzási hóbort a fesztiválrendezés, hanem szervesen gyökerezik a színház életében, törekvésként az átlagszínvonalból való kiemelkedésre. Ezt bizonyította a Csokonai Színház másik előadása is, Illyés Gyula *A kegyencének* tiszta, modern, sallangmentes megformálása Giricz Mátvás rendezésében.

Gyarmathy Ágnes kiváló, túlzás nélkül mondhatom, európai színvonalú díszleteket és jelmezeket ter vezet. Sárosdy Rezső Maximusa eleven példája volt a korszerű, „eszköztelen”, nagy színészi alakításnak.

Természetesen, mint minden színházi fesztivál, a debreceni sem csak kiváló eredmények, hanem ellentmondások tapasztalataival is szolgált. Olyan problémákkal, amelyekkel minden ország vidéki színháza küzd: korszerűen és művészi igénnyel megfogalmazott hazai darabok hiánya, a tradicionális játékestílus és a modern formai törekvések közötti ellentét, az általános vidéki közönségigény, de mondhatnám úgy is, hogy igénytelenség stb.

Nem akarok ünneprontó lenni, de el kell mondanom, hogy a fesztivál pozitív jelenségei mellett ilyen kérdések is felvetődtek vagy megerősödtek bennem:

Hogyan lehetne áthidalni a rossz értelemben vett konvencionális dramaturgia és színházi előadások, valamint a színházak korszerűsége való törekvései között tátongó szakadékok?

Miért szorul az igazi, korszerű dráma a stúdió falai közé?

Hogyan lehetne ezeket a darabokat az évi műsorterv gerincévé tenni?

Meg lehet-e a közönség átlagigényét és ízlését változtatni?

Hogyan lehetne a színház periférikus ügyéből közérdekű társadalmi mozgalmat formálni?

Végül: lehet-e egy vidéki színházból európai színvonalú színházat formálni?

Persze ezek a kérdések bonyolult, összetett tényezők függvényei. Tudomásom szerint nagyon kevés ilyen színháznak sikerült kiemelkednie a vidékiség óceánjából. En a magam részéről a vidéki színház legnemesebb törekvésének azt tartom, ha megkísérli a lehetetlent: kitágítani a kereteket, kitárni az ablakokat a négy világtáj felé, friss levegőt szívni és esetleg árasztani maga körül.

Számomra ez volt a Debreceni Színházi Napok leglényegesebb tanulsága. Ezt nagyban elősegítette a meleg, közvetlen, baráti légkör, amely a személyes találkozókat jellemezte. Köszönöttem tartozom a Debreceni Színházi Napok rendezőinek, hogy alkalmat nyújtottak egy sor kiváló pesti és vidéki előadás megtekintésére, termékeny meditációra és számtalan baráti találkozóra, amelyek mind-mind erőt adnak a további munkához.

SZOMBATI-GILLE OTTÓ a
Nagyvárad Állami Színház
főrendezője



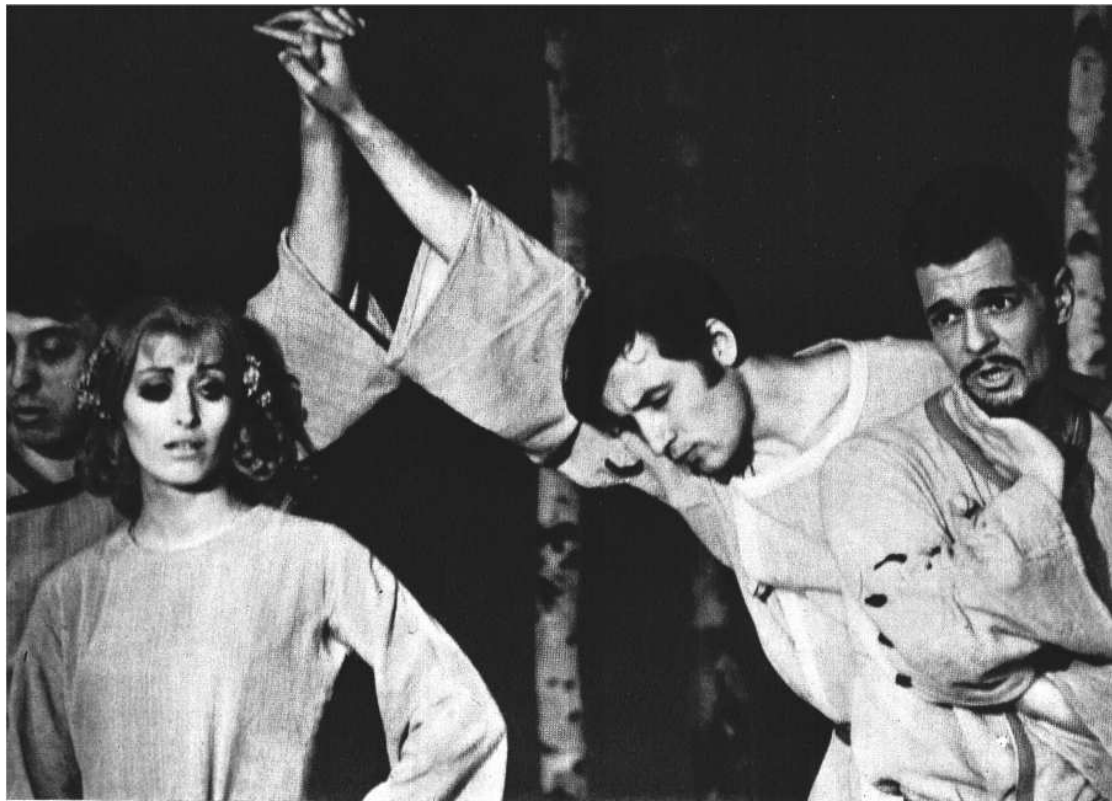
KALEVALA (KÖRSZÍNHÁZ)
BITSKEY TIBOR (VEJNEMÖJNEN) ÉS BŐSZE GYÖRGY



KALEVALA (KÖRSZÍNHÁZ)
MÉCS KÁROLY (LEMMINKEJNEN)



KALEVALA (KÖRSZÍNHÁZ)
HORVÁTH TERI (LEMMINKEJNEN ANYJA)



KALEVALA (KÖRSZÍNHÁZ). BÓSZE GYÖRGY, DRAHOTA ANDREA, VALCZ PÉTER, MÉCS KÁROLY

JELENET AZ ELŐADÁSBÓL. (IKLÁDY LÁSZLÓ FELVÉTELEI)



műhely

KAZIMIR KÁROLY

Szabálytalan jegyzetek a Kalevaláról

Rendezőpéldány helyett

A napokban rövid ideig boldog voltam. Elkészült a *Kalevala* színpadi próbára kész példánya.

Agyam színpadának állandóan vissza-visszatérő szereplői: Petőfi, Dante, Kalevala.

Nem vagyok fatalista ? ! Hangulatok, megérzések, muzsikák, társadalmi igény! ?

Léteznek művek, amelyek esztendők távolából, könyvespolcok zugaiból okoznak lelkiismeretfurdalást. Azoknak, akik elmulasztották kellő időben a találkozásokat.

Barátaim szemében megjelenik a csendes pánik, amikor vissza-visszatérek a *Kalevala* színpadi víziójára. Az gyanús, hogy nem szólnak közbe, csak figyelnek: talán felidézem bennük ifjú korukból a nem túlságosan kedvelt kötelező olvasmányt.

Csirke Józsi bácsi alacsony termetű, kiszikkadt arcú, szőke hajú somogyi népdalénekes, közel a nyolcvanhoz - a finn kalevala-énekesek ha-

zai megfelelője. Miközben előadja vékony fejhangon egyedülálló műsorát, egy hosszú-hosszú balladát, mögötte áll egy lelkes, nagybajuszú néprajzkutató kandidátus. Úgy érzem, Csirke Józsi bácsi titkaival együtt az övé.

Részlet egy finn néprajzkutató előadásából: „Most egy munkadalt mutatok be (magnetofon), az utolsó férfi dalénekesnek hangja ez. Ugyanabból a Szujtanóból, ahol Vikár is járt. Egészen hasonló Vikár dalköltőjéhez. Pontosan kiszámítható az ötös szám, ami a dal ritmusában mutatkozik. Ez a melódiában »szent« szám. Most ezzel a bemutatással egy Tamperén előadott dalt fog bemutatni, ami műdal, de lehetséges, hogy Vikár is hallgatta, bár erről nem tudunk.” És végül megköszöni szíves figyelmemet.

Nem szubjektív motívum. Sokat beszélünk arról, hogy testvérnép vagyunk a finnekkel. Beszélünk róla, de valójában keveset tudunk egymásról.

Szándékaimról és a miértről

Tájékoztatom titkaimról, azoknak, kiket érdekel. Mikor először találkoztam a sok helyről összeválogatott társulattal (Thália, Nemzeti, Víg, József Attila Színház, Győr, Debrecen, Pécs, Veszprém, Kaposvár), körülbelül ez volt mondandóm lényege.

Amikor tavaly nyáron Dante *Isteni színjátékát* bemutattuk, a tét nem volt kicsi. Igaz, Dante műve több kiadást is megért nálunk, el is fogytak ezek a példányok, az átlagolvasó számára ennek a költészetnek megismerése mégsem jelent könnyű feladatot. Első nekirugaszkodásra például lehetetlen végigolvasni.

Körszínházi előadásunkkal kapcsolatban olyan vélemények is hangzottak, hogy Dantét színre vinni népművelő, ismeretterjesztő feladatnál semmiképpen sem jelent többet. Ezek a megjegyzések erőfeszítéseinket próbálták kicsinyíteni, de mi büszkén vállaltuk ezt, hiszen a színháznak - egyebek között - ez is nemes feladatai közé tartozik.

Ez a nyár újabb erőpróbát jelent számunkra. Ezt most érezzük csak, amikor a Körszínház 1969-es évadjára, a *Kalevala*, a finn népi eposz bemutatójára készülünk. (Próbára készen áll a *Kalevala* színpadi példánya, amely az eredeti mű több mint 22 000 sorából 4000-et használ fel. Dante *Színjátékának* 14 000 verssorából tavaly 2300-at vittünk a színpadra.)

Amíg azonban Danténál legalább a mű címében előfordul a színjáték szó (az isteni jelzőt az utókor értékmérőként ragasztotta az eredeti címhez), addig a *Kalevala* esetében erről sem

beszélhetünk. Mi készítetett tehát arra, hogy ezt az olvasmánynak szánt művet egy más közegbe, a színpadra helyezzük, és a színészek segítségével és a színház. varázslatával újraformáljuk?

Egy nemzet gazdagságát nemcsak a nemzeti jövedelem számai jelzik. Nálunk egyre nagyobb az emberi kultúra értőinek és ismerőinek tábora. Egy nemrégiben közreadott felmérés azonban másra is felhívta figyelmünket: közel egymillióan élnek a tanyavilágban, ahol nincs villany, az itt élők tehát nem lehetnek sokoldalúan bekapcsolva a kultúra áramkörébe sem; vannak nálunk analfabéták is. Mintha ezekkel a negatív példákkal perlekedne az a tény, hogy például a *Hamlet* vagy a *Faust* általánosan ismert irodalmi alakok, de sok más példát is említhetnénk a művészetek ismeretéről, műveléséről és hatásáról.

„Iskolában kellene olvasatnunk”

Ide, a két véglet közé kívánczik ami színházi tevékenységünk: ennek a felfedező, igazi értékekre fényt derítő munkának lesz - úgy hisszük - fontos állomása a *Kalevala* színpadi bemutatója. A második magyar kiadás elé írt bevezetőjében Kosztolányi Dezső azt ajánlotta, hogy az „iskolákban kellene olvasatnunk és fejből tanultatnunk verseit”, vagyis népkönyvvé kel-lene avatnunk ezt a remekművet.

Kosztolányi azonban tovább is megy a *Kalevala* felfedezésében: „Ha kell nekünk nemesi levél, a szellemiség és alkotóerő igazi nemesi levele, akkor ott a *Kalevala*.” Arany János, aki egy életen át hiába kereste pogánykori költészetünk nyomait, megtehette volna benne mindazt, amit a kereszténység tüzzel-vassal kiirtott, ázsiai hagyományainkat, hitreginket, a regős énekek és a virágénekek egész lelkeségét. Ez a világszemlélet és bölcsélet a miénk volt hajdan, és amint látni fogjuk, gyökerében még ma is a miénk.

Pár évvel ezelőtt három hetet töltöttem Helsinki-ben. Akkor kezdtem foglalkozni a gondolat-tal: színpadra kellene vinni a Kalevalát. Az utcán, a velem szembejövő embereket megpróbáltam elképzelni, mint ennek a csodálatos hősi éneknek figuráit. Az ott élő magyaroktól is kér-dezősködtem, hallottak-e valamit Joukahajnenről, Vejnemöjnenről; ők bevallották, hogy nem. Miért is hallottak volna ?

Mi, magyarok büszkék vagyunk arra, hogy jól ismerjük a nagy nemzetek kultúráját. Vannak pedig jelentős hagyományaink, gazdag hagyatékaink és egyszerű életművek, például Vikár Béláé, akinek tiszteletére - születésének 110. év-fordulóján nemrégiben jelentős ünnepeket

szenteltek szülőházájában, Somogyországban. (Hetésen született Vikár, majd Pápan és Pécssett végezte tanulmányait.) Egyik úttörője a hazai folklórkutatásnak: 1895-től fonográf-felvételeket gyűjtött, az előzően gyorsírással gyűjtött anyagát. Az ő vállalkozása ösztönözte később Bartókot és Kodályt is erre a munkára. Különösen jelentős, irodalomtörténetileg kiemelkedő munkája volt a *Kalevala* fordítása.

Amikor egy évvel ezelőtt többen megkérdez-ték tőlem: mire készülök jövőre, azt válaszoltam, nem mondhatom meg, mert bizonyára lebeszél-nek róla. Mit is felelhetek volna, ha azt mon-dom: a *Kalevalát* rendezem. (Különösen kaján válaszokat tudnak adni a színészek, ha hasonló kérdéseket tesznek fel nekik. Egyik kollégánk például ironikusan azt válaszolta, hogy „Einstein relativitáselméletében játszom, mivelhogy az sem színdarab . . .”) Természetesen tudom, hogy a *Kalevalát* nem lehet eljátszani. (Ismerem Eino Leino törekvéseit, aki körülbelül hatvan évvel ezelőtt megpróbálkozott a színpadra vitel-lel, munkáját azonban nem kísérte siker, és a feledés homályába veszett.) A *Kalevala* esetében nem oratorikus formára gondolok, mint például tavaly az *Isteni színjáték* előadásában, ahol a fő-szereplők estélyi ruhában és szmokingban, a többiek - a kar - stílizált köpenyben léptek színpadra.

Leginkább talán a népi játékokkal való rokon-ság aspektusából közelíthetjük meg ezt a művet. A természetfeletti és mitikus jelenségekre is (Szampó, Hold, Nap stb.) igyekszünk megtalálni a legmegfelelőbb megoldást. A budapesti Kör-színházban ugyanis sem függöny, sem zenekari árok nincs. A nézők karnyújtásnyira ülnek a szí-nészekről, akik szinte közöttük járnak. Ez a for-ma sajátos játéktípust követel, a nézőket a cse-lekmény részeseivé teszi. A *Kalevala* esetében ez egyenesen kíváncsú is.

Mindettől eltekintve - bármilyen furcsa - érdeklődésem mindig a jól megírt darabok felé irányul, kivételes esetekben azonban eltekintek ettől. Olyan művek után kutatok, amelyeknek irodalmi értéke vitathatatlan, és számunkra mondanivalója van.

A formát is fontosnak tartom, de nem ki-indulópontnak.

Dante *Színjátékára* tíz esztendeig készültem, a *Kalevalára* hét év jutott. Tavaly, amikor az *Isteni színjátékot* műsorra tűzték, felkerestem Weöres Sándort és Kardos Tibor professzort, idén - hasonló okokból - Képes Gézát és dr. Ortutay Gyula professzort.

Ők mindkét alkalommal mellém álltak, bíztak

és biztattak, kivételes tudásukkal az ügy szolgálatába szegődtek. (Külön öröm Képes Géza most készülő új *Kalevala* fordítása, amelynek néhány kitűnő részletét mi is felhasználjuk.)

Nagyjából hasonló megegyezésre jutottunk a két eset kapcsán: nem egy másik színdarabot kell írni, hanem a mérhetetlenül gazdag anyaggal úgy kell gazdálkodnunk, hogy a dramatikus elemeket megfelelően sűrítsük, kiemeljük.

Jelen esetben abból a kincsestárból kellett választanunk, amelyet 1835. február 28-án Lönnrot Illés mutatott be Helsinkiben a finn irodalmi társaságnak, az általa gyűjtött termésből.

1968-ban, Dante-bemutatókon - amely a nyári, alkalmi színházteremből átkerült a Paulay Ede utcai Thália Színházba, ahol eddig hatvan-szor játszottuk el, mindig telt ház előtt! - megjelentek a világsajtó képviselői is. Ők egyszerűen nem tudták elképzelni, mi lesz. Arra számítottak, hogy - szocialista ország lévén - kihagyjuk például a Paradicsomot. Ebben az esetben a „szenzáció” kézenfekvő. A hamisítás, a vulgarizálás vádjával illethették volna az előadást.

Ezúttal nem fenyeget ilyen veszély, de vannak másfélék. Például az anyagra, amely rendkívül szerteágazó, évszázados rétegek rakódtak rá. És mégis, a Lönnrot Illés által összegyűjtött csodálatos anyagban benne rejlik egy színpadi változat lehetősége.

Minden előadás legnagyobb gondja: a kezdés meg a befejezés problémája. A rendezőnek könnyű helyzete van, ha az előhang után a szöveg ezzel a mondatnál folytatódik: „Bizalmas jó pajtásom ... Nagy néha akadunk össze ... kezded kapcsolód csak kezembe . . .” - Itt csaknem semmi dolga sem lesz a rendezőnek. Olyan kezdés ez, amelyből a közönség pontosan érezheti, nem elvont és misztikus anyaggal találkozunk majd.

Később azonban bonyolódik a helyzet. Vejnemőjnen születését például egyszerűen nem lehet előadni: főként azért, mert öregén jön a világra, anyja ezzel szemben szűz és fiatal. Ez a költői „információ” azonban feltétlenül alkalmas arra, hogy a továbbiakban a közönség nyílt szívvel, a történettel azonos hőfokon figyeljen, hiszen ritkán hallott dolgokat kell egy csodálatos élet születéséről tudomásul vennie.

A rendező számára ez nagy lehetőség: meg kell komponálni, elfogadhatóvá kell tenni e különleges szituáció realitását. Vejnemőjnen 700 éves, de mégis ifjú, mert aki ennyire öreg, az már örökre fiatal marad ... Születése több egy ember teremtésénél. (Érdekes és komplex fel-

adat lesz a színész számára ez a szerep, amelyhez középkori vagy annál fiatalabb színészt kerestem, és végül Bitskey Tibor személyében ideális megoldást találtam.)

Az egyik következő jelenetben Joukahajnen és Vejnemőjnen dalos párba szinte kínálja a megvalósítás szép lehetőségét. Öreg és fiatal együtt dalol, s az öreg Vejnemőjnen beledalolja a földbe az ifjút . . .

A Szampó, a csodamalom, a küzdelem célja: aki birtokolja, azé a gazdagság, az élet . . . Homály-hona, Észak ridegsége ellenünk is van, azok, akik ellene küzdenek, a mi rokonszenvünk birtokosai.

Csak néhány példát említettem a tengernyi közül, amelyek színpadi megvalósítását próbák közben kell majd megoldanunk, hogy a világirodalomnak ezt a páratlan remekművét, a „tisztá forrást” szerető közönség számára közkinccsé tegyük 1969 júliusában a városligeti Körszínházban.

„Ránk, hogy vidám este jöjjön”

A fokozatokat nem lehet átugrani. Ahogy a festőművésznél léteznek ceruzavázlatok, krétarajzok, skiccek, pacnik, amelyeket letöröl, semmisnek tekint, de a végső megformáláskor mégis emlékezik mindezekre, a rendező sem kerülheti ki munkájának kötelező fázisait.

Az előjáték így fejeződik be: „...ránk, hogy vidám este jöjjön ...”; a közönség felé fordulunk. Jó néhány mű kezdődik a közönség jóindulatának megnyerésével. Az ígéretet azonban be kell tartani, „Ránk, hogy vidám este jöjjön.”

A fokozatokhoz tartozik Ortutay rendkívül szellemes és szórakoztató bevezetője. A *Kalevala* dalai, a runok ma is élnek a finn nép körében. A sámán szertartások ősi eredetű motívuma a feldarabolás és az életre keltés. Ez megtalálható a Lemminkejnen-epizódban és a magyar népmesékben is. A finn táj a finn emberről is vall. A sziklás vidékről, melyeket világos nyírfaligetek ölelnek magukba. (Élő díszlet hangulat.) Felfeltűnnek a sötét fenyőerdők, a megbúvó szigetek és a mindent visszacsillagató vízfelületek. Magányos udvarházak, úgynevezett tanyásfaluk, katona- és kereskedővonásokkal megáldott paraszti nép. A *Kalevala* hidat teremt a távoli múltból napjaink történetéhez. Szeretem hallgatni Ortutay rendkívül szuggesztív, enciklopédikus felkészültségű előadásait. Örültem dicséretének, amikor Somogyországban így szólt: „Nagyon köszönöm K. K.-nak e könnyed előadását, hallgatóink talán túl könnyednek vélik, valójában roppant kemény munka van emögött.”

Bennem nincs meg a színpadot látó fantázia, mint K. K.-ban, de azt hiszem, azt a kozmikus összefüggést, ami a *Kalevalában* van, jól összefogja ez az előadás. Természetesen tudjuk, hogy vannak a Kalevalának különböző feldolgozásai. Mi abban különbözünk valamennyitől, hogy idegen szó nem kerül a mi átdolgozásunkba. Minden betű a Kalevalából van. Ez a legjelentősebb érdemünk. Remélem, találkozzunk hamarosan ezzel az alkotással, amely fordulatot jelent majd a két nép barátságában." (Könnyebb feladatot is el tudok képzelni, mint Ortutay Gyula jelenlétében előadást tartani a *Kalevala* színpadra állításáról. Ő olyan elnök, aki szereti a frappáns közbeszólásokat, és ha korrigál valami hibát, tekintetéből nem hiányzik egy kis professzori kajánság sem.)

Väino Kaukonen professzor finn hidegvérrel soronkívül emelkedett szólásra előadásom után:

„Roppant felkeltette érdeklődésem, mikor másfél hónappal ezelőtt hallottam erről a nagyszerű kezdeményezésről. Több kísérlet után körülbelül tíz évvel ezelőtt hasonló problémák előtt állt a Kalevala csoport, amikor felkészült, hogy segítséget nyújtson a Szovjetunióban akkor forgatásra kerülő Szampó-filmhez. Ez a film Kalevala-motívumokból állt, de nem a *Kalevala* volt. A nagyon díszes, nagyon külsőséges alkotás Finnországban nem aratott sikert. És a klasszikus kérdés, mi is tulajdonképpen a Szampó? Hosszú éveken keresztül a tudomány képviselői kb. 100 különböző felfogást képviseltek ebben a kérdésben. Véleményem az, hogy a Szampót nem szabad megmutatni a maga teljességében, a közönségre kell bízni, hogy mit lát benne. Valahogy úgy lehet elképzelni, mint a mesebeli jelképet, mint Aladdin csodálampáját. Egy csodálatos tárgy, amely magával hozza a boldogságot, gazdagságot. Olyan eszköz, melynek gyakorlati jelentőségét mindenki olyan formában képzelel el, ahogy akarja. Különleges sajátossága, hogy nincsenek körülhatárolt körvonalai. Színpadra vitele tehát olyan feladat, mint Isten színpadra állítása (*nesze neked, rendező* - K. K.). A *Kalevalában* nagyon sok olyan rész van, ami nagyon alkalmas dramatizálásra, de attól félek, hogy ezek válogatása során nagyon lényeges részek maradnak a felszín alatt. A *Kalevalában* jelen van az egész világmindenség. Felöleli a makrokozmoszt. Kozmogóniai eposz. Tudom, hogy sok nehézséggel fog járni a mű színpadra vitele, ezért nagy érdeklődéssel várjuk bemutatását."

A kitűnő professzor félelme jogos. A „világmindenséget” dramatizálni csak úgy lehet, ha

lényeges dolgokat kihagyunk belőle - de ami benne marad, az is a világmindenség része.

Képes Géza betekintést engedett az ő egyedülálló, szuverén világába. Ha jó felé indulunk, akkor az állomások közelebb visznek a végső célhoz. Talán a felszántott kulturális talaj (a folytatásos rádiófelolvasás a Kalevalából, napjainkban a kolozsvári Nagy Károly ugyancsak újra fordítja a Kalevalát) és sok olyan eredmény, amely a néprajzkutatók és pedagógusok rendkívül szívós, háttérben meghúzódó, szerény munkájának következménye: egyfajta összegező társadalmi igény hatására, a mi felkészülésünk idején formálódik nagy szerencsénkre Képes Géza új, és eddigi ismereteink alapján bátran mondhatjuk kiváló Kalevala-fordítása. Szavai nyomán feltárult előttünk az eposz alapkonfliktusa, amely a mi színpadi változatunk lényegére vonatkozik, a matriarchátus és a patriarchátus mindenre elszánt küzdelme. A csodamalomért, a Szampóért. Képes Géza új fordítása korunk igényét, gondolatvilágát, korszerű szóhasználatát tükrözi. Teljes egészében élvezhettük az áradó, szöveghű és mégis eredeti újraköltést. Pl. a teljes előhangban a Joukahajnen-motívumban vagy az egész Kulervo-epizódban. A Vikár iránti minden tisztelettel együtt tudomásul kell vennünk a „korárcsom, játom” stb. kifejezések elavulását. Képes Géza felhívta a figyelmemet arra az érdekességre is, hogy a Kalavipoetet, az észt eposzt is orvosok gyűjtötték. A nép bizalmatlanul fogadta, és adószedőnek nézte őket. A *Kalevalában* is megtalálhatók a más eposzokkal való rokonságok. A XIX. század nagy népies fordulata felfedezhető több nép irodalmában.

Megindultak a gyűjtések és - a hamisítások is (Macpherson: Osszián énekek). Megszületnek a hősi eposzok hazánkban is (Zalán futása), Vörösmarty Hajna nevű hősnője hasonló pl. Ajnóhoz. A szeplőtelen fogantatás egyik változata Vejnemőjnen születése. A bűvös számok is feltűnnek: a 7-es és 9-es. Jelentőséget kap a vas, a fém. (Nibelung ének csodás kardja.) A bűvölés, a földbe dalolás a magyar népmeséknek is eleme. A Csordás az alvilág jelképe. Lemminkejnen anyja úgy szereti fiát, ahogy a Don Juanokat szeretni szokták. Elfogultan, kimondhatatlan szeretettel. A fiú lehet hétszáz éves is, mikor bajba kerül, mégis anyjához fordul.

Vejnemőjnen: „Volna még anyám csak élvén

Rám vigyázva én szülécském,

Megmondaná mostan nekem,

Hol találom menedékem." Freud

Oidipusz-komplexusához még sok példát lehet találni a *Kalevalában*.

A *Kalevala* minden motívuma találkozik valamivel, eszünkbe juttat valamit, és valóban ölelkezik az emberiséggel.

A színlap

Beszélő I.

Beszélő II. (Ősi hagyomány szerint szemben ülnek egymással, térdük összeér, kezük egymásba fonódik, előre-hátra mozognak, és úgy dalolnak, illetve mondják az ősi sorokat: „Kezed kapcsold hát kezembe”)
Vejnemöjnen
Vejnemöjnen anyja
Ilmarinen
Lemminkejnen
Lemminkejnen anyja
Joukahajnen
Joukahajnen anyja
Ajno
Louhi, Észak úrasszonya
Louhi leánya - arany asszony és a saját húga
Küllü
Anni, jó nevű leánya
Apa
Csordás
Nap, Hold, Fák
Vőfély
Kullervo
Gyermek-zenészek, madarak és ami mindezekről eszünkbe jut.

Jelenetek

Előhang, Vejnemöjnen születése, Vejnemöjnen és Joukahajnen dalos párba, Ajno felajánlása, kétségbeesése, lánykérés, Vejnemöjnen kikoszorázása, Ajno elpusztítja magát. Vejnemöjnen kifogja őt mint lazacot, de Ajno tovasiklik. Vejnemöjnt anyja lánykérőbe északra, Pohjolába küldi. Joukahajnen bosszút forral, de Vejnemöjnen helyett csak a lovat lövi ki alóla.

„Madár jöve napkeletről, éj sasa homály honából” és Vejnemöjnen megérkezik Pohjolába, ahol Szampót kérnek tőle cserébe a lányért, és ő felajánlja Ilmarinent, a kovácsot maga helyett.

Találkozás Ilmarinennel, aki nem akar északra menni, de Vejnemöjnen a szelek szárnyán ide repíti őt. Találkozás Észak lányával. Elkészül a Szampó.

(Az én Szampóm végtelenül egyszerű. Mégis nehezen találtam rá. Egy kerék, egy kocsirúd, három liszteslapát, melyet a kerékbe szúrunk, és mindezek tetejére egy szakajtó [„a tarkatető, mely berreg”]. Ezt az egyszerű konstrukciót

könnyen tudjuk összeállítani, elrejteti „kilenc zár alá” a hegybe, könnyen tudjuk majd a hajóra szállítani és tanúi lehetünk pusztulásának is.)

A kovácsot kikoszorazzák, és ismét találkozik Vejnemöjnnel. Fogadalmat tesz, hogy nem megy többet Észak honába.

Először úgy éreztem, itt végződik az első felvonás.

Lemminkejnen-motívum, szerelem Küllivel.

Lemminkejnen pusztulása és újjászületése.

Vejnemöjnen és Ilmarinen ismét északra mennek lánykérőbe.

A lány kezét a kovács nyeri el, Vejnemöjnt kikoszorazzák.

Úgy éreztem, itt végződik majd a második felvonás.

A Kullervo-motívum következik, és Észak lányának, Ilmarinen feleségének halála.

A kovács vigasztalásul aranyasszonyt épít magának, de nem sokra megy vele. Ismét északra mennek Vejnemöjnnel, másik lányt kérni. Louhi kérésükre nemmel válaszol. Ezért ellopják a Szampót. Menekülés. Tengeri csata. Elpusztul a Szampó. Louhi vereséget szenved. Vejnemöjnen összeszedi a Szampó részeit, népének adja és muzsikálni kezd.

(A befejező részt következő számunkban közöljük.)

A KRITIKUSOK DÍJÁT

Jean-Louis Barrault-nak ítélte oda a Francia Kritikusok Egyesülete a Rabelais című produkcióért, amelyet az 1968/69-es évad legjobb színházi előadásának minősítettek. Barrault az idei évadban is folytatja a Rabelais előadásait az Elysée-Montmartre-ban és ezzel egyidejűleg Alfred Jarry műveiből összeállított színpadi montázs bemutatását készíti elő.

(Mykenae, 1969. 34.)

Avantgarde a fiókban

Nehéz dolog szemmel tartani, hogy mit csínálnak mások a szakmában. Pedig ez elengedhetetlen, másképp az ember elveszíti saját munkájának mércéjét. Ahhoz, hogy minden fontosat megnézzünk, az utazásoknak olyan gyakoriaknak és hosszúaknak kellene lenniük, hogy itthon már nem is jutna időnk a munkára. Két hét vagy egy hónap idegen országban, még akkor is, ha ez húsz előadást jelent, csak arra jó, hogy legfeljebb négy-öt megjegyezni való díszletet lássunk. Ez ahhoz is kevés, hogy keresztmetszetet készítsünk az illető ország valamennyi fontos törekvéséről egy adott időszakban. Aztán a következő években mindig máshová kell utazni (mikor jut idő, arra, hogy visszatérjen valaki oda, ahol már járt egyszer?), nagy a világ. Ezért a tájékozódás legfőbb eszközévé a nagy *nemzetközi kiállítások* válnak. Egy ilyen kiállításon húsz résztvevő ország több száz tervezője, több ezer kiállított tárggyal vesz részt! Ha ezeknek csak egyharmada is figyelemre méltó - és ezt a gondos válogatás biztosítja -, igen gazdag tapasztalatokat szerezhetünk.

Színház a falon

Az nehezíti a tájékozódást, hogy a kiállított tárgyaknak csak tíz százaléka makett, kivitelezett ruha vagy fotókat és műszaki rajzokat is tartalmazó pontos tervdokumentáció. A többi kis méretű színvázlat, minden magyarázat nélkül, kiragadva az előadás folyamatából. A díszlet- és jelmezterv *nem egyenértékű a* megvalósult díszlettel és jelmezzel. A síkbeli ábrázolás kötetlenebb, olykor önállóuló eszközei helyettesítik a háromdimenziós tér hatásait, a festékanyagok sokszorosan szegényebb tónusskálája kénytelen pótolni a látható fény hatalmas tartományát. A színes vázlat önmagában, műhelyrajzok nélkül még csak nem is partitúrája a kivitelezésnek, ellentétben az építészeti tervvel. Több is, kevesebb is. Ha el tudjuk különíteni a falra, keretbe szánt artisztikumot attól, amit jelez, célóz vagy pótol, tehát ha megértjük ezt a sokféle dialektus

sal beszélt jelbeszédet, fáradozásunknak újabb eredményét látjuk. A vázlat rövid elkészítési ideje, kis méretei miatt alkalmas az ihlet rögzítésére. Közvetlensége, kézjegye jellege révén fontos utasítás a ruha szabásán, a díszlet építésén túl az egész előadás atmoszférájának megteremtésére. A rendező és a tervező közös elképzelései tükröződnek egy-egy jól sikerült terven. Olykor a kivihetetlen vagy csak hiányosan megvalósítható elképzelések is. A tényleges eredmények mellett *a szándék is*, melynek megismerése a fejlődés irányának felvázolása közben nem hanyagolható el.

Azonos hosszúsági fokon

Ha az ember felismeri ezeknek a kiállításoknak a fontosságát, s el is megy azokat megnézni - Sáo Paolót ugyan hírből is alig ismeri, de Prágába és Novi Sadra könnyű eljutni -, mi az, amin először meglepődik? Hogy ez a kiállítás épp itt található, hogy művészetének Mekkája a szomszédban van, hogy Magyarországgal azonos társadalmi és gazdasági viszonyok között élő népek a színházi tervezésben a világ élvonalába kerültek. Valamiféle - sőt nem is csak egyfajta - *avantgarde*-ről van szó? A hagyománytalan, gyors fejlődés, a felszínre törekvés olthatatlan vágya, a szélsőséges eszközök használata erre mutat.

Aki az elmúlt két évtized során Lengyelországban járt, vagy nagyszámú kiadványukat lapozgatta, az a háború utáni évek legérdekesebb és szélsőséges példáiban legmegdöbbentőbb színpadi művészetét ismerhette meg. Ha a merész újszerűség csak abból állna, ami a felületes szemlélőnek is az első pillanatban feltűnik, hogy a festészeti izmusok minden árnyalata haladéktalanul átkerül a színpadra, akkor ez azt jelentené, hogy a lengyel tervezők kezén a képző-művészet dekoráló iparművészetté, az avantgarde meg éppen epigonizmussá válik. De erről szó sincs.

A dráma mindig korunk drámája

Tadeusz Kantor, Adam Kilian, Andrzej Sadowski, Andrej Majewski és a többiek nem elégedtek meg a meglevő formakészlet adaptációjával, hanem egy eredeti *tartalmi avantgardizmust* hoztak létre. Lengyelország, amely a második világháború után minden téren szinte újjászülte önmagát, sokszínű, gazdag színpadművészetet teremtett, s ez ugyanúgy heroikus élniakarásának tükröződése, mint a felszabadulás utáni csodálatos grafika.

Ha *egy* olyan művészt akarok kiemelni, akinek munkássága a külföldi számára a legjellemzőbb

ben tükrözi a sajátos lengyel színpadi tervezést, akkor József *Szajna* nevét kell említenem. Ő a legvitatottabb s talán legtehetségesebb képviselője ennek a fejlődésnek. Díszelein nem kérhetjük számon az általunk kötelezőnek tartott erőnyeket, a játéktér-alakítást vagy az összhangot a dráma stílusával. Számára a dráma mindig ugyanaz: korunk drámája. „Ami a színpadon történik, az a néző számára a saját tudatában elfojtott dolgok megjelenítése legyen” - mondja. Ez *sürrealista* program, s eszközei is az „informal surrealism” fegyvertárából kerülnek ki. Díszeleinek anyaga Alberto Burri zsákképeire emlékeztet. Hamletje olyan, mint egy auschwitz-i fogoly: „a kosztüm megszűnik egy stíluskorszak ruházata lenni, a *színpadi jellem* pszichológiáját és funkcióját kell sugallnia.” A színdarab inkább csak alkalom a mai mondanivaló közlésére, s ez a mondanivaló mélyen gyökerezik a lengyel valóságban: iszonyodás a fasizmus rémtetteinek emlékéitől. A színdarabnak mint *múzeumi értéktárgynak* a mellőzése a közvetlen, egyszeri hatás kedvéért a legújabb képzőművészeti törekvésekkel, az akciófestéssel és a happeninggel rokon. Szajna művészete túlságosan egy személyre szabott, csak utánozható, de nem követhető. Az általa képviselt irányzat talán éppen azért mutatja a korai elfáradás jeleit, mert - különbözve más avantgarde példaktól -, nem tudta megvalósítani a szétosztható formai kincsek termelését. Példája, művészi bátorsága mégis hatott kortársaira. Számos lengyel tervező jutott el a szélsőségeken keresztül a konstruktív *színtézishez* drámai mű és szabad vizuális tevékenység között. Szépen mutatja ezt az 1969-es Novi Sad-i nemzet-közi kiállításon aranyérmet nyert Zofia Wierchowicz *III. Richárdja* egyszerű, monumentális álványkonstrukciójával és mélyen átélt, a ruhatervet messze felülmúló jelmezvázlataival.

Túl az avantgarde-on

Az ilyen színtézis csak a nagy színházi múlttal rendelkező és a viharos képzőművészeti izmusokon túljutott országok díszlettervezésében észlelhető. Erre mutat az 1967-es *Prágai Quadrienálén* és az idei *Novi Sad-i Triennálén* részt vevő szovjet művészek kiegyensúlyozott festőisége, népművészetben gyökerező monumentalitása, puritán funkcionális musa. Dvigubskij, Levental, Szumbatasvili, Malazonija munkáit kell fel-létlenül megemlíteni. Tevékenységük, mely kű-tön tanulmányt érdemelne, éppen úgy egy hosszú folyamat eredménye, mint a francia André Acquart 1968-as, TNP-beli díszlete Sartre *Az őrdög és a jóisten* című darabjához vagy Michel

Raffaelli *Medea*-jelmezei az Odeonban. Az európai tervezőművészetnek ebbe az avantgarde-on túli kategóriájába tartoznak az NDK fiatal művészeinek, Horst Sagertnek gyönyörű, perforált bőrmaszksjai és díszletei Szophoklész *Oidipusz király*, illetve Svarc *A sárkány* című darabjához. Az ilyen letisztultság számunkra csak távolabbi cél lehet. Pillanatnyi problémáink megoldását ismét a hozzánk közelebb álló példákban kell keresnünk.

A tér a dráma tere

A szomszédos Csehszlovákiában olyan fejlődésnek lehetünk tanúi, amely ha avantgardizmus, akkor a szó legjobb értelmében az. A *speciálisan színházi*, a díszlet- és jelmezművészet anyagából és funkciójából fakadó törekvés eredményei érvényesek a mi viszonyaink között is. Az 1966. évi Sáo Paoló-i díjazottak: Svoboda, Tröster, Vychodil az egész világon ismert és keresett művészek. A festészet stílusváltozásaitól függetlenül egyéni árnyalatokkal törekszenek az azonos cél felé: sajátos, minden más képzőművészeti ágtól különböző *téralakító művészet* megteremtésére. A tér a dráma tere, a dráma szolgálata viszont a legmerészebb vizuális eszközöket is igénybe veheti. *Josef Svoboda* hatalmas Hamlet-konstrukciója, melyben a kazettás besztású díszlet minden eleme fiókszerűen elmozdítható egymáson, egy színpadi konstrukciós ötlet végletekig való kiaknázása. A szigorú *formai és anyagi egység*, a minden színdarab számára egy-egy *végigvitt ötlet* által teremtetett külön látvány és mozgásvilág olyan nagyvonalúságot eredményez, mely a mi sokszor földhözragadt, praktikus gyakorlatunkból teljesen hiányzik. Ami gyakorlatunk ugyanis ritkán vállal *kockázatot*, a kis számú kísérleti előadás többnyire irodalmi és színészi kísérlet marad, hiszen díszlettel hely- és pénzhiány miatt nem kereteshetjük. Svoboda díszletei pedig kockázatosak, ha a részleteiben kimunkált, irodalmi igényességű rendezés felől nézzük, mert nagyvonalúsága nem mindig számol a részletproblémákkal. Nevét a világ nagy színházai számára tervezett reprezentatív díszletei tették ismertté, azonban elvei és módszerei jól alkalmazhatóak kis színpadon és szerényebb körülmények között is, amint ezt *A Chaillot bolondja* prágai előadásához tervezett szép és praktikus díszlete bizonyítja. Az ötlet teljes kiaknázásának példája, a mindenki számára használható eszközök szinte pedagógiai kikristályosítása, és ezeknek az eszközöknek a bősége napjainkban egyedülállónak teszi jelentőségét.

-Csak idő kérdése

Mi a helyzet a többi *kelet-európai* országban? A románok és a bolgárok az utóbbi időben számos jelét adták annak, hogy egyrészt a szomszédos országok tapasztalatainak átvétele, másrészt a nemzeti sajátosságok tudatos kialakítása révén megújítani kívánják tervezőművészetüket. A jugoszlávok már túljutottak a kezdeti lépéseken. Különösen jelmeztervezésük figyelemre méltó. Ruzica Nenadović-Sokolic és Jagoda Buic nevét megtanuljuk akkor is, ha kicsit nehéz kimondani. Mind rájuk, mind a díszlettervezőkre jellemző a tervek *kiállítási darabként* való elkészítése (legtöbbször nyilván újra-elkészítése) és néha túlzott önállósodása. A 100 x 150 cm-es absztrakt képsobrok és a 100 x 180 cm-es félplasztikus jelmezfigurinok tagadhatatlanul dekoratívak, de az az előnyük, mely a kiállított terv szerepét a színházművészetben biztosítja - közvetlenség, atmoszférateremtő indulat - többnyire hiányzik.

Avantgarde a fiókban

Mi, magyar tervezők, bár a rosszul értelmezett naturalizmus korszakán túljutottunk, az igazi kibontakozással még adósak vagyunk. Forray Gábor, Schaffer Judit, Vata Emil és mások egy-egy kiváló műve vagy az idei Párizsi Ifjúsági Biennálén részt vevő Kalmár Katalin és Jánoskúti Márta munkái mutatják, hogy kezdeményezésre kész tehetségekben nincs hiány. Ezt bizonyítja a bátortalanság vagy értetlenség miatt félretett tervek sora is. Ezek közül való az a két szép vázlat, mely Köpeczi Bócz István fiókjából került elő, hogy most megnyíló kiállítását gazdagítsa. Az elszigetelt vagy rejtve maradt törekvéseket a festőművészek és a külföldi tervezők számára bevált csoportosulások bíráló, tanító munkája válthatná fel, hiszen *azonos célkitűzéssel* könnyebben oldhatók meg a problémák.

Legyen külön magyar avantgarde? Ezt nem lehet elhatározni. Mindenesetre amellett, hogy szomszédainktól átvesszük azt, ami számunkra pillanatnyilag hasznosítható, tudnunk kell, hogy nem lehet kizárólag másoktól és mások kárán tanulni. A *felfedezés* különben is előfeltétele a művészi munkának. Művészi és valamelyes anyagi kockázat nélkül nem nagyon megy a dolog. Sokat lendítene rajtunk egy olyan kísérleti vagy iskola-színház, ahol a vizuális hatások is kipróbálhatók.

Addig is megmarad a kiállítások kísérletező, nevelő és önellenőrző szerepe, de még az asztalfiók számára is jobb dolgozni, mint eleve lemondani arról a munkáról, amely jövőnk záloga.

arcok és maszkok

MIKÓ KRISZTINA

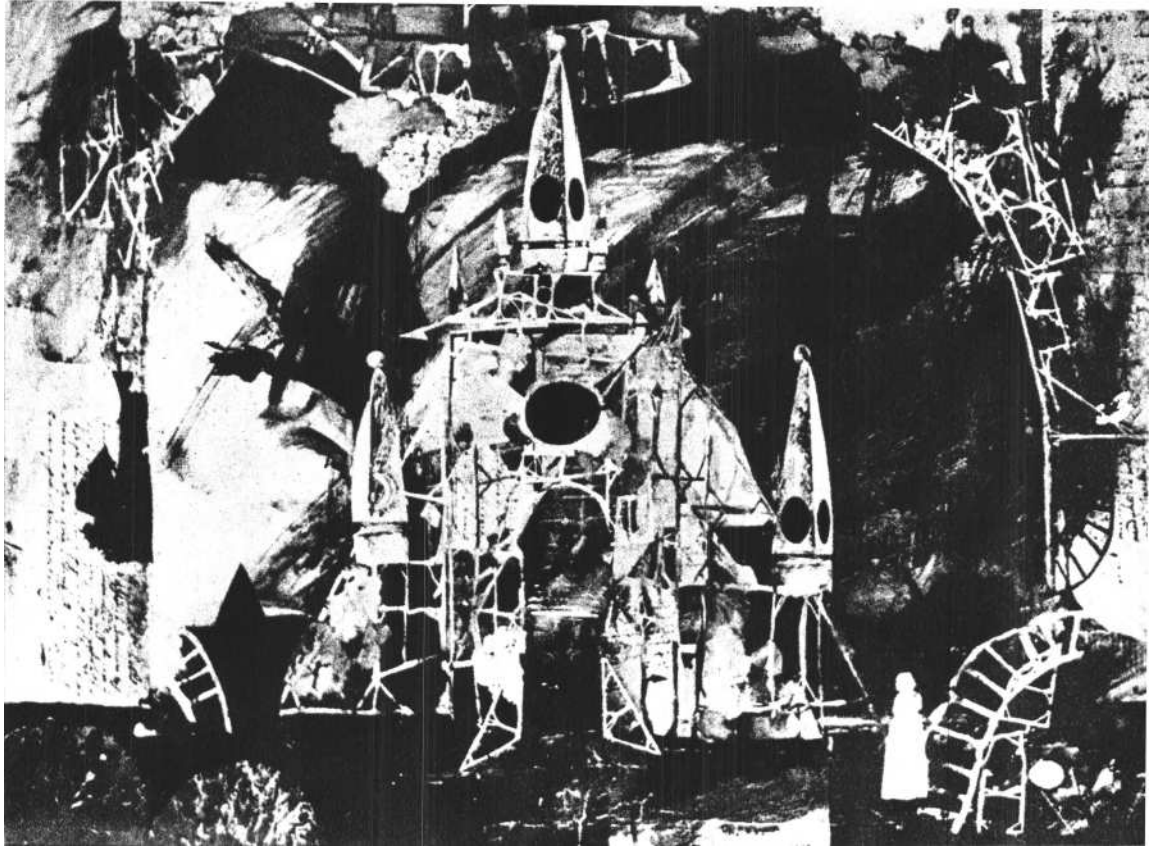
„Szívem nagyra termett nékem . . .”

Bitskey Tibor Vejnemöjnen-alakítása

„Csapát törtem új danákra, / Csapát törtem, gallyat szeltem, / Ágat nyestem, utat leltem” - hangzik Vejnemöjnen szájából a szózat, miután harcát megvíva összegezi cselekedeteit. Kazimir Károly a *Kalevala* hőseinek színpadra álmódásával valóban „csapát” tört színjátszásunk történetében, s Bitskey Tibort Vejnemöjnen alakjának megformálásával hozzásegítette ahhoz, hogy csatát nyerjen.

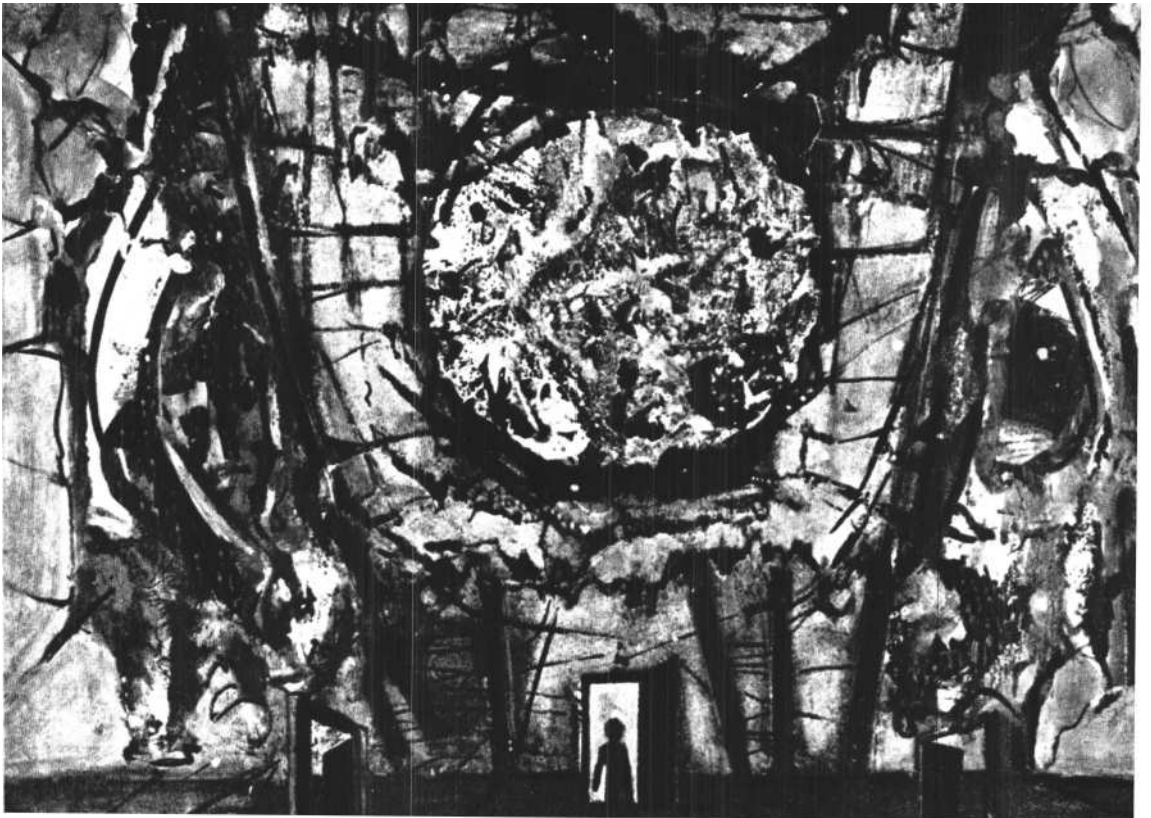
Ez a csodálatos szépségű eposz, melynek minden szava arra született, hogy elmondják, kollektív művészet, a finn népköltészet terméke, s Kazimir Károly kitűnően megérezte, hogy megfelelő színpadra állítással otthonra találhat egy másik kollektív művészetben, a színjátszásban.

Bitskey Tibor érti és érzi a rendezői szándékot, tudja, hogy valósággal nevelői feladatot vállalt magára Vejnemöjnen szerepének eljátszásával. Átérti azt a felelősséget, amit a *Kalevala* színpadra vitele jelent a színháztörténetben, hi-



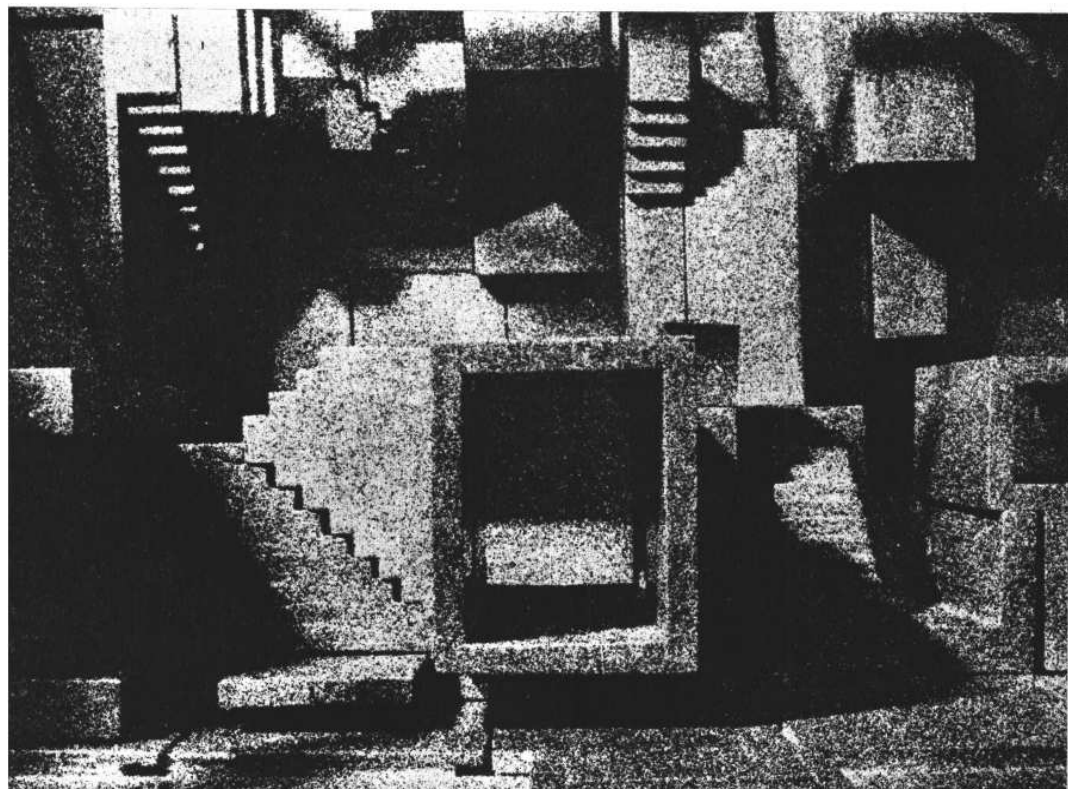
ANDRZEJ MAJEWSKI. SZTRAVINSZKIJ: ORPHEUS. VARSÓ 1963.

JÓZEF SZAJNA. WYSPIANSKI: FELSZABADULÁS, KRAKKÓ 1966.

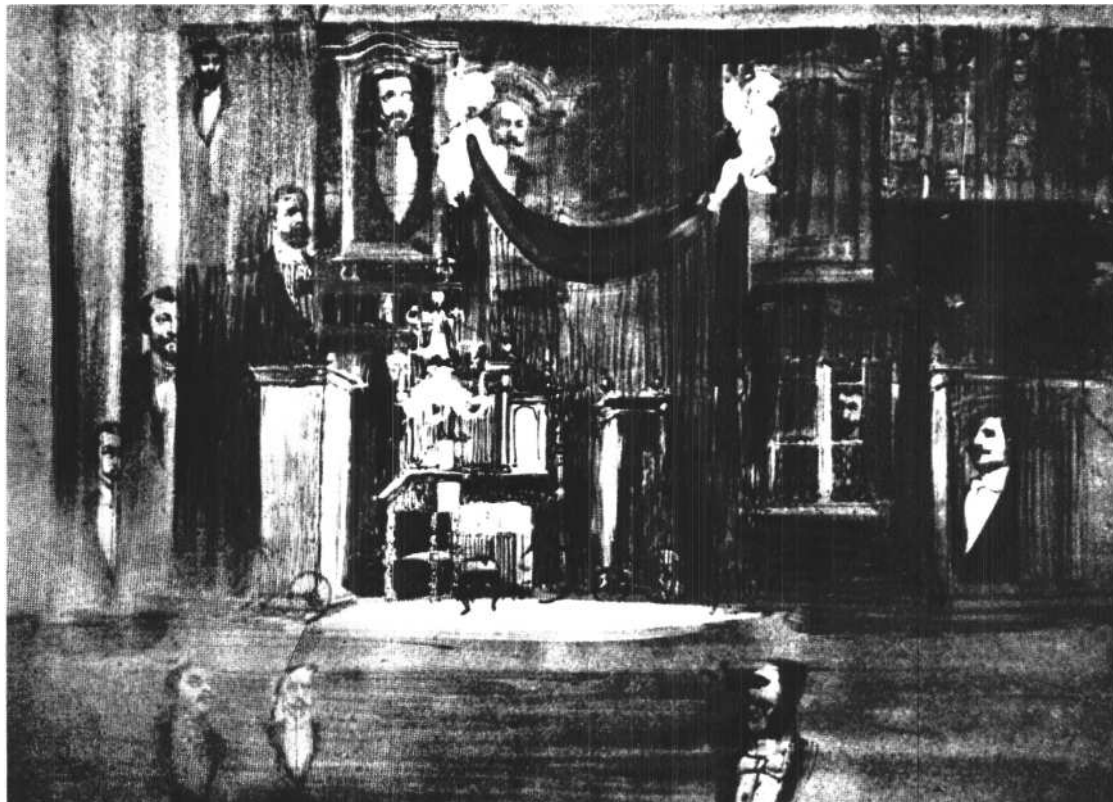




JOSEF SVOBODA. SZOPHOKLÉS: OÍDIPUSZ KIRÁLY. PRÁGA 1963.

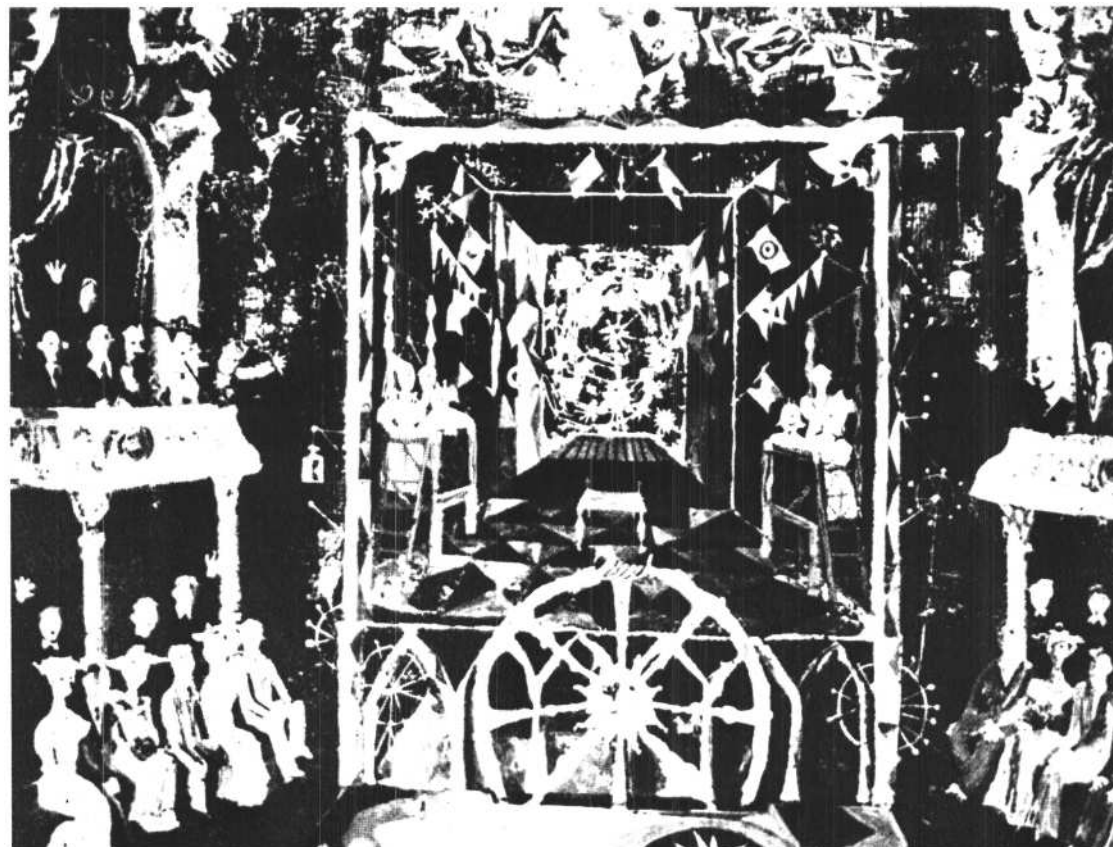


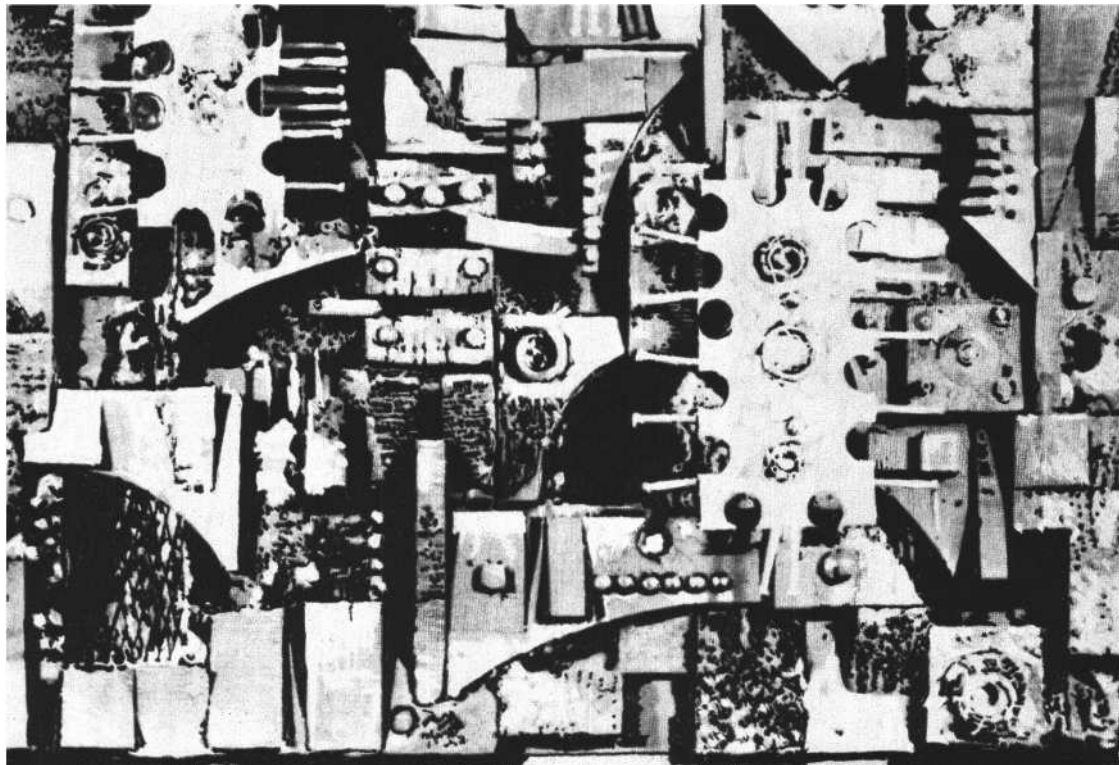
JOSEF SVOBODA. SHAKESPEARE: HAMLET. BRÜSSEL 1965.



LADISLAU VYCHODIL, NEVEUX: A LONDONI TOLVAJNÖ. PRÁGAI KOMÉDIA SZÍNHÁZ 1962.

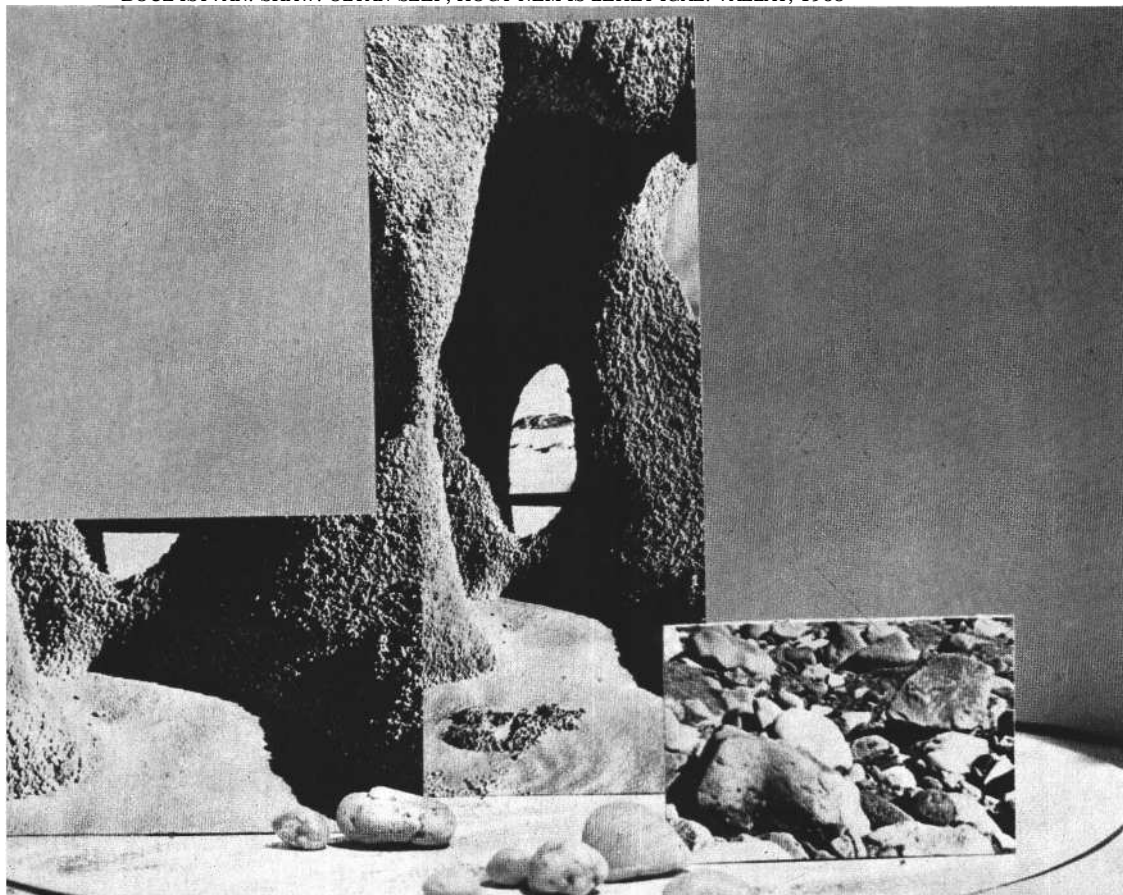
VALERIJ LEVENTAL, PROKOFJEV: A HÁROM NARANC SZERELME. BERLIN, KOMISCHE OPER 1968.





DORIAN SOKOLIC. SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY. RIJEKA, NEMZETI SZÍNHÁZ, 1968 KŐPECZI

BÓCZ ISTVÁN. SHAW: OLYAN SZÉP, HOGY NEM IS LEHET IGAZ. VÁZLAT, 1968



szen színjáték formájában a szöveg sehol a világon nem hangzott el.

Hálás, szép szerep Vejnemőjnen szerepe. Hálás, hiszen a játék menetében irányítóként vesz részt, minden szép és jó születése az ő nevéhez fűződik. Talán épp azért rejt magában a figura annyi buktatót. Bitskey azonban kikerüli a buktatókat, s a rendezői koncepción belül neki juttatott színészi lehetőségeket jól és alaposan használja ki. Nem törekszik olcsó sikerre, bár ez a népi játék-szerű felfogás -amely az eposzi szövegnehézségek feloldására és a közönség játzó-társá, szinte alkotótársá váló bevonására szolgál - lehetővé tenné a „kényelmes” sikert is, a „csak” felszabadult komédiázást.

Alakítása nem bomlik mondott és szavalt részekre - pedig talán ez a figura megközelítésének legnagyobb buktatója, különösen Bitskey esetében, hiszen tekintettel szépen zengő orgánumára és a verses szövegre, ha nem játszaná végig olyan lendületesen szerepét, akkor is sikere lenne. Az ő figurája azonban elindul, és a játék irányítójává válik, okosan, de nem feltűnően használva ki azt, hogy amúgy is központi helyzetben van, olyan légkört teremtvé, hogy a hős alakja akkor sem veszti el középponti helyzetét, ha ő nincs színpadon. Bár a rendezői koncepció maga is közös játékokra kényszeríti a színészeket és a közönséget, nagyon fontos, hogy a néző azonnal hősére találjon, hogy ez a hős magával ragadjon, és el se bocsássa addig, amíg az előadás tart. „Ezt a rokon-szeny-érzést Bitskey rögtön a szerep indításakor megteremti, az isteni hőst azonnal emberközelségre hozza, épp az egyik legkritikusabb - egyetlen mitológiai eredetű - jelenetben, a Vejnemőjnen születését, 700 évet felölelő néhány percben. S ezt az induláskor kialakított jó kapcsolatot megtartja, sőt fokozni is képes. S hogy hőse mennyire nem fellegekben járó isten, hanem sokat tapasztalt és megbízható paraszti hős - a „vén világbolcs Vejnemőjnen” jelző itt a paraszti élettapasztalat és életbölcesség szimbólumává válik -, azt kitűnően ábrázolják a minden-napi élet forgatagában elért apróbb sikertelenségei is.

Azokban a jelenetekben, ahol a rendezői koncepció a hős pillanatnyi elidegenítését tűzi ki célul - hiszen az asszonyserzésben többször is alul marad „más ifjabbnak ellenében” -, Bitskey a közönséggel való cinkos összekacsintásával máris visszaszerzi a nézők bizalmát. Amikor Louhi lányának megkérésében is alul marad, és Észak népe tüntetően elfordul tőle, ő a magán-élet magányának és esendőségének ábrázolásával nyer csatát.

„Szívem nagyra termett nékem / Valamikor réges-régen” - mondja, s mindenki számára világossá válik az élet nagy alapigazsága: az ember értéke nem mindig egyenlő saját sikerével. Ugyanaz az ember, aki a történelmi sorsfordulón az emberszeretet, a humanizmus és az életszeretet jegyében - mert Vejnemőjnen figurája mindezeket a vonásokat egyesíti magában - képes volt népe élére állni és érdekeit képviselni, most egy pillanatra egyedül maradt, de ez az egyedül maradás, a kudarcélmény nem vált ki Bitskey Vejnemőjnenjéből valamiféle vissza-húzódadást vagy elfordulást a közösségtől, hanem saját helyzetének mérlegelése után ez a közösségi ember ismét népének él, a feltörekvő zsenge nép méltó utódá nevelésén fáradozik.

A fő konfliktust, a szampó visszaszerzésének nagy jelentőségét az őszinte, népies humor talán kicsit elfedte, néha túlzottan dominál a kalandvágó érzékeltetése az eszmei tartalomnak a rovására. De Louhival, az emberi gonoszság és önzés megtestesítőjével való harcában Bitskey olyan hittel és meggyőző erővel mondja a verset, hogy érezzük, énekévet máris elhárította fejük felől a gonoszt, a gonosz varázslat csak másodpercekig tarthat. „Add Teremtő, tedd meg Isten, / Hogy jólétben éljünk itt lenn” - hangzik a könyörgés, és tudjuk, hogy a Vejnemőjnen vezette „zsenge nép” a hős nyomdokain járva képes újjáteremteni a Sötétség Birodalmát által meg-rongált tarkatetős csodamalmot.

S ami a legmegkapóbb a *Kalevalában*: az ember és a természet harmonikus, megbonthatatlan egybefonódása és a költészet mágikus tisztelete: ez az előadásban és Bitskey szerepformálásában fontos hangsúlyt kap. A színész kiválóan érzékelteti a figura időtlenségét és a Vejnemőjnen-típusú hősök örök életrevalóságát. Ez az egyszerű, a földi hívságokat, aranyat és ezüstöt megvető hős a természetben teljesen feloldódik - mindig vissza is vágyik „Szuomi tág tereire” -, ott talál menedéket az emberi élet visszásságaival szemben. S hogy hitét soha el nem veszti, azt a csodálatos hangszer, a kantele pengetése előidézte gyönyörűség, a művészet magyarázza.

Bitskey Tibor tehát csatát nyert Vejnemőjnen alakjának eljátszásával. Csatát nyerhetett, mert a Vejnemőjnen komplex alakjába sűrített emberi tulajdonságok szinte mindegyikét eljátszotta már más szerepeiben, s ezek a tulajdonság-mozaikok itt a figura követelményeinek megfelelően egységes egészzé olvadtak. Vejnemőjnenje egy szépen ívelő művészpálya újabb figyelem-re méltó állomása.

fórum és disputa

KOVÁCS GYÖZÖ

A Bánk bán élő problémái

A *Bánk bán* több mint száz éve vitatéma. A viták metszéspontjának találkozásában a történelem, az irodalom, az irodalomtörténet, a dramaturgia, a színház szempontjai és problémái-nak szálai futnak össze. A viták nem ismernek megnyugvást és megnyugtatót: újra- és továbbgondolkodásra kényszerítenek, s ez jó dolog. Az utóbbi években ismét nekilendülő viták középpontjában az érdekek összeütközésében szinte egyetlen, de annál hatalmasabb, felelősségteljesebb kérdés áll: miként lehet a *Bánk bánt*, a klasszikus művet modernül értelmezni, korszerűen színre vinni?

E problémát feszegeti sodró erejű, szenvedélyes hangú, gondolkodásra készítő cikkében Bessenyei Ferenc (*Bánkról gondolkodom*. Részletek egy szerepelemzésből. SZÍNHÁZ, 1968. 1. sz. 25-35. old.). Felfogásával - még nem e cikk-kel, hanem egy korábbi interjújával - számos ponton vitába szállt Pándi Pál (*jegyzetek a Bánk*

bánról. Népszabadság, 1968. VIII. 31.). Bizonys, hogy Bessenyei Ferenc műhelytanulmánya az újabb Bánk-viták kiindulópontja lesz, mivel a *Bánk bán* legégetőbb problémáira hívja fel a figyelmet: a félelemre, „amit az a tudat kelt, hogy a *Bánk bán*ban mindig rosszabb színésznek látszunk - mert illusztrálni kényszerülünk -, mint amilyenek valójában vagyunk”. Nem hisz szűk, hogy a „klasszikus bukásokért” a színészeket kellene okolni. Valóban: a *Bánk bán*ban léteznek, jelen vannak „hibás szituációk”, van benne valamiféle dramaturgiai „rendezetlenség”. Így eleve nem oszthatjuk Bessenyei Ferenc véleményét: „Nem a Bánkot játszó színészek *mentségére* kutatom a darabban levő ellentmondásokat . . .” Az okokat valahol és valamiképp máshol kell keresnünk.

Sajnos: a *Bánk bán* és A *kegyenc* párhuzama - nem a legszerencsésebb (ezzel a problémával már Pándi Pál is foglalkozott). A Madách Szín-házban játszott A *kegyenc* új színmű, amelynek - erre Illyés Gyula is utal - a Teleki-féle eredetihez nem sok köze van. A *Bánk bán* ilyesfajta restaurálása aligha vezethetne eredményre.

Leginkább Bessenyei Ferenc interjújának egy mondata mutat - sok egyéb megállapítása és helyesen látása mellett - a megoldások felé: „Katonát - katonául, Moliére-t moliére-ül, Wagnert - wagnerül, Mozartot mozartul lehet és kell játszani”. Bármily meghökkentőnek hangzik is: a *Bánk bán* modern értelmezésű átdolgozásának egyik alapvető feltétele a 19. századi *Bánk bán*-értékelések figyelembe vétele. Az elmúlt évek és évtizedek sikertelen kísérletei, elgondolásai, „máshogyanjai”, amelyek a 20. századi eredetű elképzelésekből, esztétikai, dramaturgiai elvekből táplálkoznak - ezt erősítik meg. Bármily meghökkentőnek hangzik modern korunkban, a *Bánk bánt* csupán 20. századi aspektusból megközelítve nem lehet sikeresen átdolgozni. Létezik a *Bánk bán*, illetve Katona egész életművé-nek, az életmű interpretációjának ún. „klasszikus vonala”, amely nemcsak a 19. századi értékeléseket foglalja magában. Vörösmarty, Petőfi, majd Arany János, Gyulai, Greguss, századunkban Horváth János, Hevesi Sándor, Waldapfel József. A „történet” lelegején, a Katona-mű „drámájánál” kell keresnünk az első nyomokat ahhoz, hogy a modern értelmezésű színre vitel hathatós, eredményes és megnyugtató is legyen. (Pándi Pál erre is utalt említett cikkében: „Katona íróként is kivergödi a leglényegesebb igazságot”; vagy: „külön tanulmányt lehetne írni arról a drámáról, amely Katonában zajlik le ...”) Még ha hajlanánk is arra, hogy úgy fog-

juk fel a *Bánk bán* sorsát, mint amelyben szétválnak a mű irodalomtörténeti és színházi útja, most már elkerülhetetlen, hogy figyelembe ne vegyük az interpretációk - Katonától kiinduló - „klasszikus vonalát”. A 19. században Katona közvetlen kortársai hallgatták agyon az író, örvendtek a *Bánk bán* elsüllyedésének - de a 19. században is fedezték fel: irodalomtörténetileg és a színháznak egyaránt. A Kazinczy-köréhez tartozó Pápay Sámuel, aki 1821 júliusában, tehát akkor, amikor már a *Bánk bán* is, valamint Katona híres dramaturgiai tanulmánya (*Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költő-mesterség lábra nem tud kapni?*) is megjelent nyomtatásban, ezt írta Kazinczynek: „... csupa kíváncsiságból, elolvasám *Bánk bánt* is, a Tudom. Gyűjteményben a Dramaturgiáról értekező Katonától, de bosszúsággal vetém el. A Censura ezt, úgy hallom, eltiltá, s ez jól esett, ámbár tudom, nem azért tiltatott el, a miért én bosszankodám. - Kisfaludy Károly szerencsésebb lépéseket tesz Dramaturgiánkban, s neki becsületére szolgál az eredeti dolgozás is ...” Horváth János meggyőzően mutatta ki, hogy Katona ama bizonyos dramaturgiai tanulmányával (és az *Ilka* bírálatával) más-más okok miatt szembekerült Kisfaludy Károllyal, Kazinczyval, Pápayval s minden valószínűség szerint Kölcseyvel is. De mi az az ok, amelyre Pápay utal, s amely nem a cenzúra kényszere? Gyulai Pál megfejtje - monografikus igényű, mélységű és terjedelmű - *Katona József és Bánk bánja* című tanulmányában. „Katona, aki éppen nem volt nyelvújító, ha sokkal nagyobb tehetségű drámaíró lesz vala is, bajosan nyerhetett volna elismerést oly műbíráktól, kik nemigen foglalkoztak a dramaturgiával, s mindnyájan a nyelvújítók pártjához tartoztak. Ő tulajdonképpen semminemű párthoz sem tartozott, sem a nyelvújítókhoz, sem a régihez ragaszkodókhoz ... A magyar dráma másik kiinduló pontja, az ősi dicsőség sem igen kedvezett Katona szellemének, mely, mint minden valóságos tragédiaköltőé, leginkább az emberi tévedésekből vette táplálékát...”

Azért fordítjuk a figyelmet a *Bánk bán*-értékelők „klasszikus vonala” felé: mivel az hozta fel színre a tragédiában rejlő valóságos értékeket. Ebben - ezt aligha lehetne tagadni - Arany Jánosé és Gyulai Pálé az érdem. Gyulai főként kitűnő érzékkel tapintott rá esztétikailag és részben dramaturgiailag is arra: a közvetlen kortársaknak miért nem tetszett a *Bánk bán*. „A Kazinczy költői iskolájának egyik fő jelleme az úgy-nevezett klasszikus eszménység ... Ha Kazin-

czy drámával foglalkozik és Katona barátja, bizonyosan éppen olyan rosszul dolgozza újra *Bánk bán* első jeleneteit, mint Goethe a *Romeo és Júliáéit*, Kölcsey éppen úgy meggyöngyöztette volna az egész tragédiát, mint Schiller a *Macbethet*. De ami költőink nem foglalkoztak drámával, a líra, tanköltemény, epigram s ritkábban a ballada és románc volt főelemök ...”

A *Bánk bán* ürügyén itt mára korabeli drámaírás, esztétikai felfogás alapvető különbségéből eredő ellentétnek vagyunk tanúi. Katona József romantikus drámaíró volt. Ez szabta meg dramaturgiai elveit is; úgy véljük, ezek ismerete, figyelembe vétele útbaigazító lehet a modern színre vitelkor. S ez már filológia is, s ezt a színházi szakvéleménynek is figyelembe kell vennie; úgy gondoljuk, az eddigieknél alaposabban. Katona nagyon is egyértelműen fogalmazott - a drámában és tanulmányában, valamint jegyzeteiben egyaránt - ahhoz, hogy esetleges átdolgozáskor mellőzni lehetne véleményét; a 19. századi, a *Bánk bánt* felfedező értékelések (Gyulai, Arany) sokkal átütőbb erejűek annál, hogysem túlnézzünk rajtuk. Nemcsak Négyessy véleménye - kétségtelen: konzervatív, el nem fogadható álláspontja - volt az oka annak, hogy Hevesi Sándor elállta *Bánk bán* - csaknem negyven évvel ezelőtti - átdolgozásától. Ez csak egyik oka volt. Hevesi nem szakíthatott az általunk „klasszikusnak” nevezett interpretációkkal, elsősorban magával Katonával, az író dramaturgiai nézeteivel.

Pándi Pál utalt már arra, hogy nem elegendő csak a drámát figyelembe venni, s idézi Katona *jegyzéseit*, amelyeket a végleges átdolgozáshoz írt, s felhívja a figyelmet Katona dramaturgiai tanulmányának néhány lényeges mozzanatára.

Induljunk ki egy gyakorlati példából. Besse-nyei Ferenc idézi Nádasdy Kálmánt: „Amíg egyszer nem sikerül szakmát adni *Bánk bán*nak, addig nem sikerülhet a helyes egyensúly az értelem és érzelem között. Szakmán itt azt értem, hogy meg kell teremteni az államférfit. Ez az, amit mindig számon kérnek a Bánkot játszó színésztől. De ez nem múltat a színészen. Ez való-
jában nem sikerült száz év óta . . .” Ez igaz - nem sikerült száz év óta! De tegyük fel a kérdést: mindez csak Katonán múlt? Azon csupán, hogy - mint Besse-nyei Ferenc tanulmánya másik helyén szóvá teszi - „a *Bánk bán*ban hibás szituációk vannak. A darab dramaturgiája állandóan méltatlan helyzetben felejtő hőst?” Vajon korrigálni kell-e Katonát, az általa meg-formált hős alakját, ha a már jelzett dramaturgiai tanulmányban Katonától a következőket olvas-

suk, sodró erejű, szenvedélyes hangú stílusban: „Én vagyok Bánk, én Felicián! Miképp lehessen én csak túrheto mértékben is az, ha minden harmadik felkiáltásnál e gondolat, hogy *csak író vagyok*, kiver élemből? Ez nem história, hol az érzéketlen toll beszél: ez én magam vagyok, én, a XIII. században élő hatalmas Bánk, kinek tenyerére koronák tétettek le - én, Zách Felicián, aki megfertőztetett magyar becsületéért egy királyi háznépét akar eltörölni . . . A cenzor nem a századok lelkét, hanem a jelenhez való hasonlatot tekinti." E részhez lapalji jegyzetben a következőket fűzi Katona: „*Bánk bánom* nem engedődött meg az *előadásra*, hanem csak a *nyomatásra* - miért? Királynégylkolás végett? Vagy hogy helyel-hellyel az érző ember keserűn felszólal? Nem! Csak azért, mivel Bánk bán nagysága meghomályosítja a királyi házét. Teszem már most ..., hogy Bánk, kinek lépései alatt reng Magyarország, sokkal csekélyebb volna: nem a másik extrémbe esne-e az ember ... Holott így egy hatalmas, egy királyi Bánk nem mint jobbágy öl, hanem mint élet-halál ura hazájának és becsületének teszi meg, mint vetélkedő vetélkedőjén, a maga erőszakos áldozatját". Vajon mindez azt bizonyítja: Katona *nem tudta*, milyen hőst formál? A cenzúra megroppantotta Katonát - s vele együtt Bánkot is. A századok lelke szűk korlátai közé kényszerült szorulni!

Nem tartjuk véletlennek, hogy a Bánk bán klasszikus felfedezői elsősorban Bánk és Gertrudis alakjával foglalkoztak. Kevéssé figyeltek fel Tiborc szerepének fontosságára. Valóban: Tiborc *jelen van*, de nem akcióképes Bánkkal *együtt*, úgy, mint ahogyan az - analógiaként idézzük fel - a *Fáklyaláng* Józsa Kossuthal. (Ennek megfelelően: a *Bánk bánban* nem hangozhatott el egy ilyen mondat, akár végkicsengésként is: „Ő az! Akire minden érkező be-kopogtatásánál vártam. Eljött Magyarország." Természetes, hogy ez nem hangzott el: alapvető - s nem csak dramaturgiai - okai vannak!)

Bánk bán - mint erre Gyulai nyomatékosan felhívja a figyelmet - „monarchiai szellemű". Ez Katona eredeti értelmezése szerint azt jelenti, hogy amikor az *udvar légkörét* (s nem konkrétan Gertrudis bűnösségét) jellemzi, s azt írja: „Ilyen nevelésű öcsék között Gertrudist se reméljük igen anyagnak - nem is szolgálhat nagy védelmére az, hogy ő anyja egy szent szűz-nek ... *Csak mély tiszteletre méltó állapotja az, mely engem valamennyire mentségére kényszerített*" (kiemelés tőlem - K. GY.). „Mély tiszteletre méltó állapotja" - ő a királyné. Bánk -

monarchiai szellemű, „nádor, a távollevő király helytartója, a törvény őre ..." (Gyulai). Ezzel csendesíti a békétleneket, ezzel inti „tűrésre" Tiborcot. Hisz ebben is, itt is - de az egész koncepcióban „belső dráma" játszódik le Katonában: a monarchiai szellemű Bánkkal - királynét ölet meg! A pártütő lázadástól távoltartja magát, s nem áll élére sem a Tiborc jelképezte tömegeknek, de a tőle függetlenül, amúgy is kirobbant - Peturék szervezte - „palotaforradalomnak" sem.

Érdemes figyelni arra, hogy miként jellemzi Katona Bánkot akkor, amikor *először* jelenik meg a színen. Az első kidolgozásban ez olvas-ható: „Bánk úti köntösben, zavarodott tekintettel egy szugolyban lévő ajtócskában mutatja magát. Az ő természeti indulatja: nemes méltóság, mindenben gyanakodó tekintet és a legnagyobb dühösség körülállásaiban is egy fojtott tűz, de amely minden pillanatban kitörni látszik; azonban még a végső kétségbeesésben is kitetszik, hogy belőlről még nagyobb dühösség indulatoskodik." Ennél tömörebb a végleges átdolgozás jellemzése: „Bánk bán úti köntösben, zavarodva, egy szugolyban lévő ajtócskában mutatja magát. Nemes méltóság, mindenben gyanakodó tekintet, fojtott tűz, mely minden pillanatban kitörni láttatik, és minden körülállás azt árulja el, hogy mindenkor nagyobb indulat dühösködik belőlről . . ." Gyulai Pál e szituációt lélektanilag elemezte, s végeredményben Bánk jellemét innen kell figyelemmel kísérni: feltéve a kérdést - valóban oly sok törésű, annyira következtelen Bánk alakjának megformálása? Valóban csak az önvédelem készíti őt királynégylkosságra? Vajon nem a leszámolás gondolata kap kifejezést Bánk szavaiban, a IV. felvonásban, amikor Gertrudis maradásra szólítja fel, s Bánk (*a fal-hoz tántorodva*) mondja: „Vége! Vége már neki!" S mit mond el Bánk a királynénak - mintegy az „arcába vágva"? Nem azt-e, amit előbb Mikhál is Gertrudis szemére lobbant, s amit Bánk - az V. felvonásban! - a királynak is el-mond?!

A leszámolás gondolatát jelzi az a gyakori ismétlődés: amilyen szituációban Bánk *kardját félig kirántja* a királynéra; ugyanakkor - a monarchiai szellem megnyilatkozásaképp - szinte kérleli Gertrudist: „Neked csak egy szavadba kerülne"; előbb Mikhál szintűgy inti-kérleli a királynét: „Csak egy szavadba fog kerülni, és az irtóztatóan megindult sors golyóbisa más, jobb nyomon fog hengeredni el." Ezzel végeredményben összhangban áll a II. felvonásban az a jelenet, amikor a kifakadó Petur Bánk lábaihoz

hajol - a király megszemélyesítője előtt. Az csak a „mocskos lemosásának” egyik jele, hogy a nádori láncot Gertrudis *koporsója aljába* vágja, s a bánki összeomlás csak ezután következik be.

Miért omlik össze Bánk? Indokolt-e ez? Valóban bűnös-e a királyné? Amiért első pillanathban oly gyanakvóan viselkedett: a Gertrudis teremtette udvari légkör csakis gyanakvóvá tehette, s Katona ezt következetesen végigvezette. Gertrudis udvarában minden lehetséges, s ez az, amit a király az V. felvonásban elismer: „Előbb mintsem magyar hazánk - előbb esett el méltán a királyné!” Bánk csak annyiban törhetett meg erkölcsileg, amennyiben nem vált bizonyossá a Melinda elleni merényletben *konkrétan* Gertrudis bűnössége. De Gertrudis meggyilkolásával egy elítélésre és elítéltetésre való és váró udvari rendszer felett bíráskodott. Ehhez viszont a lényeges indítékokat - közéletieket és magánéletieket egyaránt - megkapta.

A *Bánk bán* első kidolgozása egyik jegyzetében Katona azt írja: „András király ugyanis nyugodt és jó ember volt; a királyné pedig fér-fias és erélyes, aki női gondolkodásmódjával fér-fias határozottságot párosítva intézte az ország ügyét”. A darab végleges átdolgozásában Katona azért is bizonyult jó drámaírónak, mert az imént idézett forrással összhangban Gertrudis jellemében ismét „belső drámát” ír meg. Bessenyei Ferencnek igaza van abban, hogy nem helyes Gertrudis „machiavellista” törekvésű be-állítása, ami a korábbi rendezéseknek szintén visszatérő hibája volt. Viszont Gertrudis „belső drámáját” Katona következetesen tudja érvényesíteni (ebben talán jobban remekel, mint Bánk alakjának időnkénti megformálásában). Mindjárt az első felvonásban, amikor Ottót korholja: „Meráni herceg - egy férfiú nem tud ki-fogni egy asszonyszemélyen; s egy Gertrudis - egy asszony tud országok felett megállni ...” Fokozódik ez - a dráma egész feszültségének fokozódásával - a IV. felvonásban, amelyben, érthetően, eléri tetőpontját. Amikor azt a levelet olvassa, amelyben a déli országgrészekből érkeznek riasztó hírek: „Csak szünyogok - csak szönyegyet nekik . . .” S nem sajátos, drámán belüli dráma-e, amikor a *napestén*, magányosan el-tűnődő királynéból, az *asszonyból*, a világtörténet-könyv lapjait végigpergetve feltör a kérdés: „Hogy nem lehet Solon s Lyncurgus - asszony!” S ezt már aligha követhetné más, mint a saját gondolatokba elmerülés: „Uralkodás! Parancsolás! - minő más már csak ennek még hangja is, mint - engedelmeskedni - hát minő ez még valóságában? ... Törvényt kiszabni, és úgy

lenni e felett, miképpen a nap sok világokon!...”

Bessenyei Ferenc a IV. felvonás egyik mozzanatával kapcsolatban azt írja, hogy „Bánk térden állva könyörög Melindáért, mire a királyné egy hosszú, ide nem illő anekdotával válaszol”. Igen, de ezt megelőzően Gertrudisban lejátszódik a „belső dráma” utolsó fázisa is, akkor éppen, mielőtt Bánkkal az utolsó mérkőzésre készül: „Vitézi módra méssz le, szép nap! - Ah, hol ily halál? Eredj, eredj ! utól nem érlek - én csak asszony vagyok . . .” Ehhez képest a királyné halála valóban külső megjelenítés: „Meghalni - nem királyi széken - ah!”

A mű - a *Bánk bán* - akkor kelt életre, amikor alkotója, létrehozója szinte észrevétlenül tűnt el az élők sorából. A *mű sorsa* fonódott össze nemzeti irodalmunk, a történelem és a színháztörténet fejlődésével. Sorsdöntő kérdéseket feszegetett saját korában, sorsdöntő problémákra irányította a figyelmet a történelem folyamán, s így kaptuk örökölni irodalmunknak ezt az immár klasszikussá érett művét. Kínzó, fájdalmas és vádoló-tűnődő kérdésekkel, „klasszikus bukásokkal” együtt. Sorsdöntő problémákat feszegető dráma, klasszikus mű - dönteni kell sorsa felől. Bizonyos, hogy ezt a dramaturgiának kell elvégeznie.

NYÁRI SIKER KANADÁBAN

Az ottawai National Arts Centre-ben **mutatták be** George Ryga kanadai szerző *The Ecstasy of Rita Joe* (Rita **Joe eksztázisa**) **című művét**. A darab egy indián lányról szól, aki mindenáron meg akar szökni a nagyvárosból, vissza a rezervátumba. A *fehér hatóságok* azonban *csavargás* címén mindig törvényt elé citálják, míg végül egy *fajlúdózó banda* szerelmével, a *vörös (indián) hatalom fiatal harcosával* együtt megöli. A dráma eleven és megrendítő, az előadás *elsőrangú és a színdarabra az Off Broadway-n biztos siker várna*. (Variety, 1969. 255/6)

A gyermekszínház kérdése avagy hogyan lesz a színház „az ember társa”?

A budapesti színházi világkongresszus fő-témájához szeretnénk mi is kapcsolódni, a leg-fiatalabb publikum, vagy ha úgy tetszik: a jövő színházi közönsége érdekében.

Mindjárt igenléssel kezdve: valóban az volna a jó, a szép, ha az ITI-nek, a Nemzetközi Szín-házi Intézet idei XIII. kongresszusának a tárgya a világ minden színházszerető emberének jel-mondata lehetne: „A színház az ember társa ...”

Dehát hogyan is lesz a színház az ember társa, egész érzelmi-értelmi létének legbensőbb, leg-meghittebb barátja és kalauza? Erre az alapkérdésre sok nemzet képviselői feleltek a világkongresszuson. Mi azonban egy választ emelnénk ki mindenekelőtt: minél korábban lesz az ember társa a színház, annál inkább lesz társa egész életében.

Akkor lesz igazán mély és szoros ez a kapcsolat, ha már abban az életkorban születik meg, amikor érzelmi-értelmi élete bontakozni kezd; amikor a legérzékenyebb, a legfogékonyabb minden külső hatásra.

Kertelés nélkül kimondjuk: ha gyermekkorban nem születik meg ez a kapcsolat, akkor soha nem lehet olyan mély és olyan elszakíthatatlan, hogy ellen tudjon állni az ellentétes húzóerők-nek. A felnőttek közönségére vonatkoztatva, vitatkozva elemezhetjük, hogy a XX. század második felében a televízió, a film, általában a kommunikációs eszközök szüntelen ostroma s az egész életritmus milyen ellentétes húzóerőt jelenthet. Sokszor még ez a vita is (enyhén szólva) „akadémikusnak” tűnik a valósággal szem-ben. Ám egyszerűen nevetséges, sőt groteszk és meghökkentő dolog, ha nem mérjük fel: a század második felének gyermekeit milyen roppant erővel vonja el a színháztól az előbb említett tényezők sora. Ha ezzel nem nézünk szembe szigorú őszinteséggel, önáltatás és illúziók nélkül, akkor ez nem más, mint álbölcsélet »az örök színház-igényről“, vagy más szóval - következményei-ben - tragikomikus struccpolitika.

„Lesz-e a század végén széles körű közönsége a világ színházainak vagy sem, ez az a kérdés, amely munkánk középpontjában áll!” A Nemzetközi Gyermekszínház Szövetség berlini konferenciáján mondotta ezt az elnök, Gerald Tyler. Amikor ez a szövetség néhány évvel ezelőtt megalakult, komoly felhívást intézett a világ országaihoz. Számos államban széles körű közvélemény-kutatást végeztek a pedagógusok és a színházi szociológusok az iskolákban, hogy felderítsék: miként is kapcsolódnak a gyerekek a film és televízió korszakában a színházhoz? A gyermekstatisztika szomorú képet festett. Csak igen kicsi, úgyszólván elenyésző részük igényli a színházat, a túlnyomó többség a tele-víziót és a filmet kívánja.

S mi a helyzet nálunk? A Magyar Tudományos Akadémia pszichológiai intézetének két munkatársa irányításával úgynevezett hatáselemzést végeztek a tíz-tizennégy éves korú általános iskolai tanulók körében, a Bartók Gyermekszínházban bemutatott zenés ifjúsági színmű (Halasi Mária-Grabócz Miklós: *Az utolsó padban*) hatásáról. A két kutató: dr. Halász László és dr. Sipos Kornél korszerű pszichológiai esz-közök, kutatási tesztek alapján látott hozzá, hogy felderítse a gyermekek és a színház kapcsolatának lényeges vonatkozásait. A darab arról szól, hogy egy osztály, egy iskola közössége milyen konfliktusba kerül az egyik új tanulóval: egy cigánylánnyal, és végül hogyan fogadja be? A vizsgálat fő célja az volt, hogy megállapítsa: a színházi élmény hogyan hat a gyermekközösség felfogására ebben a kérdésben? Az iskolai csoportoknál kétszer végeztek vizsgálatokat: először az előadás megtekintése előtt, majd utána. Ezeket a csoportokat úgynevezett kontroll-csoportok egészítették ki, vagyis olyanok, akik nem nézték meg az előadást.

A vizsgálat „a társadalmi távolság mérésére szolgáló skála” segítségével történt. (A gyermekek arra válaszoltak a teszteken, hogy francia, angol, jugoszláv, lengyel, orosz, román, mexikói, osztrák, német, cigány származású emberek közül kit fogadnának sorrend szerint legszívesebben turistaként, letelepedőként, iskolatársként, szomszédként, barátként, családtagként.) A kialakuló értékrend olyan érdekes, hogy az anyagot a kutatók a közeljövőben tudományos kiadványban publikálják. Itt most csak annyit, hogy százalék szerint is megállapítható: a szín-házi élmény hatására a gyermekeknek a cigány-kérdéshez való viszonya a teszteken észlelhetően kedvezően alakult.

A vizsgálat, amely tudásunk szerint Ma-

gyarországon az első tudományos módszerű pszichológiai színházi hatáselemzés volt, többek között kiterjedt arra a kérdésre is: a különböző szórakozási lehetőségek sorában milyen szerepet játszik a színház a gyermekek életében?

Az V-VI. osztályos színházi csoport különböző szórakozási lehetőség-párokra adott választási megoszlásának, valamint a színházra adott szavazatok átlagának a táblázatából a kutatók a következőket vonhatták le: „A színház a többi kedvelt szórakozási-művelődési lehetőség között meglehetősen szerény helyet foglal el. Nem tudjuk eldönteni, hogy ebben mennyi szerepe van a korosztály tényleges életkori sajátosságainak és mennyi a nekik szóló előadások - enyhén szólva - korlátozott számának . . .” „A színházat megszeretni aligha lehet a színházon kívül. Egy színházi élmény, legyen az bármennyire megfelelő, nem pótolja az éveken keresztül folyamatosan egymásra rakódó élmények sorát.”

A pszichológusoknak ez a megállapítása tökéletesen helytálló. A színházba járó magyar gyermekközönség elenyészően kis létszámú az összes gyermekek lélekszámahoz képest. Fel kell ismernünk, hogy a korszerű gyermekszínház-kultúra kialakításában mind a kapitalista államok egy nagy részével, mind a szocialista államokkal szemben igen elmaradtunk.

Hogy a Szovjetunióban, ahol közel ötven évvel ezelőtt alapította meg Natalia Sass orosz színművésznő az első állandó gyermekszínházat, milyen jelentős gyermekszínház-kultúra születte, Moszkvától és Leningrádtól a távoli Szibéria kultúrközpontjaiig, arról, azt hisszük, beszélni sem kell. Közismert dolog.

Á. talán nem annyira ismert, hogy milyen eredményeket mutat fel a Német Demokratikus Köztársaság. Ez szembetűnően mutatkozott meg, amikor a berlini Theater der Freundschaft fennállásának 15. évfordulóját ünnepelte. Ebből az alkalomból nagyszabású gyermek- és ifjúsági fesztivált rendeztek. Huszonöt állam képvisel-tette magát a találkozón, mindegyik nagyszámú delegációval. A vendéglátó szín házon kívül moszkvai, párizsi, nürnbergi, drezdai, prágai együttesek szerepeltek előadásaikkal. Az NDK különböző nagyvárosaiból háromszáz művész és pedagógus érkezett.

A fővároson kívül még négy állandó gyermek- és ifjúsági színház működik az NDK-ban: Drezdában, Lipcsében, Erfurtban és Hallében. A rangidős természetesen a Theater der Freundschaft, másfél évtizedes tapasztalatával, kétszáz tagú állandó társulatával. A legfiatalabb ezek között a hallei gyermek- és ifjúsági színház, amely

nemrég épült, tökéletes színpadtechnikával, három dimenzióban forgó és mozgó színpaddal, hatvan tagú állandó társulattal. (Az áldozatkész-séget mutatja az is, hogy a 380 személyes színházban egy ülőhelyre 5,5 márka szubvenciót kapnak előadásonként.)

A Nemzetközi Gyermekszínház Szövetség londoni, berlini, moszkvai-leningrádi konferenciái után számunkra az egyik legérdekesebb és legtanulságosabb esemény a szófiai találkozó volt. Itt tapasztalhattuk ugyanis azt, hogy a gyermekszínház-kultúra igen élénk fejlődésnek indulhat, még olyan viszonylag kis országban is, mint Bulgária. A találkozó apropója is figyelemre méltó: megrendezték az I. Bolgár Nemzeti Gyermekszínház Fesztivált! Tizennégy együttes szerepelt itt, egy teljes hétig.

Hogyan kerülhetett sor ilyen reprezentatív seregszemlére?

A bolgár fővárosban a Narogyen Teater száz-húsz főnyi állandó társulattal rendelkező színház, amely naponta három előadást tart: dél-előtt és délután a gyermekeknek, este a 14-18 éves ifjúságnak. Ezen kívül az ország húsz vidéki színháza (!) évente külön bemutatót tart a gyermekek számára.

A sajtó, a rádió, a televízió vezető helyen foglalkozott a fesztivál hetében a gyermekszínház kérdéseivel és egyes előadásaival. Valóban társadalmi közügy volt ez a fesztivál, melyet három-négy évenként megismételnek, mert az az alapelvük, hogy a gyermekszínház-kultúra fejlődése társadalmi közügy kell hogy legyen.

Ehhez képest a mi eredményeink nagyon szerények. A Bartók Gyermekszínház évadonkénti százhatvan előadása kevés ahhoz, hogy megteremtjük országos viszonylatban a korszerű gyermekszínház-kultúrát, még ha ehhez hozzá is számítjuk a Déryné Színház évi hetven előadását - amely ugyancsak Budapestre szorítkozik -, s egyes vidéki színházak szórványos gyermekelőadásait. Ezért üdvözlöttük rendkívül nagy örömmel a Pécsi Nemzeti Színház kezdeményezését, hogy rendszeresíti a gyermekelőadásokat.

Most legutóbb a dunántúli színházi fesztiválon Kaposvárott, az egyik vitautalán éppen a pécsi Nemzeti Színház főrendezője volt az, aki hosszan és lelkesen beszélt arról, mennyire fontosnak tartja a színház ezeket a gyermekelőadásokat. A színháznak - mondotta - ha a jövőjével számolni akar, akkor gondoskodnia kell közönségének utánpótlásáról és neveléséről.

Ugyanezen a kaposvári délelőttön alakult ki olyan vita a színházi szakemberek között, hogy mennyiben vagyunk felelősek, ha újra és újra

szembetaláljuk magunkat a közönség átlagizlésének jól ismert problémáival? Az egyik ismert vezető színházi szakember kategorikusan kijelentette: végeredményben mi ezt a közönséget a múlttól kaptuk. Dehát meddig helyezkedhetünk erre az álláspontra?

Tíz év, tizenöt év nem nagy idő, úgyszólván csak egy pillanat egy ország életében. Mit mond majd tíz vagy tizenöt év múlva a színházvezető, ha akár létszám tekintetében, akár ízlés dolgában változatlanul vagy még fokozottabb mértékben fennáll az ilyen „közönségprobléma”?

Hogyan lesz a színház az ember társa a jövőben - ezt a színházi világkérdést szembe kell szegezni önmagunkkal, önmagunk lelkiismeretével.

Most elsősorban arról akartunk beszélni, hogy mennyire sürgető napirendre tűzni a korszerű, az országos viszonylatú gyermekszínház-kultúra ügyét.

Az alapkérdés az, hogy a jövőben, Budapesten és országos viszonylatban egyre szélesebb körű legyen a gyermekközönség. A másik kérdés, amelyről külön kell szólni: *milyen* is legyen az így kialakuló gyermekszínház-kultúra; milyen művészi, dramaturgiai, esztétikai-pedagógiai elveket kell követnie? A Bartók Színház fennállása óta eltelt közel tíz évben, úgy érezzük, kidolgoztuk az írók, zeneszerzők, rendezők - hogy úgy mondjuk - háziszervezői és alkotói kollektívájával az új törekvések alapelveit. Ám hiába ezeknek az alkotóknak a legjobb szándéka, ha társadalmi hatósugaruk nem növekszik, s ha például éppen a legfontosabb területen: a pedagógusok körében nem juthatunk mindig közös nevezőre. A gyermekszínház-kultúra csak akkor alakulhat ki valóban korszerű formában, ha nemcsak a színházi embereknek lesz szívügyük a jövő színházi közönségének nevelése, hanem a pedagógusoké is.

GYÖRFFY LÁSZLÓ

Bárányok közt védtelen?

A színházi előadás alapján véve érzékek fölötti, szellemi-lelki találka, melyet néző és színész ad egymásnak a szerzőnél.

(Jean-Louis Barrault)

Sok baj van ezekkel a találkákkal. Valahogy úgy fest a dolog, ha el is jönnek a partnerek, nem a szerzőnél találkoznak, vagy gyakorta nem ott, hanem egy épületben, fizikai jelenvalóságban: sötét ruhában, nyakkendővel, tisztára mosott blúzokban és jelmezben, lealpozott arccal, idegérzékenyen, izgulva. Szellemi-lelki találka hol van, hol nincs.

Jómagam elsősorban a vidéki „találkahelyekről”, vidéki színházainkról szeretnék egyet s mást elmondani, az egyik partner azon jogával élve, hogy önmagát (magunkat? - ha kollégáim megengedik) hibáztassa, ha a másik fél (a becses néző) egy sikertelen kapcsolatot megszakít.

Sokszor leirtuk már vidéki színészeink körülményeit, munkáját, ugyanazt ismételni azonban úgy látszik, felesleges: a gyakorlatban alig változik valami.

A következőkben tehát feleslegesen ismételtek, vagy hogy konkrét legyenek: kicsit más aspektusból, ha úgy tetszik, a „negyedik nemzedékről” ejtenék szót, kapcsolódva Léner Péter *A harmadik nemzedék* című írásához.

Azokról, akik valóban „kamaszkorúak” még a pályán, de miközben izmaikat, erejüket próbálgatják, könnyen lehet, hogy úgy „öregednek” meg, hogy tulajdonképpen semmit sem csináltak. Talán nem is nemzedék ez, csak közügyekből, aktív munkából, lehetőségekből kizárt, egyéni szerencsére és összeköttetésekre utalt „számpypróbálgatók” egy csoportja. Nem társadalmi problémákban aktívan résztvevők, lehetőségeik által „kíméletlen jóra törekvők” egységes nemzedéke, csak egyéni kalandozók. Önhibájukon kívül. (Gondoljunk például a Színházművészeti Szövetségi tagok átlagos életkorára, a színházi életben közügyeket végzők, az egyes szín-

házak alaphangulatát, műsortervét, vezetését meghatározókat átlagos életkorára!)

A bikaviadalok kezdő matadorai a viadal megkezdése előtt magasra emelt táblákkal végigvonulnak az arénában. A táblák felirata: „*Predimos una oportunidad!*” (Lehetőséget kérünk! Azaz bikát, melyet leszúrva tehetségüket, tudásukat bizonyíthatják.)

Talán így lehetne ennek a „negyedik nemzedéknek” a központi problémáit megfogalmazni, kissé talán tágabban, egész kulturális életünkre célozva. Ezt államilag irányítani természetesen nem lehet, de a szocialista kultúrához méltóbb, demokratikusabb kiválasztódást elő lehet segíteni, szemben az egyéni manipulációkkal.

Talán nem kellene figyelmen kívül hagyni az Európa-szerte elharapódzó társadalmi mozgásokat sem; a tizenévesek okatlan vagy megalapozott tömeges hóbörgéseit vagy a diáktüntetésekét, röviden: azokat a tömeges fiatal erőket, melyekre semmi esetre sem a „csendesen elviekélnünk; majd megvitatjuk” szemlélet jellemző. Részt kérnek a közéletből, a munkából. (Ha jól tudom, jelenlegi társadalmunk színházi életének alapjai is valahogy így barkácsolódtak össze.)

A mércét, mint a szellemi foglalkozásúak többségénél a fővárosban őrzik. Néha gondosabb, pontosan kialakult mechanizmus szerint. A mérce azonban sokszor nem a művészi szín-vonalra vonatkozik. Inkább az igényekre és lehetőségekre, majd ebből következően a sok kallódó színészi és emberi energiára.

Egyéni és társadalmi konfliktusok árán éri el az ember célját, de csak akkor, ha végzettségének és képességének megfelelő munkát kap. Ez ugyan társadalmi méretű probléma, de talán minden területen könnyebben megoldható, mint a művészetben, és ezen belül is a színház-művészetben, ahol elvi viták és a gyakorlati munka bizonyítják: mindennek az ellenkezője is igaz lehet. Bár alapkérdések megoldásában nem lehetnek túlságosan különbözőek a vélemények. Vidéki színházi életünknek azonban gyökeresen meg kell változnia ahhoz, hogy az egyéni és társadalmi konfliktusokat csökkentsük, és vidéki színházi kultúránk valóban az európai színvonal felé közelíthessen. Mert egyelőre ettől nagyon messze esik. (Még akkor is, ha csupán a környező szocialista államok színházi kultúrájára gondolok!)

A színházi szakmában elterjedt felfogás, hogy a Színművészeti Főiskola kevés szakmai tudást nyújt a végzett hallgatóknak, tehát keveset ér az elvégzése. Egyszer egy kiváló kritikusunk is megjegyezte: sajnos ő is oda járt. Vagyis ez nemcsak

színész-, hanem rendező- és dramaturg-hallgatókra is igaz?

Művészetet - és ez különösen igaz a színészetre - nem lehet tanulni. Csak alapokat, eligazítást kaphat az ember, utána pedig gyakorlat, szorgalom, az idegek és gondolatok kemény fékentartása, alázat és lehetőség szükségeltetik. A lehetőséget nyugodtan nevezhetném szerencsének is, mert enélkül hiábavaló minden alázat és szorgalom.

És most a végzettség után a képességről. Ez az, ami nehezen dönthető el, s a gyakorlatban olykor ez számít a legkevesebbet. Ezért a főiskolások már harmadéves koruktól a tévében, a filmgyárban és abban a színházban, amelyikbe éppen beosztották őket (talán osztályvezető tanáruk dolgozik ott), igyekeznek lehetőleg mindekivel megismerkedni, összeköttetéseket hajkurászni, lehetőséget keresni az érvényesülésre. Ez esetleg elfogadható lenne, hiszen az érvényesülés a színészi pálya lényegéből ered, de az már kevésbé elfogadható, hogy azok, akik csak egyszerűen főiskolai hallgatók, ha hívják őket a filmgyárba, tévébe, mennek, ha nem, úgy ismeretlenül botorkálnak le valamelyik vidéki színházba. (A vizsgaelőadások csak részben oldják meg ezt a problémát.) Sőt, a vidéki színházaknál is hátrányba kerülnek esetleg azokkal szemben, akiknek utolsó főiskolai évük vagy a pályán eltöltött néhány esztendejük alatt szerzett személyi kapcsolataik meglehetősen előnyösen befolyásolják munkájukat: lehetőséget kapnak.

Ha figyelembe vesszük, hogy a főiskolai végzettséget - az amúgy is sok tapasztalatot és gyakorlati munkát igénylő színészetben - szinte még belépőjegynek is nehezen fogadják el, ha arra gondolunk, hogy a kezdő évek 1600, majd 1800-2000 forintos átlagfizetéséből kell mindennapi szükségleteiket fedezni, melyek a nem hétköznapi, nem „civil” élet miatt igen sokat felemésztenek (délelőtti próbák, késő estig tartó előadások, hetenként két-három alkalommal tájelőadások, egy-két vagy még több órás zötykölődéssel súlyosbítva, minimális étkezési lehetőségek, mert többre nem futja a rendszertelen életmód miatt), és ha ehhez a kezdeti évek mellőzöttsége kapcsolódik, akkor a helyzet eléggé aggasztó. Eképpen a vidéki színészek szakmai tudásával szemben támasztott igény ugyancsak visszásan cseng. Ezért, ha a fiatalok változtatást igényelnek, ne hivatásszeretetre, színházi fegyelemre, „apostoli” munkára hivatkozzanak azok, akik a körülményeken változtathatnak, mert ez visszaélés a művészetet szeretőkkel, a „kíméletlen jóra törekvőkkel” szemben, akik a fent leírt

körülmények ellenére is igyekeznek hivatásuknak élni.

A személyi érdekltség - amely minden társulat alapfeltétele kell hogy legyen - csak a művészi munkában való kielégülésben és anyagi ösztönzésben nyilvánulhat meg.

A komoly munkára való igényt állandóan a fiatal színészek fejéhez vágják: mozgáskultúrájuk, beszédtechnikájuk legyen egyre tökéletesebb, a majdani nagy feladatok elvégzésére. Komoly munkán talán azt a - többség számára - évi két-három operettszerepet és egy-két nagyobb prózai szerepet értik. Nincs valami kínos ellentmondás az igény és a lehetőség között? Nem volna jobb ezekben a kezdeti években módot adni arra, hogy önmaguk emberi és művészi csiszolásával törődhesselek, anyagi nehézségek, pozícióküzdelem helyett? Gondolom, a szocialista színházkultúrának ebből valamennyit már meg kellett volna valósítania.

Művészi kielégülésről tehát általában nem beszélhetünk - legalábbis ami ezt a „negyedik nemzedéket” illeti - és ennek következtében az anyagi ösztönzés is elmarad, hiszen nincs miért. Bár az anyagi ösztönzés ebben az esetben csak az emberibb és kulturáltabb munkalehetőségeket szolgálná, a jelenlegi fizetési rendszer és a lakáskörülmények mellett. (Mellesleg nemcsak a vidéken élő színészekre vonatkozik ez, hiszen egy színházhoz szerződő táncos fizetése a fele annak, amit egy egyáltalán nem művészi munkát végző sztriptíz-táncos keres, akár Budapesten, akár vidéken.)

Mindehhez kapcsolódik az a tény, hogy az ország film-, rádió- és tévéművészetének vérkeringéséből szinte törvényszerűen kirekesztődnek a vidéki színészek. Talán elképzelhető lenne négy-öt nagyobb vidéki városban a tévé és szinkron számára stúdiók építése, mely a környező színházak művészeit foglalkoztatná. Erről persze már többen is szóltak, például Taar Ferenc a SZÍNHÁZ hasábjain megjelent írásában. Ez talán hasznára válna a tévé növekvő műsorának is, amelyre már a főiskolán is gondolnak, amikor speciális televízió-rendezőket képeznek. Mert egyelőre színészeink még a tele-vízió székházába sem juthatnak be érdeklődni, munkát keresni, a Cerberusként vigyázó portások miatt. Talán a színházi igazolvány is elegendő lenne a „szent” belépésre.

Hogy minden pénzkérdés? A művészettel kapcsolatos szervezkedésekben úgy gondolom, néha értelmetlen a pénznek döntő érvként való emlegetése. Csak egy példa: Bernáth László, az Esti Hírlap kulturális jegyzeteiben **valamikor**

említést tett a színészi játék változásáról, arról, hogy miért alkalmaznak szívesebben a filmrendezők amatőröket, és milyen változásokon ment át - szükségszerűen - a játéktípus az új látásmódot igénylő filmekben. Itt szó sincs arról a nagyon is gyakorlati kérdéssről, hogy a színészek - *horribile dictu*, vidéki színészek - foglalkoztatása növeli a gyártási költséget, szervezésük, egyeztetésük néha lehetetlen. Az egy-egy produkcióban való részvétel egyéni ismeretségek alapján szerveződik. A játéktípus modernizálását talán nem éppen amatőrök bevonásával kellene megoldani, hanem kicsit körül kellene nézni azok között az emberek között, akiknek ez a szakmájuk. (Ennek sikerét már több film, legutóbb Gábor Pálé is bizonyítja.) Ugyanis több tucat fiatal, „negyedik nemzedékbe” tartozó színész - tekintve, hogy most róluk van szó, de másokat is említhetnék - kóvályog vidéken, szerződése szerinti kisebb-nagyobb munkát végezve ugyan, de a telített, eredményes élettől távol. Munkájuk sajtóban, televízióban, rádióban való időnkénti verszegény propagálásáról jobb, ha nem beszélek, viszont velük szemben pillanatnyi gazdaságosságból és könnyebb szervezésből adódóan, civilek tucatja nem kóvályog, hanem határozottan működik a televízió- és filmművészetben, esetleg színházakban. Ebben az esetben sajnos egyáltalán nem tudom elfogadni a megváltozott játéktípusra való hivatkozást. Ugyanis előfordulhat, hogy diplomával, esetleg munka nélkül marad valaki, főként ha a jelenlegi szerződötési rendszerre gondolunk. Félreértések elkerülése végett: pontosan tudom, hogy a színház- és filmművészetben való eredményes működéshez nem szükséges feltétlenül színművészeti főiskolai végzettség. Egyébként, ha pénzkérdésről beszélünk, ne felejtjük el, hogy közel 320 000 forintba kerül az államnak egy színész képzése.

Az eddig felsorolt okok és körülmények eredményezik aztán, hogy a vidéki és pesti színházak nem a művészet egy formájának laboratóriumai, hanem szinte hivatalok. Hivatalokban pedig ambíciózus „harmadik, negyedik” nemzedékünknek nem sok keresnivalója van. Szenvedélyes lobogású munka helyett így jön a filmgyári, televízió- vagy szinkronbeli kuncsorgás ha egyáltalán csinálja valaki! - a „pénzkereseti megaláztatások”, és ezeknek már semmi köze a színházhoz. Röviden: nem színházat játszunk, hanem 10-től 2-ig és 7-től 10-ig dolgozunk.

Színházakat az istenért, és ne hivatalokat!

És most valami másról, ami ennek a „nemzedéknek” munkás-mindennapjaihoz szorosan

hozzátartozik. Vitatkoznak olykor művészeti kérdésekről, élnek valamiféle közösségi életet, sokszor késő éjszakáig klubokban, magánlakásokon, de beszédtemájuk: futball, viccek, csip-csup fecsegés, pletykák, adomák. Ez az idegmunkát végzők lazítása lehet, de nem lehet a közösségekben eltöltött órák központi kérdése. Bár hozzá kell tennem, hogy a fiataloknál - és talán az idősebbeknél is - ez csak védekezési módszer, csakúgy, mint az, hogy látva, hogy vágyaikból, terveikből csak ritkán lesz valami, begubóznak magánéletükbe, kisszerű, önös törtétek lesznek, vagy látszatra nyugtalan, „nehéz emberek”. Csakhogy a begubózás polgáriasult életforma, nemhogy egy szocialista társadalomban, de még a kapitalista társadalmak művészetében is elfogadhatatlan. Ezek szerint lehet, hogy Magyarországon többnyire nem is szocialista színházak vannak? Akkor viszont milyenek ezek a színházak? Vagy egyáltalán, mi az a szocialista színház?

A színházak fiataljai, ha módjuk van rá, próbálják figyelemmel követni a más színházakban dolgozó kollégáik működését. Mondom, ha módjuk van rá. Mert a vidékieknek, ha idejük engedi is, a költséges ide-oda utazgatás nem teszi ezt lehetővé számukra. (A fiatalabb generációnak még nincs kocsija!) Talán megszervezhetnék ilyen célra a kedvezményes vasúti jegyeket, hiszen így pár soros kritikákon kívül alig tudunk egymásról valamit. Körülbelül ezzel lehetne indokolni, hogy ha alkalmanként látogatnának is hangversenyeket, kiállításokat, kényszerű szükségstől hajtva, inkább összeköttetéseiket intézik, rádióban, filmgyárban, televízióban. Röviden: művelődés, tájékozódás helyett munkát keresnek, szerepelni kívánnak, ha már ez a foglalkozásuk.

A következő lépés aztán, hogy volt tanáraik vagy összeköttetéseik révén - kis százalékban eredményes munka, tehetség révén - felszerződnek Pestre, fizetési engedménnyel, megalkudva művészi ambícióikkal. Esetleg szerződés nélkül kóvályognak, próbálnak pénzt keresni, apró filmgyári és szinkronszerelésekkel. Mások, akik helyzetüket nem tartják kielégítőnek, átszerződnek másik vidéki színházhoz, ahol az emberek megismerésétől kezdve a művészi munka bizonyításán át mindent kezdenek előlről. A színházszet ugyan az állandó újrakezdés és bizonyítás művészete, de elég megterhelés ez a munkában, felesleges még a körülményekkel is szigorítani. Ugyanis az energiák értelmetlen elvesztése, a családi életbe, házasságokba, szerelmi ügyekbe, olykor ivászatból adódó lelki ömlengésekbe, „ki-

borulásokba” való menekülés nem hiszem, hogy színházi kultúránk javát szolgálja. Nem is beszélve arról, hogy az idegek és a fizikum fölösleges tönkretétele után már talán hiába kap valaki lehetőséget, akadozva tud csak bizonyítani.

Utolsóként még valami: ha emberi és munkakörülményeinket rendezik is, a lehetőség és az igény összefüggésének egy másik oldala veszélyezteteti azt a „szellemi-lelki” találkát, amelyet a mottóban említék, azonban ez már nem egy generációhoz kötődő probléma. Ez pedig a közönség igénye vagy igénytelensége. De hogy ezért tehessünk is valamit, elsősorban saját portánkat kell rendbe tenni.

Befejezésül még csak annyit: ezeket a problémákat nem tudja megoldani az egyes színházak vezetőinek baráti és művésztársi jóindulata, sem felolvasó-színpadok, stúdiószínpadok, sem az, hogy a színészek önálló előadóestekkel, alkalmankénti szavalgatással vezetik le művészi ambícióikat. Ezek csak nagyszerű kiegészítői lehetnek a színházi munkának. A színész ugyan-is - *homo ludens*, játékos ember - játszani akar, hogy ország-világ tudomást szerezzen róla. De semmi esetre sem úgy, hogy idővel az izomszövetekre zsírpárnák rakódjanak, és a zsírpárnák közt az idegek is kénytelenek legyenek megnyugodni, még mielőtt valóban eredményes életre rángathatták volna gazdájukat.

Farkasok közt tudjuk a törvényt, de bárányok közt ilyenkor mit kell csinálni?

Megjegyzések
az előadás felügyelői
jelentések kérdéséhez

A SZÍNHÁZ 1969/6. számában Selmeczi Elek cikket írt *Az eltűnt előadásfelügyelői jelentés* címmel, és helyteleníti benne, hogy a jelentések írásának régebben időnként fel-felbukkanó szokása mára szinte teljesen megszűnt. Véleménye szerint pedig ezek segítettek meggátolni az előadások lazulását, a színházak vezetősége általuk tudta kézben tartani a produkcioikat.

Keveseknek volt alkalmuk a színházi munkát egyszerre, egyidőben figyelni meg a mindennapos gyakorlat és a színháztörténet aspektusából. Minthogy szerencsés körülményeim folytán nekem éppen ebben volt részem, igazat adhatok Selmeczi Eleknek abban, hogy az írásos jelentések „közelebb vihetnek bennünket egy-egy szín-házi előadás megközelítően hű felidézéséhez”. Színháztörténeti szempontból tehát kétségtelenül értékesek. Azt viszont tévedésnek kell tartanom, mintha ezek segítségével lehetne meg-örizni az előadások színvonalát, kezdeti fel-fűtöttségét és egyben precizitását, hogy a későbbi előadások közönsége is a bemutató élményében részesülhessen. Holott kitűnő kollégám éppen ezt látja bebizonyítotttnak. Írását így fejezi be: „Nem érzem szükségességét annak, hogy bármiféle konzekvenciát levonjak. A fenti példák önmagukért beszélnek.”

Kár ezért a befejezésért. Konzekvenciát ugyanis helyes lett volna levonni, mert a példák nem beszélnek önmagukért.

Tapasztalataink szerint az előadásfelügyelői jelentések rendszere nem hanyagságból szűnt meg, hanem éppen azért, mert feladatát nem töltötte be. Lehetek ezek a jelentések érzékletesek, invenciózusak, beillettek néha talpraesett minikritikának, ám konkrétan vajmi kevés fogódzót nyújtottak a rendező, főrendező vagy az igazgató számára.

A Nemzeti Színház az idézett 1940-41-es évadban több, mint 750 (I) előadást tartott. Kollégánk összesen nyolc jelentésre hivatkozik. Helyszűke miatt valóban nem is idézhetne ennél sokkal többet, bár bizonyára igyekezett a jellem

zőket kiválogatni. Az azonban mindenesetre világosan látszik, hogy a cikkben idézett nyolc megjegyzésből alig egy-kettő igényelhetett közvetlen operatív beavatkozást. Annál is inkább,, mert a *Három narancs szerelme* emlékezetesen balsikerű előadás volt, melyen semmiféle toldás-foldás nem segített.

Kétségtelenül helyes felhívni a figyelmet a szükséges soron kívüli javítópróbára a némaszemélyzet számára vagy a krónikus technikai-világítási zavarokra. De kérdéses, hogy milyen intézkedést igényelhet az a megjegyzés, hogy „Rajnai Gábor az első felvonásban fáradtnak látszott . . .”, vagy „Jávor Pál ma túl csendes volt”. Az az idézet pedig, melyet például a *Bánk bán*ról vagy a *Niskavuori* asszonyokról olvashatunk, kizárólag színháztörténeti jelentőségű.

Ezt a jelentőségét én is csak ismételten hangsúlyozhatom. A Nemzeti Színház 1945-1955 közötti működéséről írt tanulmányomban magam is bőven idéztem az akkori fiatalok (Kazimir Károly, Tatár Eszter, Sallós Gábor, Vadász Ilona, Krencsey Mariann) írásos jelentéseit, különösen a színház egyik átmeneti hanyatló periódusát bevezető, váratlan gyorsasággal és brutálisan szétszűrő Vulpone-bemutatóval kapcsolatosan (607-608. lap), azonban annak tudatában, hogy színháztörténetet írok. És annak ismeretében, hogy a hivatalos beavatkozás a legszínesebben megírt jelentések után is többnyire szükségszerűen elmaradt.

A könyvbe beírt jelentéseket az illetékes - például a főrendező - bizonyos időközökben, tegyük fel, hogy sűrűn, tehát hetenként átnézi. Némaszemélyzet-próbát még csak kiírhat ezek nyomán, de a többi, jórészt általánosságban mozgó megjegyzéssel már semmiképpen sem tud mit kezdeni. Az ilyen megjegyzések szépen bevonulnak az anekdotagyűjteményekbe, majd a színháztörténetbe. Gondolhatunk rá ugyan, hogy a főrendező sűrűbben - elvben akár napon-ként - revideálja a jelentéseket, és a következő előadásra menjen ki személyesen, de ezt meg-teheti jelentések nélkül is. A lelkiismeretes vezető, aki közösséget érez a színházzal és a produkcióval, meg is teszi, és éppen ezen múlik az ügy sikere, nem pedig a színes, anekdotikus fel-jegyzéseken, amelyekből - évek terméséből - összeszedhetünk egy marokravallót, ha mellőzzük a semmitmondó reflexiók nagy tömegét' amelyekben nem olvasható egyéb, mint hogy „A szokott jó előadás, ... nagy siker.”

A jelentéseket ugyanis . kollégám szerint , „... a rendezők, játékmesterek és az előadás-felügyelői státuszban . működő négy rendező-

asszisztens írta. Elvétele néhány fiatal színész ..." Vegyük hozzá még a dramaturgokat is. Több kategória, sok személy, és közülük - valljuk be - kevésnek van igazán köze a szóban forgó produkcióhoz. Akinek feladata az ügyeletesek beosztása, jól ismeri a húzódozásokat, érveléseket: egy-egy darab sok előadását léleknyomorító „favágás” végignézni. A váltogatás pedig azt eredményezi, hogy az ügyeletes sok esetben csak felületesen ismeri az előadást, ezért a kevésbé feltűnő hibák elkerülnek a figyelmét. Előző esetben a „favágás” okozta figyelem lazulás, ebben pedig a feladat nem pontos ismerete gátolja a helyes elemzést. Az eredmény: semmitmondó általánosítás vagy a színészek dicsérete.

Mi a teendő?

Az előadást nem szabad magára hagyni. Ehhez pedig nem elég, ha kiadjuk „albrétetbe” az irodai munka gépiességével, sokszor olyanoknak is, akiknek nincs sok közük a szóban forgó produkcióhoz, és így inkább csak azon vannak, hogy túl legyenek a terhes kötelezettségen. A színház ugyanis szakmai kifejezéssel szólva „társasjáték”. Résztevői a színészek, ügyelők, világosítók ... a színház egész személyzete. Ebből a rendező sem vonhatja ki magát, be-fejezettnek nyilvánítva munkáját a bemutató napján. Kár, hogy a Főiskolán erre mintha a szükségesnél kevesebb gondot fordítanak. Különböző nem történhetné meg, hogy fiatal rendező - különösen vidéki előadás esetében - csodálkozva értesül arról az igényről, hogy a be-mutató után is törődnie kell munkájával.

De az igazgató sem vonhatja ki magát a felelősség alól. Ha az igazgató estéit a színházban tölti, örömteli felfedezéseket tehet saját magát illetően is. Köztük a legérdekesebb: nem igaz, hogy meg lehet unni az előadásokat. A színpadon estéről estére újjáteremtett produkció a mindig megújuló közönség előtt őt is magával ragadja, érzi az előadásnak és a közönséggel való találkozásnak a ritmusát, így megéri a zökkenőket is. Szóvá is tudja tehát tenni a hibákat. A függöny összecsapódását követően az első meghajlás után már a színpadon is lehet, a színészek érzik a jelenlétét, a törődését, látják, hogy magáénak érzi a munkájukat, és kialakul a légkör, amelyben már röstellnék is a lazításokat, az önmaguk és egymás szóraztatását, a szerepek ledarálását, ami akkor fordul elő, ha a rendezőnek, főrendezőnek, igazgatónak állandóan „dolga van”, és *másutt van* dolga, nem köztük és velük együtt a színházban.

Ezt a közvetlen, személyes érintkezést, a be-

zárt áramkör feszültségteremtő hatását pedig nem pótolják a mégoly gördülékenyen megfogalmazott jelentések, még kevésbé a régebben divatos, gyermekded színházi törvényszékesdik. Az előadásnak, a társulat munkájának elsősorban a színház vezetőségét kell érdekelnie. Ha nem az ő „ügyük”, akkor hamarosan az együttesnek sem lesz „ügye” az előadás. A „távollevő” igazgatót a - ha nem is testileg, de lelkileg - „távol-levő” együttes követi. Ilyenkor kell aztán „rá-játszani”, bohóckodni, ha feldereng, hogy „nem stimmel” valami. Ellenkező esetben viszont még az álmosásra ítélt vasárnap délutáni előadásokban is megterem az a feszültség, amellyel kötelességünk megbecsülni a közönséget, és amellyel oly szívesen meg is becsüljük, ha értelmét látjuk.

Az olyan jelentéseket, mint amilyeneket Selmeczi Elek idéz, annak idején a színházi munka napi gyakorlatában, de máris színháztörténeti érdekességekként gyűjtöttem össze magam is. Most köszönöm neki, hogy alkalmat adott egy lappangó kérdés általuk való tisztázására.

ÓH, CALCUTTA

címmel erotikus revüt mutatott be az Off Broadway-i Eden Theatre. Az előadást Kenneth Tynan állította össze Samuel Beckett, Jules Feiffer, John Lennon, Sam Shepard és mások témái alapján. A szkeccsek mind a meztelenségre és a pornográfiára épülnek. A színészek többnyire pucéran jelennek meg, számos híven reprodukált nemi aktus, tapadás tánc és önkielégítő játék szerepel a színpadon, elhangzik minden tilalmas szó. Ám ahogy a meztelenség is hamar elveszti hatását és a széplányok felöltözve sokkal szexibbnek hatnak, úgy válik a szabados szöveg hamarosan malackodó kislejtű csak maguk számára izgalmas szájálalásává. Jóllehet az egész show a szex körül forog, senkit sem tud felizgatni. A szkeccsek alacsony színvonalát tekintve véne nem csoda, hogy a felsorolt szerzőkről nem árulják el, hogy melyik szkeccs melyikük műve. (Variety, 1969. ²55)

világszínház

NAGY L. SÁNDOR

Új szezon és régi problémák

Moszkvai színházi jegyzetek

Egy-egy színházi évad mérlege sohasem lehet egészen pontos. Ki merné állítani, hogy a kiválasztott néhány bemutató, az elemzett néhány előadás alapján igazán hiteles kép alakulhat ki több ezer alkotóművész egész évi munkájáról? És különben is, az évad csak szűk keresztmetszete az élő színházi folyamatnak. A jelentős elő-adások rendszerint nem egyetlen év alatt jönnek létre, hosszabb időn át érlelődnek meg, válnak egy-egy színháztörténeti szakasz jellemzőjévé.

Különösen így van ez a moszkvai színházakban, ahol a kifogyhatatlan közönség-érdeklődés (és nem utolsósorban a kifogyhatatlan anyagi erőforrások) következtében a bemutatók száma általában kevés, de a darabok aztán hosszú éveken át színen maradnak. A vezető színházak sikerdarabjainak élettartamát itt nem években, hanem évtizedekben mérik, az előadások szinte összenőnek egy-egy nemzedékkel, s lassanként magával a színházzal egyenértékű fogalomká

válnak. Bár repertoárja A revizortól a mai szerzőkig az orosz és külföldi klasszika igen széles skáláját öleli fel, a Művész Színházat például - pedig Gorkij nevét viseli - ma is Csehov házának hívják, korszakalkotó Csehov-előadásai miatt. A Kisszínház ma is Osztrovszkij színháza, s az új műhelyek is gyakran egyetlen szerzővel kötik össze sorsukat: Ljubimov Brechttel (a jó embert keresünk továbbra is legjobb előadása, művészi hitvallása), a Szovremennyik Satrovval (a Dekabristák - Narodovolecek - Bolsevikok című trilógia sikere alapján), a Szatíra-színház Majakovszkijjal, a Komszomol-színház Rozovval, Radzinszkijjal és így tovább. Ez a körülmény magában rejtje persze a beszűkülés bizonyos veszélyét, de egyben sajátos megoldása színház és irodalom kapcsolatának és a „szín-házak önálló arculata” nálunk is oly gyakran hangoztatott problémájának is. Ez pedig nem kis dolog, és olykor-olykor progresszív szerepet is játszhat. Az irodalmi rang mindenestre meg-óv a tisztán műsorpolitikai jellegű manőverezésektől.

A színházi évad Moszkvában tehát először is kultúrpolitikai és szervezői fogalom. A színházi életet irányító különböző szervek az évad bemutatóinak összehangolásával, egyes művek és előadások előtérbe állításával igyekeznek időszerű (és ezért persze mindig időleges) eszmei feladatot, kicsengést adni egy-egy év munkájának. Ilyen feladatot jelentett például az Októberi Forradalom ötvenedik, Gorkij születésének századik évfordulója s most a közelgő Lenin-évforduló. A színházi folyamat valóságos mozgása azonban sokkal bonyolultabb annál, semhogy követni tudná a dátumokat. Két éve például, a forradalmi és polgárháborús darabok áradata idején Csehov *Három nővérének* új színre vitele volt a legizgalmasabb színházi esemény Moszkvában, az elmúlt évadban pedig az új Arbuzov-darab, szintén A. Efrosz rendezésében.

Pedig ez az évad is a romantikus-hazafias repertoár és stíluseszmény hangoztatásával indult. „Lesz Brecht vagy nem lesz Brecht, lefordítják Anouilh-t vagy nem, elkészül az új háromszemélyes intellektuális dráma vagy nem - az új évad vezető bemutatói mindenképpen és elsősorban a szívhez szóló előadások kell hogy legyenek ... A »modern stílus« . . . lejártá magát, egyre bántóbban érződik benne valami szándékolt hidegség és közömbösség” - írta a *Lityerturnaja Gazeta* egyik vezető kritikusa az új évadot köszöntve. S bár szavaiból csak következtetni lehet arra, hogy mit is ért tulajdonképpen „szívhez szóló” darabokon, annyit mégis meg lehet

állapítani, hogy ez a jóslat nem vált be. Ilyen jellegű előadás talán csak egyetlen volt műsoron: A. Antokolszkij *Sorsforduló* című műve, amely az ötvenéves ifjúsági mozgalomnak kíván emléket állítani - elég ügyetlenül. A darab helyes és korszerű alapeszméje (a bolsevikok és az anarchisták eszméi harcának ábrázolása az ifjúság megnyeréséért, aktuális utalásokkal Trockij és mások mai követőire is) elvetél ugyanis a megvalósítás alacsony színvonala miatt.

Így hát akár új művekről, akár a klasszikusok mai értelmezéséről van szó, továbbra is a költészetet a gondolattal, a filozófiát a lélektannal ötvöző, a szövszöket gyakran cirkuszi poronddá változtató Meyerhold-típusú színház marad a legvonzóbb erő Moszkvában, ez ad leckét az elavult stílusideálnak nemcsak művészileg, hanem gyakran eszmeileg is.

Egy siker két színházban

De az elavult stílusideál nem egykönnyen adja meg magát, s így gyakran egy és ugyanazon mű különböző színpadi megvalósításaiban is a két művészi gondolkodásmód párviadalát láthatjuk. Az évad legsikeresebb új darabját, V. Vojnovics *Barátok* (Dva tovariscsa) című művét például egyszerre tűzte műsorra a Szovjet Had-sereg Színháza (M. Butkevics rendezésében) és a Majakovszkij Színház (A. Goncsarov színpadi megvalósításában). A két előadás homlokegyenest különbözik egymástól, mintha nemis ugyanarról a darabról lenne szó.

V. Vojnovics elsősorban mai erkölcsi kérdéseket tárgyaló elbeszélései révén ismert az olvasók előtt, a *Becsületet akarok lenni!* című kisregénye magyarul is megjelent. Legújabb színpadi műve is kisregény-formában látott először napvilágot, témája is megszokottan morális jellegű. Két fiatal kamasz, Tolja és Valerij barátságának váratlanul kemény próbát kell kiállnia, s egyikük gyengének bizonyul. A két jópajtást egy parkban huligánok támadják meg, s Tolja, hogy barátját, de leginkább, hogy a saját bőrét mentse, el-fogadja a mindenható huligán-vezér indítványát: saját kezével hagyja helyben Valerijt. Tehetett volna-e másként is a fiú, s általában: milyen erkölcsi fedezete van az erőszakkal szembeni ellenállásnak? - ez az író kérdése.

Van azonban a darabnak egy egyszerűbb, kézzelfoghatóbb szüzséje is, s a hadsereg színházát valószínűleg ez sarkallta a bemutatóra. A két jóbarát ugyanis nemcsak jellemben különbözik egymástól, hanem abban is, hogy míg Tolja egy munkás-kispolgári környezetben felnöve mind-össze motorkerékpárra vágynak, Valerij - édes-

anyja és nagymamája minden óvása ellenére is - repülő, csak repülő akar lenni. Ennek a férfias és bátor hivatásnak a jellemformáló erejét akarja mindenáron hangsúlyozni előadásában a rendező. Elképzelését azonban nem sikerül érvényesítenie, mivel akármilyen kiváló gépeket és derék repülőtiszteket is vonultat fel a színpadon, végül is be kell látnia: egy kamasz lelkivilágát sokkal bonyolultabb rugók mozgatják. Az elő-adás szinte egyetlen kiemelkedő művészi eseménye így L. Dobrzsanszkajának, a nagymama alakítójának játéka. A kiváló színész nő néha a rendező szándéka ellenére is felejthetetlen pillanatokkal ajándékozza meg a közönséget. Így például azzal az utolsó jelenettel is, amikor bevonulól unokáját búcsúztatja az állomáson. Dobrzsanszkaja a nagy tehetségek közvetlenségével tudja itt érzékelteni az egyszerű asszony hősiességét, aki apa nélkül felnevelt unokáját íme most az országnak ajándékozza, ő pedig furcsa görbe botjára támaszkodva bandukol tovább nehéz életének országútján.

A darab mélyebb, pszichológiai vonulatának ezek a lehetőségei a másik előadás rendezőjét már jobban érdeklik. Az ő előadásában a legnagyobb színészi teljesítmény Valerij alakja E. Karelszkij megformálásában, s a talpraesett kis barátnőjét, Tányát alakító I. Pecsernyikova játéka (az ő betegsége idején bravúrosan „ugrott be” ebbe a szerepbe a szintén nagyon tehetséges lengyel színész, A. Kriger). Tolja itt nem annyira repülőgépekkel és egyéb égi jelenségekkel viaskodik, mint inkább nagyon is földi hatalmasságokkal: az értetlenséggel és közönnnyel, a durvasággal és lelki szegénységgel. Az ő sorsa s az ugyanezekkel a jelenségekkel a maga nőies módján szembeszegülő Tánya példája is azt bizonyítja, hogy az író által felvetett probléma valóságos. Az erőszakkal szembeni ellenálláshoz, az emberség megőrzéséhez azonban elsősorban lelki tulajdonságokkal kell felfegyverkezni. A Majakovszkij Színház azok közé a szellemi műhelyek közé tartozik, amelyek ezen tulajdonságok kialakítását tartják ma a szovjet művészet legfontosabb feladatának.

Még egy igazságkereső Tánya jár azonban Moszkvában: Arbuzov azonos című darabjának hősnője, akit Tatjana Szamojlova személyesít meg most a Filmszínészek Stúdiószínházának színpadán. A rendezői munka itt nem érdemel különösebb figyelmet. A félig öntevékeny alapon nyugvó színház egyébként sem annyira a messzehangzó költői igazságot keresi a darabban, mint egyszerűen inkább hálás szerepet a maga Tanyája számára. Szamojlova azonban így

is váratlanul új mondanivalót csíhol ki a már nem új (nálunk is jól ismert) darabból. Az érzelmes és kicsit szeleburdi kis orvostanhallgató nő igazi orvossá és igazi emberré éréseéről, a közösség emberformáló erejéről szóló harmincas évek-beli történetnek ő a mai kontrapunktját játssza el: az egyéni érzelmek társadalomformáló erejét, az ember közösségformáló erejét mutatja be. Új fejezet ez nemcsak a darab színpadi történetében, de Szamojlova művészi fejlődésében is. Csak nemrég láttuk őt az *Anna Karenina* cím-szerepében, amint Tolsztoj- (és ember-) értelmezésének hiányosságait előnyös külsejével és talányos egyéniségével igyekszik kiegészíteni. Akkor azt hittük, hogy a szuperszeles vászon már a színésznő tehetségének utolsó maradványát habzsolja be. És íme most, a hosszas betegség után Szamojlova váratlanul nemcsak régi tehetségének fényében, de egészen új oldaláról, mint finom jellemű színésznő és hívó kortársunk mutatkozik be. A régi nagy szavak elavultak - mondja Tányája -, de az élet még mindig nagyon komoly és kegyetlen játék. A régi drámák elveszítették jelentőségüket, mégsem lehetünk csak könnyedek és ironikusak. Józanul, talán valamilyen iróniával is, de hinnünk kell egymásban, együtt kell szebbé, lakhatóbbá tenni az életünket. A mai humanizmusnak ilyen húrjai szólalnak meg a nagy színésznő játékában mély zengéssel, de mégis bájosan, könnyeden. És az ő újjászületése íme most újra bizonyítja: a mai szovjet művészetnek csak ez a típusú humanizmus lehet az igazi éltető eleme, újabb magaslatoakat kijelölő iránytűje.

Napjaink humanizmusa

Napjaink humanizmusának megfogalmazása foglalkoztatja Arbuzovot új darabjában, az *Egy boldogtalan ember boldog napjaiban* (Szcsasztlivje dnyj nyeszcsasztlivovo cseloveka) is, amelyet a Malaja Bronnáján játszanak. De ez kísért már az utolsó előtti műben, a *Szegény Marat*-omban is, amely tavaly a Komszomol-színház nagy sikere volt, s amelyből az angolok most filmet készítenek. Ennek főhőse, a Marat-nak becézett, elpusztíthatatlan életkedvű fiatalember, a háború előtti nemzedék jellegzetes képviselője, akkor ezt a feladványt kellett hogy megoldja: elsőbbséget nyújthatnak-e a háborúban szerzett érdemeknek a békés munka hőseivel szemben, milyen módon találhatják meg helyüket a tegnapi harcosok a háború után kialakult új emberi viszonylatok között? Marat sikerrel állta meg a próbát, s erkölcsi fölényrel távozott az időközben barátjához férjhez ment menyasszonya mellől,

hogy aztán évek múlva mint közös ifjúságuk élő lelkiismerete kísértessen vissza.

A most bemutatott mű hőse már az új értelmiségi nemzedék szintjén fogalmazza meg a kérdést: mikor és meddig van szükség az önfeláldozásra? - „A tetten mindig az a fontos, hogy meg tudjuk indokolni. Az ember akkor szabad, amikor a maga elhatározásából, öntudatosan cselekszik. És akkor boldog is.” Ezt tartja a „boldogtalan ember”, aki most haldoklik, s három szimbolikus alak tart vizsgálatot felette: kettőjük elítéli, mert önzőnek tartja ezt az élet-filozófiát, s csak egyikük hivatkozik a mentő körülményekre. A szín elsötétül, aztán újra ki-világosodik, s a „boldogtalan ember”, mintegy a maga mentségére, eljuttatja előttünk két „boldog” napjának történetét. Ekkor szabad elhatározásából maga döntött a sorsa felett. Azaz - úgy gondolta, hogy szabadon döntött. De éppen ez a játékban az érdekes. Ő mindvégig úgy gondolja, hogy szabadon dönt, még mi is hiszünk neki, s szinte a sorstragédiák feszültségével nézzük végig az előadást. Csak aztán jövőnk rá, hogy a szerző végig orrunknál fogva vezetett bennünket, s egyszerűen a körülmények egyfajta összejátszásának voltunk a szemtanúi.

Az első „boldog napon” hősünk huszonegy éves, az orvostudományi fakultás nagy reményekre jogosító fiatal tehetsége. Professzora víkendre hívja meg őt egyik évfolyamtársával és barátjával, a professzor másik kedvencével együtt. Gyönyörű napfényes vasárnap van, a szomszéd villában röplabdát játszanak a fiatalok. Itt azonban mégis borongós, feszült a hangulat, s a labda vidám csattogása, mire ideér a szomszédból, vészjelzőlő, tompa puffogásként hangzik. A professzort (B. M. Tyenyin alakítja csodálatba ejtő pszichológiai felfedezésekkel), akinek kollégái mint „hazaárulók” egyre-másra tűnnek el az egyetemről, balsejtelmek gyötrik. Elhatározza, hogy jellemvizsgálatot tart kedvec tanítványainál. Az egyik szibériai területen veszélyes járvány pusztít. Tőle kértek javaslatot a járványbiztos személyére. Ez a megbízatás adott esetben (ha magának az orvosnak is sikerül túlélni a fertőzést) nagy tudományos lehetőségeket jelent. A professzor azt javasolja majd kedvencei közül, aki becsülettel megállja az emberség próbáját.

És emberünk megbukik ezen a vizsgán. Mivel úgy tartja, hogy képességei folytán amúgy is ő alkalmas inkább a megbízatásra, egy ártatlan diákcsíny miatt bemártja a professzornál barátját. Az rájön a fogásra, s leleplezi stréberségét. Hogy a vereség érzelmileg is teljes legyen, a pro-

fesszor lánya - akibe természetesen mindketten szerelmesek - nem őt, hanem talán felületesebb, de mindenképpen egyszerűbb, bejárhatóbb lelkű barátját (az előző darab Marat-jának mai megfelelőjét) választja. A professzor ítéletet mond, de hogy mégis egy lehetőséget az „elveszett fiú” számára: hajlandó mindkettőjüket elküldeni járványbiztosnak. Így válik lehetővé a választás, amelyről hősünk a prologusban beszélt: kiüzetni a paradicsomból vagy megtérni - esetleg megrendült bizalommal is. Ő nem vállalja el a megtért fiú szerepét, hanem előző döntéséhez s az azt motiváló morális indítékokhoz továbbra is ragaszkodva búcsút mond az egész társaságnak: az egyik vidéki egyetemre utazik, hogy ott fejezze be tanulmányait, s kezdjen el mindent újra elől-ről. Hősünk (akit a nagyon tehetséges A. A. Sirvindt alakít meggyőzően) úgy érzi, hogy jól döntött. Látszólag ezt igazolják a következmények is: barátja elpusztul a járvánnyal vívott küzdelemben, ő pedig tehetségét és szorgalmát együtt gyümölcsöztetve hamarosan nagy tudományos karriert ér el. A bírák azonban továbbra is fenntartják elítélő döntésüket.

A második „boldog napon” hősünk már negyven éves, és - mint oly sokan ebből a nemzedékből - úgy érzi, hogy „lekésik arról a vonatról, amelyre ifjúkorában váltott jegyet”. Nem-csak azért, mert szerelem nélkül, „okos” kompromisszummal él együtt élettársával, s az emberi kapcsolatoknak az a feltétel nélküli közvetlensége, amelyre barátja volt a példa, s amelyre egész életében titkon ő is vágyott, egyre elérhetlenebb lesz számára. A legfőbb baj, hogy kételkedni kezd abban is, amiért minden erejét feláldozta: tehetségében, munkájában, életcéljában. Úgy érzi már, hogy tanítványai és munkatársai is irigykednek rá, áskálódznak ellene. Egy szóval: még egy lépés, még néhány év, s most már végérvényesen a meg nem értett ember tragikomikus pózába merevedik. Ekkor köszönt be életének utolsó választási lehetősége egy csinos fiatal tanítónő képében, aki nyári flórtból egyszerre csak ifjúságának műzsájává lesz. Egy pillanatig úgy látszik, hogy eljött a megváltás, hogy ez az üde és nagyon hívó lány egyetlen kezmozdulattal semmissé tudja tenni egy egész élet sértettségét és keserűségét. Egy álmatlan éjszakán megjelenik előtte a régi barát is, s - mintegy végrendeletként - reá hagyja a leányt. Azonban senki nem kerülheti el a sorsát, tartja a mondás. Mivel sorsunkkal - egyebek között - egymáshoz is hozzá vagyunk kötözve, teszi hozzá Arbuzov. Emberünknek élettársától már gyermeke van, továbbá elegáns kutatóintézeti állása és moszkvai

lakása lesz. Elhagyja tehát a leányt, a maga választásából, „szabadon”. Az elnéptelenedő fürdőhelyen pedig ismét tompán puffog a röplabda, életünknek ez az egyre jobban elnehezedő prózája.

Az epilógusban ismét a hős betegágyánál vagyunk, ahonnan már élettársát és fiát is elűzte. Most távozik az utolsó tanítvány is, hóna alatt a neki ajándékozott utolsó kézzelírttal. A boldogtalan ember teljesen egyedül marad lelkiismeretével és bíráival, akik most kimondják a végső ítéletet: ez az ember magának élt, és ezért magányosan is kell meghalnia. Érezzük azonban, hogy sem a szerző, sem a rendező nem ért egyet az ilyen kategorikus ítéletekkel, még filozófiai kérdésekben sem. Arbuzov a maga vétőjeként elviszi a halotthoz a tisztelő és szerető hozzátartozókat: barátját, élettársát, fiát, tanítványát. A Efrosz, a rendező pedig, mintegy ki akarván tágitani az elveszett életért való felelősség körét, újra színpadra varázsolja az előző képek szereplőit. A boldogtalan ember életének szemtanúi (tehát részesei és büntérsai) egy pillanatra állóképpé merevedve adnak végtisztességet neki, aztán - mintha csak egy régen megkezdett beszélgetést folytatnának -, lassan, elgondolkozva röplabdázni kezdenek.

Egyszer csak a nézők közé száll a labda, s a színészek a terem felé fordulnak, várják a visszautást. Mintha csak azt mondanák: eddig mindez csak játék volt. De miért ne próbálhatnánk meg az életben is olyan összpontosítottan, felelősséggel és gondolkodva játszani, mint itt az előbb? Csak egy kicsit kellene még összeszedni magunkat, csak egy kis szellemi erőfeszítés még, s minden sokkal világosabbá válna. A labda azonban visszarepül a színpadra.

Klasszikusok „újraolvasása”

Moszkva alapjában véve értelmiségi város, s így itt kasszasikere van a legnehezebben emészthető műveknek is. A kritika azonban már határozott ellenérzéssel fogadta az új Arbuzov-darabot Moszkvában és Leningrádban is. Ismét elkezdődtek az elmélkedések az író eszmei alapállításáról, valóságismeretének érvényességéről. Arbuzov nemrég egy újságnyilatkozatban válaszolt ezekre a problémákra. „Hiába tartanak egyesek már »akadémikus« írónak, én még élek, s nem írhatom örökké a Tányát meg az Irkutszki történetet. A kritikusok hajlamosak rá, hogy azonosítsák az író saját régi sémáival, s mikor igyekszik megszabadulni ezektől, mindjárt a valóság elferdítésével vádolják. Mintha a régi sémákból állna a valóság!” Nyilatkozatában

Arbuzov érdekes példát említ arra, hogy milyen nehéz előre megadott receptek szerint írni: „Elhatároztam, hogy készítek egy »pozitív darabot« - írja. Kigondoltam tehát egy »ideális« hőst. Figyelembe vettem az erre vonatkozó összes javallatokat és ellenjavallatokat, betartottam minden arany szabályt. Legnagyobb meglepetésemre azonban a hősből egyszerre csak komikus figura lett ... Most készül darabom, a »Választás« már az emberi kielégíthetlenségről és a szüntelen újra törekvésről szól. Arról, hogy ha meg is valósítottunk már egyfajta boldogságot, mégis tovább kell mennünk, mert ez csak egy lépcsőfok az emberi szellem újabb magaslatai felé. Persze csak kevesen tudják megtenni ezt az utolsó, legnehezebb lépést a hegycsúcsra. Hiszen itt a csúcs tövében is kellemes, szél-védett már az élet ...”

Igen, ez az utolsó lépés a legnehezebb. A szellemi megfeszítettségnek ez az izgalma és izzása hiányzik még a szovjet dráma derék hadának megannyi alkotásából is. Márpedig az igazi színház tüzeit csak ez a feszültség tudja lángra lobbantani. S ha nem kapja meg ezt mai íróktól, akkor a régiekhez fordul segítségért. A filológusok minden szörnyűködése és az újságok intése ellenére így ebben az évadban is tovább folyt a klasszikusok „újraolvasása”, aktuális kicsengésű színre vitele. A Malaja Bronnáján újra játsszák Csehov Beckett-hangzású *Három nővérét*, sőt a Művész Színház is kirukkolt a maga ellenkező eszmei előjelű, de hasonlóan aktuális csengésű új Sirály-előadásával (Livanov rendezésében). Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko egykori tanítványa (most jelent meg egy érdekes könyve rólok), a Színházművészeti Főiskola rendező tanszékének vezetője, Marija Knebel a Majakovszkij Színházban Osztrovskij *Tehetségek és bódulók* című, már-már visszavonhatatlanul múlt századnak hitt darabjából csíholt ki a művészet megvásárlói ellen irányuló érdekes mai mondanivalót. Váratlanul új hangon szólal meg a százéves érforduló kapcsán csaknem szentélybe zárt Gorkij is: a Szovremennnyik Színház *Éjjeli menedékhely* előadásán a romantikus Szatyin helyett a realista Luka prédikál életképes emberi igazságokat (rendező: G. Volcskek), a leningrádi Tovsztionogov-színház vendégjátékának legnagyobb eseménye pedig most is a *Kispolgárok* előadása volt, amelynek főhőse itt a hagyományokkal ellentétben nem Nyil, hanem a világának pusztulását gondolkodva, csaknem leari méretekben végigszenvedő öreg Besszemenov E. A. Lebegyev felejtethetetlen alakításában.

Se szeri, se száma aztán a nagy mesterek vidéki utánozóinak Rigától Novoszibirszkig, sőt Moszkváig, ahol a színművészeti főiskola egyik végzős osztálya nemrég Ionesco *Székékek* című művét játszotta el a kővé meredt vizsgabizottságnak. Az új színházi nemzedéket egyébként is valami nyugtalanság és bizonytalanság hatja át. Ez érthető is, ha meggondoljuk, hogy a mesterség szempontjából teljesen egyenértékű, de elvileg-esztétikailag egymásnak homlokegyenest ellentmondó példaképeket lát maga előtt.

Hogy a lelkekért versengő ember- és stílus-eszmények közül melyik kerül majd ki győztesen a küzdelemből, azt ma még nehéz lenne megmondani. Annyi azonban bizonyos, hogy a szovjet színház mai erjedése nagy változásokat ígér. Ez pedig önmagában véve is örömdetes dolog. A problémák meg csak olyanok, mint az eredmények: létrejöttükhöz és megoldásukhoz is sok évad szükséges.

BRECHTET ELKESERÍTETTE VOLNA

a Kaukázusi krétakör chichesteri nyári előadása. A nézőteret a gazdagok töltötték meg, s nem hogy kényelmetlenül érezték volna magukat, de remekül szórakoztak, élvezték a szelíden szentimentális pantomimet, amelyet Brecht szilaj forradalmi röpiratnak szánt. Kulináris színház volt ez a javából és a kritikus, Martin Esslin érthetetlennek ta lálja, hogy Brecht hagyatékának őrzői, akik a tandrámák előadását például ideológiai okokból megtiltják, beleegyeztek ennek a ki-berélt változatnak az előadásába, amelyből kimaradt többek között a prolog és az utójáték. Az előadás mellőzi Paul Dessau remek zenéjét is, helyette gyenge pop-zenét íratnak. Le-mondtak az ellenszenves szereplőket kiemelő maszkokról, és így ebből a drasztikusan meg hamisított színdarabból csak Gruse és a gye- rek szép és megragadó története maradt.

(Plays and Players, 1969. július)

Fiatal rendezők a nyugatnémet színházról

A Theater heute nyugatnémet színházi folyóirat A fiatal *színházi emberek és az öreg színház* címmel ankétot rendezett, s ennek során tizenhárom pontból álló körkérdést intézett tíz fiatal rendezőhöz. A fiatal rendezők megkérdése azért vált szükségessé - írja a lap -, mert a rendezőnek a színházban betöltött vezető funkcióját világszerte széles körben vitatják. Megkérdő-jelezi e egyik oldalról néhány konzervatív, akik a régi stílusú színházat szeretnék visszaállítani, de főleg a másik oldalról érik támadások: „a színház ifjú forradalmasítói” kollektív színházat akarnak, mert - mint mondják - a színház jelenlegi szervezete a „későkapitalizmus struktúráját” hordozza magán. Arra vonatkozóan, hogy milyen legyen ez a kollektív színház, meg-ozszanak a vélemények. Hangsúlyozzák, hogy a rendező „nem zsákmányolhatja ki”, „nem nyomhatja el” a színház „munkását”, a színészt, hanem épp ellenkezőleg: olyan kollektívát kellene létrehozni, mely „a tekintélyelv kizárásával dolgozna és élne együtt”.

Ezek a fiatalok - hivatásos színházi emberek és amatőrök - különféle kisszínházakban, pinceszínházakban próbálnak megvalósítani valamit abból, amit most már majdnem két éve az utcákon protestálva hirdetnek. Világosan kirajzolódó tendenciának egyelőre talán csak a politikai színház megújulását tarthatjuk, bár itt is helyet kapnak, joggal, a kételkedés hangjai. Vajon a politikai színház útjait vagy tévútjait járják az egymást követő bemutatók? Mert valóban, nem feltétlenül politikai színház az, ha a színészek Dutschke potenciális gyilkosaihoz intézett szavait kiabálják, mint Max von der Grün *Szükségállapot avagy jön az utcaszínház* című darabjában. De akár színház ez már, akár nem, a hatóságok igen nagy idegenkedéssel szemlélik. A Spiegel egyik legutóbbi száma pedig a „kollektív színház” már szélsőségesen anarchikus esetéről tudósít: az egyik brémai színházban a rendezői „önkény” alól felszabadult színészek akkor mentek próbára, mikor azt jónak látták, s az

eredmény: a darabot, jobb megoldás híján, egyszerűen felolvasták.

Ebben a mind bizonytalanabb helyzetben a Theater heute tíz fiatal, huszonnégy-harmincöt éves, de már befutott, nagy városok nagy színházaiban működő rendezőhöz intézett körkérdést. A válaszokból mindenekelőtt az tűnik ki, hogy színháztudományi tanulmányaikat nem tartják döntő jelentőségűnek, sokkal inkább arra volna igényük, hogy a gyakorlati és elméleti tudományos munkák összekapcsolása a szociológia, pszichológia és esztétika területén történjék. Másrészt viszont nincsenek példaképeik. Például az ötvenes évek rendező-intendánsai közül senkit sem neveztek meg. A Theater heute rövid összefoglalójában meg is állapítja: „Ha akarjuk, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy itt egy történelem nélküli színház-érzékel találkozik.” Ennek némileg ellentmond, hogy a megkérdézettek általában klasszikus műveket rendeznének legszívesebben. Antik szerzőket, Shakespeare-t, a Sturm und Drang és a klasszicizmus mestereit említették, a legfrissebb darabként Brecht ötven éve íródott *Baalját*. A „történelem-nélküliség” helyett tehát helyesebb lenne valamiféle „tabula rasa”-ról beszélni; ezek a fiatal rendezők elsősorban apáik nemzedékével nem tudnak mit kezdeni.

Viszont a színház úgynevezett „forradalmasítóival” sem vállalnak közösséget. A színházi struktúrára vonatkozólag megállapítják, hogy amit a „forradalmasítók” szét akarnak zúzni, az egyszerűen csak „akadályozó” tényező, s „kompromisszumokkal megoldható”. A „kollektív színházról” nincs lényegi mondanivalójuk, s a „legaktuálisabb” kérdésre -- mennyire játszanak szerepet a rendezők munkájában a politikai-társadalmi megfontolások, és milyen hatást várnak ettől? -- a válaszuk általában így hangzik: „Hiszen minden megnyilvánulásunk politikusi!”

Egészében tehát bizonyos öntudatlan sterilitás és tudatos elzárkózás jellemzi őket, mintha üvegburában élnének. Tagadásaikból vagy kitérő válaszaikból aligha olvashatunk ki pozitív programot, s így nem is jelezhetik a megoldást a mai nyugatnémet színházat jellemző általános elbizonytalanodásra.

S. K.

Lengyel folyóirat a magyar színházokról

A *Dialog* című lengyel színházi folyóirat áprilisi számának tekintélyes része foglalkozik a magyar színházművészetrel Budapest színházi életével. Közli Thurzó Gábor *Az ördög ügyvédje* című drámáját, Mihályi Gábor írását a magyar abszurdokról, valamint Radó György tanulmányát *Az ember tragédiájáról*. A magyar olvasó számára a legérdekesebb és legtanulságosabb írás Danuta Zmij beszámolója Budapest 1968/69-es színiévjéről.

Több ország és több nyelvterület színházi folyóiratainak rendszeres olvasója lévén nem először találkozom a magyar színházak programját ismertető recenzióval. Az ilyen ismertetések rendszerint alkalomszerűek, a jóindulatú, felületes szemlélő néhány napos budapesti tartózkodásának eredményei. Tárcák, tömör feljegyzések az éppen véletlenül látott produkciókról, amelyekről a cikkíró megpróbál néhány általános következtetést levonni, meggyőződés nélkül, hiszen korántsem biztos, hogy a látottak valóban az évad legjellemzőbb előadásai.

Látszólag Danuta Zmij cikke sem vállalkozik többre, mint egy kéthetes novemberi tartózkodás során látható pesti előadások összegezésére. Bár cikkének terjedelme jóval több a megszokott színházi levelekénél, mégsem ez különbözteti meg a „sokévi átlagtól”, hanem látásmódja, szelektáló készsége és az, ahogyan a részből valóban következtetni tud az egészre. Maga a változtatás is rokonszenves és megisztelő: részletesebb elemzésre csak a magyar drámák előadásait méltatja. A budapesti színházak repertoárjának rövid felsorolása után két megjegyzést tesz. Az egyik: a műsor meglehetősen „rugalmas” - inkább a rendezők egyénisége érvényesül a darabválasztásnál, mint a tematikai törekvések. Sok a történelmi kosztüm, az antik környezet, a festői látványosság - az ilyen lehetőségeket kínáló műveket előszeretettel választják-javasolják a rendezők. A másik megjegyzés: imponálóan sok a magyar dráma a főváros színházainak műsorán. Sokfajta törekvés, a hagyományok

ápolásától az útkeresésig változatos témavilág és formanyelv jellemzi a magyar írók műveit.

A már Lengyelországban is jól ismert Örkény-darab, a *Tóték* (a *Dialog* hasábjain is megjelent az elmúlt évben), valamint Németh László *Széchenyije*, Szakonyi Károly *Ördöghegye* mellett a legnagyobb figyelmet Illyés *A kegyencének* és Gyurkó László *Szerelmem, Elektrájának* szenteli. A római történelem és a görög mitológia „kosztümös” hősei izzóan aktuális kérdéseket vetnek fel, az egyik az abszolút hatalom, a másik az abszolút morál modelljét állítja elénk - állapítja meg.

A magyar színháznak a lengyeltől alapvetően különböző sajátosságait két vonatkozásban látja meg igen találóan és szellemesen a cikkíró. Az egyik: a fővárosi és a „vidéki” színjátszás közötti, a lengyelek számára megmagyarázhatatlan különbség. A másik: a budapesti közönség leginkább színészeket néz meg a színházban, s csak azután érdeklí egy új dráma, vagy egy már ismert mű újabb interpretálása. A pesti közönség konzervatív ízlése bizonyos fokig tudatos kompromisszumra, a naturalista hagyományok kényeszerű vállalására kényszeríti a magyar színházat. Elsősorban a konvencionális művek, a „rég”i színházi modell” klasszikusainak (Molnár Ferenc) sikerszerűi igazolják ezt, de gátolja a tervezők és a rendezők szabadabb asszociációkra vágyódó fantáziáját is.

Az új, korszerű magyar színjátszás születőben van - állapítja meg Danuta Zmij. Érezhetően jelen van az „új hullám” szerzőinek, Örkénynek, Eörsinek, Görgénynek a darabjaiban, s érződik a külföldi kortárs-szerzők tolmácsolásában is. Cikke végén meghatottan szól Péchy Blanka alapítványáról, amely a magyar nyelv gondos ápolására serkenti a színházművészeket, s amely szintén nagyszerű példája egy nagy múltú, gazdag hagyományú színjátszás örökös újjászületésének.

BALOGH GÉZA

színház- történet

DEZSÉRY LÁSZLÓ

Egy régi kalendárium a Budai Népszínházról

Budán az első magyar tulajdonban levő és magyar nyelven játszó színház a Budai Népszínház volt. Megalakulásáig a nemzet büszkesége, a Nemzeti Színház négy német színházzal versenyzett a „két” fővárosban. A Budai Népszínház azért alakult, mert tehermentesíteni akarták a Nemzeti Színházat a népszínműtől és az operettől. És mindenekelőtt azért, mert volt rá vállalkozó, Molnár György, a neves vidéki színgazgató személyében. A Budai Népszínház egészen rövid története két szakaszra osztható: 1861-64 és 1867-70 között. Kétségtelen, hogy története egyike a legizgalmasabbaknak a magyar játékszín kialakulásában, s hatása, család-fája minden irányban szétkúszik, amerre a magyar színjátszás azután fejlődött.

A színház első ismertetése és méltatása igénytelen irodalmi termékben jelent meg: egy kalendáriumban, amelyet Budán 1862-ben Bolnai és Kempelen Győző szerkesztettek, s Bagó Márton könyvnyomdájában nyomattak „Népszínházi

Évkönyv naptárrésszel 1863-ra” címmel, „A budai Népszínház javára”. Ezt az évkönyvet valószínűleg kevesen ismerik. Magam az egykori színház „vezetésére és segélyezésére alakult, illetve kibővített bizottmány” titkárának, Lippert Józsefnek leszármazottjától kaptam kézhez, s miután azt tapasztaltam, hogy a későbbi színház-történeti könyvek, mint a Németh Antal-féle Színészeti Lexikon, a Schöpflin Aladár-féle Magyar Színművészeti Lexikon, a Staud Géza-féle Magyar Színészeti Bibliográfia ennek adatait nem ismerik, érdemesnek tartom, hogy írjak róla.

Az Évkönyv első cikkét Kempelen Győző írta. Kempelen a Budai Népszínház megalakulásának jelentőségét így látja: „A magyar színészet busásan fizető vendége volt a németnek Magyarország fővárosában.” „Az idegen színpadokon bért fizetett magyar művészet saját házáat nyithatta meg.” Eddig „képviselve láttuk a színművészetet Budán, de idegenek által; szavuk nem a mi szívünkhoz szóló, érzelmeik nem minket lelkesítők”.

Kempelen itt nem emlékszik vissza a budai magyar nyelvű színjátszás előzményeire. Hogy is emlékeznék, hiszen huszonöt évvel azelőtt, 1837-ben játszottak utoljára magyarul Budán, a Várszínházban.

Az a Molnár György, aki a Budai Népszínházat kezdeményezte, a németül játszó Várszínháznak volt kénytelen hadat üzenni. A másik budai német színházba, a Horváth-kerti „aréna”ba, amely a későbbi Budai Színkör őse, Molnár Népszínháza a nyári idényekre sikeresen be-fészkelte magát. A Budai Népszínház a német színházak közt az első budai magyar tulajdonú színház. Az épület ott állott a Lánchíd budai hídfőjénél, az alagút előtt, a későbbi sikló alatt, azon a helyen, ahol a két világháború között a Közlekedési Minisztérium. Ormótlan, csúnya hodály volt, a leírások szerint Mátyás király egykori lovardája. Molnár György alkalmasnak találta, mert Pestről is könnyen megközelíthető, bár már az első télen kitetszett, hogy Pestről nem egykönnyen jönnek át este a polgárok. Budán pedig még sokat kellett tenni a magyar nyelv polgárjogáért. A városi tanács átengedte Molnárnak az épületet, s adott hozzá kétezer forintot - és ígéretet, hogy évenként még ezer forintot ad. Molnár és a már említett, a „Budai Népszínház vezetésére és segélyezésére alakult, illetve kibővített bizottmány” néhány hónap alatt negyvenezer forintot gyűjtött az épület felújítására. Az Évkönyv szerint „midőn a honfiúi adakozás forrása egy időre megakadt,

hogy általa az ügy ne szenvedjen, az építés ne késsék, saját szorgalmuk gyömölcset képező vagyonukkal álltak jól az ipar embereinek a teendő fizetéseikért". A férfiak, akik a gyűjtést vezették : „Áldassy Antal, Buda város alktományos főkapitánya, Fésüs György, Kunhegyi Kamill, Buda város volt alktományos tanácsnok és Lippert József ügyvéd" voltak.

Beszámol az Évkönyv arról is, hogy a Bizottmány így épült fel. Elnök: Széchenyi Ödön gróf, alelnök: Áldassy Antal, titkár: Lippert József, tagok: Dobsa Lajos, Fésüs György, Hollán Ernő, Kempelen Győző, Kunhegyi Kamill, Léway Henrik és Molnár György.

Meglepő mindjárt, hogy Széchenyi Ödön szerepéről a színház ügye körül semmit sem hallunk a későbbi színházi és színház történeti lexikonokban, történetekben. Pedig 1862-ben, amikor egy évi működés után a Népszínház jövője máris kétségessé vált, ő írta a felhívást a társadalmi adakozásra. Ezt az Évkönyv is közli - érdemes olvasmány -, s maga az Évkönyv is a „budai népszínház javára" jelent meg, nyilván az ő égisze alatt. Nem valószínű, hogy arcát a későbbiek során retusálni akarták volna a Népszínház történetéből, inkább valószínű, hogy szerepe feledésbe ment. A színházakat az igazgatókról tartják nyilván ...

Széchenyi Ödönről életrajzírás-féle is jelent az Évkönyvben, néhányadmagával, a jelentős támogatókéval együtt. Széchenyi Ödön gróf az életrajz szerint nemcsak főúri segélyt, „nem az üdvözült atya emléke által kétszeresen fényes nevét adja csak czélgül egy-egy eszmének, hanem tettelesen, cselekvőleg vesz részt minden munkájában". Pozsonyban, 1839. január 14-én született, s éppen huszonkét éves volt, amikor a Budai Népszínház ügye mellé állt.

Az ifjú Széchenyi egész kis brosrúrára való felhívást tett közzé a Népszínház érdekében. A magyar társadalomhoz, a testvérfővárosok lakóihoz fordul: „Magyarország fővárosában négy német színház mellett másfél magyar áll. Azért nevezem félnek a budai magyar színházat, mert csak felével találkoztam annak, mire színháznak, hogy fennállhasson, múlhatatlanul szüksége van." Azt írja, hogy dicséretes buzgalmat talál a színészeknél, de kevés pártolást, részvétet a közönségnél. A közönség bizonyára jobbat kíván, mint amit neki a színház nyújt, de „a jobbhoz szükséges" csak nagyobb jövedelemből állítható elő, ez pedig „tömegesebb pártolásból". „Ily szempontból tekintve az ügyet, levehetnénk a lobogót a népszínház homlokzatáról, letörölhetnénk a föliratot, mely azt mondja, hogy a hazafi ság állította a nemzetiségnek." „Hibás az a vélekedés, hogy míg közönség nincs, nem lesz jó elő-

adás sem, s míg nem lesz jó előadás, addig közönség sem lesz. Hiszen a közönség már egyszer megmutatta, hogy pártolja a színházat." A baj az, hogy azóta „vállat vonva nézzük a nép-színház vajúadását, nem gondolva meg, hogy nem magánmulatóhelyről, hanem közművelődési, hazai, nemzeti jelentőségű intézetről van szó". „Ennek tartom és kívánom tartani a Népszínházat." Vallja, hogy örömmel vállalta a bizottmány elnökségének tisztét, de ügybarátokat kell keresni. „Hol hódítsunk a szellem, a hazafiság, a műveltség terén, ha nem hazánk fővárosában? Ha semmi egyebet nem érne el a Népszínház, mint hogy közvetlen környékét megmagyarosítaná, miként a Nemzeti Színház egy egész város-résszel tevő; nem lenne-e már ez egy okból fontos nemzeti intézet?" Széchenyi Ödön ezek után bérletrendszer javasol, s ígéretet tesz: „Ügy intézkedem, hogy mind a szerződésekre, mind a műsorozat megállapítására a bizottmány befolyást gyakoroljon, új művek szerzésére és azok színre hozatalára gondja legyen, tehetséges vendégművészek fölléptetéséről gondoskodjék."

Széchenyi Ödön nem mulasztja el, hogy fontos elvi kérdéseket is tisztázzon. „A Népszínház sem vetélytársa, sem megrontója a Nemzeti Színháznak, mint sokan állítják, vagy legalább állítani szeretik. A Népszínház legközelebbi célja az, hogy a Nemzeti Színháztól függetlenül külön közönséget teremtsen magának." S itt megtudunk valamit. A Nemzeti Színháznak deficitjei voltak. Széchenyi hangsúlyozza, hogy hamarabb, „mikor még a népszínháznak híre sem volt". A két színház konkurenciája mégis eleven kérdés lehetett: „Meg vagyok győződve - írja Széchenyi -, hogy az anyaintézet művészei mint vendégek időnként emelni fogják a budai előadások értékét, és a kisegítő díszletek vagy ruhadarabok megszerzéséért nem a német szín-házhoz lesz a budai folyamodni kénytelen." Még felajánlja azt is, ami egyébként világos perspektíva volt, hogy a Népszínház drámai tanintézete is lehet a Nemzetinek, ahonnan új tehetségekkel pótolhatja saját társulatát.

A színház pártfogó-vezetői közül az Évkönyvben Áldassy Antalról azt tudjuk meg, hogy Budán született 1833-ban, a pesti egyetemen volt jogász, majd ügyvéd, a szabadságharc alatt a honvédelmi minisztérium gyakornoka, bíró, majd 1861-ben Buda város választott főkapitánya. Ő harcolta ki, hogy Buda város tanácsa át-engedte Molárnak a színház épületét. Lippert Józsefről az áll itt, hogy 1824-ben Nagyváradon

született, pesti jogász volt, majd ügyvéd, a szabadságharc alatt a magyar ügyet szolgálta. Lipert szervezte és adminisztrálta az egész színházi gyűjtést, és a színházépítésnél vagyonával állt jól.

Molnár Györgyről, akit Kempelen Győző úgy illet, hogy övé volt az eszme és „az eszme első kimondásának érdeme”, itt igen keveset hallunk, annál többet feleségéről, Hetényi Lauráról, akit egyébként Schöpflin Lexikona Antóniának nevez, maga is színigazgató leánya, akinek „szép hangja tűnt elő erős trilláival”. Staud Géza Magyar Színészeti Bibliográfiájából azonban értesülünk Molnár György széles körű szín-házi, szakirodalmi működéséről. Könyvet írt III. Napóleon színházi szabadsalom-törvényéről, a külföldi színházokról, „A népszínházi eszméről”, külön Budai Népszínházi ügyek címen is, Színpad és titkai c. könyvét kétszer adták ki, írt több Shakespeare-tanulmányt, s még ilyen címen is érkezett: „Javaslat a színházegések és ebből származó szerencsétlenségek akadályozására.” Molnár Balatonfüredről jött Budára, ahonnan felhozta ottani színházának fali jelmondatát is: „A hazafiság a nemzetiségnek.” Már ottani működése szerint is ismert volt Pesten és Budán.

Ne hallgassuk el, hogy amilyen nehezen indult a színjátszás a fővárosban, olyan virágzó már a harmincas évek óta vidéken. Bayer József A nemzeti játékszín történetében (1887, Buda-pest) még könnyebben összegyűjtötte legalább a legfontosabb adatokat. Elámulunk, hogy már a harmincas évektől kezdve Miskolcon, Székesfehérvárott, Kassán, Kolozsvárt, Nagyváradon, Debrecenben, Komáromban, Kőszegen, Szabadkán, Abrudbányán, Szombathelyen jelentős színházak voltak abban az időben. Bayer szerint egyébként a magyar színjátszás vidékre szorultsága volt a fejlődés egyik kerékkötője: „Nálunk sok apró kis folyóvá törpült a színészet, mely nem tudott aztán sehol egy főmederben egyesülni. Természetellenes fejlődés, mely a teljes kifejlődés akadályának tekinthető.” „Hazánk politikai helyzete, nemzeti szétdaraboltsága, a valódi irodalmi életet elősegítő központ hiánya mind együtt és különve a magyar játékszín ki-fejlődésére káros hatásúak voltak.” „A sok tényező együttműködését megkívánó ügy (mint a színház) kifejlesztésére nem lehet alkalmas a szétagoltság.

Molnár György egyik érdeme éppen az, hogy annyira igyekezett Budára, és olyannyira bízott a küldetésében. De igaza van Bayernek, aki mindenféle törekvés fölött szemlét tartva végül is így summáz: „Hogy a játékszín érdeke nemzeti érdek, ezen eszmének a nemzeti tudatba átvitele tisztán az irodalom érdeme.”

Molnár Budán kétszer bukott meg, 1864-ben és

1870-ben. Azt írják erről a történészek, hogy költekezése és szeszélyes, tapintatlan modora miatt. De ugyancsak őrála írják, hogy első rendezőnk, aki az együttes játék jelentőségét felismerte, s bár a látványosságnak túlságosan áldozott, ő honosította meg az operettet (Offenbach), lendítette fel a népszínművet, színházában született meg az első magyar operett, Allega Géza, a színház karnagyának műve, *A szerelmes kántor* (1862). Egész működése megerősítette a népszínház-eszmét, színházában olyan színészek játszottak, mint Blaha Lujza, Jászai Mari, Szentgyörgyi István, Náday Ferenc, Vízházy Gyula, Kassai Vidor, Solymosi Elek.

A Budai Népszínház művészei szinte hihetetlen teljesítményt nyújtottak: 1861-ben egy év alatt ötenhárom darabot játszottak, s mégis vagy talán éppen a darabok némi előkészítetlensége miatt csappant a közönségük. Már az első évben huszonháromezer forinttal volt kevesebb a színház bevétele, mint kiadása. A Népszínház 1864-ben becsukott, de Molnár nem csüggedt el, és 1867-ben újra megnyitotta a kapuját. Nyáron bevonul a Horváth-kerti német arénába, annak hátul kinyitattja kapuját, és természetes parkban, szökőkúttal és egyéb látványosságokkal játssza *Bem apót*, a közkívánatra hazafias darabot, amelynek nyitánya mozsárágyúk dörgése volt a kertből, ahonnan Bem apó (Várhidi) szürke lovon vonult a színpadra hatvanöt huszár és ulánus lovaskatonával. A színpadon négy lóval húzatta az ágyúkat, a kerti csetepatékban háromszáz gyalogos honvéd vett részt, hidaszok a közönség szeme láttára vertek hidat a színpad előtt, és háttérben a Gellérthegylen mozsárágyúk lötték tűzgolyóikat a budai égre. Volt ebben magyar nóta és lengyelül énekelt lengyel himnusz is. Rossz darab volt, de a rendezés mindent megért.

Az újabb bukást mégsem tudta megakadályozni. 1870. március 1-től visszalépett az igazgatóságtól. A Budai Népszínház épületét Buda városa ekkor már eladta az Északkeleti Vasúttársaságnak, és már szeptemberben megkezdtek Mátyás király volt istállójának, az első budai magyar színháznak a bontását. Először csakánnyal. Majd mikor ez nehezen ment, dinamittal. A történetről azt írja: „Egy perc alatt porfelhővé változott a színház ...” Az esemény szimbolikus, Molnár sem rendezhette volna látványosabban.

könyvszemle

A totális színház előképei

Barrault: Réflexions sur le théâtre

Párizsban az elmúlt évad talán legizgalmasabb színházi estjét Jean-Louis Barrault rendezte, akinek közel negyvenéves pályafutása alatt ugyancsak volt része sikerekben, de aki most - mint az Odéon száműzött királya - mégis új utat próbált, egyúttal összegezve is a totális színházzal kapcsolatos kísérleteit. Aligha van ma „fiatalabb”, jobban a fiatalokhoz szóló színház - írják az előadásról kritikusai -, mint Barrault *Rabelais*-ja, melyet Szántó Judit ismertetett már a SZÍNHÁZ 1969/3. számában. A „fiatal” szín-ház csaknem hatvanéves mesterének fiatal éveit, pályakezdését, korai munkáit s gondolatait ismerhetjük meg ebből a könyvből, mely a *Je suis homme de théâtre* és a *Nouvelles réflexions sur le théâtre* mellett legjelentősebb könyve (az előbbi *Egy színházi ember naplója*, az utóbbinak válogatott fejezetei *Gondolatok a színházról* címmel a Korszerű Színház sorozatban magyarul is megjelent).

A Réflexions sur le théâtre (vagyis *Gondolatok a színházról*) nem tartalmaz a szó legszorosabb értelmében „elméleteket”, sokkal inkább Barrault művészi biográfiájával ismertet meg a kezdetektől a Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault csoport megalakításáig, s biográfiája kapcsán elmélkedik el színésszé, mimussá, szcenikussá, rendezővé válása főbb állomásairól, tapasztalatairól. Néhány kifejezetten elméleti részt mégis közbeiktat: ezekben a számára akkor legizgalmasabb kérdésekkel, a pantomim-tánc-dramai szó jelentőségével, egymáshoz való viszonyával foglalkozik. Már ekkor felmerül benne a totális színház gondolata: „Azért értem totális színházon - írja -, hogy az embernek a rendelkezésre álló valamennyi emberi kifejezési eszköz, megnyilvánulásainak egész palettáját latba kell vetnie, így: az éneket, a lírai dikciót, a prózadikciót, a kiáltást, a lélegzetvételt és sóhajtást, a lehetet, a csöndet, a testi kifejezés prózáját, a gesztusok művészetét, a szimbolikus taglejtést, a táncot. A színésznek, aki rendelkezni akar mindezekkel a kifejezőeszközökkel, egészen újra kell képeznie magát.”

Barrault személyes emlékezései keresztmetszetét adják a párizsi színháztörténet 1931-46 közötti szakaszának. Már a könyv első részében ('93'-39) a forradalmasítók középpontjában látjuk: a fiatal Barrault-t Charles Dullin felveszi magához az *Atelier-be*, tanítványa és partnere lesz Étienne Decroux-nak, a modern mimézis-művészet, az „új testnyelv” grammatikusának és Antonin Artaud-nak, a „kegyetlenség szín-háza” legendás híru megálmodójának. Mindkét hatás befogadásával Barrault a kettőnek valami-féle szintézisét hozta létre a színpadon, mesterei szélsőségeségétől elhatárolva magát, népiesítette a puristák hideg ideáit, és olyan színházat alkotott, melyet színjáték, decroux-i mimézis és artaud-i ritualitás egyaránt, egymást váltogatva át- meg átjár. Első rendezései mimodramák, melyekben mind Decroux testbeszéd-rendszerét, mind az artaud-i színház rituális komponenseit felhasználta. Barrault színházában gesztus és szó egyenértékűvé lesznek, és nem oltják ki a régi drámát, ahogyan ez Decroux-nál és Artaud-nál egyaránt megtörtént. Barrault újjáélesztette, plasztikusabbá tette a drámát. Ő is, akárcsak mesterei, a modern irodalom közelében élt. A szürrealista *Groupe d'Octobre*-hoz tartozott, s ebből adódott szoros kötődése a modern drámai irodalomhoz.

De nemcsak a modernnek, hanem a klasszikusok szolgálatát is feladatának tekintette, igaz, mint rendező sohasem tulajdonított akkora je-

lentőséget klasszikus szerzőnek, mint a modernnek interpretálásának. A klasszikusok iránti érdeklődését a Comédie Française-ban töltött színészeinek köszöni: 1940-ben, katonáskodása után Copeau színész-szerződést kínált neki, és Barrault elfogadta. Könyve második része ezt az 1940-46 közötti korszakot öleli fel. Tulajdonképpen színészkedésének ideje ez: a Comédie-ban tanulta meg, hogy a színész tréningje, stílusiskolája a klasszikus repertoár. Rendezőként viszont a klasszikusok közül csak Molière-rel és Marivaux-val foglalkozik, tehát azokkal, akik még a *commedia dell'arte* közegeiben mozogtak, és akiknek darabjaiban a pantomim döntő szerepet játszott. Igazán otthon mégis a modernnek színre vitelében érzi magát: Claudel, Kafka, Ionesco, Beckett, Vauthier, Schehadé és bizonyos tekintetben Sartre. Első nagy rendezése a háború után Claudel *Selyemcipőjének* „korszak-alkotó” bemutatása. Első totális színház rendezése a claudeli retorika és az új színpadi nyelv, a „beszélő, együtt játszó” kellékek és a pantomimikus jelenetek szintézise. Barrault utal könyvében az újításokra: mimézis útján ábrázolja a tengert és a tenger mozgását (decroux-i tiszta mimika); a gesztus, a taglejtés pedig kiáltássá alakul nála (artaud-i eszmék). Ugyanígy a mimézis és a szó-színház kapcsolata szempontjából jelentős Kafka A perének színpadra alkalmazása: Barrault ebben a karkai regény parabolikusságát a színpadi folyamatok parabolájává változtatta.

A könyv harmadik, befejező része egészen rövid, lényegében a feleségével, Madeleine Renaud-val közösen alapított társulat megszervezésének gondjaival ismerteti meg; itt szerzett tapasztalatairól majd későbbi munkáiban vall, ezt a könyvét úgy zárja, hogy befejezhetetlenségéről szól: „A színház mindenekelőtt a mozgásban lét művészete. Mindig mindent újra ki kell oltani, mindig felejteni, mindig előlről kezdeni. Mindennap újakezdeni: ez a nehéz.” Saját színházától azt várja, hogy elsősorban az emberi közösség művészete legyen.

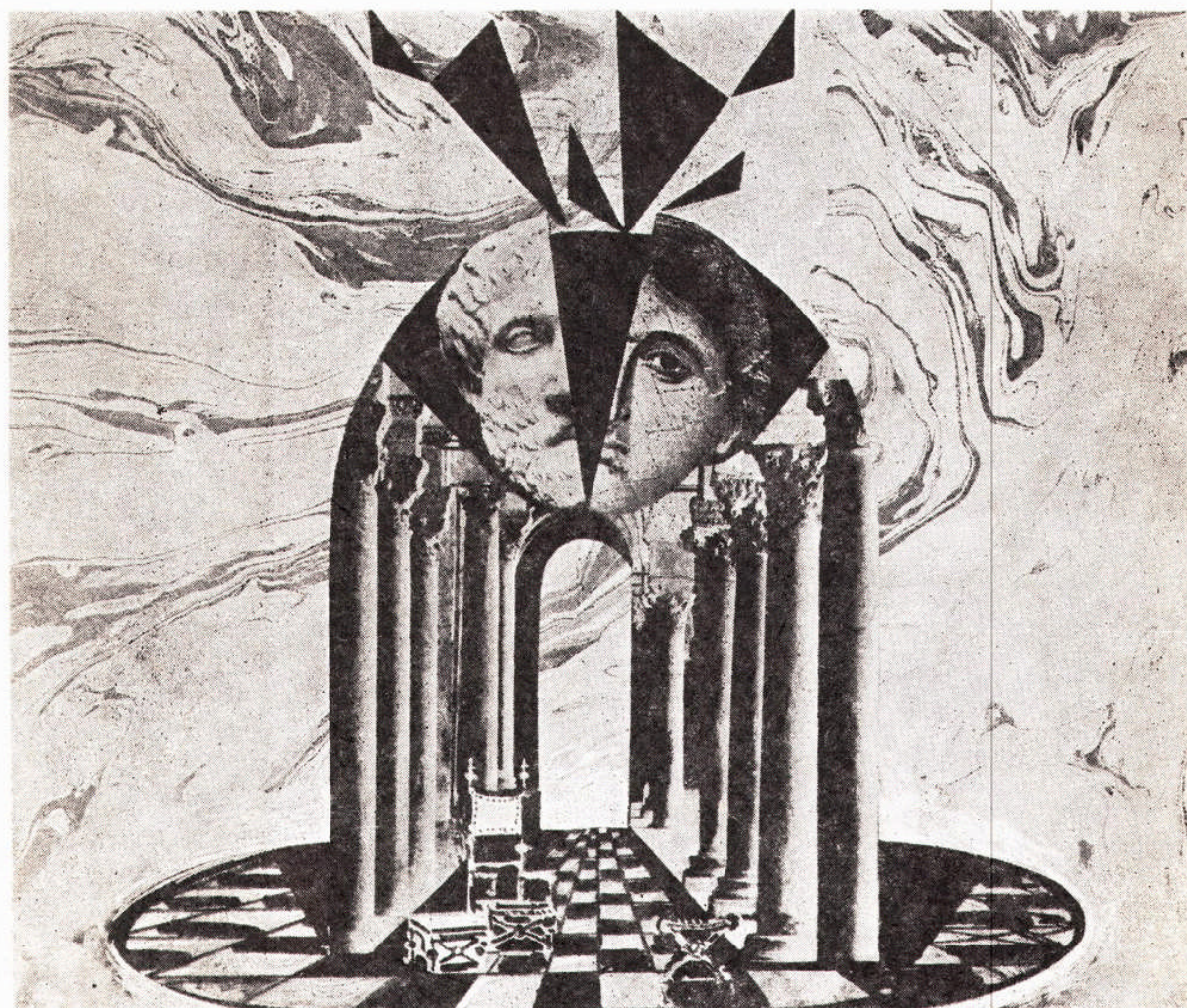
Hogy ez milyen mértékben sikerült, annak méltatására e könyv kapcsán nem térhetünk ki. A *Réflexions sur le théâtre* mindenekelőtt dokumentumjellegénél fogva értékes és figyelmet érdemlő könyv, bár Barrault tudományos, egzakt eszmefuttatásait gyakran színezi szubjektív, érzegősségbe hajló meditációk, ami ugyan egyrészt maga is egyfajta dokumentum. Másrészt viszont Barrault színházhoz kötődésének érzelmi túlfűtöttségét jelzi, mintha a színházon kívül nem is lenne élet: számára a színház jelenti a társadalmi közeget, az emberi közösséggel való

találkozást. S ami a legfontosabb, a *Réflexions sur le théâtre*-ban nyomon kísérhetjük Barrault mai totális színház koncepciójának eredetét s azt, ahogy már ekkor érdeklődéssel fordul a színjátszás azon elemei felé, melyek később szerves egységgé fonódtak színházában.

SAÁD KATALIN

TENNESSEE WILLIAMS: EGY TOKIÓI SZÁLLODA BÁRJÁBAN

című darabját az Off Broadway East Side Playhouse-ban mutatták be. A bemutató a kritika szerint csalódást okozott. Ha új író első műve lenne, ígéretesnek tartanák, de Amerika egyik vezető drámaírójának tollából bukásnak számít. A többi újabb keletű színdarabjához hasonlóan Williams itt is önmagát plagizálja, és még részleteiben sem nyújt új változatot visszatérő témájáról, arról, hogy az érzékeny lelkeket törvénytörően legyőzi a brutális életerő. De míg ezt a szerző korábban imponáló szakmai tudással és hatóerővel illusztrálta, az új mű alig több a tény meztelen leszögezésénél. Alakjai korábbi figurák árnyképei, a cselekmény bosszantóan fantáziátlan. A hősnő itt is egy falánk nemi étvágyú, csalódott és kiábrándult asszony, ezúttal egy érzékeny festőművész felesége: a festő fizikai és művészi válságot él át, a nőt azonban csak a bártulajdonos elcsábítása érdekli, és csupán férje - kínosan megoldott - nyíltszíni halála után jön rá, hogy a hozzá fűződő kapcsolat létszükséglet volt számára. Nagy kár, hogy a dráma már a függöny felgördülése előtt lezajlott, a házasság romokban hever, holott éppen a házasság megromlásának ábrázolása lett volna érdekes. Helyenként felszikkrik Williams csodálatos nyelve, de feltűnik egy új modorosság is: sok a befejezetlen vagy más szereplők által befejezett mondat. A színészek úgy játszanak, mintha egy képzeletbeli Williams-drámátparodizálnának. (Variety, 1969. 254.)



KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN DÍSZLETTERVE
DÜRRENMATT: A NAGY ROMULUS. VÁZLAT. 1968