

lé, szem is kicsit felfelé néz; az arc nyugodt:

- „Fény”!
- „Szépség”?

Mindig felfelé fordított tenyér; felkínálás, és egyben várakozás valamire fentről, óhajlás.

- „Lépcső”

Kollégánom meg én gerincünkkel megtarttuk, kollégánk magától eltartott karral és kézzel, mintha nem is a lépcsőt, hanem a lépcső felett húzódó levegőt, a lépcső negatívját mutatná.

A játékok felüdítettek, úgy éreztük magunkat, mintha sporttréningről jöttünk volna, mintha lelkünk elhanyagolt izmaid mozgattak volna meg.

- Milyen elevenen indulnánk a nap-nak, ha ébredés után mindig játszanánk így egy kicsit! - kiáltotta lelkesen valamelyikünk.

- „Jegenye”!

Kollégám elgondolkodott, nagyon komolyan maga elé nézett, majd összetette két kezét, mintha imádkozna, aztán feje fölé emelte, mind magasabbra, mint aki fejesugrásra készül, és kinyújtózott; csalódottan úgy éreztem, hogy egyszerűen utánozza a „jegenyét”, hogy ez az ábra túl sablonos. Ekkor arca egy árnyalattal még komolyabb lett, szinte el-sötétült, dereka egészen kicsit félrebicsaklott, könyöke alig észrevehetően megtört, csuklója elfordult - és ez már nem utánzás volt, hanem maga a jegenye, egy jegenye! Tékintetét a fára függesztette, ott állt előtte. De nem! Valahol a teste mélyén érezhette, talán a gyomrával látta, dereka, karja, csuklója akaratlanul követte ezt a belső ábrát, míg elénk is kirajzolódott az ő víziója, az a bizonyos jegenye.

- Gyakran játszom az utcán, hogy magamban minden szembejövőt leutánzok - mesélte később, amikor a játéktól kimerülten már feketénket kortyolgattuk. - Csodálatos érzés egy ilyen sétában átélni az emberi tulajdonságok végtelen változatosságát! Hihetetlen, hogy mennyire különbözőek vagyunk, nincs köztünk egyetlen jellegtelen sem. Ezt a sokféleséget nem is lehet másképp megfogni, csak grimasszal vagy tartással. Fákkal is szoktam ezt játszani, ha erdőben sétálok. De vigyázatok, nem szabad sokáig nézni egy-egy fát vagy embert, mert akkor elvesztik egyéniségüket, hirtelen kell meghatározni pózukat, jellegüket. Ha valóban egy gesztussal próbálok megragadni állásuk szögét, tartásukat, akkor mintha valóban

egy másik lény testébe költöznél, mintha valóban mássá változnál, akár egy fává is. Egy pillanat alatt ragadsz meg egy másik lényt ...

„Most úgy teszek, mintha gólya volnék ...” - mondjuk magunkban „most úgy teszek, mintha jegenye volnék”, „most úgy teszek, mintha sötétség volnék”, „most úgy teszek, mintha fájdalom volnék” Meg se kell mozdulnunk, egész testünk közérzete megváltozik. „Most úgy teszek, mintha Robespierre volnék ...” -- és nem elemzem a szerep tulajdonságait, nem mondom véleményemről róla, de nem is cselekszem, csak kiejtem nevét, és testem nyomban felvesz egy bizonyos tartást, arcom egy bizonyos kifejezést, egyszerre, egyetlen pillanatban.

Belső vagy külső tulajdonságait ragadtam meg azokon az első próbákon Metellusnak vagy Robespierre-nek? Lelkét vagy a testét? A felületet vagy a tartalmat? *Az alakot...* mely képviseli az egészet. Felsorolhatom valakinek a születési adatait, elmondhatom, milyen az orra vagy a haja, hosszan elemezhetem lelki tulajdonságait - még mindig bár-ki lehet. De ha az illető belép az ajtón, és megpillantom: máris többet tudok róla, mintha tulajdonságai egész leltárát átböngésztem volna. Egyénisége egészét és egységét tapasztalom ekkor. Így látjuk meg önmagunkat egy szerepben - de nem szemünkkel fogjuk fel a képet, hanem testünk közérzetével. Ezzel a másfajta „fizikai” hozzájárulással így, egyszerre tudunk felfogni, megragadni egy szerepet, anélkül, hogy szétbontanánk; vagyis anélkül, hogy megölnénk. Itt, éppúgy mint a fizikai cselekvésben, ismét csak a rögtönzés biztosítja az alak életét. De ez nem rögtönzött cselekvés, hanem rögtönzött tartás, gesztus, grimasz - rögtönzött testi közérzet, más, mint közérzetem a színpadon kívül.

Az egész alaknak ezt a fizikai megragadását önmagában: ezt nevezném „mintha II”-nek.

(Folytatjuk)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Tairov özvegye

A Puskin Színház Moszkvában a Bulváról nyílik. Mi azonban a Malaja Bronnaja felől közelítjük meg az épületet, a színészbejárón lépünk be, felmegyünk az első emeletre. Két ajtó nyílik, az egyik a színházba vezet, balra magánlakás, itt csöngetünk. Alisza Georgijevna Koonen lakik itt, a század első felének világviszonylatban leghíresebb színésznője, a húszas-harmincas évek világsztárja, Tairov özvegye. A szovjet enciklopédia szerint 81 éves, de ez egyáltalán nem látszik meg rajta, mint ahogy kissé késleltetett és operett-primadonnás belépése után sem mondanám színésznőnek. Póztalan, rendkívül világos gondolkodású, lényegét fogalmazó és mint minden idős ember, ki-válóan emlékszik régen történt dolgokra, egészen részletekbe menően. Minél tovább nézem, annál inkább az az érzésem, hogy egy nagyon értelmes képzőművész-nővel ülök most Tairov egykori dolgozószobájának karosszékében. Különösen erre mutat szép és különlegesen nagy keze, nem egy kiöregedett színésznő ideges madárkarmai, sem a kényeskedő-repkedő, pillangózva gesztikuláló kezek. Megbízható, jellemes, nyugalmat árasztó ember-keze van. Hü-

velykujjai szokatlanul hosszúak, mint egy agyaggal küszködő szobrászno ujjai.

Naponta éjjel kettő előtt nem fekszik le. Olvas, dolgozik, de nem szereti Moszkvát, mert a sok látogató zavarja munkájában, és igyekszik vissza vidéki nyaralójába, írni. A Tyeatr most fejezte be emlékiratainak sorozatos köz-lését, amelyben elmeséli kalandjait a színházművészetben és Tairov Moszkvai Kamara Színházának történetét. A könyv jövőre fog megjelenni. Más tervek is foglalkoztatják. Legközelebb közös jóbarátjukról, Ehrenburgról akarja meg-írni emlékiratait.

Aznap, amikor megérkeztem Moszkvába, este tartotta önálló koncertjét a 81 éves színészno. Híres szerepeiből mondott részleteket, Racine *Phaedrájából*, Scribe *Adrienne Lecouvreurjéből* és az *Optimista tragédia* komisz-szárno monológját.

Virágok mindenhol. Egy fonott kosárkában narancsok. Cirill és latin-betűs, sárgára oxidálódott plakátok: a párizsi és berlini vendégjáték falragaszai. Indiai faliszőnyegek, a *Sakuntala* bábmakettjei. Egy vitrinben Alekszandra Ekszter híres kubista figurái, Anyenszkij Thamyra Kitharedeséhez. A bejárati ajtó mellett jobbra felkaszórtan Ekszter bádognellvértés kubista Szent Johannája. (Koonen rögtön el is mesél egy anekdotát: amikor Bernard Shaw Moszkvába érkezett, a pályaudvarról nyílegyenesen a Kamara Színházba ment. Főlpaprikázottan rántott elő a zsebéből egy angol újságot. Nagyon mérges volt. Az újságban híradás számolt be Tairov *Szent Johannájáról* - tagadhatatlanul erőteljes változtatásokat eszközöltek az írói szövegen -, és mellékelten egy fényképen a Dauphin Johanna ölében ült. Ez micsoda? kérdezte Shaw. Nézték a képet és nem értették. Ilyen jelenet nem volt az előadásban. Csak miután alaposabban megvizsgálták, jutott eszükbe, hogy ebben a test-tartásban valóban készült felvétel a két főszereplőről. Az angol újság ezt a két fotót montírozta össze a politikai hecc célszerűségének érdekében. Hát ilyenek az újságírók! - fejezte be Koonen az anekdotát.)

A látogató azt hihetné, hogy egy bábszínház múzeumában jár, de tudnivaló, hogy Tairov ellenezte a díszlet-és kosztümrajzok használatát. Makettek-kel helyettesítette ezeket. Azt írja erről: „A Stílbühnének a makettet kellett el

égetnie és eltaposnia, hogy megszabaduljon a naturalista színház kötelékeitől, mi arra kényszerültünk, hogy a kifestett rajzokat *semmisítsük meg és tépjük el*, hogy visszaadhassuk a szín-háznak ősrégi dinamikus lényegét... Magától értetődik, hogy ez a makett nem a naturalista színház makettje volt, hanem *új makett*... A színész a testén keresztül tárja fel művészetét. A színpadot tehát úgy kell kiképezni, hogy a színész testét szolgálja, hiszen a színész testének különböző mozgásformákat kell felvennie. A színpadnak a színész mozgásához és mozdulataihoz kell alkalmazkodnia."

A *Színház béklyók nélkül* című könyvében a jelmezről pedig így ír: „A helyes jelmez a mozdulatokat egészen különlegesen tömörre és élessé vagy lággyá és hajlékonyá teszi, mindig aszerint, ahogy az alkotói alapterv megköveteli. A jelmez a színész egész testét, egész alakját még ékesszólóbbá és csengőbbé, karcsúvá és könnyeddé vagy merevvé és súlyossá teszi." A rajzolt jelmeztervek iránti ellenszenvét pedig így indokolja: „Ha a jelmeztervező igazi színpadi jelmezt akar alkotni, itt is le kell mondani a rajzról. Ha jól rajzolják, a hosszú kabát szépen dagad a szélben, a valóságban azonban a színész alakján szomorúan fityeg, mint ahogy a színész nem ismételheti órák hosszat mindig ugyanazt a mozdulatot, amelytől a kabát oly szépen dagad, mint a rajzon! Itt is át kell térni a modellre."

Sok könyv van a szobában. Néhány jó festmény, köztük egy finom kis Picasso, a festő ajándéka.

Koonen anyja Rubinstein tanítványa volt a konzervatóriumban; apja törvény-széki ülnök.

- *Milyen eredetű név a Koonen? Talán finn?*

- Nagyon sokszor azt hiszik, hogy finn. De belga. Pontosabban: flamand. Anyám francia volt, az egyik nagy-anyám lengyel, a másik orosz. Már az anyja is Oroszországban született, és ő sosem tanult meg franciául, de büszke volt flamand származására, és a belgákat kispolgároknak tartotta. Koonen, ez flamandul azt jelenti: kis nyúl. Sztanyiszlavszkij mindig mulatott, hogy így hívnak.

- Tizenhat éves sem voltam, amikor elhatároztam, hogy színészno leszek, és jelentkeztem a Moszkvai Művész Színházban. Nem akartak fölvenni. Sírтам, könyörögtem. Öngyilkossággal fenyege

tőztem, míg végre megkönyörültek rajtam. Fölvettek a MHAT színiiskolájába, és akkoriban az volt a gyakorlat, hogy a növendékek kis szerepeket játszhattak a színház előadásaiban. Ezekre mi úgy készültünk, és olyan energiával játszottunk, mintha főszereplők volnánk. (Első híres szerepe Maeterlinck *Kék madár* című mesejátékának Sztanyiszlavszkij rendezte világbemutatójában volt, Mityllt játszotta, a szénégető boldogságkereső kislányát. Híres szerepei közé tartozott még a MHAT-ban Turgenyev: *Égy hó-nap falurájában* Verocska - 1909 -, és a színháztörténet legértékesebb itteni alakításaként Mását tekintni - 1911 -, Tolsztoj *Élő holttestjében*.)

- Sztanyiszlavszkij nagyon szeretett. Apailag szeretett, és én is nagyon szerettem őt. Ha a színház vidéki vendégjátéka ment, mindig Sztanyiszlavszkij családjával együtt laktam. Amikor elszereződtem a MHAT-tól, Konzstantyin Szergejevics sírt. De el kellett mennem, mert unatkoztam és kínlódtam. Lassan-lassan meghalt bennem a színház iránti szerelem. Nagy szenvedélyekkel átitatott szerepekre vágytam. A hétköznapi színház már nem érdekelt. Tudja, én 11 éves korom óta kezdtem el naplót vezetni. A legelső sor, amit bejegyeztem, így szólt: Nagyon szeretnék szenvedni. Megkaptam Angelica szerepét a *Képzelt betegben*, de nem akartam eljátszani. Hőmérőt dugtam forró vízbe, hogy lázam legyen. Elegem volt a Mű-vész Színházból. Untattak az asztali próbák, és untatott a módszer, az, hogy összetördelték a szerepeket rengeteg apró darabra. Befeküdtem egy kórházba megoperáltatni magam, hogy keresztüljussak a szakítás nehézségein. Ebben a válságos időszakban találkoztam Mardzsanovval, aki hívott, hogy szerződjék a Szabad Színházhoz. Itt találkoztam Alekszandr Tairoval is. Ő is csalódott már a színházban, és ott akarta hagyni. Huszonnyolc éves volt ekkor, az egyetem befejezése után sok szerep, rendezés volt a háta mögött, és ekkor vált el feleségétől, Olga Jakovlevna Vengerovától, akivel tizennyolc éves korában házasodott össze, külön engedéllyel, mert unokanővére volt.

- *Őn mikor lett Tairov felesége?*

- Soha. Erről én nem szoktam beszélni, de mi papíron soha nem házasodtunk össze. Haláláig kitarítottam azonban mellette. Tairov agglegényként élt egy lakásban, a forradalom után elrekvirálták a házat, és lakás nélkül ma-

radt. Én a szüleimnél laktam, és odahívtam, hogy szálljon meg nálunk. Anyám hisztériázott, de aztán megnyugodtak.

- Tairov, mielőtt Mardzsanovval összetalálkozott az utcán egészen véletlenül, már rendezett Péterváron a Komisszarzsevszkij Színházban és egy vándortársulatnál. Mardzsanov és a Szabad Színház új lehetőségeket kínált neki. Új esztétikai alapokon szerveződő munkát. Legelőször a Schnitzler librettóján alapuló Dohnányi-pantomimet készítette el, a *Pierette fátylát*. Ez pantomim volt. Mindig is vonzódott, későbbi rendezéseiben is, a mimikai részekhez. A munka legnagyobb részét azzal töltöttük el, hogy egyszerű lakonikus gesztusokat találjunk a táncolók viselkedéséhez. Én nem tanultam szereolni, és a Dohnányi-pantomimban hosszú ideig küszködtem, nem értettem, mit akar Tairov tőlem. Míg egyszer fölugrottam az ablakkeretre, és akkor fölszólt a nézőtérrel, hogy ezt a mozdulatot kerestük. Tairovnak igaza volt. A publikum még ma is emlékszik ezekre a jól megtalált és sűrű gesztusokra. Ez a színjátszás legfontosabb része.

(„Már régen szakítanom kellene azzal a felfogással, hogy a színpadi szöveget csupán az eszmék és a gondolatok közvetítőjének tekintjük. A szövegnek más jelentősége is van” - írja Tairov a *Színház béklyók nélkül* című könyvében. És az irodalmi színházról való eltávolodása, a teatralizált színház felé, vagy ahogyan ma mondjuk: a totális színházhoz, természetesen hozta magával, hogy műsorrendjére pantomimeket tűzzön - mint a *Pierette fátyla* - vagy operetteket - mint a *commedia dell'arte* motívumaiból elkészített *A nő-vérek* - vagy Lecocq *Giroflé-Giroflája* volt, vagy olyan bohózatok mint Labiche *Szalmakalapja*. Vonzódott az ázsiai szín-ház tanulságaihoz és stílusához is, és Claudel is ezért tűzte olyan gyakran, gondolom, a műsorára. A Kamara Szín-ház játékstílusára igen jellemző, hogy 1915 késő őszen az akkor már nem fiatal Marius Petipát megnyerte, hogy a *Figaro házasságában* Figaro szerepét eljátssza, és ugyanennek az évnek decemberében megrendezte Petipával a címszerepben Rostand *Cyrano de Bergeracját*. Elképzelhető, hogy az egykori táncos-virtuóz és a romantikus balett koreográfus-nagymesterének főszereplésével milyen felfogásban kerülhettek színpadra ezek a művek. Ide tartozik még az is, hogy

a következő év decemberében Petipa maga is rendezést vállalt a Kamara Szín-házban, Sam Benelli olasz drámaíró A gúnyvacsora című művének színpadra alkalmazását.)

A Szabad Színház egy évig élt. Tairov még egyszer rendezett itt, de a legnagyobb eredmény az volt, hogy kialakult körülötte a fiataloknak egy csoportja. Amikor a színház széteszlott, mi együtt maradtunk körülötte. Szegények voltunk, de saját színházat akartunk. Jártuk a várost, és szemügyre vettük a villákat. Melyikben lehetne színházat játszani? Melyik volna alkalmas nekünk? Egyik-másikba bementünk, gazdag kupecsek laktak ott, és értetlenül fogadták elképesztő ajánlatunkat. Végül egy olyan villába nyitottunk he, ahol három testvér lakott. Mind a hárman könyvelők voltak, és itt 1914-ben megnyithattuk a Kamara Színházat.

- *Ne haragudjon, hogy ilyet kérdezek - ezt illene tudnom. Tulajdonképpen melyik volt a Moszkvai Kamara Színház épülete?*

- Hogyhogy melyik? Hát ez. Itt. A Puskin Színház. Ez volt a mi színházunk. Ezt mi a saját kezünkkel építettük. Kommunista szombatokat is tartottunk. Lunacsarszkij azt mondta: Tairov a szovjet színházművészetnek új szín-házat ajándékozott.

(Az 1914-től 1949-ig működő Moszkvai Kamara Színház egyik legjellegzetesebb produkciója Scribe ötfelvonásos *Adrienne Lecouvreur-je* volt, amelyet 1919-ben mutattak be. Ennek keletkezéséről így beszél Koonen:)

- Nyáron minden színház elment Moszkvából. Semmi ennivaló nem volt, éhezünk. A színészek kis városokban játszottak, ahol ennivalót lehetett találni. Egyszer csak jön az egyik színész, és meséli, hogy Szmolenszkbe hívták a színházat, bájos város és sok az ennivaló. Olyan ételekről beszélt, amelyekről már évek óta nem hallottunk. Tehát nyáron Szmolenszkbe megyünk. Olyanok voltak a körülmények, hogy díszletet nem tudtunk magunkkal vinni. Nagyon kezdetleges helyzetben kellett játszsanunk, tehát nem használhattuk a repertoárdarabokat. Valami mást kell bemutatnunk. De mi legyen az? Eszembe jutott, hogy még diákkoromban láttam moszkvai vendégjátékán Duset, az *Adrienne Lecouvreur*-ben. Elkezdtek keresni a darabot, és találtunk is egy példányt valamelyik könyvtárban. A kosztümöket kivettük a kölcsönzökből, és va

lamennyit átszabtuk, hogy ne legyenek olyan kezdetlegesek és merevek. Az előadásnak sikere volt és Tairovnak megtetszett a darab. Elhatározta, hogy a repertoárra teszi. Moszkvába visszatérve elkezdünk újra próbálni, és Tairov kidolgozta az előadást, ugyanazokkal a szereplőkkel, mint a szmolenszki vendégjátékon volt.

- Huszonkilenc évig játszottam ezt a szerepet egyfolytában, dublóz nélkül. A hetvenötödik előadáson Henri Barbusse és Blok is ott voltak, és beszédet tartottak. Barbusse azt mondta: „Mi adtunk egy közepes melodramát, és ők egy tragédiát csináltak belőle; mi adtuk Seribe-et, és ők a francia népnek Shakespeare-t adták.”

- 1923-ban az első párizsi turnén, amikor a Comédie-be beléptem, szembe-találtam magam *Adrienne Lecouvreur*rel, akinek a képét addig nem láttam. Ezt az előadást játszottam akkor is, ami-kor a Kamara Színházban utoljára ment le a függöny, 1949-ben. Ezen az utolsó előadáson hatvanöt-ször hívtak a függöny elé, és egy óra öt percig tartott az ünneplés. Hogy hányadik előadása volt ez az *Adrienne Lecouvreur*-nek, azt nem tudom, valahol elkeveredtek a följegyzések, de ezerszer biztosan eljátszottam. És nyolcszázszor játszottam el az *Optimista tragédia* komisszárnökjét. Ezt a darabot a Kamara Színház mutatta be először 1933-ban. Ebben a könyvtárszobában dolgozott Tairov Visnyevszkijel együtt. A színházi múzeumban lóg még mindig a bőrkabátom: ez egy igazi tengerészkabát volt. Tairov tengerészeket hívott meg a próbák idejére, hogy a színészeket járni, ülni, mozogni, állni, igazi tengerészként viselkedni megtanítsák. Az egyik próbára beállított egy matróz, csomaggal a hóna alatt, kipakolja, és ez a bőrkabát van benne. Tessék: ez lesz a komisszárnök kabátja! Mintha ráöntötték volna. Igazítani sem kellett rajta. Az előadásnak hatalmas sikere volt. Több száz szavas táviratot kaptam a kronstadti matrózoktól, ezzel a címmel: „Alisza Georgijevna Koonennek, a kronstadti ezred első komisszárjának.” Antoine, amikor látta az előadást, azt mondta: „Tairov vigye a matrózait Párizsba, és forradalmat fog csinálni.”

Hiába faggattam, a színház bezárásának körülményeiről nem hajlandó sem-mit sem mondani. Annyi mindenesetre kiderül, hogy azóta szerepben nem lépett színpadra. És miután Koonen asszony nem nyilatkozik, a régi, halott ba-

rát, Ehrenburg emlékirataihoz kell fordulni, aki azt írja: „1949-ben az ellenségek győztek: a Kamara Színház meg-szűnt. Alekszandr Jakovlevics hatvan-négy esztendő volt, egy évre rá meg-halt.” Ehrenburg csodálkozik, hogy leterítették Tairovot a naturalisták, én csodálkozom, hogy olyan sokáig tartotta magát. És a magyarázatot csak abban lehet látni, hogy minden nagyszerűsége és színházi forradalmisága ellenére is Tairov életműve a túlerett polgári színház művésze volt. Távol a politikától, „tisztá” művészetet csinált: így hosszabbíthatta meg a nehéz években működését. Ehrenburg így jellemzi a Kamara Színházat: „Moszkva ujjongva fogadta a színpadon megjelenő vidám, színes forgatagot. Jakulov díszletei káprázatosak, mesébe illők voltak. A színészek szüntelenül ugrabugráltak, bolondoztak, táncoltak, tréfáltak. Moszkva épp ilyen jól megértette Adrienne Lecouvreur szenvedéseit is. Tairov Scribe érzelmes melodramájából tragédiát csinált. Alisza Koonen játéka *magával* ragadta a nézőket. Ez meglepőnek tetszhet: akkoriban nehéz volt megindítani az embereket: hozzászórtak a halálhoz. Adrienne halála minden bizonnyal azért volt megrendítő, mert nem naturálsan volt ábrázolva, mint Scribe darabjaiban, hanem átszellemült művészettel; nem egy elhalálozás volt a Szklifoszovszkij-klinikán, hanem Eurydiké vagy Ophélie halála.”

És befejezéssül megint csak az *Emberek, évek életéhez* kell fordulni segítségért: „1949-ben Tairovot egy másik színházba helyezték át. Nagyon fegyelmzett ember volt, várta, hogy munkát kap, de erre csak nem került sor.

Régi könyvében, színházi tevékenységének kezdetére emlékezve, Tairov ezt írta: »Amikor Moszkva utcáin, végre, először megjelentek a plakátok, ezzel a fejlődéssel: Kamara Színház, megállítottuk a járókelőket, hogy hangosan felolvassuk nekik, s így minden bizonnyal meggyőződhetünk, hogy nem délibáb ez, hanem valóság.« Életének utolsó heteiben a beteg Alekszandr Jakovlevics gyakran kisurrant titkon hazulról. Rokonai, barátai féltették: nyomon követték, hová megy. Az első nagy hirdetőfalig ment, amelyen ott voltak kiragasztva a nagy színházi plakátok, azokat nézegette figyelmesen. A Kamara Színház plakátja nem volt köztük ...»

BENKŐ TIBOR

A XV. Sterija Játékok

Impressziók a jugoszláv színházról

Milyen a jugoszláv színház?

Ilyen meg amolyan. Akár a magyar. Böven írhatnék efféle közhelyeket: színvonalas, közepes, élénk, megfáradt, váltságangulatos, elragadó, unalmas, érdekesítő - ezek a jelzők ugyanis nem az egész színházi életre vonatkoznak, csak egy-egy színpadi műre.

Az egyik darab viharzó tapsot arat, a másik után fagyos csend. A nagyközönségnek az előbbi tetszik, a kritikusoknak az utóbbi. Az egyik művet nagy hír-érés harangozza be, s a vége: csaknem botrányos bukás. A másik mű lábujjhegyen érkezik: kirobbanó siker a színpadon. Akárcsak nálunk, idehaza.

Tíz estén át - a XV. Sterija Játékokon - figyeltem, milyen is a jugoszláv színház. Ez több a semminél, de a véleménymondáshoz kevés. Csak impressziókról lehet beszámolni, különösen a darabok irodalmi szövegét illetően, hiszen a jószándékú, utólagos - és kellően meg nem szervezett - tolmácsolás csak mankó lehetett. Így örök, megfejthetetlen rejtély marad például egy-egy fel-viharzó nevetés, felszisszenés oka. Abban a szerencsés helyzetben voltak az újvidéki színházi fesztivál külföldi vendégei - vélte az egyik rosszmaáj helybeli -, hogy többnyire csak látták a színpadi eseményt, s ez kevesebb bosszankodásra adott okot, mintha értették is volna.

Fesztivál - felnőtt módra

Így van ez - gondolom - más színházi találkozón is. Nem is érdemes emiatt keseregni: okulásra így is van bőven alkalom, a helyzet serkent a nyelvtanulásra is, amíg fel nem találják az olyan szinkrontolmácsolást, amelyet színészek végeznek. Századunkban még nem kell ettől tartani. S ki tudja, jobb lesz-e ettől a produkció?

Érdemes erről beszélni, mert a világon egyre több a színházi fesztivál. Mi is kezdünk - elemista fokon - belekapcsolódni a fesztiválok áradatába. S ez jó dolog, mert minden fesztivál vizsga is, ahol bizonyítványt osztanak ki a résztvevők között, s ez örömmel és könnyel,

pletykával és intrikával jár. De jókora szakmai tanulságokkal is.

Jugoszláviában - úgy tűnik - van becsülete ezeknek a színházi találkozóknak. Újvidéken, ebben a rohamosan fejlődő, százötvenezer lakosú városban ott volt Jugoszlávia minden ismert kritikusa, rendezője - az egész szakma. S nem tessék-lássék vendégek voltak, akik örültek a nagyvonalú, szíves vendéglátásnak, s nem kirándulási, napozási és strandolási lehetőségnek tekintették a Sterija Játékokat, hanem komoly munkának. Pedig ott sem volt létszámmellenőrzés.

Nem vitás, csak így van értelme színházi fesztivált rendezni. Felnőtt módra. Így nem lesz a fesztivál dömpingáru.

Országos ügy

Jovan Popovics Sterija, a nálunk alig ismert szerb vígjátékíró tiszteletére 1956 óta rendezik meg - mindig Újvidéken - a mai élő jugoszláv színpadi szerzők műveiből a Játékokat. 1956-ban ünnepelték ugyanis Steriját, aki 1806-ban, 150 éve született, és 1856-ban, 100 éve halt meg.

A Játékok létrehozásának gondolata, célja nagyon világos: alkalmat teremteni arra, hogy a színházi szakma egyszer egy évben áttekinthesse a mai jugoszláv szerzők munkáját, képet kaphasson a mai jugoszláv színház teljesítményéről.

A Sterija Játékok központja Újvidéken van, de a fesztivál az egész jugoszláv színjátszás országos ügye. A Játékok főbizottságában a jugoszláv színházi élet minden fontos személyisége jelen van. A Játékok önálló kulturális, művészeti szervezet, s alapszabályában rögzített feladata, hogy „emelje a színházi nívót, a drámairodalom alkotásainak színvonalát”, „élettel kapcsolatot teremtsen a jugoszláv színházak és az ezekkel kapcsolatos intézmények között”, „színházi témákról kiállításokat szervezzen”, „nyilvános vitákat, tanácskozásokat tartson a színházi alkotók részvételével”, „végezzen kiadói tevékenységet” stb.

A Sterija Játékok apparátusa igyekszik eleget tenni e sokrétű feladatnak. Erről a fesztivál idején is meg lehetett győződni: a megnyitás napján egyszerre három kiállítást tekinthettek meg az érdeklődők. Az egyik a Horvát Opera százéves történetét mutatta be, a második a színházi kiadványok nemzetközi triennáléja volt - 17 ország kiadónak részvételével. A magyarok hiányoztak. (A szervezők szerint a Magyar Színházi