

SZÍNHÁZ

Szántó Judit:

Megdöglesztett aknák

Majoros József:

O'Neill a Vígszínházban

Szántó Erika:

Ramajana – előzmények nélkül

Spiró György:

Szentendre kritikus-tüköre

Nánay István:

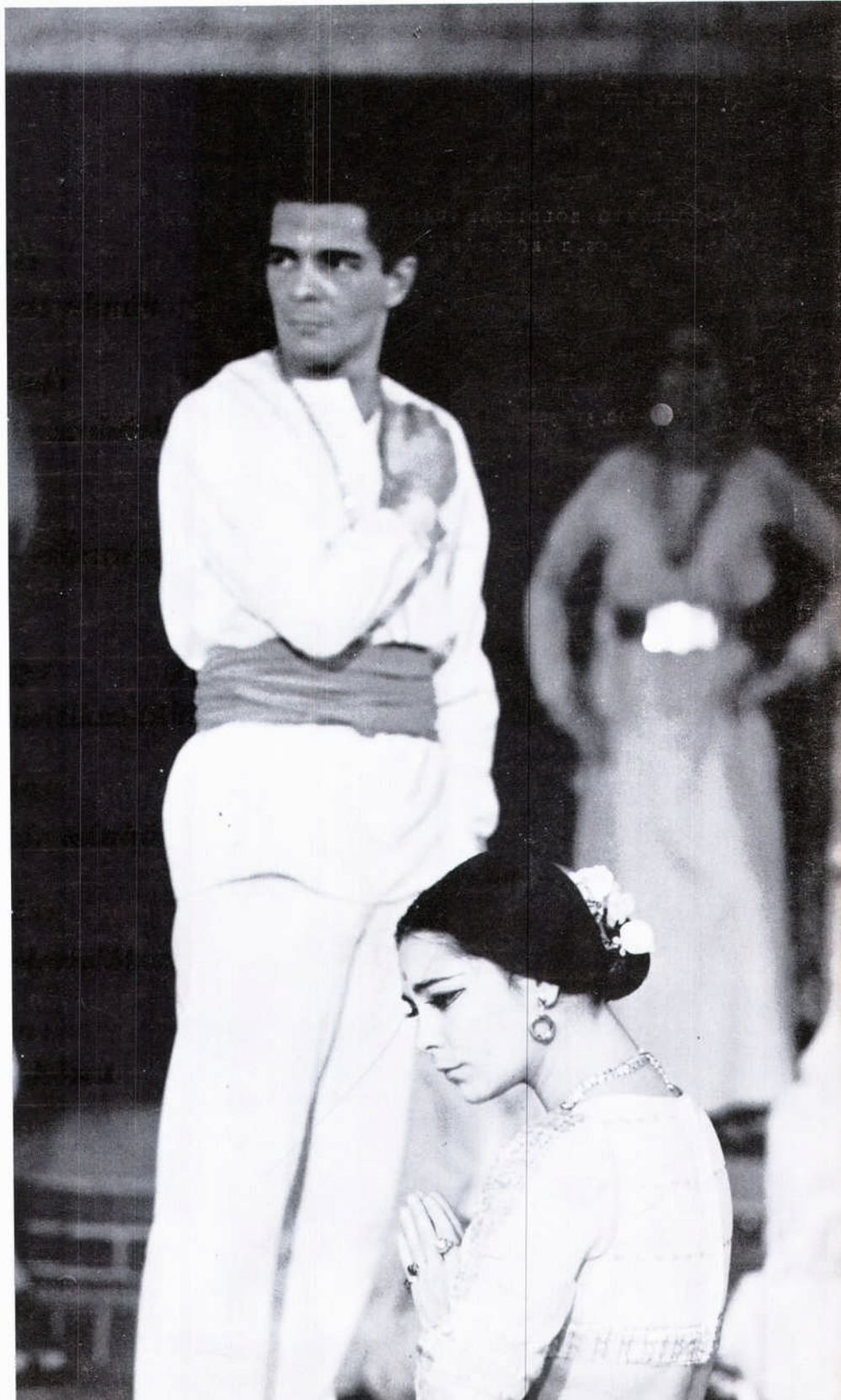
Van-e amatőr színház?

Pályi András:

Színház a televízióban

Gábor István:

Egy nyári bohózat tanulságai



1971. OKTÓBER



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1971. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,-Ft, 1/2 évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 12,-Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



71.2742 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:

VENCZEL VERA (SZÍTA) ÉS MÉCS KÁROLY (RÁMA)
A KŐRSZÍNHÁZ RAMAJANA ELŐADÁSÁN
(Iklády Iászló felvétele)

TARTALOM

magyar játékszín

- SZÁNTÓ JUDIT
Megdöglesztett aknák (1)
- MAJOROS JÓZSEF
O'Neill a Vígszínházban (5)
- SZÁNTÓ ERIKA
Ramajana - előzmények nélkül (12)
- SPIRÓ GYÖRGY
Szentendre kritikus-tüköre (16)
- NÁNAY ISTVÁN
Van-e amatőr színház? (19)
- PÁLYI ANDRÁS
Színház a televízióban (23)
- GÁBOR ISTVÁN
Egy nyári bohózat tanulságai (25)

négy szemközt

- KOLTAI TAMÁS
Őnálló est - misztifikálás nélkül (28)
- BENKŐ TIBOR
A veszprémiek tíz éve (32)

fórum

- SZILÁDI JÁNOS
Miért szeretjük a romantikát? (35)
Tisztelt Szerkesztőség! (37)

világszínház

- MIHÁLYI GÁBOR
Klasszikusok tatarozása (30)
- JÁNOSA LAJOS
PQ 71 (43)

színháztörténet

- BERKES ERZSÉBET
A "kakukktojás" története (45)

műhely

- CSINÁDY ISTVÁN
Anyagok és eljárások Prágában (-17)

magyar játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Megdöglesztett aknák

A *Döglött aknák*, Csurka István komédiája az évad egyik jelentős sikerű produkciójának számított, noha a kritikák, többé-kevésbé nyíltan, bizonyos fenntartásokat is megfogalmaztak. E fenntartások a mű politikai vonatkozásait súrolták, támaszkodva a szerzőnek azon előzetes, egyértelmű nyilatkozatára is, mi-szerint a *Döglött aknák*ban két típust kíván konfrontálni: a szélsőséges reakcióst és a szélsőséges szektást. Ennek megfelelően egyes kritikusok protestáltak: úgy vélték Moór és Paál nem tartozik „egy-azon súlycsoportba”, tehát a köztük zaj-ló meccs eleve nem indul méltányosan eloszló esélyekkel. Többen védelmükbe vették Moórral szemben Paált, hivatkozva az utóbbinak már-már tragédiába hajló sorsára. Velük - és a hasonlóan vélekedő szakmánkívuilekkel - szemben védte meg Csurka darabját a Népszabadságban Komlós János, az író nyilatkozatával és - úgy tűnik - szándékával is ellentétben azt állítva, hogy Moór és Paál nem két politikai állásfoglalást képvisel, hanem csupán két ferde, rög-eszmés, már-már patológikus magatartás-formát.

Megvallom: az említett kritikusok ellenérzései, az előadás első ízben való megtekintése alatt és után, bennem is

feltámadtak, még a cikkekben tapasztalható hőfoknál is hevesebben. Magam is úgy véltem: Csurka nem fairül keveri a kártyákat úgy, hogy a jó lapok mind Moórnak jussanak, hogy ő húzzon problémátlan családi miliőt, kitűnő, kötelességtudó és vagyont szerző fiút, szeretetre méltó menyet, pasaréti luxusvillát, derűs öregkort, s mindenekelőtt gátlástalan, derűs lelki alkatot, míg Paál minden húzásra a Fekete Pétert kapja: megkopott feleséget, aki míg élt, csak idegesítette, halálával pedig végképp magányossá tette, nemtörődöm, disszidált fiakat, a legrosszabbkor clpártoló szeretőt, szegénységet, politikai kitaszítottságot és mindenekelőtt szerencsétlenebb, vívódó, önemésztő lelki alkatot, amely az elszenvedett csapások súlyát megsokszorozza. Épp ezért tetszett különösen viszszásnak a végső kibékülés is, amely korántsem jelenti ugyanazt a két ellenfél számára: Moór az érdemtelenül elért fölény pozíciójából lehet fesztelenül, problémátlanul nagylelkű, Paál viszont a nagy kézfogásban hitét, meggyőződését, önmagát adja fel, nem elvi okokból, hanem csupán a teljes vereség, a nincs-tovább rezignációjával. Ami pedig a mű politikai hatását illeti, úgy éreztem: miközben Csurka elsősorban a szektás magatartás totális diszkreditálására törekszik, paradox módon épp a szektásoknak tesz jó szolgálatot, hiszen a Paálra zúduló koncentrált sorscsapások - kiváltképp az isten tenyerében szuszogó Moór kontrasztjaként - érzelmileg a kiebrudalt káder mellé hangolják azokat is, akik egyébként az életben szemben állnak, más művészi alkotások nézőiként pedig szemben állnának vele (és engedtessek meg, hogy az utóbbiak közé soroljam magamat is).

A szöveg és a színészi többlet

Mikor azonban az előadást másodszor is megnéztem, utána pedig elolvastam a szöveget is, különös fölfedezésre jutottam. Túl az írói ábrázolás kétségtelen és valóban rossz ízű aránytalanságain, a *Döglött aknák* illetően, *virulens és szenvedélyt gerjesztő hatásáról elsősorban - a két ragyogó színész tehet.* Csurka

CSURKA ISTVÁN: DÖGLÖTT AKNÁK (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) ZOLNAY ZSUZSA (ZSÓKA), IZSÓF VILMOS (MOÓR BÉLA) ÉS MAJOR TAMÁS (MOÓR) MAJOR TAMÁS (MOÓR) ÉS KALLAI FERENC (PAÁL)

BÁNSÁGI ILDIKÓ FH. (ÁPOLÓNÓ) ÉS KALLAI FERENC (PAÁL) (Iklády László felvételei)



ugyan nem patológikus kóreseteket teremtett, de nem is a megígért jelentős típusokat, hanem két piti alakot; Major Tamás és Kállai Ferenc azonban nem tudott és nem akart két piti alakot eljátszani, akik csak saját nekrológjukat illusztrálják. A szöveget minden lehetséges következményéig hosszabbítva és mélyítve, a mögöttes pszichológiai-intellektuális tartalmak felkutatásával ők azt a két típust játszották el, akiket Csurka előzetesen megígért ugyan, de aztán - mint erről még szó lesz - nem szállított: a szélsőséges szektást és a szélsőséges reakciót, a maguk teljes gazdagságában és - épp ezért - veszedelmességében. Csak néhány példát erre. A szöveg többször is utal ugyan Moór agyérelmeszesedésére, szenilitására, de Major Tamás nem akart egy társadalmi típust pusztán biológiai indokokból ártalmatlanná nyilvánítani; Moórja csak a szerzői utasításokban „totyog”, a színpadon soha, és így Kállai Ferenc sem tudhatta eljátszani „az okosabb, a normális fölényét” az agyalágyulttal szemben. Major Moórjának kiválóan rugalmas intellektusa van (hisz épp ez a legnagyobb előnye váltotta ki a kritikuskok berzenkedését); tud átértékelni és alkalmazkodni, és szűk, de agyafűrt szellemi képességeit teljes felkészültséggel csillogtatja. Csurka továbbá egyértelműen azt állítja -

és szélmalomharc lenne az íróval vitázni olyan tények fölött, melyeket végtére ő talált ki -, hogy Moór nem jelentette fel Paált, s az utóbbiban csupán az üldözési mániába átcsapó „éberség” kelti ezt a gyanút; csakhogy Major, aki időnként, az írótól szinte függetlenül, démoni-félelmetes színeket is villództat játékában, eljártssa, hogy Moór följelenthet-te volna Paált, és hogy nem tette, az már-már csak írói önkény szülte véletlennek tűnik, amelynek egyetlen funkciója Paál lejáratása - s e lejáratás végső hatására kezdetben már utaltam.

És ugyanígy: nincs jogunk és okunk vitatni Csurka állítását, miszerint az általa teremtett Paál Károly csak hazudta a partizánmúltat. Csakhogy mint ahogy Major eljártssa a potenciális följelentőt, úgy játsza el Kállai Ferenc a potenciális partizánt. Bármily handicappal indítja is a figurát az író, bármily hálátlan, passzív pofozólabda-szituációkba hozza, Kállai túljár az eszén, és valahányszor Csurka rászámol, mindig feltápáskodik. Alakításának, minden briliáns satirikus színén túl, lírája van. Megteremtett egy Paált, akinek mindig marad egy erőtaraléka: jóhiszemű meggyőződése. Ez a Paál kiskirály volt, követett el ostoba, sőt, bűnös tévedéseket, s megérdemli, hogy - e tévedésekhez ragaszkodva - kiszoruljon a politika porondjáról, de

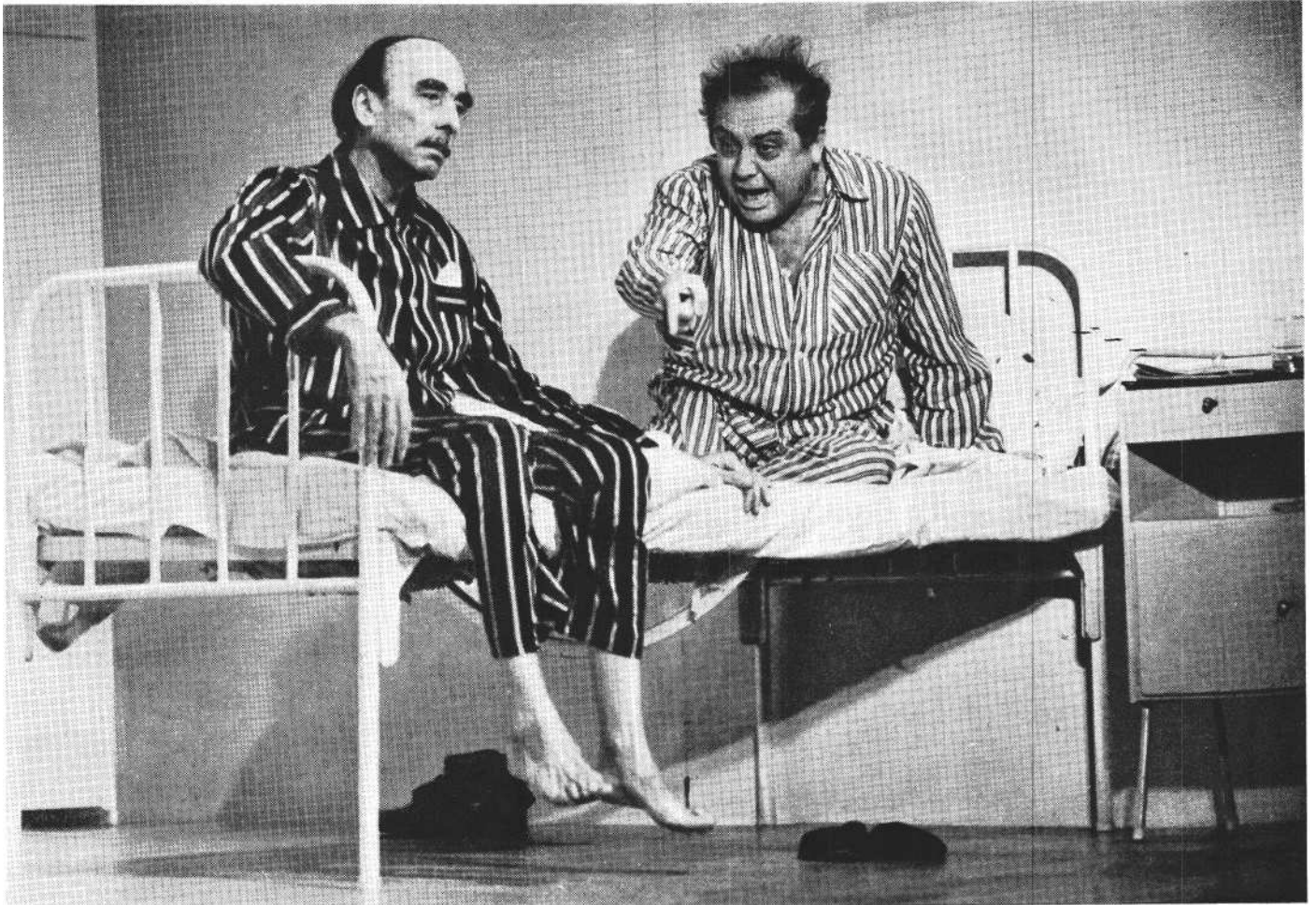
senki nem vitathatja el tőle, hogy valóban életét tette fel egy ügyre és csalódása, melynek okait nem látja át, mélyebben fáj neki minden egyéb bajnál-kellemlenségnél. Csurka nem szól róla, milyen végső sokk juttatta ideggyógyintézetbe Paált, aki elvégre másfél évtizede nagyjából egyforma, megállapodott körülmények között él; Kállai eljártssa, mitől telhetett be a pohár. Végleg tudatosodott benne a hebbeli tragikus felismerés: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.”

De vajon miért játszottak a színészek nemcsak többet, de mást is, mint amit az író megírt? Miért vettek oly kevésbé tudomást azokról a lényeges módosításokról, melyeket Csurka kisregényéhez képest a cselekményen és a szereplőkön végrehajtott? Nyilvánvalóan azért, mert - nem tudhatom, mennyire ösztönösen és mennyire tudatosan, mint ahogy nem tudhatom, mennyi részük van ebben ne-kik maguknak és mennyi a rendező Iglódi Istvánnak - művészileg erőteljesebbnek és igazabbnak érezték a korábbi ábrázolás tényeit, arányait, valőrjeit. A *téma művészileg devalválódott - mégpedig mindenekelőtt történelmi, politikai-társadalmi okokból.*

Úgy gondolom: Moór és Paál szembeállítására igazából az 1956-ot közvetlenül követő években lehetett igaz és érdekes. Hazai viszonylatban utolsó nagy fellépésük után voltak; tehát csorbítatlan lehetett az a feszültség, az az indulati töltés is, amellyel egymásnak ugorhattak. 1956-ban, egy évtizedes lapulás után, a Moór Jenő elöbújtak rejtekhelyükről, és rövid tündöklésük utáni gyors s immár végleges csatavesztésük megadhatta a kezdősebességet egy erőteljes és, a perspektívtávlanság miatt ugyanakkor satirikus-komikus irányú drámai konfrontációhoz. Ugyanígy, másfelől, erőteljesen drámai helyzetben voltak a Paál Károlyok is (és itt most csak a Paál Károlyokról, tehát a jóhiszemű kis-szektásokról beszélek): általuk teljesen jogosultnak, sőt, közérdekűnek tartott virágkoruk után zúdult rájuk az októberi események, a maguk sokrétű, bonyolult, de addigi meggyőződéseikre és normáikra mindenképp rácáfoló összetevőivel, és ha november 4. után tápláltak is olyan illúziókat, hogy immár zavartalanul továbbhaladhatnak a korábbi gyakorlat vágányain, a valóság hamarosan csattanósan rácáfolt ezekre az ábrándokra. A Moór és Paál közötti konfrontáció valóságbeli feltételei tehát adottak vol-

CSURKA ISTVÁN: DÖGLÖTT AKNÁK (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
PARTOS ERZSI (PAÁLNÉ) ÉS KÁLLAI FERENC (PAÁL) (Iklády László felv.)





CSURKA ISTVÁN: DÖGLÖTT AKNÁK (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) MAJOR TAMÁS (MOÓR) ÉS KÁLLAI FERENC (PAÁL) (Iklády László felv.)

tak; egész sor „elintézetlen ügyük” volt egymással - a téma az utcán hevert.

Művészi hitel és fáziskésés

Ekkortájt írta meg Csurka, kitűnő érzékkel, a maga kisregényét. Ha ez időben készül a színpadi adaptáció is, szenzáció erejével hathatott volna a nézőtérre is a konklúzió: Moór és Paál egyaránt kiszorult a magyar közéletből, szereplésük ideje lejárt, már csak a magánélet, a lassú biológiai fonnyadás szintjén élhetik túl igazi önmagukat. De ugyanez a dráma, ugyanez a mondanivaló 1971-ben már akkor is sokkal kevésbé izgalmas, ha különben az író az ötvenes évek végére helyezi cselekményét; ha meg 1971 valóságába plántálja át, e kor minden lényeges és külsőleges vonásával felruházva, akkor nemcsak művészi érdekességét, de művészi hitelét is elveszíti. Persze a konklúzió : Moór és Paál halott - nem kevésbé igaz. Csakhogy Moór és Paál - a mai tizenévesek már csak hírből ismerik őket - halott már vagy más-fél évtizede; ennek az igazságnak a ki-mondása kevés egy színházi estéhez.

Természetesen igaz: a reakció és a szektás magatartással általában nem ilyen egyszerű a helyzet, e komplexusok koránt sincsenek ilyen egyértelműen le-zárva. Moór és Paál történetét meg lehet

tett volna írni, igazul, érdekesen, 1971-re vonatkoztatva is, csak nem Moórral és Paállal, hanem olyan reakciókkal és olyan szektásokkal, akik 1971 viszonyai között, azokhoz idomulva élnek és működnek. Erről az elképzelhető drámáról azonban - amelyet viszont már nem lehetne *Döglött aknáknak* címezni - kár beszélni, mert Csurka nem ezt akarta megírni. Az ő Moórja egyértelműen 1945 előtt vert rossz pénz, az ő Paálja egyértelműen a Rákosi-korszak micisapkás kiskirálya; egyik sem tanult és egyik sem felejtett, pontosabban: Moór, saját jól felfogott érdekében, tanult ugyan nagy adag alkalmazkodást, de a Horthy-korszakban kialakult értékrendszeréhez szívós makacssággal ragaszkodik. Vagyis Csurka koncepciója lényegében támadhatatlan: ez a Moór, aki 1945 előtt kijegecesedett önmagát védi, ez a Paál, aki az ötvenes években kijegecesedett ön-magát védi, ezek valóban döglött aknák, nevetséges múzeumi objektumok; csak-hogy ütőerejük olyannyira elenyészett, hogy már színpadi hatásokat sem képesek robbantani. Hiszen: már egymásra sem dühösek igazán. Moór tulajdonképpen csak védekezik, nem is érti, mit akar tőle a másik, és hovatovább már rokonszenvvel elegy szánalmat érez iránta; Paál indulatait pedig csak kóros

idegállapota hevíti, lucid pillanataiban maga is érzi, végső megbékélésével pedig nyíltan beismeri, hogy ellenségeskedése alól kicsúszott a talaj.

Hősök devalválása

Csurka, tehetséges író és a mai valóság kitűnő ismerője lévén, mindezzel láthatóan tisztában volt, ezért is devalválta hőseit és konfliktusaikat egyaránt. (Még indokolatlanul túl is öregíti őket; habitusuk, környezetüknek hozzájuk való viszonya vagy tíz évvel idősebbet mutat, mint amennyit reális - 56, illetve 59 éves - életkoruk kívánna.) Mihelyt ugyanis Moórt és Paált meghagyja eredeti dimenzióik között, tehát nagyobb egyéni súllyal, reálisabb cselekvőképességgel, színvonalasabb személyiséggel ruhazza fel őket vagy nem rántja ki alóluk egy nagyobb szabású múlt talaját (tehát ha Moór pl. valóságos feljelentő, Paál pedig valóságos partizán lett volna stb.), máris felborul az egyensúly, s elképzelhetetlenné válnék, hogy a két antagonista *tét nélkül* szálljon harcba. *Ha a két szereplőnek valaha is lettek volna igazi, átgondolt elvei, akkor egyszerűen hihetelenné válnék, hogy 15 éven át nem alakítottak ki valamiféle új filozófiát, nem termeltek egyetlen új gondolatot.* Különösen Paál esetében kellett az író-

nak kínos gonddal törekednie a szellemi megsemmisítésre; ha Paált nem rajzolja már-már a butaságig tompaagyúnak, statikussága teljesen irreálissá válik, hiszen a Paálokknak 15 év alatt volt rá lehetőségük, hogy nézeteikhez megkeressék az új magatartási és megvalósítási módokat, és e lehetőséggel, tudjuk, éltek is; ki törvényes, ki törvénytelen formák között, ki jóhiszeműen, ki nyíltan ellenséges alapon. (Egy, a *Döglött* aknákkal egyidejűleg bemutatott dráma, Darvas József *A térképen nem található* című műve egyébként művészi bizonyosságot is szolgáltatott az egyik ilyen lehetőségre; Darvas Bónisa nagyon is hiteles drámai antagonistá, sőt, típusának felmutatásában ennél messzebb is lehetne menni.)

Politikai szatíra hát nem született; ehhez Moór és Paál aknáik már túlságosan rég eláztak. De miközben Csurka, ismétlem, igen érthetően és indokoltan, az egyéni ábrázolás szintjén is végigvitte ezt a „megdögllesztést”, ezzel kihűtötte eredeti drámai koncepciójának hő-forrásait. Szükségképp kanyarodott egy-re messzebb eredeti és a kisregényben meg is valósított célkitűzésétől és süppedt egy, egyre önkényesebb, egyre öncélúbb hatásokkal operáló bohózatba. Az első jelenetek, melyek sikeresen mentik át az eredeti nagy trouvaillé-t, még pompás szatírá, telivér drámai élményt ígérnek. Az idegklinikai kórterem steril területen kívülsége eszmeileg is, dramaturgiailag is találó és hálás; a szituáció jól példázza a két figurának az élettől való elszigetelődését és ugyanakkor reagálásaik úgyszólván elemi állapotban, külső beavatkozástól mentesen, felnagyítva figyelhetők. S mihielyt a két figura nevének nevezi önmagát, s egyértelműen mint szektás és mint reakciós lép fel, a nézőben izgalom támad, politikai feszültség; törvényszerűen olyan meccsre készül föl, amelynek mai, aktuális kihatásai vannak. *Moórral és Paállal azonban ilyen meccset lejátszani nem lehet.*

Csalások és csalódások

Más író ilyenkor csődöt mondana; Csurka viszont roppant ügyesen gondoskodik róla, hogy a néző csalódása minél kevésbé tudatosodhassék, sőt, a siker a csalódás ellenére is biztosítva legyen. Az elvárásokat rendkívüli leleményességgel tereli át a telibe találó poénok, jó viccek, hálás bohózzati effektusok biztos ösvényeire. Egy ideig még hat az alapötlet feszültsége is, még fennmarad az illúzió, hogy itt két politikai magatartás

beígért összecsapásáról lesz szó, de az-után Moór és Paál politikai arculata elhalványul, megszürikített, mesterségesen hibernált egyéniségükből egyre kevesebb öntörvényű feszültség gerjeszhető, és a terepet ellepik az ötletek konfettije, zajlik a mindig hatásos színpadi zabálás, színpadi emésztési folyamat, színpadi le-részegedés stb. A művészi logika és fegyelem bomlásnak indul, és különösen a második részben az embernek apránként az a benyomása, hogy a színpadon most már akármi megtörténhet, az író minden felelősséget elhárít teremtményei tetteiért. Itt már, dramaturgiailag fölöslegessé válván, elhunynak a jó karban levő feleség, itt már Paál beállhat bérmunkásnak esküdt ellenségéhez, hogy valamely, kórképéből eladdig hiányzó mazochizmusból, közelről tanulmányozhassa annak fényűző jómódját, valamint hűtlen szeretőjének boldog együttélését a győztes vetélytárssal; itt már Zsóka, a szerető, aki addig némi extravagáns külsőségek mögött nagyon is józan, céltudatos, földön járó embernek tűnt, váratlanul és hosszadalmasan úgynevezett „parádés lélekkel” állhat elő és, minden indok nélkül, primadonnából Lady Milforddá avanzsálhat - és ennél hajmeresztőbb fordulatok sem érnének már váratlanul. *Kis petárdák durrognak., a helyett a robbanás helyett, amit döglött aknákkal is elő lehet állítani a színpadon - ha döglötté nyilvánításuk még a robbanás erejével hathat.*

Moórnak és Paálnak tehát 1971 színpadán már nem sok keresnivalója van, azt a meg nem írt drámát pedig, amely mai utódaikról szólhatna, nem érdemes taglalni. Érdemes viszont, befejezésül, elgondolkodni egy másik drámai lehetőségen, amelynek elemei viszont felbukkannak a színpadon, és Moór és Paál konfliktusánál sokkal szervezettebben kötik a művet a mához: *a szélsőségek és a ma oly elterjedt, békésen gyarapodó közép-szer szembesítésén.* Ez 1971 nagy drámája lehetne, csak hogy kidolgozásához adott esetben hiányoztak a feltételek. A Moór és Paál képviselte szélsőségek 1971-ben nem lévén virulensek és harc-képesek, drámai szempontból a Béla és Zsóka által megtettesített magatartással sincsenek egy súlycsoportban. Ez a magatartás igazi színeit és jelentőségét csak olyan konkrét mai szélsőségekkel szembeállítva kaphatná meg, amelyeknek megnyilvánulásait és elvi töltetét részben épp e magatartás jelenléte befolyásolja. (1971 Paálja pl. épp Zsókáékkal

állna szemben és nem Moórra fecsérelné erejét.) Épp ezért nem tudjuk meg azt sem, hogy Csurka valójában miképp vélekedik a Béla és Zsóka képviselte szintézisről, apáik tézisével és antitézisével szemben. Zsóka egy helyütt azt mondja: „Értsd meg végre, a te időd elmúlt. Az ellenséged fia építész. Épít. Én színész-nő vagyok, mind a ketten dolgozunk.” Ez a vonzó, rokonszenves álláspont azonban a befejező villaképből elveszti hitelét, hiszen itt e viszonylagos fiatalok gondolkodása, életmódja a szellemi elszárvadás, privatizáló közöny, távollattalanul lapos célszerűség valóságos tan-könyvi illusztrációjává süllyed. Ahhoz azonban, hogy az író tisztázhassa ezt az ellentmondásos beállítást és állást foglalhasson, erőt másképpen, 1971-re jellemző módon kellene felsorakoztatnia. Vagyis: *Moór és Paál nemcsak egymás antagonistáiként nem meggyőzőek, ha-nem mint utódaik közös antagonistái sem;* nem mérhetjük le őket egymáson, egymás segítségével. A dráma fővonalához képest mellékesnek látszik, hogy Zsóka és Béla alakja halványra sikerült, *hogy írói ábrázolásuk ellentmondásos, hogy Csurka állásfoglalása velük kapcsolatban rejtve marad - de furcsa módon épp ennek az ízig-vérig 1971-es mellékkonfliktusnak a megoldatlansága jelzi talán a legmarkánsabban, milyen gyökértelenül lézeng Moór és Paál egy 1971-es drámában.*

Nem összemérhető erők mérköznek Csurka színpadán; a régmúlt, a még régebbi múlt és a jelen képviselőinek nincs egymás számára mondanivalója, szembeállításukból nem izzítható igazi dráma, akár tragédiára, akár szatírára, akár vérbeli bohózatra vágyunk. Ebből az érintkezésből csak poénok, bemondások, gagek sülnek ki. Pedig épp a *Döglött aknák* keltette heves viták és bizonyos mértékig a mű sikere is azt bizonyítja: látszólag szélcsendes világunkban a fel-szín alatt szenvedélyes érdeklődés él a politikai kérdések iránt. Igaz: e kérdésekhez hozzáférni és a lényegükig hatol-ni az író számára ma nem olyan egy-szerű feladat. De hát nem lehetne egy-szer ezzel kísérletezni?

Csurka István: Döglött aknák (Katona József Színház)

Rendezte: Iglódi István, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Vágó Nelli. Szereplők: Major Tamás, Kállai Ferenc, Szokolay Ottó, Zolnay Zsuzsa, Pártos Erzsébet, Gyulay Károly, Bánsági Ildikó fh., Lenkei Vali, Gyalogh Ödön, Melis György fh.

O'Neill a Vígszínházban

1.

A Vígszínház együttese Horvai István vezetésével arra vállalkozott, hogy egy színházi est keretén belül, négy órán át, négy felvonásban, három szünettel O'Neill-t játsszik, s ez alkalomból bemutatja az *Eljő a jeges* című drámáját.

Érdeemes-e ma már „nagy misét” celebrálni Eugene O'Neill drámáinak? Nem azt bizonyították-e az utóbbi évek egyre ritkuló számú O'Neill-bemutatói, hogy a század első felének tán legizgalmasabb színpadi kísérletezője mily védtelenné vált az időben?! Milyen színházat ígér napjainkban egy O'Neill-dráma? „Lelkiző színházat”, „sztárszínházat”, gondolati izgalmakat nélkülöző „látványos színházat”: bravúros színészi magánszámok, rafinált atmoszférakeltés, lélekborzongató effektusok a lét értelmetlenségén pszichologizáló, önéletrajzi kuriozitásokkal traktáló dráma ürügyén. Nem többet, nem kevesebbet: valahogy ennyit gondolunk ma egy O'Neill bemutatató felől.

Horvai e monumentális s ehhez képest mind idejétmúltabbnak tűnő élet-műből épp az *Eljő a jeges*t választotta. E vállalkozás elsődrendű érdeme, hogy O'Neill pályájának alaposabb elemzésére szólít fel.

Az *Eljő a jeges* fordulatot jelöl O'Neill pályáján.

Ami előtte van, 1936-ig bezárólag: majd' negyven dráma, a pálya „Nobel-díjas” szakasza. Gátlástalan, zsenialitással véghezvitt kísérlet, hogy újjáformálja az eladdig könnyed illúziókkal csalogató amerikai színpadot. Vette a bátorságot, hogy perememberek életén keresztül, zord tengerimedvék, iszákos matrózok, nevelőintézetben vagy másutt fölcseperedő utcalányok, lerongyolódott kocsmatöltelékek sorsával bizonyítsa, hogy az élet földinduláshoz, forgószelehez, sesterső kráterhez - leginkább természeti csapáshoz hasonlítható. A kísérlet sikerrel járt, de mert e felhőkarcoló-drámák meglehetősen felületesen érintkeztek a kor társadalmi és világmozgásaival, annál elmélyültebben a személyiség különféle pszichikai komplexusaival, mert a nagy kérdésekre jórészt kizárólag

Freud és Jung „találmányaival” válaszoltak - végül is elmerültek a mind rohanóbb s mind egyetemesebb válaszokat kikényszerítő időben. (De számon kell tartanunk e korszakból is a kivételeket: a *Holdfény a Karib-tengeren*, a *Túl a szemhatáron*, a *Jones császár*, a *Brown*, a *nagy Isten* vagy *Marco Polo milliói c.* drámák mind gondolatilag, mind formailag eleven, korszerű színházat ígérnek!)

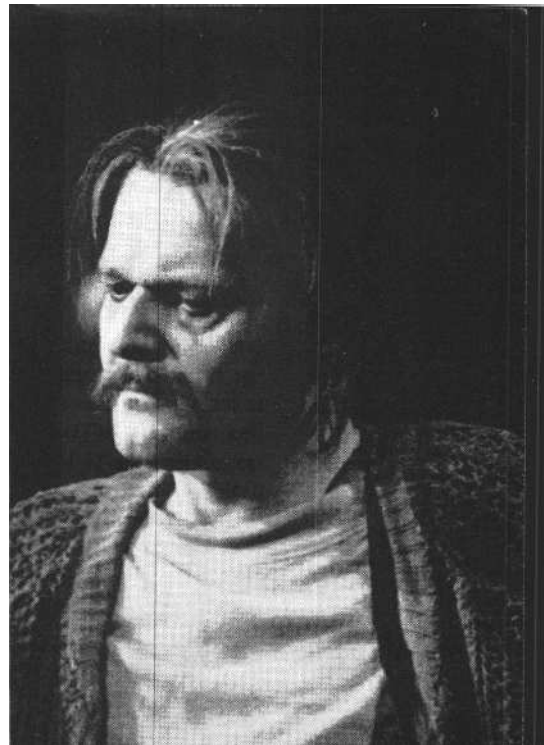
Más a helyzet az 1936 után írt hat drámával - így közülük az elsővel, az *Eljő a jegessel* is.

2.

Örökkön-örökké c. drámájának bemutatója után O'Neill visszavonul a színpadtól - s az „életől” is: előbb Georgia állam partvidékén, majd a danville-i völgyben üti fel tanyáját. Túl a zajos sikereken és bukásokon, túl minden elismerésen, hogy megteremtette a modern amerikai drámát, egyedül az életével és a világháborús készülődés mind iszonyúbb híreivel - a végső összegezésre készül. A végső, könnyörtelen szembenézésre múltjával, az életében előforduló sokféle hittel, ábránddal és kiábrándulással, a különböző alakokban egyszer már megelevenített sokféle figurával, típussal. Ekkor születnek leginkább szubjektív indíttatású, önéletrajzi jellegű drámái (*Eljő a jeges*; *Hosszú út az éjszakába*; *Boldogtalan hold*; *Még pompásabb palotákat*), s e drámáiban sikerül a legátfogóbban, legkiérleltebb művészettel lelepleznie az „amerikai álm” társadalmi rendszerét, s bennük talál rá a kor legizgatóbb problémacsomóira is egyben.

A végső tanulságok megfogalmazására fegyverkezik tehát. Az *Eljő a jeges* tanulsága mindjárt így hangzik: ha ez az élet, „a legjobb volna meg sem születni”.

A Heine-versidézet az álomról, a halálról és a meg-sem-születésről csakugyan elhangzik a darabban, csábít, hogy a mű „vezérdallamának” tekintsük. Egyrészt ez a nem éppen vidító felismerés nagyon is jól ismert panasza az O'Neill-drámáknak - innen látszik hát a legbiztonságosabb közelítés az *Eljő a jeges*hez is. Meg a kétségtelenül szemet szűrő önéletrajzi párhuzamok, s a „fülbemászóan” fogalmazott, életutáló monológok felől. „Ami bennünket ebben a drámában lenyűgöz, az az, hogy O'Neill bepillantást enged önmagába. A darab dramatizált neurózis ... a feltétlen becsületesség stílusá-



O'NEILL: ELJŐ A JEGES (VÍGSZÍNHÁZ)
DARVAS IVÁN (LARRY) (Ikklády László felv.)

ban megírva” - így Kenneth Tynan. John Gassner szerint a dráma: „.. az élet hatalmas áradata, amely a szenvedés és zűrzavar állapotában tombol és lecsillapodik.” *Helen Mucknic* úgy véli, mintha O'Neill azt mondaná a *Jegessel*: „.. az embernek ahhoz, hogy egyáltalán éljen, hazugságból kell élnie, mert az igazság jutalma a halál.”

Jól hangzó, tetszetős érvelések, de nem feledtetik, hogy többről is, másról is szól az *Eljő a jeges*.

Szál egy szedett-vedett népségről, olyan emberekről, akik életük végső menedékeként egy ócska lebuiban ütötték fel tanyájukat, ingyen piát kunyerál-nak, és elmerengik egymásnak a régi szép idöket -- amikor még voltak *vala-kik*. Ezekből a pálinkagözös elmerengésekből világossá válik, hogy e külön figurák voltaképp egy társadalmi fertőzés áldozatai. Az történt velük a múltban, hogy a valóság kínálta lehetőségeket fölcserélték a lehetőségek valóságával. Voltak olyan gyöngék, hogy bedőltek az amerikai álomgyár bőséggel termelt, hamis látszatainak - olyannyira, hogy e szivárványos, általuk valóra sohasem válthatott ígéreteket múlt életük reális tényeként emlegetik. Úgy hiszik, csak el kéne menni ide meg oda, beszélni kéne ezzel meg azzal - tárt karokkal fogadnák őket. Mégis, egyenesen meggyűlölik a hajdani legjobb cimborát, Hickey-t, amikor az ki akarja füstölni őket a valóságra. Sikerül is neki, de a Kaland szomorú véget ér. Bizonyosságot nyer, amit valójában ők is sejtettek, ezért is óvakodtak annyira elhagyni törzsasztalaikat: hogy az a múlt, amit oly nosztalgiával kérődztek vissza - nincs, soha nem is volt. Legfeljebb a palack fene-

kén: újult buzgalommal merülnek hát alá az ötcentes whisky olcsó, de nekik létalapot nyújtó mámorába.

Hickey lelkesen szónokol az álmokkal való leszámolás emberi szükségleteiről, az értelmes élet boldog békéjéről. Csak-hogy erre a békére egy gyilkosság árán talált rá. Nem bírván elviselni felesége róla szőtt állhatatos, hazug ábrándjait, valamint a szüntelenül maró büntudatot, hogy sohasem tudott méltó lenni az asszony jóhiszemű előfeltételezéseire - megölte inkább. Úgy hiszi, hogy a revolvergolyóval élete összes hazugságát, ábrándképét is szétloccsantotta. Ezt a „békét” tolja szüntelen a cimborák elé példaként, ezzel veszi rá őket a szörnyű kalandra: egy szerencsétlen sorsú nagy balek kétségbeesett öngázoló kísérlete ez, azzal a lappangó szándékkal, hogy ne-kik se legyen könnyebb.

Sorsát és az elfogyasztott alkoholmennyiséget tekintve Larry Slade is a bandába tartozik - magatartása mégis elkülöníti tőlük. Ő az, aki a „filozofikus közöny díszpáholyából” szemléli a „disznócsordát”. Érzéketlen lett hát az élet iránt, „visszavonult” és egyetlen reménye, hogy egyszer csak eljő a delirium tremens . . . Aztán mellészegődik egy Parritt nevű fiatalember, aki életfogytiglani börtönbe juttatta az anyját, és tettére - régi ismeretségük alapján - épp tőle kéri a választ, az ítéletet. Larry magatartása azzal a tanulsággal szolgál: a válaszok elöl nem lehet kitérni, vállalni kell az életbe való „beavatkozás” kockázatait.

Igaz lehet, hogy Larry Slade az író önportréja, erre utal ír származása, anarchista múltja és szemlélődő magatartása. Harry Hope kocsmájához, törzs-vendégestül együtt „pap-Jimmy” foga-dója volt a minta. Parritt sorsában O'Neill fiatal éveinek dilemmái kísérte-nek, s Hickey-hez hasonlóan ő is meglehetősen ellentmondásos érzelmekkel viseltetett felesége iránt. Ám a darab különböző rétegeinek fenti, vázlatos ismertetése is érzékelteti talán: az *Eljő a jegesben* O'Neill látásmódja túlmutat az egyszeri történeten. A pszichikailag izgalmasan karakterizált figurák sorsán keresztül egy társadalmi szerkezet értelmezésére vállalkozik, a dráma nagy kérdéseit az egyetemes üzenet igényével fogalmazza. Miközben a csatornák istentelen anyanyelvén folyik a diskurzus, oly fennkölt kérdések körül, hogy mi a különbség a kurva és az utcalány között - valójában az élet teóriái és a való élet,

illúzió és realitás, a lélek szülte és az ember konkrét lehetőségei által meghatározott remény ellentmondásairól, bizonyított összefüggéseiről felel a dráma.

3.

Horvainak ez az első O'Neill-rendezése. Véletlen műve is lehet, hogy előbb „körberendezte”, s csak azután jutott el hozzá: az elődök (Csehov, Strindberg) s az utódok (Miller, Williams) világának földérite után. Bizonyos azonban, hogy e rendezéseiben illúzió és valóság kölcsönhatásának titkait vallatta; kitűnt, hogy a *szerepjátás* magatartásformájának természetrajza érdeklő elsősorban. Különösen Csehov- és Miller-rendezéseiben látszott, hogy milyen változatos s árnyalt eszközei vannak az atmoszférakeltésre, s ugyanakkor e munkái egyáltalában nem voltak „atmoszféra-rendezések”. A finom művű pszichikai kidolgozás, az egy-másra épülő jelenetek ritmusvariációi, a csendéletszerű beállítások valójában a darabban kapcsolatos, aktuális érvényű mondanóját fogalmazták - sohasem váltak az öncélú hatáskeltés eszközeivé.

Minden arra biztatott, hogy nem hagyja „elcsábítani” magát a *Jeges* igen hatásos színi lehetőségekkel kecsegtető felszíni jelzéseitől sem.

Külön kell szólnunk a darabrövidítés munkálatairól. Úgy lett négyórás ez az előadás, hogy Horvai mintegy másfél órányit húzott a drámából. Ellenőrizhető, milyen vigyázó kézzel. Nem ítelt halálra egyetlen mellékszereplőt sem - mint ahogy a darab egynemely nyugati színpadra állítója ezt megtette -, s nem kurtított a gyakori, monoton szövegisméltéseken sem. Jól érezte egyrészt, hogy ez egy olyan játék, amelynek nincsenek mellékszereplői, ahol mindenkinek minden pillanatban „ér a neve”: ha alszik, s ha csak félóránként kapja a végszót - akkor is. Másrészt, hogy a *Jeges* szószá-tyárkodásának dallama van: olyan kíméletlenül ismételteti a mondanivalót, hogy ritmusát átveszi a pulzus, akárcsak a *Jones császár* híres tam-tamját. Horvai úgy büvéskedett, hogy sikerült sértetlen hagynia a dráma eredeti szerkezetét: ahelyett, hogy egy csinosan összefércelt szemelvénygyűjteménnyel óvna a közönség türelmét - hiteles valóságában próbálta feltárni a dráma világát.

4.

„Nincs Tovább Kocsmá”, „Pokol Feneke Pince”, „Tengerfenék Bár” - így jellem-

zi Larry költőien és találóan a tájékoztalan Parrittnek tengődésük színhelyét.

A Vígszínház színpadán - *Fabri Zoltán* díszlettervei nyomán - az előtérre komponált pálinkásbutik közvetlenül érintkezik a külvilággal. Lépcsősor vezet tőle az emeleti szobákhoz, illetve az utcára nyíló ajtó felé - s a háttérben a „Ranier-Law” stílusában épült négyemeletes bérház zárja a képet. Részleteiben naturalista, az összhatást tekintve érzékletes szimbólumokat hordozó színpadkép ez, mely ellentétben O'Neill instrukcióival, nem annyira a dráma hangulatát részletezi, mint annak lényegi kérdéseit motiválja. A kijáraton túlról a külvilág éles fényei sápadtan, erejüket veszítve szűrődnek az előtér felé, kísérteket, árnyarcokat mutatva a kocsmasztalok mellett. A mind magasodó színpadkép különböző szintjei: finoman jelzett, kifejező erejű hangsúlyterületek. Mind egyfajta szabadabb, élettelibb világ üzenetét közvetítik lefelé, a fülledt hajófenékre.

Mint egy kikötőben veszteglő bárka - olyan ez a színpad. A bárka mélyén dohosodó emberroncsokat csak egy lépcsősor választja el a fedélzettől, s onnan már embereket, a végtelen tengert s az égbolt sziporkázó fényeit látni; mégis: iszonyúan körülményessé, nehézkesé válnak a lépteik fölfelé, s amíg a lengő-ajtó becsapódik mögöttük - mintha egy ismeretlen földrész haláltmegvetően bejedit fölfedezésére indulnának.

5.

Horvai rendezése: rendkívül átgondolt, nagyigényű, összhatásában jelentős alkotás. Hiányosságai, a kompozíció néholi töredezettségével együtt is. Munkája nyomán szikár következetességgel, plasztikus gondolatsort alkotva tűnnek elő a mű alapkérdései, az öncsalás, a „hittérítés” és a „páholy-lét” konfliktusai. Tudatosan élét veszi a pikáns kérdéseknek, a „gyanús motívumoknak” : szerelmes volt-e Larry Parritt anyjába? Fia-e Parritt Larrynak? Az idült alkoholizmus mely stádiuma jellemző az egyes szereplőkre? Zavaró, hamis nyomokra terelő utalásokat lát bennük.

Legfőbb gondja alighanem az epizódok egyé- ötvözése lehetett: a színpadi játék folyamatosságának, ritmusívének, érzékeny hangulatskálájának a megteremtése, kimunkálása. Csakugyan: a dráma legnehezebbnek látszó próbatétele ez.

Egy külön világ, megannyi színes, érzékletesen mintázott típus - a törzs-

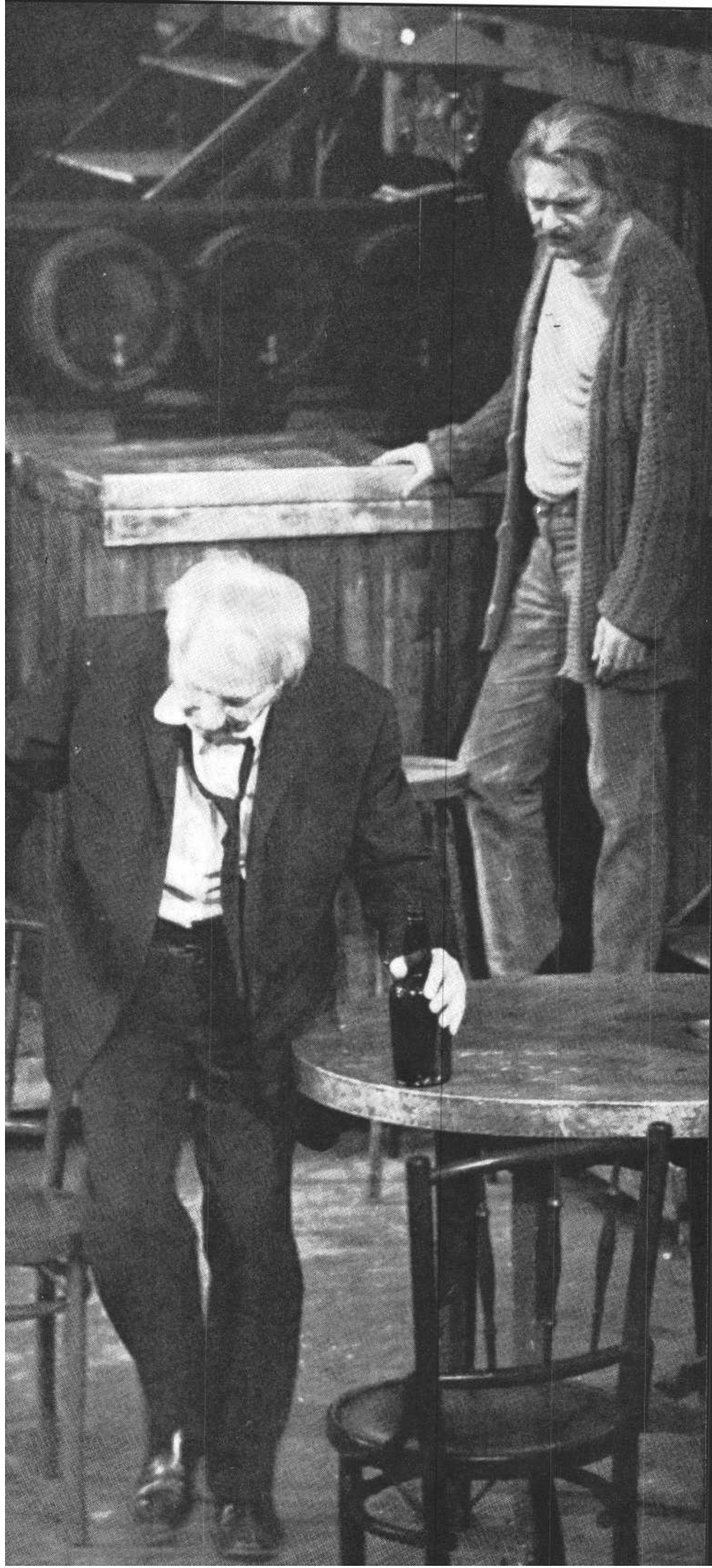
vendégek csoportja. Három „asztaltársaság”: s Horvai nagy leleménnyel, árnyaló kedvvel karakterizálja őket, külön-külön is megfogalmazza a háromfelé tömörülő társaság egymástól eltérő „jelentéseit”. Larry és Hugo az ex-anarchisták, s mellettük Willic Oban társasága a legkomorabb, legriasztóbb: Larry sötét, cinikus filozofálgatásához Hugo és Willie merev eszméletlenséggel, összefüggéstelen, artikulálatlan felkurjantásokkal asszisztálnak. Élénkebb, sziporkázóbb hangulatot áraszt a „búr háborús különítmény”. Wetjoen tábornok és Lewis kapitány „nagyjeleneteiben”, Holnap Jimmy békítgető akcióiban s a néger Joe Mott önérzetes felfortyanásaiban Horvai a groteszk, komikus elemeket hangsúlyozza. Harry Hope és két örökös vendégének asztalát a bohóctréfák együgyű hangulata lengi körül.

Dialógusaikat mintha egy agyonhasznált lemezről hallanánk; mondókáik, ripszrtjaik: elcsépelet sablonszövegek monoton, időt űző elisméltéseiként hatnak. Horvai rendezésének sikerül világossá tennie e fura figurák összetartozásának szükségességét: kölcsönösen igazolják, mindegyikük a saját történetével, egymás szép múltját a hazugságaikat. Innen az egymáshoz való ragaszkodásuk, innen kényelmetlen gubbasztásaik egymás mellett. Nem a „kisegerek” miatt félnek egyedül maradni szobáikban: az önmagukkal való szembenézés lehetősége riasztja őket.

A játék első részében, Hickey megjelenéséig a múltidézés, az ábrándozás méltó, meghitt nyugalma uralja a színpadot. Nem alkoholmámor, nem magamutogató, hívságos nosztalgia, nem egy vegetatív állapot melodramatikus színezése, de egy világosan fölrajzolt, egy adott társadalom mechanizmusára utaló folyamat: a jelen valóságának a múlt beváltatlan ígéreteivel való ködösítése - ez eredményezi, ebből szövődik a Vígszín-ház színpadán „a levegő gyönyörű nyugalma”, ahogy Larry becézi a lebujt körüllegő sajátos atmoszférát.

Másfajta életet él a színpadon a foga-dó „személyzete”, a két pincér és a három utcalány: zajosabbat, energikusabbat. Sivár élet az övék is, híján a valamirevaló emberi tartalmaknak - csak-hogy ők tisztában vannak ezzel. Harry Hope és bandája „önérzete” - létük

O'NEILL: ELJÓ A JEGES (VÍGSZÍNHÁZ)
DARVAS IVÁN (LARRY) ÉS PÁGER ANTAL (HARRY)
(Iklády László felv.)



alapfeltétele. Az övök: néha föl-föllángoló, de alapjában másodrangú érzés. Horvai ennek megfelelően ironizálja, karikázza is fölcsattanásait: hogy kurvának vagy stricinek titulálják egymást. Múló perpatvarok ezek, nincs jelentőségük. Tudják: egymásból élnek, s azt is, hogy nincs egyéb lehetőségük a társadalom ordas törvényeihez való, ráfizetés nélküli törleszkedésre.

Jeleneteik általában az „asztaltársaság” mögött, kicsit magasabb szinten, az ivópult környékén zajlanak. Mindig úgy, hogy érzékelhető legyen: voltaképpen nevetnivaló, szánnivaló, jámbor csoda-

bogaroknak tartják őket, akik süketen és vakon ücsörögnek a hajó fenekén.

Larry és Parritt jelenetei végigkísérik a darabot. Látszólag privát kettős az övök, a banda, Hickey megjelenésétől, nemigen figyel egyre sístergőbb, fojtottabb párbeszédükre. Parritt konok rátartással ítéletet követel Larrytól, aki egyre dühödtebben szűkül a feladat elöl - az ítékezés a „páholy-lét” földadását jelentené. Horvai rendezésének tán legnagyobb nagyszerűbb megoldása, ahogy kettőjük „mérkőzésének”, valamint Hickey megtérítő akciójának mind feszültségterhesebb áramkörét összekapcsolja. Hickey

törekvésének a bandára gyakorolt hatását - kényszerű rábeszéltségüket, „hősies” nekirugaszkodásaikat és százalmas visszatérésüket megrendítően *tragikomikus szituációk* során mutatja be. E jelenetekben - főként Larry Hope utcára cihelődésében kegyetlen iróniával leplezi le fertőzöttségüket, blöfföléseiket, ködember mivoltukat. Ugyanakkor e jeleneteket a Larry-Parritt kettőssel is „lereagáltatja”. Parritt, látva a leszámolás kétségbeesett próbálkozásait, egyre kényszerítőbb erővel firtatja Larry véleményét - s Larry végül is Hickey kísérletének csödjé, a „megjegesedett” figurák riasztó látványra ingerli, hogy *eldöntse* - még ha az öngyilkosságot sugallva is - Parritt dilemmáját.

E rendezői elképzelés legalább két fontos tanulsággal szolgál. Horvainak sikerül bebizonyítania, hogy *az Eljő a jeges* cselekménydráma. Az O'Neill-irodalom általában úgy vélekedik az utolsó pályaszakasz drámáiról, hogy azok a csehovi cselekménytelen, „plot”-nélküli modell mintáját követik; analitikus darabok, melyekben „semmi sem történik”. Érdemes ezzel kapcsolatban Almási Miklós érvelését idéznünk: „O'Neill hősei kívül kerültek már a morál világán, s drámaformája ezért kerül a legdrámaibb konfliktust, a *választás szituációját* - helyette annak illuzórikus, parodisztikus másolatát játszatja - a választás nélküli rothadás háttéré előtt.” Csak-ugyan: *a Hosszú út az éjszakába* hősei, vagy *a Boldogtalan hold* Jamie-je feltétlenül igazolják Almási állítását. Miként Hickey és Parritt is *az Eljő a jeges*ből. Csakhogy Horvai felfogása szerint nem övelük történik a dráma - de ők azok, akik előidézik a drámai cselekményt. Miről van szó? Arról az útról, amit a banda Hickey sugallatára kénytelen be-járni, s arról, amit e - kétségtelen illuzórikus, parodisztikus - „cselekvés” hatására s Parritt kétségbeesett kéréseire Larry megtesz a „filozofikus közöny díszpályától” az érem mindkét oldalát látó személyiség morális döntéséig. *Az Eljő a jeges* központi figurája Horvai elemzésében s a Vígszínház előadásában: *Larry Slade*. Hickey is, Parritt is gyöngék ahhoz, hogy ítékezzenek a saját pörükben - Hickey a darab végén egy örült álarcra mögé menekül ... Larry az egyet-len, aki képes átszúrni a mind sűrűsödő, fojtogató ködöt, ő az, aki föl vállalja - a *dráma cselekményének hatására* - a morális döntés emberhez méltó szituációját.

A dráma zárójelenetében Horvai ér-

O'NEILL: ELJÓ A JEGES (VÍGSZÍNHÁZ) BASTI LAJOS (HICKEY) ÉS BÉRES ILONA (CORA) (Iklády László felv.)





O'NEILL: ELJŐ A JEGES (VÍGSZÍNHÁZ) BÉRES ILONA (CORA) ÉS BITSKEY TIBOR (CHUCK MORELLO) (Iklády László felv-)

zékletes, kifejező kompozícióban fogalmazza meg elképzelését. A „bárka mélyén” az italozás mámorára újra rátalált banda groteszk kísérteties tivornyába kezd - Larry, az emeleti lépcsősor tetején, mintegy „föléjük magasodva” szemléli haláltáncukat; itt mondja el utolsó végzését a hazug ábrándok felett.

Horvai árnyalt drámaértelmezése, a mű alapkérdéseinek korszerű színpadi megfogalmazása hozzásegített az *Eljő a jeges* és a „testvérdramaként” emlegetett *Éjjeli menedékhely* közötti kapcsolat jobb megértéséhez is. A Vígszínház produkciója meggyőzhet arról, hogy a két dráma csupán felületi jelzések, külső-leges motívumok útján kapcsolódik egy-máshoz - kérdésföltevésük, konfliktusuk természete, „mondanivalójuk” gyökeresen más. Harry Hope pálinkásbutikjában és Kosztyilev barlangszerű pincéjében a társadalom perifériáján tengődő figurák között *másról* folyik a szó. Gorkij hőseit a társadalmi s a szubjektív igazság kérdése izgatja, O'Neill szereplőit ugyanakkor e kérdés halovány föl-csillanása is „süندisznó-reakcióra” ingerli. Az ő igazságuk az *ábrándok* tér- és időhatárokat teljesen összemosó „igaz-

sága”, s az előadás nyomán világossá válik: ábrándjaiktól csupán a haláluk árán szabadulhatnak. Gorkij drámájának komor világa felett az emberbe vetett szép hit lebeg. Az *Éjjeli menedékhely*: társadalmi aktivitásra ingerlő vészjelzés. O'Neill világa zártabb, füledtebb, reménytelenebb: a legtöbb, amit itt az ember megtehet, hogy a közöny páncélburkából kilépve, fönntartja magának a szánandó emberiség fölötti véleményalkotás jogát.

6.

Hogy az előadás nagyigényű kompozícióját, gondolatmenetét néhol erőtlennek érezzük, ennek oka: Hickey szerepének ellentmondásos értelmezése. Az előzőekben próbáltuk nyomon követni Horvai elgondolását, mely szerint Hickey nem hőse, de kiváltója, katalizátora a színpadi cselekvésnek. E helyes értelmezésen belül azonban úgy tűnik, a rendező - s Hickey szerepében *Básti Lajos* - nem tisztázta kellően a figura *személyiségének* összetevőit, a bandával való kapcsolatának pszichikai jellemzőit. Az egyes szituációkból ki kéne tűnnie legalább annak, hogy Hickey a legszánalmasabb öncsaló, s a legveszélyesebb ábránd-

ügynök, hiszen nagyon is jól tudja ő, hogy az „árú”, amit a társaságra akar tukmálni: beszennyeződött, hogy csak gyilkosság árán vásárolhatta meg ő is. A második felvonás remekbeszabott „utolsó vacsora” jelenetétől eltekintve, ahol Horvai tragikomikus éllel leleplezi a „megváltót” - az előadás legnagyobb részében Hickey helyzetéhez mérten túlságosan is magabiztosnak látszik, mint-ha csak külső szemlélője lenne az általa beindított kísérletnek. Az előadás számos jelenetében nem érezzük a kontaktust a banda és öközötté, nem érezzük a személyes érdekelttségét abban a játszmában, amely pedig az ő ötlete volt, s amelynek végső kimenetelét mind több szorongással, együttérzéssel kellene figyelnie.

Tény, hogy Básti játéka merevnek, olykor fennköltnek tűnik az előadás tragikomikus stílusához, groteszk hangvételéhez képest. Valahogy idegennek érezzük abban a társaságban, amelynek pedig a „vezérlő lelke” kellene hogy legyen. Belépője az első felvonás vége felé túljátszott. Önfeledt kalaplengetése mögött nem érezzük a figura zavartságát, szorongását - hisz mégiscsak a fe-

lesége halottaságától gyalogolt idáig, s már most tudja, hogy nem a régi cimboraként fog viselkedni. A második és harmadik felvonás „hittérítő” jeleneteiben egy megfontolt, rutinos *tanácsadót* állít elénk: rábeszélései túlságosan szakszerűen hatnak, játékból hiányzik az a kétségbeesett elszánás, az utolsó játszmának az a gyanút keltő, önleplező izgalma, amelyben Larry megéri a halál lehetőségét. Alakítása a negyedik felvonásban hiteles igazán. Megváltásának szomorú kudarcá látván a szemünk előtt válik szárnalmas, talajt vesztett blöffölővé. Bástinak itt végre sikerül megmutatnia, ki is ez a Hickey valójában: csakugyan a legnagyobb szívű cimborá, a legnagyobb „balek”, aki egy utolsó, kétségbeesett kísérletet tesz, hogy élete csödtömegét egy szemfényvesztő, nagy dumával, az öngazolás szép pénzéért „eladja” a cimboráknak.

Básti színészi karakterében voltaképp ott a lehetőség Hickey mind szánandóiban bölcselkedő, tragikomikus figurájának a hiteles életre keltéséhez: elég, ha az *Alku* Solomónjának vagy Karinthy Úszómesterének élményszerű megformálását idézzük példaként. Annál sajnálatosabb, hogy e rendkívüli szereppel való találkozása végül is nem mondható sikeresnek: mindezt megsínyli az előadás ritmusa, atmoszferikus íve - az egységes kompozíció.

7.

Darvas Iván Larry-alkítása: pályája kiemelkedő állomása. Maradandó élményt nyújt, amint művészi eszközeit megújítva, karakterének lágyabb, könnyedebb tónusait megérdesítve életre kelti ezt a lompos, lelkében kiszikkadt, közönyös, vén filozófust. Reznált, cinikus nyomatékkal határolja el magát az ábrándkergetőtől. Rideg, haragvó, kínosan érzelmentes megnyilvánulásai mögött *Darvas* föltárja Larry magatartásának alapvető dilemmáját: közönye csupán „választott” közöny, valójában rendkívül éberen figyel a történeteket. Larry-ja minduntalan kizökken a „szerepből”, hogy annál eltökéltebb szándékkal rejtőzzön újra az álarcá mögé. Gesztusai, hangváltásai keresetlen, csiszolt egyszerűséggel, membránérzékenységgel fejezik ki érzelmei mind „bosszantóbbá váló” hullámváltásait.

Darvas alakításában Larry Slade mély emberséggel szenved meg a maga választotta szerepét. Fokozatosan hagyja maga mögött közönye farkasvermét, míg

végül eljut odáig, hogy erkölcsi felelőséggel vállalja részét az „emberiség” szenvedéseiből.

Páger Antal tekintélyét komolykodva hangoztató, kiszámíthatatlan kedélyű, szárnalmas, magatehetetlen figurát formál, Harry Hope szerepéből. Kitünően. Örökké morog, mert meglöpi, kihasználják, félelmetes fenyegetőzésekre ragadtatja magát, amit senki se vesz komolyan, és minden hangos szavát meg-bánja, csak együtt legyen a társaság, ez az ingyenpiát kunyeráló, réveteg népség - az *élete*. *Páger* remek karikírozó készséggel, rendkívüli játékos leleménnyel és élénkséggel építi fel szerepét. Az ő Harry Hope-ját minden ijesztgető morgása ellenére rendkívül hamar meg lehet szelídíteni, s hagyja is, jól is esik neki, hogy megszelídítsék - törődnek vele. Ahogy Hickey unszolására rászánja magát a „levegőzésre”: kapkodó gesztusai, többszöri nekifutásai, végtelenül gyáva hősködése egyszerre komikus és drámai. A megmerevedett álomlét megdőbbentően hiteles körképét tárja itt elénk - csakúgy, mint a dráma zárójelenetében, afeletti mámoros örömeiben, hogy Hickey elhurcolásával újra „tüzes lett a pia”, kezdődhet újra a háborítatlan nyugodalmas „szépelet”.

„Holnap Jimmy” szerepében *Benkő Gyulát* visszafogott, takarékos gesztusokkal egy jóindulatú, időtlenül fogadkozó, akaratgyenge típust állít elénk. Hangjában, egész fellépésében van valami ártatlan, elnézést kérő szelídség. A holnapokra vonatkozó terveit gépiesen mondja fel, dacos nyomatékkal hangsúlyozza a tennivalókat, mintha figyelmeztetné magát - nehogy *holnapra* elfelejtse. Tekintete ilyenkor bambán, révetegen a távolba mered, mintha csodálkozna, hogy még mindig nem váltotta be a fogadkozásait, mintha a *tegnapjain* gondolkodna.

Tahi Tóth László lényegében adós marad Parritt szerepének gazdag pszichikai árnyaltságával. Kifejezően ábrázolja a figura egyre idegtépebb szorongását, a megtisztító gyónás utáni vágyát - de a gyávaságát elleplező támadásai Larry felé, majd vallomása a darab végén már kevésbé meggyőző. Itt sokszor hamis hangokat fog, külsőleges eszközöket használ.

Jó volt látni, hogy Lewis kapitány szerepében *Somogyvári Rudolf* mily önfelelt kedvvel hagyta maga mögött az öszülő halántékú, megnyerően magabiztos, ragadozó tekintetű férfimodellt.

Peckes-szögletes, katonás tartásával, kájjánul fölényes, pattogó hanghordozásával, a whiskygözből való meglepetés-szerű felbukkanásaival élményszerű port-rét rajzol erről az ártalmatlan, ostoba, fajankó-kapitányról. Partnere, Wetjoen tábornok: *Kozák László*. Bávatag és nehézbeszédű. Látszik: már kevésbé érzi a harcéri izgalmakat, kicsit elomposodott, s túlságosan törődött ahhoz, hogy leplezze. Lassan föltámadó, de megbízható önérzete van, kigúnyolni azért nem hagyja magát ... Mint ahogy *Bárdi György* sem, a néger Joe Hott szerepében: szereti hangoztatni, hogy annak idején ő volt a „legfehérebb” néger játékbárlang-tulajdonos. Bárdi rendkívül egyszerű eszközökkel formálja színészi karakterisztikussá a figurát. Ez a dőce nő járású, jámborkodó, ripacs öltözötű néger valójában az egész jelenléttel: védekezik. A régi szép, sikeres idők fölémlegetésével is mintha csak itt tartózkodásának „törvényes” jogalapjár bizonygatná. S ha nagyon felingerlik, hát nem söpör többé, sőt: szemetet hagy maga után... A darab végén szinte észrevétlenül válik - oly lehangolt, szárnalmas alázattal húzza meg magát a törzsasztala mellett ... *Tomanek Nándor* Willie Obanja az előadás egyik legelcsétebb, legszerencsétlenebb figurája. Tomanek remek karakterizáló képességére jellemző, hogy epizódnai szerepében is összetett, hiteles portrét rajzol erről a „jó házból” származó fiatalemberről, aki végül is Harry Hope kocsmájában kötött ki ... *Deák Sándor* (Mosher) és Bilicsi Tivadar (McGloin) szerepében sajátos, egyedi karakterei a társaságnak. Harry Hope örökös vendégei ők, s ez nagyon meglátszik rajtuk, Mosher a biztonságérzet bamba egykedvűségével üldögél a főnök árnyékában, McGloin sértegetéseire ölmos mozdulatai egyszerre hetykén fürgék lesznek. Bilicsi bohóckedéllyel viseli jósortát s rókavigyorral szimatolja hogyan lehetne mindegyre meghatni a derék Harry-t egy kevéske potyapia erejéig. Hugo Klamár: *Csákányi László*. Merev alkoholittasan szinte végigalussza a darabot - s mindvégig jelen van mégis. Nagyritka fölbukkanásai alkalmával megrendítően groteszk paródiáját adja hajdani, anarchista magatartásának. Rocky és Chuck szerepeiben *Tordy Gézá*t és *Bitskey Tibort* láthattuk. Tordy egy célratoró, nyers, a lehetőségekkel reálsan számoló típust állít elénk, aki kényes üzlete „jóhírére”, aki-nek megvan a véleménye az egész lebu-

ról, de azért együttérez a csodabogarakkal. Bitskey pincére nagyhangúbb nála. Ő is bedől Hickey szövegének, aztán gyorsan kigyógyul belőle. Széles gesztusai, önmagára talált harsány jókedélye elárulják: csekély megrázkódtatás nélkül sikerült átvészelnie a dolgot. *Béres Ilonának*, Cora szerepében, sikerül megéreztetnie e zilált, „közönséges sorsú” szépségnek a kicsivel emberibb élet utáni vágyát. *Szegedi Erika* és *Detre Annamária* Pearl és Margie szerepeiben felhőtlenebb kedéllyel vállalják a „becsületes utcalányok” életét. *Jánoskúti Márta* jelmezei leleményes, gazdag színárnyalatokkal a rikítóan éles és viseltesen kopott színek finom kontrasztjátékával, az öltözékek szellemes, stílszerű megválogatásával jellemző, karakterizáló erővel motíválják Harry Hope kocsmájának sajátos világát.

8.

A Vígszínház együttese sikerrel állta O'Neill sokszereplős monstrumdrámájának rendkívüli teherét. Futballnyel-

ven szólva: egy többségében „sztárok-hól” álló „aranycsapat” példamutató összjátékának - a játék önfeledt és önzetlen szeretetének - lehettünk a tanúi. Horvai külön érdeme: a szereposztás „telitalálatai”.

A produkció voltaképp egy „vígszínházi hagyomány” megújítása is: O'Neill hazai fölfedezése és népszerűsítése nagy-részt a Vígszínház érdeme. A *Különös közjáték* (1929), az *Iffjúság* (1934), a *Mindörökké* (1937) és az *Anna Christie* (Pesti Színház, 1947) ősbemutatóira, valamint az *Amerikai Elektra* Várkonyi Zoltán rendezte 1963-as felújítására gondolunk. A korabeli színikritikák (Kár-páti Aurél, Schöpflin Aladár, Pünkösti Andor írásai) tanúsága szerint a Vígszínház két világháború közötti O'Neill-

bemutatói egy naturalista, pszichizáló hajlamú, az átélés izzó bensőségére törekvő, színészi magánszámokra építő játéktípust tükröztek - ami mindenesetre korszerűbbnek tűnt azzal a külsőségeiben csillogó túlstilizált, túlklasszicizált, formalista stílussal szemben, melyet pél-

dául az *Amerikai Elektra* Németh Antal rendezte nemzeti színházi bemutatója (1936) képviselt. (Az *Amerikai Elektra* 1963-as felújítása, noha nem tudta feledtetni a felhőkarcoló-dráma szomorú idejét múltát, mégis: jó érzékkel tömörített, a maga realista-naturalista stílusában mértéktartó, a bravúros színészi összjáték szép példáját mutató előadást hozott.) Az *Eljő a jeges* víg-színházi bemutatójának tán legfőbb erénye, hogy a nyílt realista színpad lehetőségeinek maximális kihasználásával egy izgalmasabb, korszerűbb O'Neill-képet sikerült fölmutatnia.

Eugene O'Neill: Eljő a jeges (Vígszínház)

Fordította: Vajda Miklós, rendezte: Horvai István, díszlet Fábri Zoltán, jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Páger Antal, Básti Lajos, Darvas Iván, Tahi Tóth László, Benkő Gyula, Somogyvári Rudolf, Tordy Géza, Bitskey Tibor, Bárdi György, Deák Sándor, Kozák László, Tomanek Nándor, Csákányi László, Bilicsi Tivadar, Béres Ilona, Szegedi Erika, Detre Annamária, Prókay István.

O'NEILL: ELJŐ A JEGES (VÍGSZÍNHÁZ) TORDY GÉZA (ROCKY), DARVAS IVÁN (LARRY) ÉS TAHI TÓTH LÁSZLÓ (DON PARRITT) (Iklády László felv.)



SZÁNTÓ ERIKA

Ramajana - előzmények nélkül

A néző, aki nem törődve a kánikulával, elfoglalja a helyét a Körszínház nézőterén, hogy az indiai nagyeposszal, a *Ramajanával* találkozzék, nem rendelkezik szinte semmiféle élménytörredéssel, érzelmoszlánnyal, sőt ismeretmorzsával se nagyon... Nincs mihez hozzákapcsolnia, nincs rendszere, amelyben elhelyezze azt a három óra „Indiát”, amellyel lenyűgözni, elvarázsolni próbálják, s amellyel mintha egy kissé ki is rekesztenék...

A dráma lehetősége

A *Ramajana* és testvéreposza, a *Mahábhárata* csak mint címszó kapott helyet műveltségünk szótárában, jól summázó összefoglaló mondatokat olvastunk szépségéről, gondolati gazdagságáról, de csak elenyésző keveseknek jelent valóságos olvasmányélményt. Akik mégis találkoztak vele, leginkább Baktay Ervin feldolgozásában, amely az eposz rövidített főcselekményének segítségével akart - s ezt sikeresen tette - némi hamisítatlan ízelítőt nyújtani a tenger méretű mű néhány cseppjéből. Az epizódoknak szinte szövegkritikai kiadása 1964-ben jelent meg magyarul Vekerdi József válogatásában és jegyzeteivel, s ez már lehetővé tette volna az olvasónak, hogy a mű mélyére nézzen - de nem hiszem, hogy sokan éltek volna evvel a lehetőséggel. Az epizódok ugyanis nemcsak ékesítik a *Ramajanát*, hanem időben és gondolati rétegekben is mélyebbre nyúlnak vissza, s néhány ponton alapvetően megváltoztatják a művet. A Körszínház előadásában, Kazimir Károly rendezői koncepciójában is lényegi szerepe van ezeknek a részeknek, elsősorban az úgy-nevezett „VII. könyvnek”, amely Szíta eltaszításáról szól.

A főcselekmény éppúgy igyekszik feltartóztatathatatlannal a happy end felé, mint az európai népmesék bármelyike, amelyben a küzdők célba érnek, a szerelmesek egymás karjaiban megpihenhetnek, s a jó kezéből már sem égi, sem földi hatalom nem ütheti ki a jutalmat... A kiindulópont: a dolgok természetes harmóniájának felbomlása, az

élet rendjének mesterséges, durva kezű megzavarása, a szerencsétlenségek láncolatának megindítása. Dasaratha király megtagadja eredeti elhatározását, s nem a trónra ülteti legidősebb, s érdemekben is legdúsabb fiát, Rámát, hanem őserdei száműzetésbe küldi, mert démonian gonosz harmadik felesége egy régi ígéretével zsarolja. Tehát bár tudja, mit kellene tennie, mégiscsak azt teszi, amit tehet. Ráma meg sem próbál lázadni a váratlan, igaztalan és ijesztő döntés ellen. Feleségével, a szépséges Szítával és öccsével, Laksmanával elindul a vadonba, ahol próbatételek s mind között a legnagyobb megpróbáltatás, Szíta elrablása vár rá. Ráma mintha csak tovább erősödne, jelleme tovább kristályosodna a csapások súlya alatt: a száműzetés csak megpróbálja, de nem töri meg, Szíta eltűnése találékonnyá és végül győztessé teszi - visszaszerzi őt a ráksaszák tűzfejű fejedelmétől, Rávanától. Idáig a történet, melyet az eposz II-VI. könyve tartalmaz, Ráma és Szíta, sőt még bizonyos értelemben Laksmana tökéletesedésének története, csupa heroizmus és illúzió, gondos kézzel alkotott, idealizált, tehát végső tökélyében ember számára soha el nem érhető modell, melyben bűnösökre és enyhébbre vétkezőkre is csak azért van szükség, hogy még fényesebben csilloghasson az erény: a Jóság, a Hűség, a Bátorság s az etikummá desztillált Szerlem.

Szíta eltaszítása

Már eddig a pontig is többször drámai kérdéssé sűrűsödik az ártatlan naivitással, szabályszerűen gördülő mese. Dasaratha király tudatában van a jónak, de a rosszat cselekszi, Laksmana legbenső akarata, kínzó szerelmi vágya ellenére Ráma számára próbálja védelmezni a gyönyörű Szítát, s végső soron érdekei, érzelmei ellen cselekszik... Két mellék-alakban tehát dráma forr az eposz főcselekményének látszólag csendben folydogáló, lassú árama alatt is. Így azonban épp a két főhős sorsából-jelleméből hiányzik a gyűlékony anyag - teszik, amire rendeltettek. Ráma megadóan veszi tudomásul, hogy az apai hatalom ősi törvénye, a kötelező engedelmisség fegyvercsöve most ellene fordul, ugyanilyen természetességgel kockáztatja önmagát Szíta visszaszerzéséért, hiszen a mitikusán ártalmas hatalmú ráksaszák elleni küzdelemben nemcsak férfigyűlöletét, hanem vallási küldetését is betölti. Szíta az erényét védi, mint kell, s a megpró-

báltatásokban csak felnöveli magában azt a hűséget, amelynek tudatát sosem nélkülözte, hiszen létének immanens oka és célja. Ráma és Szíta „kettőse” szép és drámaiatlan. Hiányzik belőlük az önmagukkal küzdők szenvedélye és szenvedése, harcuk tárgya ezért elszemélytelenedik, küzdelmük esélye - éppen a dolgok szabályos, tételszerűségénél fogva - túlságosan áttekinthető, sorsuk kimenetele belátható. A színpadon így a mű ártalmatlanított, feszültségmentes lenne. Az olvasmányélmény megküszködött árnyalatai, a részletek szivárványszínei, az arányok és mindenek mélyén a bölcsélet nehezen megismerhető és nehezen megérthető - tehát nehezen örömmé akumulálható - szépsége nem idézhető föl egy Körszínházzá galvanizált (s erővel, akarattal, munkával és tehetséggel) valóban színházzá tett kiállítási csarnokban.

Kazimir Károly *Ramajanája* ennek a „drámahiánynak” a felismeréséből született. S hogy felismerte ezt, evvel máris hozzájutott egy sikeres s a magyar nézőhöz valóban eljutó *Ramajana* kulcsához. Bizonyító erejű koncepciója tételes polémiánál keményebben vitatkozik azokkal, akik hosszú évek óta tartó erőfeszítéseiben „múzeumszínházat” látnak, „álirodalmi” és „álnagy” élménypótlék-kínálatot álműveltek számára, szemelvényeket sosem forgatott irodalmi olvasókönyvekből „dramatizálva”...

Kazimir ennek a folyóiratnak a hasábjain egyszer már így írt a tetszalott s olvasatlan eposzokról: „A művészet nem önmagáért való, semmit nem ér egy könyvespolcon porosodó remekmű. A ritkán olvasott lapok meghalnak. Meghal bennük a gondolat, és néha - gyakran Krisztus sem segít Lázáron. Lázár már nem tud járni. Ez nem vonatkozik Dantéra, csak úgy általában mondom.” Az *Elveszett paradicsom* rendezésekor is sok volt a kétely, a kívülről és belülről érkező kérdés, akkor is nagy volt a tét, s a világirodalmi patinát akkor sem érezte a rendező mentelmi oknak: drámát állított színpadra, s nem művelődésünk „iskolakerüléséhez” olcsón megszerezhető alibit.

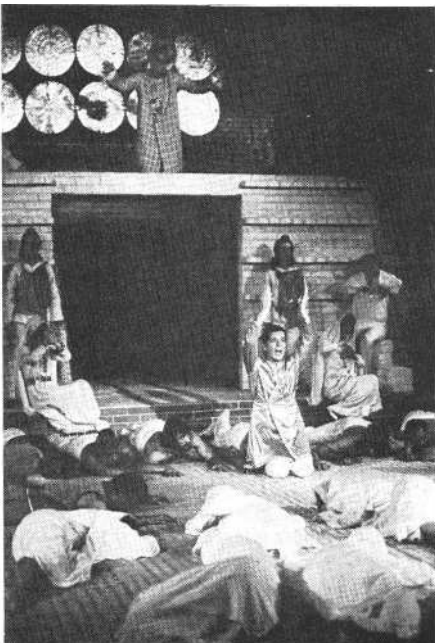
Úgy hiszem, Kazimirt az vezette a *Ramajana* színpadi bemutatásának gondolatához, hogy felfedezte a drámaiatlan főcselekményhez csatlakozó epizódvonalatban a szinte váratlanul ható összecsapást, a nyugodalmas gonddal felállított értékrend tótágasát, az igazsággal való szembenézés évezredekbeli előtörő fájdalját.

A *Ramajana* VII. könyve, az utolsó, amely a „Szíta eltaszítása” címet viseli, a szövegkutatók véleménye szerint épp-úgy egy költő műve, mint az eposz cselekményének alapácsolata. A többi epizódhól hiányoznak az ember-méretek. Ezeknek a részeknek a vallási, mitikus világában - melyeknek rémalakjai, jelentéssel teli, de ma már jelentésüket veszített misztikája áttekinthetetlen és megfeszíthetetlen - nincs számunkra felfogható üzenet. De a Válmikinek nevezett költő Szíta-epizódja annál izgalmasabb.

Különös helysere

Az átdolgozó, Kazimir Károly tehát így illeszti össze az *ő Ramajanáját*: Ráma, aki minden akadályon átverekedve magát, a jószívű majmok népének segítségével az óceánon is átkelve, végre magához öleli hű hitvesét, Szítát. Ez a rendíthetetlen bajnok - aki erőnyeinel fogva inkább az istenek világába tartozik - a következő mozdulatával el is taszítja asszonyát, méghozzá nem mintha szerelme kihült volna, vagy Szíta lett volna méltatlan hozzá. Nem meggyőződésből, hanem alattvalóinak szóbeszédétől féltében. Ráma tehát - beteljesítve az így keletkezett színpadi cselekmény furcsa spiráltermészetét - lényegében megismétli apja vétkét, belső meggyőződése, érzelmei, létező, de cselekvően nem ható erkölcsi elvei ellen cselekszik. Így a mese

JELENET A RAMAJANÁBÓL (KÖRSZÍNHÁZ) KÖZÉPEN: MÉCS KÁROLY (RÁMA) (Iklády László felv.)



kezdőpontján egy pillanatra megmutatkozott, de ki nem bontakozó konfliktus-lehetőség nemcsak megerősödve s most már a főhős sorsában, jellemében, drámai vétségében jelenik meg, hanem ez-által általánosítást is nyer, és elhelyezkedik az egyén és társadalom közé vonható rádiuszon. Ráma is úgy cselekszik, ahogy *cselekedhet*, s nem ahogy cselekednie kellene, vagy cselekedni kívánna. Különös drámai helysere ez: a mese kiindulópontjában Ráma azért tesz eleget ellenállás nélkül apja akaratának, azért vállal minden szenvedést, mert így tartja *helyesnek*. Ez a döntő motívum, s a szokás, a vallás s a társadalom ítéletei csak láthatatlan hajszálcöveken szívódtak fel ebbe a *belső* el-határozásba. Az ő drámai ellenpéldája hangsúlyozta Dasaratha király külső manipulálhatóságát. Annál keményebb, döbbenetesebb a jellem megroppanása az időben, az új szituációban betöltött szerep:

„Halld meg, király, mit is szólnak rosszat és jót az emberek utcán, teren, bazárookban, falvakban és erdő zugán:

»Ráma nagy vállalást végzett: az óceánon vert hidat.

Ily tetterről senki sem hallott, sem istenek, se szellemek!

A győzhetetlen Rávanát megölte, szétvervén hadát,

a rákszaszákát megtörte, medvék és majmok tisztelik.

De győzelme után rögtön elfeledte gyalázatát:

magával hozta Szítát és befogadta lakába is!

Szíta ölelgetésében mi öreme lehet vajjon, kit a két karja közt tartva hurcolt magával

Rávana,

Lakába vitte, s őrizte csóka-lugas ernyein? A rákszaszák hatalmában hevert. - Nem bánja Ráma ezt?!

Úgy a mi feleségünknek ugyanezt szabad tennie!

Mert amit a király művel, alattvalói azt teszik.»

Alattvalóid ezt mondják rólad mindenfelé, király,

mind valamennyi falvadban és városodban egyaránt.

Hogy mindezt Ráma hallotta, igen megkeserült szíve.

»Ilyet beszélnek énrólam?« - Így faggatta barátait."

Ráma elúzi a hűségért oly sokat szenvedett, önmaga megőrzéséért, szerelme sértetlenségéért a halállal is szembenéz Szitát, s csak évek múlva döbben rá tettének ostoba, öncsonkító hiábavalóságára. Visszahívná Szítát, de az asszony nem tudja elfelejteni - nem elsősorban a sérelmet, hanem a fájdalmat. Szerelme teljességéhez most már a megcsonkított szerelemtől való elfordulás tartozik -



HORVÁTH TERI A RAMAJÁNÁBAN (KÖRSZÍNHÁZ) (Iklády László felv.)

nem tér vissza Rámához, mert belső tartása ezt lehetetlenné teszi.

A köröszi-padi *Ramajana* „köre” voltaképpen itt zár, s ez teljes is így. Kazimir Károly kitűnően ragadta ki az eposz világából ezt az emberi szemmel jól belátható s a ma nézőjéhez jó akusztikával szóló fájdalmas részletet. A színpadról elhangzik ugyan a kibékülés, de ez már csak istenekre tartozik, a néző számára ez csak afféle stílusfordulat, mint népmeséink „nyelvi utánfutója”: az „itt a vége, fuss el 'véle”

...

„Az égben egybekelsz velem, ne kételkedj I” - így szól Brahmá, az ég, a pokol és a föld ura, de ez már a hindu vallás bonyolult tételei közé vezet, amelyek közül az egyik legfontosabb épp a lélekvándorlás tana. A nézőben azonban Ráma és Szíta szerelmének pusztulása szűrődik le: a beteljesedett tragédia. Amint a cselekmény egész folyamatában a hősök akaratának, döntéseinek, jellemüknek megnyilatkozását látja és nem a *karma-tan* kifejeződését, amely kikapcsolja az egyéni törekvések jelen-tőségét, hiszen a teljes determináltságot hirdeti. Eszerint, amit az eposz hőseiről a cselekmény fordulatai során megtudunk, nem más, mint egy előre kész „program”, amelyet előző életük vétségeivel vagy jócselekedeteivel érdemelt ki, az viszont ismét csak egy olyan program volt, amit a korábbiak magyaráznak, s ez így meghosszabbítható a beláthatatlan végtelenbe.

„Széljegyzetek” az eposzhoz

A ma nézőjéhez egy másfajta *Ramajana* szól, s mindez legfeljebb kultúrtörténeti érdekességű széljegyzet a műhöz. Kazimir - az összeállító és színpadra alkalmazó - pontosan tudja, hogy nem ezek-



nek a „széljegyzeteknek” a közvetítése s a nézőhöz való eljuttatása a *Ramajana* színpadra állításának célja. Kazimir - a rendező - azonban sok ponton megfélekedezik erről. Az előadásból úgy tűnik, hogy óriási erőrafordítással próbált semmiféle előzménnyel nem rendelkező együtteséből az indiai színház mozgás-tradíciókban otthonosan forgó, a kultikus jelek, színek és kellékek közt könnyen tájékozódó csapatot formálni, az egész játékot „indiaivá” tenni ... Hogy mindez mennyire sikerült - még lemérni sem könnyű. A közönség s természetesen a kritikus sem végezhetett a Körszínház ez évi premierjére komoly előtanulmányokat, s a nézőtérén felbukkanó néhány hazánkban tartózkodó indiai vendéget sem mertük meginterjúvolni szaktekintélyt feltételező kérdésekben ...

Kazimir törekvése természetesen csak a stilizáció lehetett, nem hisszük, hogy a művészettörténeti, vallástörténeti pontossággal akár csak megpróbálkozott volna. Vállalkozása azonban így is megvalósíthatatlan - sem a nézőnek, sem a színészeknek nincs mitől elvonatkoztatniuk, így ez az „anyagtalán absztrakció” legfeljebb látványhoz juttatja a közönséget, s a betanult mozdulatok, gesztusok merev fegyelmét kényszeríti a tiszteleltre-méltó komolysággal és szigorral dolgozó színészekre. Így csak azt állíthatjuk, hogy a színpadi munkának ez a rétege - amely lehet jó, s lehet rossz - ebben a közegben jelentés nélküli, dekódolhatatlan. A fő problémát azonban nem is annyira ennek a játékelemnek a léte okozza, hanem inkább az a hiány, amelyet létrehoz.

A kívülről, illusztrációs céllal végzett mozdulatok, beállítások, táncszerű betétek megzavarják a színészi munkát, akár egy hibásan megadott kezdőhang. Arra ösztönzik a színészeket, hogy megelégedjenek a játékban az általános jelzésekkel s emberek helyett két lábon járó szimbólumokat keltsenek életre.

Mindez oda vezet, hogy az eposzból kibányászott valóságos és a ma emberéhez eljuttatható dráma végül is csak a legjobb pillanatokban, az előadás „stílustörései” perceiben, mintegy színészi „rendbontás” formájában csillan elő. Ilyenkor emberek élnek, szenvednek, gondolkodnak a szemünk előtt, egy különös szokásokkal, s csodákkal zsúfolt világban, ahol a majmoknak királya van,

s a gonosz hatalom tíz fejében egyszerre forral pusztító terveket ... Ilyenkor minden csoda hihető, különösen a legnagyobb csoda: a cselekvő, sorsának fejet nem hajtó ember csodája.

Az előadást - a mű sokféle elemét - egységbe fogni nagyon nehéz feladat. Éppen az hiányzik hozzá, amit Kazimir rendezői elképzelése tévesen feltételez: az eredeti *Ramajana*-ban kifejeződő „indiai szemlélet”, a vallási tanok és mítoszok ismerete, mely közös hálóba fogja az embert a többi teremtménnyel, tízfejű fejedelemmel s a majmok seregével, szörnyel és boszorkánnyal... Az előadás egységét az hiúsítja meg, amely igazán érdekessé tehetné számunkra: a színpadra épített eposz két világra hasad, de ebből az egyik csak háttér, amelynek nem elnyomnia, hanem hang-súlyoznia kell Ráma, Szíta, Laksmana s Dasaratha király küzdelmeit egymással s önmagukkal. A többiek - szinte vala-mennyien - a mi szemünkben már nem rendelkeznek valódi izgalommal, velünk szemben elvesztették „varázserejükét”. Valamennyien mesealakokká szelídültek, akiknek a természetét népmesevilágunkból véljük ismerni - s ez elég is len-ne ... Annál lényegesebb az igazi, az előtérben játszódó dráma kidolgozása. Ennek hiányában - s a nézetünk szerint hibás egység-elképzelés érdekében - ők is mesealakokká lesznek, csak éppen egy olyan mesében, amelynek „jelmezei”, „díszletei” kuszák, furcsák, s számunkra szokatlanok. Ezzel a dráma el is tűnik a színpadról ...

Hanumán - az „ember-tükör”

A két főszereplő: Szíta szerepében Venczel Vera s Ráma alakítója Mécs Károly nem egyforma megadással viselik el az illusztrátor passzív szerepét. Venczel Verát sok, egymáshoz hasonlatos szerepe sem tette igénytelené, gépiesé. Érzelgősségmentes lírai alkata, a sok apró im pulzusra gazdagon, érzékenyen reagáló emberi-színészi gazdagsága itt is rátalál a drámára. Szíta alakjában érzékelteti, hogy az megpróbáltatásait nemcsak elviseli, hanem mint léte egyetlen lehetőségét, öntudattal vállalja. Hangjának halk „keménysége”, mozdulatainak tiszta s a mesterkéltnél koreográfiát minden átforrósított pillanatban ledobó méltósága elárulja, hogy *gondolatai* vannak a szerepről és nem merül el önfeledten egy nem egészen áttekinthető játékban. Más kérdés - s ezt a gondot-tisztet nem vállalhatja magára a Körszínház egy-egy

nyárra szóló társulása -, hogy Venczel Verának a tét nagyságát átérző s az érdemes munkát igazán vállaló rendezői segítségre lenne szüksége. Segítségre ahhoz, hogy a színészi karakteréből adódó fáradékonyság jelentkező tüneteit legyűrje, s ne az elszürkülés útját járassák végig vele - hiszen személye bizonyos nőtípus eljátszására biztos tipp, s igazi rendezői erőbefektetés nélkül is színvonalat jelent -, hanem színeket találhasson és művészileg megerősödhesse.

Mécs Károly Rámája kényelmesebb szerepfelfogást mutat. A dráma rajta kívül, csak a szövegben létezik, ő ettől a lehetőségtől elszakadva, messzire távolodva csak egy szüntelenül győzelmi babérokat arató, mesebeli királyfit állít elének, annyira az általánosságok szintjén, ahogyan ez egy mesealakhoz illendő.

Laksmana szerepében Csíkos Gábor érzi és megéreztetni a bonyolultabb színeket, Szítával való négy szemközti jelenete az őserdőben az előadás legszebb pillanata: az érzelmek igazi gazdagságát, szívszorító s mégis felemelő fájdalmát éli át közvetítésével a nézőtér. Emberi színekre törekszik, ha nem valósítja is meg lehetőségeit hasonló szinten Bharata alakítója, Végvári Tamás.

A többiek - csak a mese művészileg is izgalommentes szertartását végzik. Nagy Attila, Rátonyi Róbert és Karsai János a tízfejű Rávanának kölcsönzik oda fejükét, Hámori Ildikó a szépségével tesz hasonlóképpen. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Mialkovszky Erzsébet jelmezei és Rajkai György díszlete szép látványt nyújtanak, s a józslás az egész előadás folyamán tartja uralmát. Csak abban a pillanatban hunyhatott szemet, amikor a történet erotikus töltésére a gyengébbek kedvéért egy hatalmas címfelirattal ellátott Kámaszutra kötéssel hívják fel a néző figyelmét.

Esztergályos Cecília a segítőkész Hanumán majom emberi humorának megmutatásával nemcsak azért tesz nagy szolgálatot az előadásnak, mert a fáradtságunkat űzi el, hanem felszabadult, kitűnő játékaival azt a másik utat is jelzi, amelyet a történet csodás elemei, különös figurái is bejárhattak volna. Alakításában Hanumán majom nemcsak ügyesen cikázik az őserdei liánokat jelentő kötélhágcsókon, hanem „ember-tükör” funkciót tölt be: grimaszai, odaadó figyelme, gesztusai az emberi hősök sorsára, cselekedeteire és érzéseire utalnak, azoknak hatását erősítik, szinte a felkiáltójel szerepét vállalják.



VENCZEL VERA (SZÍTA) ÉS MÉCS KÁROLY (RÁMA) A RAMAJANÁBAN (KÖRSZÍNHÁZ) (Iklády László felv.)

Sóka = Slóka = fájdalom

A Ramajana epizódjai közt megőrizték az évezredek az epikus költészet versformájának, a sóka-nak születéstörténetét. Az elnevezés szójátékon alapul: a fájdalom szanszkritul sóka. Ez torzult-változott slókává az idők folyamán. Öntudatlan szép bölcsesség.

Mert az ember történetéből - az elmondani érdemes történetekből - sosem hiányzott a költészet és a fájdalom.

A kettő - szinte egy. Ezért lehet hozzánk oly közel az időszámítás előtt született Ramajana is.

Csak akkor tűnik mégis távolinak, ha a fájdalmat gondosan kiszitálják - a por helyett - lapjai közül.

Ramajana (Körszínház)

Fordította és összeállította: Jánosz István, rendezte: Kazimir Károly, díszlet: Rajkai György, jelmez: Mialkovszky Erzsébet, zenéjét összeállította: Blum Tamás, koreográfus: Molnár Lajos. Szereplők: Keres Emil, Mécs Károly, Venczel Vera, Bánki Zsuzsa, Horváth Teri, Nagy Attila, Rátonyi Róbert, Karsai János, Csíkós Gábor, Végvári Tamás, Temessy Hédi, Esztergályos Cecília, Gálovölgyi János fh., Lengyel Erzsébet, Hámcri Ildikó, Fáy Erzsébet fh., Sáfár Anikó fh., Kollár Béla, Szatmári István, Vallai Péter, Jani Ildikó fh., Markovics Bori fh.

SPIRÓ GYÖRGY

Szentendre kritikus-tüköre

Kirobbanó siker volt tavaly és tavaly-előtt a Szentendrei Teátrum friss és új-szerű produkciója, a *Comico-Tragoedia*, illetve a *Pikko Hertzeg és Jutka Perzsi*. A siker nem volt véletlen, a Szentendrei Teátrum új színt hozott nemcsak a nyári szabadtéri játékok programjába, de az egész évadot is megemelte. A középkori játékok ironikus újraértelmezéséhez ideális környezetnek bizonyult a városka fő-tere, a nézőt felszabadult mókázás fogadta, és a közönség szívesen vette az egyébként folytonosan kiveszőfélben levő humort és játékoságot. Ezt a sikert igyekeztek folytatni a Teátrum művészei idén is, a hagyomány, az egyszer már telibe talált stílus birtokában. Ugyanazt azonban nehéz azonos sikerrel folytatni, és általában nem szükséges is gyökeresen változtatni a már hasznosan alkalmazott fogásokon, jelen esetben a Teátrumot életető alapkoncepción, minden-esetre tovább kell kísérletezni, nehogy a Teátrum kezdeti bája megkövüljön.

Opera a főtéren

Az idei programban Giovanni Paisiello úr operája, a *Botcsinálta bölcsék* az első szám, azon az alapon, hogy a XVIII. század végén ez volt az első hazánkban bemutatott opera. A mű valóban kedves, zenéje érett, kellőképpen változatos és szellemes a XVIII. századi fülek számára, fabulája pedig éppolyan mesterkéletlenül vidám és sablonos, mint a commedia dell'arte által ihletett minden vígjátéké, beleértve Molière úr darabjainak jó részét. Hogy azonban szabadtérre való-e, különösen pedig éppen Szentendrérc, az kétséges. (Akár-csak az, hogy zenéje elég fülbemászó-e, amikor a nézősereg az időjárás rögtönzése folytán kucsmát kénytelen a fülére húzni, mint a július 3-i előadáson, amelynek értékéből a mostoha körülmények sokat levontak). Ha lenne az Operaház-nak stúdiója, leginkább ott volna érdemes előadni. Oberfrank Géza Ruszt József társaságában kissé nagyobb szabású-ra rendezte a művet, mint feltétlenül szükséges lett volna, a darab elején és egyes jelenetekben túl sokan ögyelegetnek

a főszereplők körül, és igazán nem ártott volna a szórakozásnak, ha a majd kétórás operát egy felvonásba tömörítik. Így azonban a mese, amelynek naivitása önmagában nem eléggé szórakoztató, lassan gördül előre, a szereplők kénytelenek ismételni magukat, s bár szemmel láthatólag valamennyien szeretnek komédiázni, és jól is csinálják, végül is kevesebbet kapunk, mint előzetesen vártuk. Várhelyi Endre felfuvalkodott atyaként bevált és színvonalas eszközeiből gazdálkodik, Dunszt Mária, a jégkeblű nővér kedvesen és igen sok energiával, de nem túl találékonyan használja ki a szerep által felkínált ismétlődő ziccereket, a titkos jegyesek pedig többé-kevésbé mókásan epekednek. Közülük Miller Lajosnak jutott a hálásabb feladat, több alakban jelenhet meg nagy fortélyosan, főleg vén bölcsként ellen-állhatatlan. Kalmár Magda kiváltképpen szabadtéren is szépen szárnyaló, tiszta hangjáért dicsérhető.

Vígoperáról lévén szó, a közönség vigadni óhajt, és inkább nevetni szeretne, semmint mosolyogni. Paisiello úr magyar szövegkönyvírója, a szellemes Békés István megtette, ami az adott keretek között elképzelhető.

„Szüzesség acél-tüköre”

Este tíz után kerül sor a második, szintén kétfelvonásos produkcióra, amely a múlt századi ismeretlen ponyvafő, valamint Táncz Menyhért haló poraiban is egykori fiatal szerzetes és Békés István alkotó együttműködése nyomán, a Biblia köldökzsinórához és Vujicsics Tihámér korlátlan muzikalitáshoz kötődve, a keresztségben a *Szüzesség acél-tüköre* címet nyerte. A felsorolás talán nem érzékelteti kellően, hogy valóban apai-anyai be van dobva, és a darab, amelynek ennyi bábája volt, eléggé színvonalas. Eltekintve a főszereplő Józseftől, aki nagy és tiszta szüzességében szükségszerűen halványra sikeredett, a többi szereplőnek van valami karaktere, és ha drámai összeütközésre az epikusra formált anyag nem is ad lehetőséget, arra mégis elegendő, hogy jól megformált jelenetek sorát láthassuk. Békés István versei szellemesek, bár kevesebb csengés-bongás csak a javukra vált volna. A dramaturgiai problémákkal Dán Róbert részletesen foglalkozott a SZÍNHÁZ júliusi számában, ezek közül most csak a forrásokban nem szereplő Főszakácsra és Főpohárnokra utalnék, akik emberibb alakok lettek, mint a Bibliában már

„jellemmel” felruházott szereplők. Ami pedig Józsefet illeti, még ő is kapott valami többletet - ez az előadásból különben egyáltalán nem derül ki -, mert például a kalmároktól azzal szabadul meg, hogy nem éppen naiv módon saját értékeit dicséri fel jövődö gazdája, Potifár előtt. Igényes megoldások ezek, éppen ezért kár, hogy József testvérei már a szövegekben egybemosódnak, az előadásban ráadásul szűrös-gatyás népfikké válnak, elsikkasztva egy hálás lehetőséget. Hasonlóképpen elsikkad né-hány jó jelenet a csengő-bongó rímek meghúzatlan áradatában, a lehetséges drámai csomópontok szétlazulnak, az előadás terjengőssé válik. Valamivel gondosabb munkával ezen könnyűszerrel segíthettek volna, sokkal inkább, mint Paisiello operája esetén, mert vég-eredményben eredeti, új műről van szó, a szerzőket nem kötötte kegyelet.

A történelmileg egymás korától alapos távolságban élő számos alkotó közös műve nem ötvöződött egységessé. Az elő-adásnak nincs egységes stílusa, illetve egy csomó stílus él benne egymás mellett és egymástól függetlenül. József test-vérei a népszínművekből zordultak Szentendrére, a nagy létszámú statisztéria ellenben nagyoperai módon merevedik az egyiptomi képzőművészet ihlette mozdulatárba. Ez vonatkozik Ligeti Mária táncaira és Székely Piroska jelmezeire is. Mellesleg a Főpohárnok és a Főszakács népi ihletésű alakjaihoz a fenségesen megjelenő Fáraónak nem sok köze lehet, még akkor sem, ha fejdíszét demizsonból csinálták, mert ruházatának és mozgásának egyéb darabjait szokványos ötletmorzsákból vették, nem is nagyon ironizálva. A kalmárok kedves tevéjének feje és fara egyaránt vidáman bólogat és énekel, viszont az ötletes, takarékos díszlet arany és ezüst színben túlságosan tündököl. Kedves ötlet József gyors fel-emelkedésének szimbolizálására a nőttön-növő napraforgó, ennek hatását azonban semlegesíti a csak látványosra tervezett ruháinak pompanövekedése.

Van-e vezéreszme?

Ettől a néhány következtelenségtől az előadás még nagyszerű, bájos, magával ragadó is lehetne, ha a darabnak legalább harmadát kihúznák, hogy az egész program ne éjfélkor, hanem esetleg már tizenegykor véget érjen. Ilyen sokáig ugyanis lehetetlen figyelni. A zavart mégsem ez okozza, hanem inkább az, hogy a színészek nemigen tudják,



SZÜZESSÉG ACÉL-TÜKÖRE (SZENTENDREI TEÁTRUM)
PSOTA IRÉN (POTIFÁRNÉ), BASILIDES ZOLTÁN (POTIFÁR) ÉS MAROS GÁBOR (JÓZSEF) (Iklády László felv.)

mi az előadás vezéreszmeje. Vagy ha tudják, ezt a tudásukat nem nagyon su-
#ározzák át a nézőtérre. Az történik, hogy Józsefet eladják testvérei, aztán a kalmároktól megveszi Pofitár, akinek van egy közismerten vehemens felesége, József azonban inkább börtönbe kerül, semmint hogy engedjen kívánságainak - hogy végül a Fáraónak jósolhasson, és csattanóként elvegye Pofitárnét. Ez történik versben elbeszélve, sok zenével, olykor tánccal, másfél órán keresztül. Ami ebből a címre utalna, az a hófehér lepelbe öltöztetett József megveszekedett irtózása attól, hogy megbolygassák a szüzességét. Persze a Bibliában is körülbelül ennyi történik, meg Thomas Mannál is ebben összegezzhető a tulajdonképpeni sztori, de mintha mondanának vele valamit. Az előadás minden-esetre olykor felvillant mást is, például a szerencse forgandóságát, ez a már említett Főszakácsnak és Főpohárnoknak, vagy inkább Szabó Gyulának és Sztankay Istvánnak köszönhető, néha meg

mintha a Mádi Szabó Gábor alakította börtönőr is okosakat mondana. Ezek a töredékek azonban nem futnak ki sehová, és nem vagyunk benne biztosak, naiv mesének fogjuk-e föl a látottakat, vagy inkább ügyesen hevenyészett operaparádiának.

A zavart talán leginkább a főszereplő okozza. Maros Gábor alakítja Józsefet, pontosabban nem alakít senkit, hanem hímnemű naivát játszik, ami vadonatúj kísérlet a magyar színháztörténetben. Szép ártatlanra van mázolja, hófehér leplében majd felröppen a deszkákról, és ezt csak azért nem teszi, mert lehúzza fiatal kora ellenére is tekintélyes tömeggel rendelkező alakja. Nem könnyű felfogni, honnét vette ez a fiatal színész azokat a sehol nem látható, senkitől meg nem tanulható, elvont és poros manírokat, amelyekkel újabb és újabb alakításait gazdagítja. Jelen esetben az átélést vagy a megmutatást, vagy akár az iróniát nyugodt lélekkel arra a hihetetlen mutatványra redukálja, hogy még moz-



SZÜZZESSÉG ACÉL-TÜKÖRE (SZENTENDREI TEÁTRUM) SZTANKAY ISTVÁN (FŐPOHÁRNOK) ÉS SZABÓ GYULA (FŐSZAKÁCS) (Iklády László felv.)

dulatlan arcán is állandóan valami oda nem illő grimasz sejlik.

Psota Irén stílusa az, amely értelmet ad a játéknak és amely kifejezetten Szentendre főterére való. Úgy tud átélni, hogy megkérdőjelez, úgy tud közönséges lenni, hogy aranyos, úgy tud ripacskodni, hogy a ripacskodást is ironizálva igazi színészi teljesítményt nyújt. Stílusa egyszerre népi, kabarészerű, agresszív és költői. Pofitárnéként talán még jobb, mint tavaly, bár ezt a stílust tavaly nem egyedül képviselte.

Sztankay István és Szabó Gyula - bár szövegük kissé lapos - bőven élhetnek a szituáció teremtette rögtönzési lehetőségekkel. Szabó Gyula kapja a legjobb rendezői ötletet, a leginkább Szentendrére való mozzanatot: kivégzésre kísérik, elmond egy szép búcsúrímcsokrot, aztán a KRESZ előírásainak megfelelő „áthaladni tilos” táblára esik a tekintete, lemondóan legyint és hóhéra kíséretében az ellenkező oldalon távozik. A közlekedési tábla, meg a zsemlék osztogatása a nézők között, ez az a *Szentendre*, amelynek levegője, atmoszférája, bája van.

Basilides Zoltánról tudjuk, hogy szeret és tud bohóckodni. Idén nincs eget-

verő szerencséje Pofitárral, de vicsorgásai változatlanul „bejönnek”.

A gondosan kidolgozott, nagy statisztériát mozgató rendezés (Sík Ferenc munkája) a szellemes megoldások mellett gyakran aprólékosá válik és beleragad a látványosság igézetébe. A mindig invenciózus Vujicsics Tihamér ezúttal nem sok újat ad. Most is remekül zenél, a stílusokat úgy váltogatja, mint más az ingét, és mint általában, ezeket az ingeket most se veszi magára. Sokat azonban nem törhette a fejét a zene összeállításán, úgy tűnik, egyetlen olyan régi magyar dallamot se hallottunk, amit korábról ne ismertünk volna. Kevésbé közismert régi dalaink között szép számmal akadnak feltámasztásra érdemesek, kár, hogy az ideai lehetőséget Vujicsics elszalasztotta. A fiatalokból álló zene-kar egyébként kedvesen muzsikál, és egyáltalán nem zavar, hogy a zenekar és az énekesek időnként elsiklanak egymás mellett.

Kinek kell játszani?

Tulajdonképpen az ideai műsor is jó, végeredményben szórakozunk, és csak az a magas mérce zavar, amit maga a Teátrum állított önmaga elé. Valószínűtlen-

nek látszik, hogy kifáradna a Szentendrei Teátrum, illetve szülőatyja és művészeti vezetője, Békés András. Két dolgot azonban mindenképpen érdemes tisztázni. Az egyik: milyen cél szolgálatába állítják ezt a mással összetéveszthetetlen nyári szórakozást. A másik: kinek kell játszani.

Hogy kinek érdemes játszani, az érdekes módon a két operát megelőző, délután hatkor kezdődő előjáték bolondozásai során derül ki. Azoknak érdemes játszani, akik a térre vetődnek, vagyis a víkendezőknak, a kirándulóknak, a bennszülötteknek, a gyerekeknek, akik huszadszor is áhítattal hallgatják a változatlan poénokat, meg azoknak, akik az éjfélig tartó nagy programra érkeztek ugyan, de délután még kevésbé szertartásosak. A délutáni nézősereg csak részben azonos az estivel. Az esti nézők között sokaknak nem a produkció milyensége, hanem a résztvevők személye fontos. Az esti nézők többsége a HÉV-et is lekészheti, mégis haza tud menni éjféltájban. Az esti nézősereg tehát szükségképpen homogén rétegből kerül ki. A délutáni bolondozás ezzel szemben mindenkire számít, közönségesebb, közvetlenebb, vásáribb, naivabb, és középkoriságát egy kis igyekezettel könnyedén le-

hetne maibbra hangolni. Bár a tömörítés a délutáni programnak se ártana, így sem válik unalmassá. Ez a hang illik ah-hoz a helyszínhez, ahová nem kell ünneplőruhát venni, nem kell feltenni az ékszereket, ahol a nagyképű műélvezet kizáratik, ahol jól lehet enni, ha akad hely a Görög Kanocsóban, ahol hűvösebb időben forralt bort árulnak, bár a híres lángossütő sajnálatos módon megszűnt.

Ezt a hangot nem könnyű átörökíteni az esti programba. De az esti program valahogy túlságosan hivatásossá, rutinossá vált. A színészek fellépnek, ahelyett, hogy szórakoznának. A fellépéshez azonban a közház is megfelelő helyszín.

A népies, ironikus, vásári hang megteremtése nem kizárólag a színház történeti játékok felújításának függvénye. Minden bizonnyal jócskán akadnak még olyan lappangó középkori magyar darabok, amelyeket fel lehet újítani, át lehet írni, meg lehet zenésíteni, de az sem valószínű, hogy Szentendre ne bírna el mai, eredeti vígjátékokat. Nem szalonvígjátékokat, amelyek mintha vígjátékirodalmunk egyeduralkodói lennének. De más forma, más stílus, sőt, más tartalom is bőven található. (Például az ősi képmutogató formában is elmondható mai tartalom, négyütemű versekben is meg-énekelhető mondjuk egy maszek cipő-felsőrész készítő élete és munkássága.

Szentendre lehetőségei továbbra is korlátlanok. A törzsgárda mind kiváló művészekben, mind közönségben adva van. Csak a Teátrum célját és szilárdan megkülönböztető jegyeit kellene jobban tisztázni, illetve őrizni.

Giovanni Paisiello: Botcsinálta bölcsek (Szentendrei Teátrum)

Magyar szöveg: Békés István, rendezte: Oberfrank Géza és Ruszt József. Szereplők: Várhelyi Endre, Dunszt Mária, Kalmár Magda, Miller Lajos.

Békés István: Szüzesség acél-tüköre (Szentendrei Teátrum)

Rendezte: Sík Ferenc, díszlet: Forray Gábor, jelmez: Székely Piroska, zeneszerző: Vujicsics Tihamér, táncok: Ligeti Mária, művészeti vezető: Békés András. Szereplők: Basilides Zoltán, Haumann Péter, Konrád Antal, Mádi Szabó Gábor, Maros Gábor, Psota Irén, Szabó Gyula, Sztankay István, Papp János, Várhelyi Endre.

NÁNAY ISTVÁN

Van-e amatőr színház?

„Nálunk színház van - vagy amatőr színjátszó csoport.” Ezt a csak vagylagosságban gondolkodó, szemléletté meredevett véleményt, amely elsősorban gátja az egészséges amatőr mozgalom és az amatőr színházak kialakulásának és megerősödésének, Dévényi Róbert fogalmazta meg a SZÍNHÁZ 1970. szeptemberi számában. Ugyanebben a számban többen vitába szálltak ezzel a közkeletű megállapítással, s előadások elemzésével, elméleti megfontolásokkal igyekeztek bizonyítani az amatőr színházi mozgalom létjogosultságát, szerepét. A dolgozatokban meglehetősen következtelenül szerepeltek az amatőr színjátszó mozgalom, az amatőr színház, az egyetemi színjátszás kifejezések. Ez a terminológiai bizonytalanság pontosan kifejezi, milyen széteső, a kulturális, népművelési élet perifériájára szoruló, elméleti, kritikai alapokat nélkülöző jelenséggel van dolgunk.

Holott az amatőr együtteseknek - mint ahogy a múltban, úgy ma és a jövőben is - fontos szerep juthat a szín-játszás fejlődésében. Különösen olyan viszonyok között, mint hazánkban, ahol ez a fejlődés sajátos módon ment végbe, és nagyrészt megragadt a polgári, naturalista színjátszó stílusnál és ideál-nál. Ennek magyarázatául hivatkozni szokás arra, hogy hiányoztak a hagyományok, hogy az avantgarde színházi törekvések sorra elfojtódtak, hogy a politikai-társadalmi viszonyok nem kedveztek a század során a dráma és a szín-játszás kiteljesedésének.

Színházi életünk állóvizét az utóbbi években - de különösen az elmúlt években - néhány kezdeményezés fel-felkavarta. De a megújulás sok szempontból nem nélkülözheti az amatőr mozgalomban és az amatőr színházakban rejlő energiákat, tartalékokat. Szabadabb, rugalmasabb, fiatal voltak miatt ezek a színházak tölthetik be a kísérleti műhely szerepét, sokkal inkább, mint az ugyan-csak erre a célra szerveződött, de a szervezeti, műsorpolitikai kötöttségek miatt csak korlátozott eredményességű stúdió-színházak.

Után játszó és kísérletezők

Természetesen éles határt kell vonni a mozgalom egésze és a szóhasználatunk szerinti amatőr színházak között. A viszonylagosan széles tömeget mozgósító színjátszó irodalmi-színpadai mozgalom túlnyomó részét az esetlegesség, a közép-szerűség, az „utánjátszás” igénye jellemzi. A csoportok rövid életűek, a tagok gyakran cserélődnek, nincs megfelelő szakmai-elvi irányításuk, műsorukat a helyi, szűkös igények szabják meg.

Ezzel szemben néhány együttes ki tudta alakítani a színház-szerű működés feltételeit, melyek leglényegesebbje a társulati- és profilstabilitás, a szakmai színvonal következetes emelése, állandó színházterem, rendszeres előadások, a szűkebb környezetben túlható közönség-szervezés. Ezek a társulatok - zömmel egyetemi együttesek - képesek ma arra, hogy egységes ideológiai-művészi elképzeléseik, koncepciójuk következtében, építve a külföldi és a szórvány hazai eredményekre, megújítsák vagy kikísérletezzék az új színházi kifejezési formákat, és ugyanakkor a többé-kevésbé állandó s bővülő közönségüket ezen kifejezésformák értőivé és igénylőivé neveljék.

Ezek a társulatok státusukat tekintve amatőrök -- produkcióik azonban szigorú és nemes értelemben vett hivatásos előadások.

Nemcsak az egyetemisták

Éveken át úgy tekintettük az egyetemi színházi együtteseket, mint ennek az amatőr színházi mozgalomnak kizárólagos képviselőit. Figyelemmel kísérve az 1970-71-es színházi évad munkáját --bár ezekenél az együtteseknél kevésbé lehet a szokásos szezon megszabta periodizálást alkalmazni - lényegesen módosítani kell ebbeli elképzelésünket. Két szempontból is. Az egyetemi csoportok mellett felnőtt néhány, zömmel szintén diákokra építő, de jobbra munkáskörletekben működő, szakmailag erős, kísérletező hajlamú és programú együttes. Ugyanakkor az egyetemi színházaknál feltűnő stagnálás, sok esetben - remélhetőleg átmeneti - hanyatlás tapasztalható.

Ez utóbbira beszédes példát szolgáltatott a március végén Pécsen megrendezett *Egyetemi színházak bemutató sorozata*. A bemutató együttesek jó része az irodalmi színpadai forma, a dokumentumfeldolgozás kötöttségeivel küsz-

ködik. Emellett ezen csoportok szakmai, budapesti színházak műsorjellegével igen hiányos. A néhány nagymúltú együttes - mint az Universitas vagy a Szegedi Egyetemi Színpad - produkcióinál is a fáradtság, a kibontakozás bizonytalansága érződött. Egy egyetemi együttes nem engedheti meg, hogy évekig egyet-len, bármilyen jól sikerült darabbal - a

Legutóbbi, egyfelvonásosokból össze-szegediek többször méltatott *óriáscse-csemőjéről* van szó - álljon ki közönsége elé. Ez azt mutatja, hogy az együttesnek nincs szoros eszmei, a közösség gondjainak hangot adó kapcsolata az egyetemista közönséggel, így - mivel ezáltal alapvető céljától, értelmétől zár-közik el -- létjogosultságát is veszélyez-teti.

Hasonló problémát sejtet az Universitas együttes idej munkája. Hosszú évekig szinte egyetlen kísérleti színházi mű-helyként dolgoztak. Az Egyetemi Szín-pad léte és működése ékes bizonyítéka, hogy lehet és van amatőr színház. De a színészanyag lassú kicserélődése, és belső nehézségek miatt az együttes munkája az elmúlt évadban elmaradt a várakozástól. Ez az évad a társulatépítés jegyében elemezhető. Az eddig követett műsorpo-litika elemeit is felül kell vizsgálniuk, a megmerevedett hármas célkitűzés (régii magyar, klasszikus külföldi, mai „mo-

dern") sem örökérvényű, az utóbbi évek, a budapesti színházak műsorjellegével megegyező darabválasztása pedig a to-vábbiakban tarthatatlan. Ez az érdektelen műsor még jobban erősítette a már régebben kezdődő szakadást, melynek következtében az együttes egyre inkább elvesztette egyetemista közönségét.

Arrabal: Piknik a csatatéren, G. Grass: Még tíz perc Buffalóig) azonban már néhány olyan momentumot is fel-mutatott, mely alapján remélhető, hogy az együttes életében csak átmeneti meg-torpanásról volt, van szó.

Az egyetemisták mellett ebben az évben három olyan együttes jelentkezett, melyek működésük egésze vagy csak néhány előadásuk tanúsága szerint meg-határozhatják a hazai amatőr színházak további fejlődési irányát. Ezek: a Buda-pesti Ifjúsági Színpad, a Kassák Stúdió, és valamint a Csepeli Munkásotthon Irodalmi Színpada.

A csoportok alapjában eltérő jellege ellenére van néhány közös vonásuk, amelyek miatt jogosnak érezzük a három társulat kiemelt és megkülönböztetett bemutatását. Mindhárom csoport a szó valódi értelmében *együttes*. Produkcióik erős rendezői egyéniségek vezetésével,

közösségi alkotásként jönnek létre. A színpadot olyan fórumnak tekintik, ahonnan szűkebb és tágabb környezetük problémáiról akarnak és tudnak beszél-ni. A hagyományos színházi formákat nem tartják egyedüli lehetséges színházi formának, és a közönséget aktivizáló színházi produkciók felé tapogatóznak.

Pinceszínpad

A Budapesti Ifjúsági Színpad, népszerűbb nevén a Pinceszínpad együttesét zömmel középiskolások alkotják. Ebben az évben két egymástól eltérő stílusú előadásban beért Fodor Tamás rendező kétéves nevelő-előkészítő munkája.

A társulatnak fennállása óta legerősebb oldala a diákkabaré volt. Ezen hagyomány folytatásának tekinthető a Karinthy Frigyes : *Az emberke tragédiája* zenés, marionett-bábszínház formában előadott változata, kedves, diákos elő-adása.

Jelentősebb produkció *az Akinek meg kellett hania*, Kazantzakis regényének adaptációja, amelybe még zsoltárokat, mai költők verseit is beillesztettek. Az irodalmi művet keretnek és apropónak szánták, hogy a görög szabadsághar-csokról s mindazokról a fizikailag vagy „csak” lelkileg elnyomottakról szóljanak, akikben él a jobbért, az emberibbért való küzdés heve.

A színpadkép egyszerű. Fekete kör-függöny, a függönyön újságpapírból egy torz kereszt, a színpad közepén sugár-irányba összerakott deszkák halmaza. Az előadás kezdetekor a szereplők egy kupacban görög és ismert nemzetközi for-radalmi dalokat énekelnek. Majd sötét lesz, és kezdődik a passiójáték. Kegyet-len játék. Olyan játék, ahol az emberi testtel kell kifejezni mindent. A szenvedést, a nyomort, a megaláztatást, a fé-lelmet, a dacot és a mindezekben felül-emelkedő, eltiporhatatlan győzni akarást.

Kellék alig van: a deszkák, a keresztet szimbolizáló újságpapírok, egy lánc. S mi mindenre lehet ezt a pár tárgyat felhasználni! A deszkák hol a munka-végzés eszközei, hol kínzó és kivégző alkalmasosság, hol „csak” ritmust kel-tő tárgyak. S az újságpapír a szimbólumból fokozatosan tárgyiasul, lesz élelem, amivel leszerelhető és megvásárolható az Ember, s lesz Jézus-Manolizosz töviskoszorúja, s a végén a színpadot borító szemét.

Remek ritmusa és tempója van az elő-adásnak. Egy pillanatra sem tud a néző „kiszállni” a történebből, a fizikai cse-

CSOKONAI: BÉKA-EGÉR HARC (CSEPELI MUNKÁSOTTHON IRODALMI SZÍNPADA)



lekvések, hanghatások sokkírozó menetéből.

S ebben van az előadás gyöngéje is. A rendezés fölé nő az irodalmi alapanyag, a szerkesztés elmarad a színpadi megvalósítástól. Nem sikerült megalkotni az előadás szakaszonként emelkedő ívét. A szereplők időről időre ki-lépnek a darabból, mintegy tiltakozva az embertelenül kíméletlen játék folytatása ellen. Ez így formális, esetleges megoldás, mivel a „kilépések” nem egy-egy fokozódó játékperiódus lezárói, el-lenpontozói. Az egymás sarkába lépő, a közönséget lehengerlő játékelemek egy idő után hatástalanítják egymást, vagy legalábbis nem hoznak létre már többé növekvő feszültséget.

A kritikai megjegyzések ellenére rendkívül érdekes és izgalmas színházi kísérletnek lehettünk tanúi.

Csepeli színjátszók

A Csepeli Munkásotthon Irodalmi Színpada mindössze másfél éve dolgozik együtt Bucz Hunor vezetésével. Több szempontból figyelemreméltó a csoport munkája. Féléves előkészítő, belső munka után egyedülálló módon bérleti előadássorozatra vállalkoztak. Műfaji sokszínűségük és az ezzel párosuló művészi igényességük kiemelkedő szerepet juttat nekik az amatőr mozgalomban.

Működésük komplexitását, eredményes kísérletező kedvüket csak az egész éves tevékenységük bemutatásával lehet érzékeltetni. Bemutató előadásuk Csokonai Vitéz Mihály *Béka-egér harc* című vígposzának színpadi feldolgozása volt. Bővérű, diákos komédiázás és némi aktualizálás keveredett az előadásban. Már ekkor feltűnt, hogy a mozgással történő jellemzésnek nagy jelentőséget tulajdonítanak. A békák és egerek háború-ját egyetlen pantomimessel eljátszatni és minden háborúk jelképévé növelni - pompás rendezői ötlet. A megvalósítás a mimus technikai fogyatékoságai miatt elmaradt a bravúros lehetőség mögött.

A második bemutatójuk, a *Befed ez a kék ég...* a magyar középkor és reneszánsz irodalmának keresztmetszete. Szigorúan véve irodalmi színpadi produkció. Ami mégis megkülönbözteti a több tucat hasonló összeállítástól, az a szigorú szerkesztés, az irodalomtörténeti könyvek mélyére száműzött művek felkutatása, modern értelmezése, a belső drámaiság, ami a versek, drámarészletek, himnuszok, disputák egymásra felelgetéséből létrejött.



WEÖRES SÁNDOR: TEOMACHIA (SZKÉNÉ MŰEGYETEMI SZÍNHÁZ) (Tücsök Ferenc felv.)

Angela Davis bebörtönzése elleni tiltakozás adta az apropót következő előadásuknak: *Orpheusz és két keménykalap*. A darabban - amely kollektív alkotás - nincs dialógus, csak mozgás segítségével, majd az ének erejével igyekeznek mondanivalójukat kifejezni. A kis-ember, aki pillanatnyi előnyökért, sikerért egyre nagyobb engedményeket tesz a Hatalomnak, a két keménykalaposnak, eljut odáig, hogy a szerveződő tömeggel is szembeszáll, és részt vesz annak felszámolásában. Majd ráébred tettének értelmetlenségére, a keménykalaposok ellen fordul, sőt a „nylon” sírban fekvő emberiséget fenyegető technikai szerkezetbombát is hatástalanítja, és új alakba öltözve, Orpheuszként újra életre szólítja az embereket, színpadon és nézőtérén egyaránt.

A történet első hallásra helyenként banális. Ez abból adódik, hogy olyan általános gondolatokat akarnak kizárólag a mozgás nyelvén tolmácsolni, amelyeknél

a kifejezőeszközök viszonylagos szegényítése óhatatlanul az absztrakció egyszerűsítését vonja maga után.

Néhány momentum azonban különösen figyelemre méltóvá teszi a produkciót. Az előadás előtt az előcsarnokban beatzene üvölt, szendvicsember amerikai ízű reklámszöveget kiabál. A nyitott, üres színpad hátterében egy beategyüttes „agymosó” zenével fogadja a nézőt. Ennek a bántó zenének a későbbiek folyamán dramaturgiai funkciója is van, a Hatalom szimbólumává válik. Ez a hangulati ráhatás, rátörés nem engedi a nézőt elandalodni, ezek után már nem lehet hagyományos színházi estet várni.

A kisember Orpheusszá változva polbeat számokat énekel a közönség sorai közül. S a dalára feléledő szereplőkkel együtt mozgósítja a közönséget, minek következtében a nézőtér együtt énekel a színészekkel, ötször, tízszer, hússzor ismételve a dalokat, s eszükbe sem jut az embereknek, hogy elhagyják helyüket.

A darab zenei eszközein kívül lényeges szerepe van a tárgyoknak. A stilizált előadásmódot, amely az ismertett történetvázat hordozza, naturalista események szakítják meg. Ezekben a tárgyak a maguk hétköznapi jelentésükben szerepelnek. Erre egy példa: a kisember által likvidált tömeget a keménykalaposok együvé vonszolják és nylonnal leterítik. Közben a kisember a színpad két oldalára székekre lavórt helyez, vödörkben vizet hoz, a keménykalaposok munkájuk végeztével derékig levetkőzve lemosodnak. Majd a kisember az eszközöket kihordja. Groteszk, ellenpontosító hatásuk van ezen betéteknek, bár helyenként hosszadalmasabbak és direkttebbek a kelleténél.

A tárgyak más jellegű felhasználásával az események folyamatosságát, többszörműségét kívánják kifejezni. Az emberiséget fenyegető szerkezet naturalisan egy kibebelezett óra, de ugyanakkor áttételesen H-bomba is lehet.

Nem egyenletes színvonalú az előadás. A rendezői-szerkesztői vízió túl-nőtt a megvalósíthatóság keretein. A fiatal együttes nem tudta minden vonatkozásában megoldani az eléje állított feladatokat. De helyenkénti torzó voltában is együttgondolkodtató, aktivizáló előadás!

Egyik legigényesebb vállalkozásuk Juhász Ferenc oratóriuma: *József Attila sírja*. Ez irodalmi színpad a javából! Kórus, szólolisták. S mégis mennyire más, mint a megszokott, unalmas összeállítások, az erőltetett, ok nélküli mozgások, zenei aláfestések tüzdelté produkciók (amelynél nem jutott túl még a nagyhírű Székény együttes sem, példa rá a *Medvetánc* előadásuk). A rendkívül bonyolult, zenei szerkesztésű művet két szólista és a kórus a szó szoros értelmében egy emberként interpretálta. A rendezés legfőbb érdeme, ahogy értelmezte a verset, ahogy kibontotta a szövegeket, ahogy megtalálta az egymásra felelő „kulcsszavak” visszatérő súlypontjait, ahogy szét szedte és a színészekkel együtt újból összerakta a hatalmas művet.

Hallatlan fegyelem és alázat kell ennek az előadásához! Lélegzetvételre egyformán kell negyven percig élnie tizenhat, húsz embernek. Nincs semmi külső segítség, fogódzó, csak a mű belső törvénye igazítja a színészeket. Egy helyben állnak, mozdulatlan, mégis viharzó drámát, számonkérést és siratást élünk végig, a düh és a sírás fojtogat.

Az *Időmérleg* című előadásuk szintén rendhagyó bemutatónak. Műfaja: polifon ballada. Három réteg egymásmellettsége, egymásba fonódása adja a darab lüktetését. A három réteg: az MTA Szociológiai Kutató Intézetének adatfelvételeit felhasználva egy munkásszorong minden napjainak száraz, szociológiai pontosságú részletezése, egy XVI. század első éveiből való magyar drámatörredék, az Élet-Halál vetélkedése, és végül a kettőt összekötő, egységbe foglaló bibliai keret: az Idő, József nemzetségének végnélküli és a munkásszorong nemzetségébe áttünő, a kórus általi kántálása. Bravúros, ahogy a leghétköznapibb mai textus felelget a XVI. század veretes magyar nyelvén megszólaló disputára. S ezen belül a két tartalmi réteg, a százezrek szürke, eseménytelen élete és a végső dolog, a kikerülhetetlen halál kiköveteli a kérdést: mivégre a hétköznapok? Mi ad értelmet az életünknek? De ezt a kérdést kinek-kinek magának kell megválaszolnia, az előadás csak hallatlan intenzitással kérdez.

Az együttes nem kötelezte el magát egyetlen divatos és kevésbé divatos irányzathoz sem. Keresi, kutatja kifejezőeszközeit, s ez adja frissességét, sokszínűségét és erejét. Annyi az eddigiekből is látható, hogy két irányba polarizálódtak az előadásaik: a puritán előadásmódot, a szöveg belső tartalmából kibontott drámaiságot hangsúlyozó irodalmi művek színpadra állítása és a mozgás mint színpadi kifejezőeszköz előtérbe állításán alapuló kompozíciók felé.

Az eltérő előadásokból álló bérleti sorozatot több száz csepegi fiatal, tanuló és munkások nézték meg, és a különböző stílusú, nem könnyű műsorok értő közönsége baráti körré alakult az együttes körül. Nem elhanyagolható népművelési szempont és feladat egy munkáskerületben!

Kassák Stúdió

Más műfajt és magasabb színvonalat képvisel a Kassák Stúdió. A Halász Péter vezette együttes ma a legképzettebb amatőr színház. Eddigi produkcióik közül többről beszámolt a SZÍNHÁZ (*Testvérballada, Mindenki csak ül meg áll...*). A legutóbbi bemutatójuk azonban olyan előrelépés pályájukon, amely az első két szélsőségesen kísérletező darabjuk után a szintetizálás irányába mutat.

Bálint István számukra írt darabját, a *Labirintust* adták elő. Író művét szólalatták meg, de olyan íróét, aki a társulat célkitűzéseit, munkamódszerét, stílusát ismeri, elfogadja, és hajlandó ennek megfelelően nem hagyományos értelemben vett irodalmi művet, hanem szinte csak forgatókönyvet írni.

A *Labirintus* a krétai Minotaurusz monda szabad feldolgozása, ha úgy tetszik parabola. Téből és időből kiemelve, a mondai történet részleteinek hitelességét elvetve. Jó játékkalkulát és gondolati kifejezési formát kínál annak az együttesnek, amely következetesen vallja és vállalja a színház olyan új kifejezésformáit, mely szerint a színész teljes lényével és egész lényegével a közönséggel „testközelben” kialakított kapcsolata útján fejezheti ki a drámai mondanivalóját. Ez szabja meg eszközeit, az erős ráhatásokat, a tökéletes testi kultúrát, a megerőltető fizikai igénybevételek sokkírozó hatását, a vad ritmusokat, váltásokat, a hanghatások túlfokozását.

A közönség által körbeült színtér fölött üres zsákok erdeje lóg. Ennyi a díszlet, a labirintus. A többit a kötött mozgásvonalvezetés jelzi. A spirálvonalú és többszörös törésekkel nehezített labirintuspályát - mint helyszínt -, amelynek középpontjában tanyázik Minotaurusz, Ariadne egyszeri bemenetele ismerőssé és elfogadottá teszi a néző számára. És ez szabja meg az egész előadás stílusát. A nézőnek el kell szakadnia a szokásos színházi beidegzésektől, s az előadás sikere attól függ, mennyire képesek a színészek a saját eszköztársaságuk megszabta, szituációként változó, erre és csak erre az előadásra érvényes konvenciórendszerrel a nézővel elfogadtatni.

Ez komoly erőfeszítést igényel nézőtől-színésztől egyaránt. A színészek ráerőszakolják akarataikat a közönségre. Ez minden eddigi bemutatójukra érvényes meghatározó volt. De a *Labirintus* variálható szereposztása s az ebből eredő, árnyalatokkal mérhető összehatásváltozás mutatja: a nézőt nemcsak az erőszak segítségével lehet a darabba bevonni, hanem esetenként még eredményesebb lehet a közönség jellegéhez, összetételéhez való színészi és kifejezésbeli igazodás.

Az előző két bemutatónál a szöveg, az emberi beszéd elsősorban akusztikai hatás volt, és csak másodsorban gondolat-hordozó. Gyakran nem volt több zörejnél. A *Labirintus* esetében visszanyerte a mozgáselektroddal csaknem azonos szerepét a beszéd. Ezzel kapcsolatos az,

hogy míg az eddigiekben az ötletek, a sokkírózó, ellenpontosító hatások sűrű egymásutánban követték egymást, sokszor egyikkel a másik hatását is rontva, addig most a részletek szigorúbb rendbe szerveződtek.

Változatlanul legproblematisabb az együttes munkájában, hogy az előadások részleteit nem fogja egybe egy pontosan végiggondolt, logikus, minden ízében következetes koncepció.

Több jó rendezőt!

Általános tapasztalat, hogy miként egyetlen művészi igénnyel és eredményekkel büszkélkedő színház sem létezhet erős egyéniségű rendező nélkül, úgy az amatőr színház fokozottan igényli a szilárd koncepcióját, erős kezű, nagy műveltségű, jó pedagógus rendezőt, valamint az amatőr színházak körül kialakuló, a társulatokat ismerő, velük élő írói köröket. Az ismertett előadások kapcsán visszatérő észrevétel volt, hogy az írói anyag, a szerkesztés gyengéi rontották az előadások hatásosságát (*Akinek meg kellett halnia, Orpheusz és két keménykalap, a Kassák Stúdió előadásai*). Nem véletlen, hogy a *Labirintus* esetében teremtődött meg a Kassák Stúdióval is az összegezés lehetősége, mert náluk létrejött egy optimális író-együttes kapcsolat.

A jelenlegi magyarországi színházi élet szervezeti felépítése, kötöttségei elképzelhetetlenné teszik, hogy olyan mértékű kísérletezés, játékszabadság valósuljon meg hivatásos színházainkban, mint amilyenre lehetőség van az amatőr színházaknál. Az amatőr színházak jelentősége éppen ebben a nagyobb mozgékonyabb van. A hivatásosoknak az amatőr színház nem vetélytársuk, hanem partnerük, kísérleti műhelyük lehetne.

PABLO PICASSO

kilencvenedik születésnapja alkalmából októberben Londonban először vizsik színre a *Négy kislányt*. A festő ezt a darabját a második világháború után, Dél-Franciaországba való visszatértét követően írta, s a *négy kislány* gyermekjátékait, „férfivá történő átváltozásait” s végül asszonykorukat akarta benne bemutatni. A színre-vitelt tervező *Open Space Theatre* igazgatója, Charles Marowitz szerint a színmű csaknem érthetetlen, s ezért mintegy hap peningnek fogják megrendezni az öt felvonásos darabot, s ebben szobrászat, zene, színpadi cselekvés egyaránt funkciót kap. *(Theater heute)*

P A D V I A N D R A

Színház a televízióban

Anélkül, hogy mélyebb kultúrtörténeti fejtegetésekre vállalkoznánk, megállapíthatjuk, hogy a televíziós művészet alapjában véve teatrális eredetű, ha többnyire be is iktatódtott a film „közvetítő” szerepe. Egyszóval tagadhatatlan a színház és a televízió rokonsága, s bár jóllehet, sokan féltették a tévé térhódításától a színházakat, színházainknak lényegében nem ártott meg a televíziózás. S ez egyúttal azt is jelzi, hogy a színház és a televíziós művészet nemcsak rokonságban áll, hanem nagyon is eltérőek a sajátosságai. A színházművészet napjainkban egyre többet emlegetett „megkülönböztető jegye” *az élő együttlét*, amit a legjobb televíziós közvetítés sem tud visszaadni, a legsikerültebb tévéjáték vagy tévéfilm sem tud előidézni. Ezzel szemben a televíziós készüléknek - s így a képernyő művészetének is - olyan bensőséges, „négy szemközti” jellege van, amivel a színház nem vetekedhet: a televízió már-már családtagnak számít, s így óhatatlanul köze van az ember minden lényeges gondolatához, tettehez, éle-telefordulataihoz.

A színház mégis megjelenik a televízióban. S itt most nem annyira a televízió drámai műfajaira gondolunk (tévéjátéokra, kabaréra, dramatizálásokra stb.), hanem eleven színházi előadásainkra. Mivé lesznek ezek az előadások a képernyőn? Fel tudnak-e sorakozni az eredeti televíziós produkciók mellé? Vagy eleve csak hézagpótló anyagoknak kell tekintenünk a színházi közvetítéseket? Más szóval: *hogyan él a színház a televízióban?*

A kulisszák mögött

Mielőtt azonban erre a kérdésre válaszolnánk, egy kis kitérőt kell tennünk esztétikai fejtegetéseink „kulisszái” mögé. Ostoba dolog volna ugyanis bármit *elvileg* leszögeznünk épp a televízióval kapcsolatban, melynek lehetőségeit és teherbírást érthetően korlátozzák a technikai és anyagi szempontok. Vagyis nem sok értelme van *általánosságban* a színház és a televízió valamiféle ideális kapcsolatáról elménckedünk, nem véve tekintetbe televízióink eredményeit és kor-

látait, valamint színházművészetünk konkrét alkotásait, jelenlegi színházi struktúránkat s nem utolsósorban azokat a művészi törekvéseket, melyek mintegy meghatározzák színházi kultúránk „karakterét”. Hogy az elmúlt évad legtöbb vihart kavart előadását vegyük példának: egészen más televíziós feladat Major Tamás *Romeo és Júlia*-rendezésének közvetítése, mely elsősorban a tömegjelnetekre koncentrált, mint amilyen a Várkonyi-féle *Romeo és Júlia* volt, melyben a címszereplő szerelmesek tragédiája állt a középpontban.

Nem is olyan régen még a színész népszerűségét, a pályán való előrejutását egyértelműen a színházban kapott szerepek megoldása határozta meg; ezen a televízió elterjedése lényegesen változtatott. Nem pusztán azért, mert kialakult egy új színészréteg, melynek tagjai többnyire fővárosi színházak alkalmazásában állnak vagy „szabadúszók”, de általában a tévében szerepelnek, legalábbis itt kapnak jelentősebb szerepeket. Ez voltaképpen egy egészséges szelekció eredménye; másfajta színészi adottságokra, alkotói kedvre van ugyanis szükség a hagyományos színház keretei közt, s másra a tévé technikai feltételei között. Lehetséges, hogy valaki kiváló televíziós színész, a színpadon viszont nincs kellő ereje; s persze az is lehetséges, hogy ugyanaz a színész egészen más erényeit csillogtatja meg a képernyőn, mint amelyekről színházi alakításaiban tanúságot tett. Töröcsik Mari legutóbbi színházi, film- és tévés szerepei például kitűnő lehetőséget kínálnának a színészi játék e „műfajainak” elemzésére.

Míndez a dolgok logikája szerint nyilván oda vezet majd, hogy a televízióknak saját színészi gárdája lesz, s magam részéről azt sem tartom elképzelhetetlennek, hogy idővel külön televíziós színészeket is fogunk képezni (ami természetesen nem jelentené, hogy ezeknek a színészeknek nem kell tisztában lenniük a színpadi játék alapjaival). Ez azonban még egyelőre a jövőé; s ha visszatérünk a mába, akkor elsősorban a fővárosi és vidéki színészek „egyenjogúsításának” kérdésébe ütközünk. A vidéken dolgozó színészek számára érthetően sokkal többet jelent egy televíziós szerep, mint fővárosi kollégáiknak; ugyanakkor tény, hogy már az utazási és egyeztetési nehézségek miatt is nehezebben kap szerepet az élvonalbeli vidéki színész is, mint esetleg gyengébb művészi kvalitású pesti pályatársa. A vidékiek televíziós

szerepeltetése tehát - kevés kivételtől eltekintve - a színházi közvetítésekre szorítkozik, s így ezeknek, a főváros határain túlról adott színházi közvetítéseknek megnő a szakmai visszhangja, s hovatovább az a veszély is fenyeget, hogy a televíziós közvetítés alapján alkotunk *szakmai* véleményt nemcsak egyes színészekről, hanem rendezőkről, díszlet- és jelmeztervezőkről is. Ez pedig mindenképpen hamis értékítéletekhez vezet, hisz ne feledjük el, amit bevezetőül megállapítottunk: a televíziós közvetítés semmiképpen sem pótolja az élő elő-adást, sőt nemegyszer épp a legizgalmasabb motívumok elvesznek vagy eltorzulnak a közvetítésben.

Mire e sorok megjelennek, már megindult a kísérleti adás a televízió második csatornáján, mely rövidesen heti húsz óra műsort sugároz. Ismeretes az is, hogy a televízió műsropolitikai szándékai szerint szórakoztató, film- és drámai műsorok dominálnak majd a második csatorna programjában, ami rendkívüli mértékben növeli a televízió színházi igényeit is. Ismeretes továbbá, hogy a tévé több önálló színházzal rendelkező vidéki városban stúdiót kíván létesíteni, hogy a helyi színház művészeit fokozottabb mértékben szerepeltethesse különféle stúdióműsorokban is. S végül hadd állapítsuk meg, *hogy a színházi közvetítések nem szaporíthatók* bármilyen nagyságrendig, mert a nézőben is van bizonyos idegenkedés *a nem tévészerű* produkcióktól, melyek figyelemmel követele kétségkívül nagyobb, több energiát igényel. Ezzel pedig vissza is kanyarodtunk eredeti kérdésfelvetésünkhöz.

Színházi közvetítés vagy tévészínház?

S hát mindez igaz, amit fentebb írtunk, mégis felvetődik a kérdés: vajon nem érdemelné-e meg a jelenlegi színházi közvetítések mellett több előadás is az országos nyilvánosságot? Persze a televízió heti egy színházi este műsorra tűzésénél nem mehet tovább. De végtére is: miért nem? Miért idegenkedik a néző a színházi közvetítéstől, miért nem „tévészzerű” az ilyen közvetítés?

A televízió nagyarányú hódítását jelentős mértékben *a televíziós személyiségeknek* köszönheti. Ezeket a televíziós személyiségeket a világ majd minden tévéállomása valósággal vadássza magának, hisz végül itt rejlik a népszerűség titka. Ilyen személyiség természetesen lehet a színész is, de lehet, mondjuk,

Benedek István professzor is; a lényeg, hogy a néző alapvető lelki igényében, mely a televízióhoz való viszonyát jellemzi, ne csalatkozzék. A néző ugyanis elsősorban azt várja, amikor otthonában mintegy négy szemközti marad a készülékkel, *hogy kapcsolatot* tudjon teremteni a képernyőn megjelenő emberrel, akit abban a pillanatban, hogy megjelenik, szinte reflexszerűen azonosít a televízióval. Az igazi televíziós személyiségek titka voltaképpen nem is más, mint bizonyos hajlam, adottság arra, hogy a kamerák ne „elidegenítsék” őket láthatatlan közönségüktől, hanem mintegy utat nyissanak egyéniségük feltárása előtt. Ez a lehetőség természetesen egészen más jellegű, mint a színházban vagy a hagyományos előadói katedrán; s magától értetődik, hogy vannak, akik a hagyományos keretek közt nem találták a helyüket, a televízióban viszont meglelik, és fordítva. Ugyanez, mint fentebb utaltunk rá, érvényes a színjátszásra is. S vegyünk bár olyan színészt, aki televízióban és színpadon egyaránt kiemelkedő alakításokkal ajándékozott meg, nem nehéz megállapítanunk, hogy két lényegesen eltérő színészi technikával van dolgunk. Említhetnénk Galambos Erzsi esetét, akinek Kertész Ákos *Hálóban* című tévéjátékában nyújtott nagyszerű drámai alakítása az Operettszínház legszorgalmasabb látogatóinak is meglepetés volt. Vagy vegyük Töröcsik Marit *a Papírkivágások* című Przeździecki-tévéjáték főszerepében és mondjuk *a Varsói melódia* televíziós közvetítésében. Miért volt az előbbinek sokkalta nagyobb hatása a képernyőn, holott *a Varsói melódia női* szerepe tagadhatatlanul a legnagyobb Töröcsik-alakítások közé tartozott. Tegyük hozzá: *a színházban*. A képernyőn a legjobb operatőri munka, a premier plan technika gyakori használata sem feledtette el velünk, hogy a játék elsősorban *nem nekünk szól*, vagyis hogy a színész nem a kamerának, hanem a néző-téren ülő közönségnek játszik. S ez óhatatlanul másodlagossá tette a televízióban ezt az elsőrangú színészi alakítást; ismétlem, nem azért, mert a színész nem televíziós személyiség, hanem mert ebben a játékban nem a televízióban kívánatos adottságait hozta felszínre.

S ezt annál is inkább hangsúlyoznunk kell, mert létezik egy olyan tévhit, mely úgyszólván a premier plan technikájára korlátozza a televízió sajátos igényeit, ami mindenképpen durva leegyszerűsítése annak, amit az imént a televíziós

személyiségről mondtunk. Arról nem is beszélve, hogy tágítva vizsgálódási körünket, nemcsak a színészi játék televíziós érvényesülését kell szemügyre vennünk, hanem azokat az egyéb aspektusokat is, melyek egy színházi előadás jellegét, atmoszféráját meghatározzák. Az Ádám Ottó rendezte *Éjjeli menedékhely* közvetítése a Madách Színházból már csak azért is kívánnivalót hagyott maga után, mert az előadás kompozíciója mindvégig több szólamú volt, vagyis szinte megszakítás nélkül az egész színpadtér játszott, s az egyidejűleg a színpadon levő színészek, ha nem is szóltak éppen, de gesztussal, arcjátékkal állandóan reagáltak egymásra. Ezért aztán a kamera *egy-egy* pillanatra premier planba váltott (ilyenkor elvesztettük szemünk előtt azokat a szereplőket, akikkel a premier planba hozott színésznek kapcsolata volt), majd visszaugrottunk a teljes színtér táblaképszerű átvételébe, ez viszont a kis képernyőn a követhetlenségig és élvezhetlenségig degradálta a látványt. Az operatőr számára nem maradt más, mint az egy-két perces - sőt, néha csak félperces - premier plan lehetőségek gyors, kapkodó kihasználása; s ez ugyancsak összekuszálta az előadást.

Nem tudom, hogy a televízióknak szándékában van-e *A luzitán szörny* Katona József színházbéli előadását közvetíteni, de ha erre sor kerül, azt hiszem, az operatőr még nehezebb helyzetbe kerül, mint *az Éjjeli menedékhely* esetében. Bajos elképzelni, hogy az egész színházteret a játékba bevonó, lüktető elevevességű produkciót hogyan tudja a képernyő visszaadni. Mégsem véletlen, hogy épp *A luzitán szörny* esetleges televíziós közvetítését emelem itt ki, ugyanis épp ez az előadás igen lényeges tanulságokkal szolgálhat számunkra.

Mindenekelőtt hangsúlyoznunk kell, hogy a televíziós közvetítéstől sosem várhatjuk, hogy *az élő színház* élményét visszaadja; abban sem reménykedhetünk tehát, hogy bármiféle közvetítés is éreztetni tudná *A luzitán szörny* előadásából azt, amit a legrövidebben *a közönség aktivizálásának* nevezhetünk. De visszaadhatna valamit, s talán nem is keveset, azokból a kitégült horizontokból, abból a gondolati töltésből, amit az előadás az élő színház eszközeivel juttatott el a nézőhöz.

Elvileg ez lehetséges. A gyakorlati megvalósítás azonban mindjárt felveti *az eszközök különbözőségének* kérdését.

Magyarán, minél jobban kihasználja a színház sajátos lehetőségeit, minél inkább épít a néző és színész *hic et nunc* kapcsolatára, a színházi előadás annál kevésbé közvetíthető. Továbbá: minél inkább meg akar felelni a televízió sajátos küldetésének, minél komolyabban veszi saját műfaját, annál kevésbé vállalkozhat még a könnyebben közvetíthető előadások átvételére is. Azt jelenti ez, hogy a tévé mondjon le a színházi produkciók sugárzásáról? Mondjon le arról, hogy az eddig néhány ezer vagy tízezer színházlátogató részére hozzáférhető, adott esetben egészen magas szintű élményt nyújtó előadásokat megismertesse milliós nézőtáborával?

A fentebb jelzésszerűen vázolt ellentmondásokból közel sem kell ilyen radikális következtetést levonnunk. Mert igaz ugyan, hogy *A luzitán szörny* érzésem szerint jelenlegi formájában nehezen tehető át televízióra, de nem okozna különösebb megterhelést sem a tévének, sem a színház művészcine, ha a rendező, tegyük fel, *televízióra alkalmazná* az előadást. Ez egyébként számos külföldi televíziós társaság gyakorlatában már jól bevált módszer. Nem is lenne másra szükség, mint az előadást a színházi nézőtér helyett a kamerákra irányítani, ami még egy olyan produkció esetében is, mint *A luzitán szörny*, elképzelhető. Gondoljunk csak arra, milyen technikai ötletességgel adta vissza az *Eper és vér* című film operatőrije, Ralf Woolsey az amerikai diáktüntetések tömegjeleneteit. Hasonlóképpen, illetve ennél a filmnél még tévészerűbben, nem nehéz elképzelnünk *A luzitán szörny* rendezői és koreográfiai megoldásainak adaptálását sem.

Az ilyen jellegű, stúdióba átültetett színházi előadások egy csapásra megoldanak a színházi közvetítésekkel kapcsolatos problémák zömét. Nem is beszélve arról, hogy ez esetben tovább lehetne szaporítani a képernyőre átvett előadások számát, ami könnyítene a tévé műsorgondjain. A televízió segítségével sietne e tekintetben számos vidéki színház, különösen, ha a vidéki tévéstúdiók megszületnek. S végül nem lényegtelen az sem, hogy a tévészínház követelményeihez való alkalmazkodás izgalmas próba-tétel és újszerű művészi feladat elé állítaná a színház művészeit, gazdagítaná a színészek, rendezők, sőt a díszlet- és jelmeztervezők kifejezési eszközeit is. A néző pedig művészileg kiegyensúlyozottabb, a televízió sajátosságainak megfelelőbb művekkel találkozna a képernyőn.



REJTŐ JENŐ: TULIPÁN (BUDAI PARKSZÍNPAD) GALAMBOS ERZSI ÉS MENSÁROS LÁSZLÓ (Iklády László felv.)

GÁBOR ISTVÁN

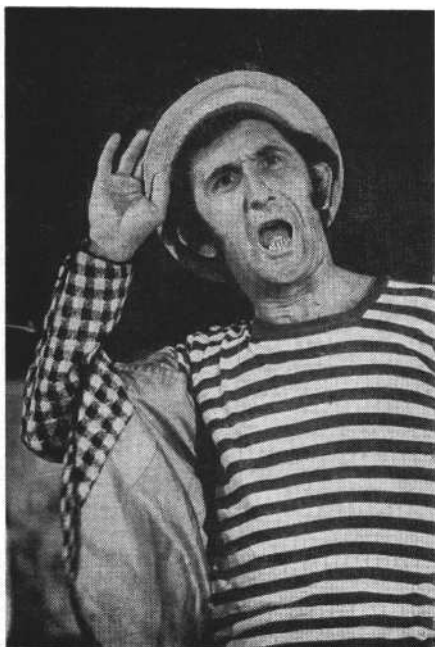
Egy nyári bohózat tanulságai.

Az idei nyáron nagyon könnyű feladatot láthatott el a bíráló, amikor elvállalta, hogy beszámol Budapest szabadtéri vídamságairól. Egyetlenegyszer kellett csak autóbuszra szállnia, hogy megnézze az egyetlenegy szabadtéri könnyűipari produkciót, a *Tulipánt*. Több alkalom ugyanis nem kínálkozott: az idei nyár műsorán szerepelt *Charley nénye* még tavalyról maradt ránk, a *Halló, itt Balaton '71* és a *Slágerhullám '71* címek alatt futó tánczenei műsorok pedig művészeti kérdéseket meglehetősen csekély mértékben vetnek föl. A recenzens tehát bele-

nyugszik a megváltoztathatatlanba: az idén aránylag kis fáradsággal szolgálja meg bérét. Titokban még hálás is lehet a Budapesti Szabadtéri Színpadok igazgatóságának, hogy idejét nagymértékben kímélik. De mit szól ehhez a közönség?

Emlékek az Odeon moziból

Gyermekkoromban sokat jártam az Odeon moziba. A délutáni előadáson 30 fillérbe került az első sor, és ezért a pénzért két teljes filmet is vetítettek. A Budai Parkszínpadon, ahol a *Tulipánt* játsszák, az előzékeny igazgatóság ugyan-csak két darabot adatott elő egy este, és még csak a helyáratat sem emelte. Az első darab *a Liliomnak egy gyöngén* sikerült, malackodó és laza paródiája, a második mulatságos bohózat, néhány, a Liliompersziflázsából idetévedt szerep-



REJTŐ JENŐ: TULIPÁN (BUDAI PARKSZÍNPAD) GARAS DEZSÓ A CIMSZEREPBEN (Iklády László felv.)

lővel. (A vurstlit láthatjuk ebben az első részben, mindazokkal a kellékekkel, amelyeket részben valóság, részben Molnár Ferenc földolgozása hagyományozott ránk. Van itt ligeti fényképész, mellékállásként házasságközvetítéssel foglalkozó félvilági asszony, hipnotizőr, fezőr, eröművész és hintáslegény; csak darab és cselekmény nincs.) Molnár Ferenc darabjának negyedszázaddal későbbi paródiája a vurstli után nem a mennyországban, hanem egy földi mennyországot jelképező luxushajón folytatódik, ahol az előző felvonás közreműködői most már főszerepet játszanak az összetévesztésen, a férfiruhába bújt nő szituációjára alapuló ismert elemeket hordozó, de most már jobban ki-dolgozott mulatságos komédiában.

A Tulipánnak, Rejtő Jenő darabjának fölfedezéséről bőségesen beszámolt már a sajtó. A leleményes Szenes Iván találta meg a szöveget régi kacsatok között a padláson, egy lomtalanítási akció során. A közlések azonban nem tudnak meg-egyezni abban, hogy hol is adták elő a *Tulipánt*. Néhány ismertetés szerint a Terézkörúti Színpadon, ugyanakkor a nyári műsorfüzetben közölt eredeti plakát a Komédia Orfeumot jelöli meg a darab 1934-es premierjének színhelyéül. Oldjuk meg a gordiuszi csomót: első fele valóban olyan, hogy csak a Komédia adhatta elő. Ott ugyanis szigorúan alsó korhatárhoz kötötték a bemenetet,

és ebben a színházban volt az egyik mű-sor fő száma az a fából készült és oldalára döntött számár, amely nem akart föltápáskodni, azaz föllátni. A második részben viszont aránylag kis mértékben szerepelnek a nemi életre vonatkozó át-tételes kifejezések, így hát ez a rész családást okozott volna a Komédia Orfeum törzsközönségének. Van azonban itt néhány teljesen önálló kabarébetét, meg a 30-as években keserűen aktuális szójáték, a Zsibónak ejtendő potyautas személyére vonatkozóan. Ez már inkább a Terézkörúti Színpad hangja; valamivel igényesebb humor, szituációkba ágyazva.

Feladatunkat így hát a látott darabhoz hasonlóan mi is kettéválasztjuk, és külön beszélünk a *Tulipán* két műfajáról.

Ki fogja meg a munka végét?

Az alcímbeli kérdést Kajlingerné teszi föl, és ő is válaszol rá. Az üzletmenetel nehezebb perceiben, amikor az ezredes az egész regimentnek egyszerre ad kimenőt, neki, Kajlingernének a jobb napokat látott tulajdonosnak is csatasorba kell állnia, és meg kell fognia a munka végét. Ha akadna olyan jámbor ifjú a nézőtérben, aki koránál fogva nem ízelhetette meg a földszintes házakban elhelyezett nyilvános üzletek gyümölcsét, és ez az intézmény olvasmányaiból is kimaradt, most a színésznő harsány mozdulatainak segítségével gyorsan pótolhatja műveltségének ebbeli hiányait. Szó esik arról is, ugyancsak Kajlingerné közlése nyomán, hogy ilyen munkák közben valamit mindig mozgatni kell, és lám, az éltebb nézők máris vidáman idézgetik emlékeiket a Komédia Orfeumból, meg azokról a helyekről, amelyekre a kuplerosné nem is céloz, hanem egyenesen rá-talál.

Most azután nyomban el lehet marasztalni a kritikust a prűderia, rosszabb esetben az álszentség vétségében. Meg-fogtuk - kiálthat fel önfeledten az olvasó -, ez az ember nem bírja elviselni a sikamlós tréfát. Pedig egészen másról van szó. Ifjúságunk például, amely az egykori örömtanyákat nem ismerheti ugyan, de az ott használatos munkaszavakat azért nagyon pontosan a nevének nevezi, és irodalmunk egy része is, abban az igyekezetében, hogy „a valóság hú tükre” legyen, ezt ugyancsak gyakorta megteszi. (Arról nem is szólva, hogy fejlett nyugati színpadok ezt a műveletet mind gyakrabban és mind pontosabban be is mutatják.) A nyers valósághoz mér

ten csak annyit adhat a sejtelmes célzás, mint vad öleléshez képest a homlokpuszi. És különben is pusziya válogatja; né-melyik nagyon nyálás és gusztustalan lehet.

A színészi játék nagyjából ennek az alaphangnak felel meg. A színészek egy része úgy tesz, mint egyik ismerősöm, aki nem hisz Edison találmányában, ezért a távolságot hanggal és nem a telefondrót segítségével szokta áthidalni. Mikrofonhiányról igazán nem lehet beszélni a Budai Parkszínpadon, mégis némely közre-működő úgy kiabál, mintha attól félne, hogy az erősítők fölmondják a szolgáltatást. Kiabálni vigyázállásban vagy kezeket karbaölteve nehéz, ezért a nagy hanghoz szükségszerűen nagy mozdulat is társul. Lorán Lenke mint Wolfné, a panoptikumos - aki Rejtő Jenő darabjában a Liliom-beli Muskátné örökébe lépett - valóságos tornamutatványokat végez, hogy az esetleges félreértéseket a frivolitással kapcsolatban a ködös fejekben is eloszlassa. És ebben a versengésben partnerei sem akarnak lemaradni. A szöveg ismeretében minden mondatnak előre meg lehetne koreografálni a mozdulatát, hiszen téli esteiken és különböző színpadokon közeli jó ismerőseink lettek ezek a gyárilag készült gesztusok.

Horváth Tivadar, a rendező az első részben nem is nagyon ügyelt az ilyes-mire. Figyelmét inkább az kötötte le, hogy a nem nagyon épületes, a játékot gyakorta ide-oda szaladgálással helyettesítő cselekmény hézagait revüvel vagy revüt pótló sürgés-forgással töltsse ki. Időnként azután érdeklődési körén kívül maradt az egyszerű helyzetnek hatásosabb beállítása, színpadi be- és kijövetek elmélyültebb megtervezése.

Kínálkozott volna pedig jobb lehetőség is a rendező számára ebben az első félidőben. Említettük, hogy a *Tulipán* Molnár Ferenc darabjának valamiféle halvány paródiája. Jelen van a színpadon néhány olyan színész - Garas Dezsó, Alfonzó, Kibédi Ervin például -, aki ehhez a paródiához különleges érzék-vel rendelkezik. Szinte kimeríthetetlenek a lehetőségek, hogy mire irányuljon ez a paródia; Molnár Ferenctől az akkori színjátszón át a mai színpadi modorosságokig. Csak egy lett közülük mára már érdektelen: a régi vurstli kifigurázása. Az első rész mégis ezen a könnyű, olcsó sikerű és sokat taposott úton halad végig.

A művészete, a tehetségével kivívott rangja iránti illő tisztelettel, de őszintén

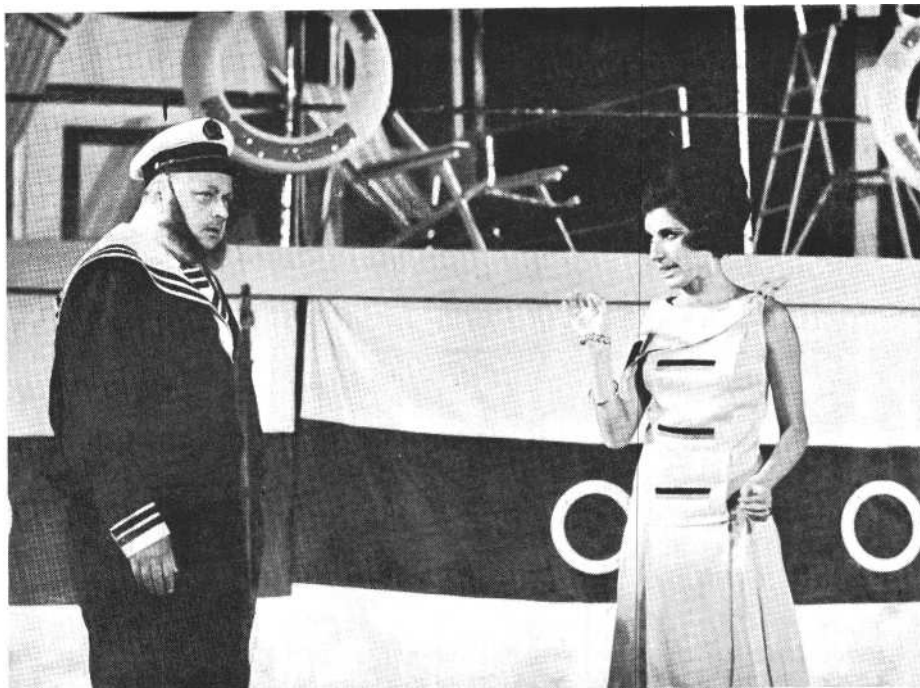
kell szólnunk Tolnay Kláriról. Nevét a műsorlap az első helyen tünteti föl, de nem véletlen, hogy a Tulipánról írott kritikák éppen csak regisztrálják a művész jelenlétét. Nincs ok ugyanis részletesen szólni arról, hogy ez a kitűnő drámai színész a darab elején elmond egy satnyán megírt prologot Rejtő Jenőről, a darab körülményeiről, majd né-hány strófát énekel is hozzá. Erre a szerepre nincs szüksége Tolnay Klárinak és annak a közönségnek sem, amely őt - teljes joggal - a legnagyobbak között tartja nyilván. Színpadi fogasztareklám ez, amelyet nyugati tévék műsoráról szólva el szoktunk marasztalni.

Művészek a luxushajón

A *Tulipán* második részét külön is el lehet játszani, egyébként is elég hosszú ah-hoz, hogy a közönség ne érezze megkárosítva magát. Ez a rész ugyanis nem-csak más helyszínt jelöl, ennek más a műfaja is, jórészt más színészekkel. Itt már valóban színészek veszik birtokukba a terepet, köztük olyanok is, akik az első részben nem mindig igyekeztek ezt bizonyítani. A vurstliból megismert né-hány panoptikumfigura is megjelenik ugyan azon a luxushajón, amelyen a *Tulipán* második fele siklik előre, de ha nem ismernénk az előzményeket, akkor sem lenne nagyobb hiányérzetünk.

Garas Dezső is itt kezd alkotni. Megteremt egy figurát, eljuttassa a 30-as évek pesti szemléjét, a minden oldalról meg rugdalt chaplini kisembert, aki semmin sem tud csodálkozni már. Mit neki, hogy tévedésből nőnek nézik, hogy szépségversenyt nyeretnek vele, ahhoz képest, ami örültség akkoriban, a 30-as években a világban történik. Az a legjobb, hogy Garas nem is akar a színpadi félreértéseknek engedve nővé változni, nőies allűröket fölvenni; ennyi örült között fölösleges volna bármilyen látszatra is ügyelnie. A pesti panoptikum kikiáltó-ja a luxushajó utasait is viaszfiguráknak nézi. És ugyan ki akarna bábuk előtt tetszelegni, nekik tenni a szépet? Ezért a furcsa groteszk játékért, amit Garas Dezső most produkál, érdemes elfeledni az első rész unalmát, de még azt a Garas Dezsőt is, aki sajátos módon a vurstliban nem volt a helyén, és itt, a Mauretánia luxushajón foglalja el jogos mű-vészi birodalmát.

Ami energiát Horváth Tivadar a *Tulipán* első felében elpazarolt arra, hogy megnövevessze a nagyon szegényest és cse-



REJTŐ JENŐ: TULIPÁN (BUDAI PARKSZÍNPAD) SZENDRŐ JÓZSEF ÉS FARAGÓ SÁRI (Iklády László felv.)

kélyet, ezt az energiát a második részben jól hasznosítja. Óriási rutinja is segíti ebben, ami éppen szabadtéri rendezésnél a különféle társulatokból verbuvált alkalmi együttesnél elengedhetetlen feltétel. Most már lényegesen egészségesebb a játék, gördülékenyek és jól egymáshoz csiszoltak a jelenetek, a rendező itt már arra is gondot fordít, hogy egy-egy szó-játék, félreértésen alapuló bohózáti helyzet ne mondjon rossz puskaként csütörtököt. Furcsa ellentmondás: ebben a feje tetejére állított operettvilágban realiztikusabb a játék, mint a lizsének valószínűsége, a magunk emlékeivel jobban azonosítható közegében.

Színészek nélkül persze ez semmiképpen sem megy. De van itt néhány mű-vész, aki a nevtetésnek ehhez a nagyon nehéz mesterségéhez is ért, aki a közönséget nyáron is közönségnek tekinti. Mensáros László például: csöndes rezignációval mosolyogja ki az általa oly bohémas eleganciával alakított bugyuta ögrófol, vagy Galambos Erzs, a milliomoslány, akinek annyi színe van, ahány mondata. És Alfonzó is csak a luxushajón kezd mást is csinálni a szokott, unalomig ismételt apró paródiái után, most pesti vagány, aki egyszer talán Liliom is lehetett volna. Horváth Tivadar-nak a rendezés mellett bizonyára kevés ideje juthatott arra, hogy saját szerepét is kidolgozza, mások kontrollja pedig nem nagyon ismert fogalom magyar színpadokon. Ezért elővett egy sokat használt, félig szenilis, raccsoló operettfigurát és Rejtő Jenő szövegét gyakorlottan fölmondja. Lehoczky Zsuzsa bájos ugribugri cselédlánya mind a két részben kellemes színfolt, többen azonban a szereplők közül aránylag csekély gondot

fordítottak arra, hogy megismertessenek bennünket a színpadi játék alapelemeivel.

Csaknem negyedszázaddal ezelőtt a színházi újságnál az volt legelső slapaji megbízatásom, hogy Gombaszögi Ellát taxin bekísérjem a lapnak a Városi Színházban rendezett matinéjára. A fellépés ingyenes volt, a művészek tiszteletdíj gyanánt egy évi előfizetést kaptak. Gombaszögi Ella ötperces jelenete arról szólt, hogy interjút ad egy újságírnak. A taxiban remegve forgatta a két zizegő papírt - két flekk volt mindössze a szövege --, a színpadon biztonság kedvéért az asztalra tette, hamutartóval álcázva a „puskát”. (Azt már mondanom sem kell, hogy kitűnően tudta, mert erre az egy alkalomra is megtanulta a szerepét.)

Arról jutott ez az eszembe, hogy a *Tulipán* előre megtervezett tizenkilenc előadása közül a hetediket sokan még nem ismerték eléggé röpké szövegüket. Ez abból is kiderült, hogy egymás szavába vágta, mondatokat fölcseréltek, poéneket idő előtt robbantottak. Nem valószínű, hogy ez valamiféle drukk miatt történt; egészen másról van szó, ami egész színházi életünkben is kezd sajnálatosan, általános lenni.

De ez már nem egyedül a szabadtéri előadások kérdése csupán; a színpadi fegyelem meglazulásáról nem rövid megjegyzést, hanem elemző cikksorozatot kellene írni.

Rejtő Jenő: Tulipán (Budai Parkszínpad)

Rendezte: Horváth Tivadar, zene: Aldobolyi Nagy György, versek: Szemes Iván. Szereplők: Garas Dezső, Alfonzó, Kibédi Ervin, Lehoczky Zsuzsa, Galambos Erzs, Tolnay Klári, Mensáros László, Faragó Sári.

négyszemközt

Gyöngyi, Márai Enikő és a Kaláka Együttes, Fodor Tamás, Markaly Gábor, Madaras József.

*

A SZÍNHÁZ szerkesztőségében vitát rendeztünk a fesztivál alkalmából. A beszélgetésen a következők vettek részt: Surányi Ibolya, Márai Enikő, Fodor Tamás, Kézdy György, Madaras József, Markaly Gábor, Papp János és Vallai Péter. A magnetofonra vett vitát rövidítve közöljük.

*

Mi készítené ma egy fiatal művészt, fiatal színészt arra, hogy önálló estet tartson? Az önkifejezés belső kényszere? Kielegületlenség a színházi munkában? Esetleg annak az igénye, hogy színházon kívül, más formában is keressék a művészi kifejezés lehetőségét? Alkalom-e az önálló est a színészi teherbíró-képesség kipróbálására? A mesterségbeli eszközök - beszédkészség, koncentráció képesség stb. - karbantartására? Az okok alighanem esetenként és egyénenként változnak, és az említettekén kívül másokkal is bővülnek. Mégis, mi lehet az alapvető kényszerítő erő?

MADARAS JÓZSEF: Azt hiszem, ez olyan mérhetetlenül tágas kérdés, amely-re elég nehéz felelni. Az előadást távol-esik a színészmesterség lényegétől. Sokat gondolkoztam azon, hogy miért. Talán azért, mert a versmondás mint műfaj máig megoldatlan dolog - bármilyen nagyképpen hangzik is ezt így kijelenteni. Miért tud egy jó műkedvelő majd-nem ugyanolyan szinten verset mondani, mint egy színész? Méghozzá nem is rossz színész. Nem találtam rá feleletet. Azt hiszem valahol máshol kell megoldást keresni a versek megszólaltatásának a problémájára. Eddig mintha megkerültük volna a lényegét. Meg kell mondanom, egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy lehetséges a költővel azonos - vagy akár csak megközelítő - szinten tolmácsolni a verset. Volt idő, amikor szavaltunk. Ez jól ment egy ideig, mindenkinek „szólt a hangja”. Volt, aki érezte, és volt, aki értette a verset. Akadt aki érezte is, és értette is. Különböző stílusokat találtak ki, ami érthető és elfogadható. De ha a dolgok lényegéhez akarunk eljutni, akkor a dolgok születésénél kell elkezdni. Föl kell tennünk először is a kérdést: *miért* születik egy vers, és *miből* születik egy vers? Azt

hiszem, nem egyszerűen abból, hogy van egy élményem, például látok egy szép lányt, és ha már úgyis költő vagyok, akkor mindjárt írok róla egy verset. Úgy érzem, József Attila azért óriási költő, mert olyan mérhetetlenül be volt zárva önmagába, hogy semmiféle más élvezhető világot nem kapott, mint a saját világát, amelyet belülről kibonthatott. Ez az a világ, amely csak az abszolút magányosságban, illetve a teljes önmagunkra utaltságban jöhet létre, és sem szándék, sem lehetőség révén nincs belőle kiút. József Attiláról történetesen köztudott egy csomó dolog. Például, hogy 1930 körül negyvenéves cipőben járt, holott harminckilences lába volt. Aztán tudunk róla ilyeneket, hogy kellemes, közvetlen ember volt, de kellemetlen is, mert „tarhált”, kötekedett stb. Kérdés, hogy ha ezeket tudjuk, akkor valóban a lényegét tudjuk-e? Szeretjük felöltöztetni a dolgokat, ahogy Ady fogalmazta: „karácsonyfa jelleggel”. Ahelyett, hogy magát a verset néznénk, a vers születésének körülményeit. És ebből derítenénk ki, hogy ki is volt tulajdonképpen József Attila. Lehet, hogy ez reménytelen vállalkozás. Lehet, hogy a vers *megszólaltathatatlan*: azért írják le, hogy elolvassam, és mások is elolvassák, és ennélfogva mindenkinek mást mond. De még ugyanannak az embernek is mást mond különböző körülmények között.

- Talán jó lenne, ha felbontanánk a témát. A vers megszólaltatásának lehetőségére - vagy lehetetlenségére - mindenképpen érdemes lenne visszatérni. Most azonban hadd kapaszkodjak abba, amit Madaras József a beszélgetés elején mondott. *Hogy ti. a versmondás teljesen távolesik a színészmesterség lényegétől, tehát a színháztól. Nem tudom, hogy erről mindenkinek hasonló-e a véleménye?*

SURANYI IBOLYA: Színház és versmondás két műfaj, és ezt most szögezzük le a beszélgetés elején. Nagyon sokan elismerik például, hogy az operanéklés és a dalnéklés között van különbség, természetesen tartják, hogy más a Zeneakadémián dalt énekelni, és más az operaszínpadon játszani, de ugyanezt a különbséget nem tartják fontosnak a versmondás és a színjátszás vonatkozásában. Kijelentik, hogy minden színész tud verset mondani, tehát nem kell a versmondás műfaji kérdéseivel külön is foglalkozni. Mi a Színházművészeti Szövetség és az Egyetemi Színpad támogatásával

KOLTAI TAMÁS

Önálló est - misztifikálás nélkül

Vita az előadóművészetről

A versmondásnak régi és nemes hagyományai vannak Magyarországon. Hogy csak az elmúlt évtizedek és a jelen versmondóit említsük, Ascher Oszkár, Péchy Blanka, Horváth Ferenc, Berek Kati, Surányi Ibolya előadójai közül mindannyian őrzünk szép emlékeket. Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a versmondás legújabb keletű reneszánszát Mensáros László emlékezetesen nagy sikerű önálló estjétől számíthatjuk. Mensáros fellátott és egyszersmind kitérte az egyetlen előadóra épülő önálló est kerekeit. A műfaj azóta állandó fellendülést mutat, alighanem sok fiatal is Mensáros előadóját óta kapott kedvet a versmondáshoz.

Október 1. és 14. között - a műfaj magyarországi történetében először - az Egyetemi Színpadon a Színházművészeti Szövetség támogatásával megrendezik a Fiala Előadóművészek Fesztiválját. A sorozat rendezője Surányi Ibolya, az Egyetemi Színpad irodalmi vezetője.

A Fesztivál résztvevői a következők: Margittay Ági, Kézdy György, Sólyom Katalin, Papp János, Újlaky Károly, Vallai Péter, Bálint András, Bűrös

azért rendezük meg ezt a fesztívt, hogy felhívjuk a versmondásra a közvélemény figyelmét. És a szakma figyelmét is.

MARKALY GÁBOR: Lényegében egyetértek Surányi Ibolyával, csak egy kicsit módosítanám az általa említett „két műfaj” tételt. Nem a saját szavaimmal Illyés Gyula és Gábor Miklós egy-egy megfogalmazásával rokonságot érzek. Engem sokan azzal vádolnak, hogy naturalistán motyogva mondok verset. Én azt hiszem, nem is tudok verset mondani. Mégis szükségét érzem annak, hogy verset mondjak. Hogy miért? Ehhez van szükségem az előbb említett idézetekre. Gábor Miklós írja a *Tollal* című könyvében, hogy a *Lorenzaccio* próbája közben két verset mondogatott az öltözőjében, s ennek a két versnek az elmondása lényegében ugyanolyan problémát okozott neki, mint az egész szerep megoldása. Goethe és Blake verseiről, a Prométheuszról és a Tigrisről van szó. Nagyon fontosnak tartja Gábor Miklós ezt a napot, amikor a „magányos próbálgatás” során az öltözőjében elmondta ezt a két verset. Azt írja, hogy megtalálta az egész mesterségének a kulcsát: „Igen, kétségtelen, hogy valami formai dolog van a kezemben, de az az érzésem, hogy éppen a versek mélyére értem...” Ezt érzem én is: a versek sűrítve egy-egy helyzetet tükröznek. És ha megpróbálok megérteni vagy elmondani egy verset, akkor ebből a helyzetből mondom el, s ez ríhatatlanul kapcsolatban van a színé-szettel. A versmondás sűrített állapot.

SURÁNYI IBOLYA: Én a versmondást csak a rossz értelemben vett színészkedéstől igyekszem leválasztani. Az idézet-re hadd feleljek idézettel - Kosztolányitól: „A szavalóművészet az idők során elkorcsosult. Sehol se garázdálkodtak olyan szabadon a műkedvelők, mint itt. A műkedvelők közé sorolom a színészeknek azt a részét is, akik a dobogóból színpadot akarnak csinálni, s nem érvén be a szaválás egyetlen anyagával, a hanggal, igénybe vettek mindent, amivel a hatást borsozhatták: a mozgást, a tag-lejtést, az arcjátékot. Szörnyűséges volt, amikor az ilyen »művész« túldörögte a költemény sikerét.”

MARKALY GÁBOR: Én viszont hadd idézzem Illyés Gyulát, aki ellentétes álláspontot vall Surányi Ibolyával. A *Hajszálgökök* című kötetben *A szavalásról* szóló írásban találtam meg, amely

tulajdonképpen előszó volt Palotai Erzsébet előadójához. Azt írja Illyés: „... a vers nemcsak értelmünkhöz, nemcsak logikánkhöz szól. ... van a versben jócskán olyan elem is, amelynek hatása leginkább tán a zenéhez hasonlítható. Ezért lehet egy-egy verset csaknem anynyiféleképpen előadni, akár egy zenedarabot.

Színészet és előadóművészet úgy eltávolodott egymástól, hogy szinte szólás lett: a versmondó színész feledje el a színészmúltját; az előadóművészek eszébe se jusson, hogy színjátszás is van a földön, azaz, hogy ő is »játsszon« ... Ez természetesen tévedés. Az előadóművész is színész, s neki is játszania kell. Azzal a különbséggel, hogy neki nem a szöveg cselekményét kell életre keltenie ... Gondolatom az, hogy az előadóművészek magát a költőt kell »megjátszania«; vagyis az alkotás néha biz hosszú folyamatát kell oly röviden összefoglalnia, mint maga a vers; ismétlem, a költőt kell létre keltenie, elénk varázsolnia, úgy, ahogy ő a költőt a mű első élményében az alkotás küzdelmében elképze-li. Úgy kell elmondania, ahogy a költő szavalná versét, ha szavalóművész is volna.” Amit ebből megszívlelendőnek tartok: a belső, formai fegyelem. Egy színházi előadás közben el lehet kenni a dolgokat. A hibákat el lehet tussolni. De ha a versmondó egyedül áll ki az emberek elé, akkor semmit sem lehet eltussolni. Ez fokozott koncentrációra kényszerít, ezért nevezte sűrített állapotnak, helyzetnek a versmondást. Rokonságot érzek versmondás és színészet között. Igaz, két műfaj - nem mondok tehát tulajdonképpen ellent Surányi Ibolyának -, de óhatatlanul visszahatnak egymásra.

SURÁNYI IBOLYA: Köszönöm, hogy kiegészített. Valóban *kiegészített*, és nem *ellentmondott*. Én egyébként azért szoktam hangsúlyozni a versmondás külön-műfaj jellegét, hogy nagyobb becsülete legyen. Sajnos előfordul, hogy színészek minden felkészülés nélkül elmondanak vagy felolvasnak egy verset. Nem érzik ennek a felelősségét. Meg kell becsülni ezt a műfajt. És elsősorban a hivatásos előadóknak, a színészeknek. Nem akarom megsérteni az öntevékeny, amatőr versmondókat, akiknek áldozatkésztsége és eredményei közismertek, de mégiscsak a hivatásos művészeknek kellene kialakítani a műfaj normáit. És elkeserítő, amikor az ember a tévében neves művészekről szöveghibás versmondást hall. Én

a nevükben is szégyeltem magam. Remélem, hogy ez a tizenkettes csapat ilyen téren is jótékony hatással lesz a versmondás fejlődésére.

- *Markaly Gábor szavaihoz kapcsolódva: hogyan hat konkrétan egymásra színjátszás és versmondás? Mi a versmondás, az önálló est önálló gondolati tartalma?*

KÉZDY GYÖRGY: Nagyon szépeket mondunk itt egymásnak és egymásról, és ami eddig elhangzott, az mind igaz. De legalább magunk között ne misztifikáljuk a dolgokat. Persze hogy más versmondás és színjátszás. És persze hogy ugyanaz. Nyilvánvaló, hogy akik ezt csináljuk, a beszédből élünk, a színpadon éppen úgy, mint a pódiumon, ami szintén színpad. Elmondok egy nagyon egy-szerű, gyakorlati példát arra, hogy mi a kapcsolat versmondás és színjátszás között. Karinthy-estem premierjén elfelejtettem az egyik vers első sorát, és ezt őszintén bejelentettem a közönségnek. Csak azért tudtam ezt megtenni, mert már tizenöt éve vagyok színpadon. Föl-vettem a papíromat, megnéztem az elfelejtett sort, és elmondtam a verset. Akkor sikerem volt, mint ide Lacháza. Azt hitték, hogy direkt csináltam. Pedig csak volt *merszem* tizenöt éves tapasztalat, színpadi bakik, rövidzáratok stb. alapján ezt megtenni. Azért mondom, nem kell ezt ennyire misztifikálni, hogy színpadi művészet és előadóművészet. Még csak annyit Madaras József egy mondatához: nem olyan nagy baj, ha egy műkedvelő majdnem olyan jól mond verset, mint egy művész.

MADARAS JÓZSEF: Én ezt a „bajt” a színész részéről fogalmaztam meg, mint negatívumot.

KÉZDY GYÖRGY: Nyilván arról van szó, hogy azt a verset, amit mond, egy tehetséges műkedvelő ugyanolyan jól érti, érzi, mint a színész, mert sokat foglalkozott vele, mert ő is egy értelmes, gondolkodó ember, és neki is két keze, két lába és ugyanannyi hangszalagja van, mint egy színésznek. Mindazt megteheti, amit egy színész. Tehát ez is misztifikáció, ez a hivatásos-műkedvelő ellentét. Mi talán azért csináljuk jobban, mert hosszú távon csináljuk, és *csak* ezzel foglalkozunk.

MADARAS JÓZSEF: A zenében mondjuk egy műkedvelő hegedős és egy Paganini játéka között mégis akkora a

különbség, hogy még én is fel tudom mérni, aki egyébként két hangot nem tudok megkülönböztetni egymástól.

PAPP JÁNOS: Megpróbálok misztifikáció nélkül, teljesen racionálisan beszélni erről az előadóművészet nevű dolgról. Szerintem három kapcsolatra épül. Kapcsolat a közönséggel, kapcsolat a költővel és kapcsolat magammal. Az első - a kapcsolat a közönséggel - eleve meghatározza az előadóművészet létjogosultságát. Arról, hogy önálló művészet-e, nem kell vitázni. Van, hatása van, értelme van, jó dolog, a művész ki tudja magát fejezni, valamit közölni tud a nézővel, aki bejön, megérti, élvezi, tapsol. Ami a másik kapcsolatot illeti, az előadóművész és a költő kapcsolatát: ezek véleményem szerint találkozások. Hogy *milyen* verset mondok, milyen verset *szeretek* mondani: ez egy találkozás, ami-nek a létrejötte attól függ, hogy kinek az áramkörébe tudok bekapcsolódni, kinek a hangulatát tudom megérteni, kivel vagyok közös. Ha van bennünk közös, akkor jól elő tudom adni a verset, de ettől még előfordulhat, hogy másvalaki másképpen adja elő ugyanazt a verset, mert más hangulatra érzett rá benne. *Igazi találkozás, igazi egyesülés nincs, nem is lehet.* Két ember van jelen, az egyik megírta a verset, a másik elmondja. Tehát nem érdemes azon sem vitatkozni, hogy vissza lehet-e maradéktalanul adni azt, amit a költő leírt. Maradéktalanul visszaadni nem lehet, de hogy mennyit lehet visszaadni belőle, az már az előadó szuggesztivitásán múlik. A harmadik kapcsolat a legfontosabb: kapcsolat magammal. Itt visszatérnék az eredeti kérdésre, arra, hogy ki miért csinál előadóestet. Én azért, mert ki akartam fejezni magam, és ehhez kerestem legalább egy rést. Kerek percc: nem volt elég feladat, és tele voltam munkakedvvel, ambícióval, erővel. Ki akartam valahogy törni ebből a helyzetből. Tehát *nekem* volt szükségem az estre. Hogy másoknak is mondok-e, adok-e valamit, ez már más ügy, és az előbb említett másik két kapcsolaton is múlik. De abban a pillanatban, amikor kiállok a pódiumra, olyan egyedül vagyok, mint a világon senki. Abban a pillanatban meg kell teremtenem a magam világán belül egy másik világot, amelyhez szólni akarok, amelyet esetleg meg akarok változtatni stb. Ez borzasztó nehéz, de aki előadóestet tart, az ezt a nehézséget vállalja. Ezt a „belső küzdelmet” megint nem kell misztifikálni: azért csinálom,

mert ki akarom magam fejezni, és ez a kifejezési mód jó és tartalmas.

FODOR TAMÁS: Én nem érzem jogosultnak ezt a fajta önálló estet. Ami-kor megcsináltam a magam első estjét, úgy éreztem, hogy mindent elmondtam magamról: „önkifejeztem” magam. Ma már azt hiszem, hogy egy kollektívával a közönséggel ugyancsak egy kollektívát kell szembeállítani. Egy ember ezt nem nagyon győzi. Azt javasoltam, hogy mi, néhány fiatal fogjunk össze, és keressünk magunknak költőket. Az lenne a feladatunk, hogy felfedezzünk fiatal költőket és megismertessük őket. Ezen az elsődleges célon belül sok egyéb szándékunk is lehet, de a lényeg: új alkotók bemutatása. Szép dolog a klasszikusok újrafelfedezése. József Attilát akárhányszor olvassuk, mindig más szemmel látjuk. De egy József Attila-est célja csak-is az lehet, hogy minél jobban megközelítsük a József Attila-i igazságot. Én viszont úgy érzem, hogy a mi korunknak új igazságai vannak, és ezeket nem lehet minden esetben József Attilával kifejezni. Az én igazamat, amely szeretném, ha rímelve 1971 igazára, csak olyan alkotókkal tudom bebizonyítani, akik ma élnek, sőt akik csak most indulnak az életbe. Ezért néhány éve megpróbálok pár költővel szorosabb kapcsolatot kialakítani. Esztétikai vitákat tartunk, verseket olvasunk fel, minden születő verset megbeszélünk. Ezeknek a beszélgetéseknek a során felvetődnek olyan kérdések, amelyek a magyar értelmiség nagy részében felvetődhetnek. A kérdéseknek megpróbálunk objektív formát adni: ők megírják a verset, mi továbbbítjuk a közönségnek. Hogy miért nem közvetítik a könyvkiadás és a folyóiratok útján verseiket? Nem tudom, lehet, hogy még túl fiatalok, és még nem közlik őket. Talán túl hosszú verseket írnak. Nem tudom miért, ezek a költők nem jelennek meg. Illetve ritkán, vidéki folyóiratokban: a Tiszatájban, a Jelen-korban. De szétszórtan, nem egységesen. Én megpróbáltam öt fiatal költőt össze-hozni egy esten.

- *Ez rendkívül szimpatikus vállalkozás, de feltétlenül kizárja a „hagyományos” önálló est létjogosultságát?*

FODOR TAMÁS: Azért nem hiszek az ilyen önálló estben, mert a mai valóság ellentmondásos. Tehát így gondolkodtam: ha ezt ábrázolni akarom, akkor egymás után két olyan verset kell el-

mondanom, amelyek kifejezik ezt az ellentmondást. De a két verset nem mondhatja el ugyanaz, mert két költő írta őket. Nekem mégis feltétlenül szükségem van a vitára. Az eseten *belüli* vitára. Az ellentétek összeütköztetésére. Viszont nem vagyok szkizofrén. Nem tudom jól elmondani azt a verset, amelyet a következő pillanatban meg fogok támadni egy másik verssel. Ezt csak két különböző előadó teheti meg - gondoltam magamban. Azután rájöttem, hogy amíg az ellentmondás az ellentét szint-jén jelentkezik, ez a dolog valóban megoldhatatlan. Amikor azonban dialektikus ellentmondás lesz, tehát magában foglalja az azonosságot és az ellentétet, akkor már megoldható. Ha tehát ez az öt költő valamiben egyetért, és ez a valami lényeges dolog, akkor a részlet-ellentmondások már kevésbé fontosak. Így már elmondhatja egyvalaki ezeket a verseket. Minthogy bennem is vannak ellentmondások, revideálnom kellett a véleményemet. Ezért vállalkoztam az önálló estre.

MARAI ENIKŐ: Én is arra a kérdésre felelnék, hogy miért csinálom önálló estet. Mindazért, amit a beszélgetés során említettetek, és még egy csomó másért. Az első estem szabályos volt: kimentem a pódiumra, és sorban, szoros szerkesztésben elmondtam mai magyar költők súlyos, komoly mondanivalójú verseit. Aztán a második estem előtt úgy éreztem, hogy lehetne oldani, lazítani ezen a formán anélkül, hogy a versmondás színészkedéssé fajulna. Vidám verset például - azt hiszem, mindannyian tudjuk -, sokkal nehezebb mondani, és bizony nagyon sokszor görcsösen mondjuk. Úgy éreztem, ki kell találnom valamit, hogy a görcs oldódjék, a vers megmaradjon versnek, de a néző mégis színpadi játékként fogadja.

FODOR TAMÁS: Környezetet lehet teremteni egy-egy vers köré. Például vetítéssel. Egy szerelmes vers egy társadalmi cinéma vérité foto mellett egészen másnak tűnik, mint anélkül. Ez persze csak akkor jó, ha a mű alkalmas ad egy ilyen megoldásra. Ennek az a biztosítéka, hogy ismerjem a vers születésének körülményeit. Igaz, a közönség ezt nem ismeri, de a vers megértését elősegíthetem azzal, hogyha melléteszek egy képet vagy más vizuális elemet. Én tulajdonképpen nem pódiumon szeretnék előadó-estet csinálni, hanem mondjuk egy kiállítási teremben, ahol fotók, fotomontá-

zsok és képzőművészeti alkotások vannak jelen. Ilyen környezetben a vers egész asszociációsorokat indíthat el a közönségben. Valami ilyennel próbálkozom most is: egy szobrásznak, Margot Istvánnak és egy grafikusnak, Bálványos Hubának a vetített képei szerepelnének háttérként. Esetleg egy kiállítást is lehetne rendezni a folyosón a műveikből. Ezzel az együttes megjelenéssel közelebb lehetne hozni a csak képzőművészeti érdeklődésű embereket az iroda-lomhoz és viszont.

MÁRAI ENIKŐ: Én is felhasználok társművészeti elemeket. Bécaud-tól Sammy Daviesig figyeltem az előadóművészeket, mert rengeteget lehet tőlük tanulni - a versmondást tekintve is.

KÉZDY GYÖRGY: Ez megint misztifikálás. Mindenki mindentől tanul: abból, hogy él, abból, hogy van. Nap mint nap tanulsz. Nem tanulni kell. Hiába biflázd be azt, hogy mond verset Ódry, úgyszólván magadon átszűrve mondod. A művész exhibicionista állatfaj. Világos, hogy magát akarja megmutatni.

PAPP JÁNOS: Az előadóművész megkülönböztetés.

KÉZDY GYÖRGY: Mindenki tanul és gondolkodik, és mindenkinek „titka” van, de erről nem szabad beszélni, mert ez már maga misztifikáció. Világos, hogy aki kiáll beszélni embereknek, az állandóan készül rá, hogy el fogja mondani, amit fontosnak tart. És amiről meg akarja győzni őket. De ebből az a lényeg, hogy elmond egy szöveget. Ez nem olyan nagy dolog. Ebben csak az a nagy dolog, hogy te mondod el, mert te, a színész el tudod mondani.

- *Ha jól értem, Kézdy György mindenfajta művészkedő nagyképűség ellen hadakozik, teljes joggal. Térjünk vissza az előadóművészethez.*

MÁRAI ENIKŐ: Én az előbb is arról beszéltem, és egyáltalán nem misztifikáltam akkor, amikor Bécaud-t említettem. Én egy Bécaud-showból konkrét ötletet kapok arra, hogyan csináljam meg az önálló estemet. Az is konkrétum, hogy a második estemen a vidámságról, az életszeretetről, a szerelemről akartam beszélni. Nagy könnyítés, hogy nem egyedül vagyok a színpadon, hanem a Kalácsa Együttessel, amelynek a jelen-léte oldottá teszi a hangulatot. Az egész egy kicsit kísérleti dolog.

PAPP JÁNOS: A kísérletben az a döntő, hogy *magammal* kísérletezem, nem az előadóművészettel. Tehát nem az előadóművészetről kell beszélünk, hanem mindig magunkról.

KÉZDY GYÖRGY: Ez az exhibicionizmus teteje: egy ember kiáll ötszáz néző elé, és arra kényszeríti őket, hogy figyeljenek rá. Ráadásul még kísérleteznek is vele. Vagy az előadóművészettel.

MÁRAI ENIKŐ: Nem az előadóművészettel, hanem egyfajta stílussal.

KÉZDY GYÖRGY: Ne haragudj, ha te Bécaud-tól kaptad az ötletet, akkor az miért kísérlet? Bécaud már kikísérletezte neked.

MÁRAI ENIKŐ: Bécaud *magának* kísérletezte ki és *a daléneklésben*.

MARKALY GÁBOR: Igaza van Papp Jánosnak, mindenki csak saját magán kísérletezhet.

MÁRAI ENIKŐ: De ha előadó vagyok és magamon kísérletezem, akkor természetesen az előadóművészettel is kísérletezem.

- *A kísérletnek a művészetben mindig van egy rossz, riasztó melléközöngyéje. Erről a témáról külön vitát lehetne indítani. Visszatérve az előadóművészethez, az önálló esthez: mi teszi vonzóvá egy fiatal művész számára?*

KÉZDY GYÖRGY: Az önálló estben az a gyönyörű, hogy ha el tudom hitetni a nézővel azt, amiben hiszek (és én *valóban* hiszek benne), akkor mondhatok akár Kosztolányit, akár Babitsot, akár Karinthyt vagy bárki mást, biztos, hogy nagy hatása lesz. A döntő: hinni benne. És tudni kell csinálni.

PAPP JÁNOS: Én megint csak azzal egészíteném ezt ki, hogy akár Kosztolányit, Babitsot, Adyt vagy József Attilát mondok - akkor is *rólam* van szó. Az én véleményemet mondom el.

MARKALY GÁBOR: Ne tévesszük össze a versmondást az önálló esttel. Ez két különböző dolog. A versmondás több is, de kevesebb is. Egy verset külön elmondani borzasztó nehéz dolog. Én például a legkritikábban merek csak vállalkozni rá. Az önálló est egészen más dolog. Önálló est akkor csinál az ember, ha valamit el akar mondani: magá-

ról, egy tárgykörből, egy állapotról, a helyzetéről.

MADARAS JÓZSEF: Arról van szó, hogy egy verset magában nehezebb elmondani.

MARKALY GÁBOR: Az önálló est menekülés is. Pontosabban menedék. Tudniillik nagyon bizonytalan, hogyha az ember *egy* verset mond el, bele tud-e mindent sűríteni abba a néhány pillanatba. Én életemben egyszer mondtam el úgy verset, ahogyan akartam: Rilke egy versét.

PAPP JÁNOS: Nemcsak menekülés az önálló est, hanem tökéletesebb kifejezés is. Egy vers kevés. Egy versben nem tudom megfogalmazni, amit mondani akarok.

MARKALY GÁBOR: Illetve nagyon kicsi az esélye annak, hogy meg tudom fogalmazni. Szerintem egy vers egy állapotot fejez ki. A költő állapotát. Ha ezt a verset elmondom egy pódiumon, akkor reprodukálom a költő állapotát. De ez az állapot egy helyzet, egy élet-forma következménye: a költő anyagi, szerelmi stb. viszonyait tükrözi. A vers ebből az állapotból született. De több is ennél, mert a pillanatnyi állapotból való kiszakadást is jelenti. Ez valami megfoghatatlan dolog, különösen akkor, ha nem ismerem pontosan azt az állapotot, amelyben a vers létrejött. A körülmények ismerete nélkül szerintem egy vers nem érthető. Vannak örökérvényű versek, amelyeket „kapásból” el lehet mondani: például *az Anna örök*. Ezeket a verseket el merem mondani külön De a legtöbb vershez a hátteret is ismernem kell. Az önálló estet már úgy szerkeszttem meg, hogy az egyes versek kiegészítsék egymást.

VALLAI PÉTER: Én vitatkozom azzal, hogy egy verssel nem lehet elmondani valamit.

MADARAS JÓZSEF: Abban igaza van Vallainak, hogy a verset önálló darab-ként kell kezelni, és nem egy egység részeként.

PAPP JÁNOS: Az előadóestben viszont - és itt vitatkozom Madaras Józseffel -- minden vers igenis az egész egy része, és úgy is kell kezelni.

VALLAI PÉTER: Tudok olyan verset mondani bármelyikötök előadóestjéről, amelyben szinte benne van az egész előadóest.

MARKALY GABOR: Természetesen. Nem értem az ellentmondást.

MADARAS JÓZSEF: Mindenkié igaza van: az előadóestben a vers ön-álló is, és az egész része is.

MARKALY GÁBOR: Ez a szép a dialektikában.

-Pontosabban fogalmazva: van egy vers, amely önmagában teljes értékű egész, és önálló mondanivalója van. Az előadóestben viszont a versek mondanivalója összegeződik, és alkalmassá válik arra, hogy az előadó saját mondanivalóját szolgálja. Befejezésül még egy kérdés: először fordul elő, hogy fiatal előadók sorozatszerűen, fesztiválon lépnek fel. Milyen eredményt lehet várni ettől a „tömegmegmozdulástól”?

SURANYI IBOLYA: Én azt várom ettől, hogy a fiatalokra figyeljen jobban oda a közvélemény. A kritikusoknak módjuk lesz végigkísérni a sorozatot. Lehetőséget szeretnének nyújtani a sajtónak, a művész kollégáknak, rendezőknek, színgazdátoknak és a közönségnek, hogy jobban megismerjék ezeket a fiatalokat. Persze nem tudunk mindenkit bemutatni itt. De szeretnénk, ha a könyvtárak, kultúrotthonok országsszerte meghívnák ezeket az előadókat és estjüket. Példamutató a Békés megyei tanács vállalkozása: módot adnak egy-egy előadóművésznek, hogy egy hét alatt, naponta háromszor, több helyen is bemutassák mű-sorozatukat. Középiszólásokban, könyvtárakban stb. Máig emlékeztető, hogy milyen nagy jelentősége volt annak idején Péchy Blanka Ady-estjeinek a Zeneakadémián. Szeretném, ha ez a szép hagyomány folytatódna, és ezek a jó színvonalú előadóestek országsszerte kiszorítanák a hakiszerű, dilettáns felolvasásokat. Kényelmesebb, sőt talán anyagilag biztonságosabb lett volna befutott mű-észtők estjeit megismételni, és ezekből tartani fesztivált. De úgy gondolom, hogy egy kommunista szerkesztőnek mindig az újra kell építenie, mindig a fiatalokra, mindig arra, ami forrongóban van, amiből a jövő készül. Ezért gondoltuk, hogy a szokványos formák ismétlése helyett valami újjal próbálkozunk, ami izgalmas lesz a fiatalok - és a lélekben fiatalok - számára. Ezért mégis bízom a telt házakban.

- Köszönjük a beszélgetést. A fesztiválhoz sok sikert kívánunk külön-külön és együttesen minden résztvevőnek.

*

A beszélgetésen nem tudott részt venni Péchy Blanka, a Színházművészeti Szövetség Előadóművész Szakosztályának elnöke. Hozzászólását, melyet az alábbiakban közlünk, írásban juttatta el szerkesztőségünkhez.

- Már maga a tény is örömdetes, hogy fiatal színészeink előadóestjeinek ámulatos bősége módot ad ily gazdag fesztivál megrendezésére. Régebben előadóműsorral vagy az lépett közönség elé, akitől a színpad megtagadta az érvényesülés lehetőségét, vagy az a színész, akit tartósan mellőztek, sőt átmenetileg meg is fosztottak szerződésétől. Ezerkilencszáztizenkilenc után ez az utóbbi körülmény terelt néhányunkat a pódiumra. Erősen elfoglalt színész nem-igen szánta el magát a tengernyi fáradtsággal és izgalommal párosuló előadó-estek rendezésére. Még Jászai Mari is közreműködéseket vállalt csupán, jóllehet vers-repertoárjából több estére terjedő műsorra is tellett volna. Varsányi Irén, Bajor Gizi még közreműködésre is csak olyankor fanyalodott, amikor a felkérést nem háríthatta el. Gál Gyula, Beregi Oszkár, majd Ódry Árpád elég gyakran szerepelt pódiumon. Ódrynak egy szép önálló estjére is emlékszem. Sokkal többet aligha rendezett. Hegedüs Gyulának is csak egyetlen estjéről tudok.

- Persze ez nem annyit jelent, hogy idegenkedtek a versektől. A pódium veszélyeitől rettegetek. Később akadtak a pódiumtól kevésbé iszonyodó, és sűrűn szereplő művészcink, de sohasem olyan szép számban, mint most.

- Fesztiválunk előadóművészei budapesti vagy vidéki színházak tagjai. Korántsem munkalehetőség hiányában áldozzák idejüket műsoraik anyagának kiválasztására, megtanulására és kidolgozására. A költészet és az irodalom tisztelete sarkallja őket. Anyagi érdek sem-mi esetre sem, hiszen felléptidjük úgyszólván töredéke csak munkájuk ellenértékének. Ha pedig a tágabb érvényesülés lehetőségének becsúgya ösztökéli őket, az is jó fogadtatást és pártolást érdemel. Színházművészetünk látja majd hasznát, ha irodalmi tájékozottságú, szövegelemzésben gyakorlott, beszédjét csiszoló, kiejtését ápoló színésznemzedék nő fel, s példájával további nemzedékeket is serkent.

- Kívánatos volna, hogy minden esztendőben megrendezhessük seregszemlé-jüket.

BENKŐ TIBOR

A veszprémiek tíz éve

Tíz évvel ezelőtt, 1961. október 13-án új magyar színház alakult: a veszprémi Petőfi Színház. Nemcsak Veszprém, illetve Veszprém megye kulturális életének fontos eseménye volt a színházalapítás; fordulópont, értékes tanulság lett ez az egész magyar színházi élet - különösen a vidéki színháztársulás - egésze számára.

Heves vitát váltott ki a szakmában az MSZMP Veszprém megyei végrehajtó bizottsága és a megyei tanács végrehajtó bizottsága közreműködésével készített színházalapító határozat, amely szakított - valljuk be, igen merészen - a vidéki színházak eddig jól bevált mi-nősített szervezeti felépítésével, s ki-mondta, hogy a veszprémi színház egy-tagozatú, prózai színház legyen. S mind-járt hozzátette: „A színház arra törekedjék, hogy műsorpolitikája eszmei, nevelési célkitűzéseket tükrözzön, műsorával ne szakadjon el közönségétől, de eszmei-művészi igényességével mindinkább előremutasson. A színház műsorának közép-pontjában a magyar műveknek, a magyar drámai hagyományoknak és az új magyar drámáknak kell állni. Gondoskodni kell az új közönség színházi kultúrájának megalapozásáról, a klasszikus értékek megismertetéséről. A színháznak természetesen nemcsak a műsorpolitikában, hanem az együttesteremtésben, a játékstílusban is ki kell alakítani egyéni arculatát ... A veszprémi színház ily módon épülhet be az egyetemes magyar színházművészetbe.”

A veszprémi Petőfi Színház egy év-tized alatt a magyar színházi élet értékes, egyéni profilt kialakító, biztos pillére lett.

Lehet-e operett nélkül?

A vidéki színházak igazgatói, gazdasági vezetői ma is határozottan állítják: még mindig az operett a fő vonzerő, a színház gazdasági egyensúlyának biztosítója, a kassza akkor telik meg, ha a plakát operettre csalogatja a nézőt. Van ugyan néhány figyelmeztető jel, operett is megbukott már: csak félig teltek meg a széksorok. De a kivétel erősíti a szabályt, mondják erre sokan. Az operettet ugyan

a színházi vezetők és a színészek, a rendezők sem szeretik annyira, mint egy évtizede; a közönség egy része - főként a fiatalok -, nagy ívben elkerüli a szín-házat, ha operettet játszik. De még igen erőteljesen él a hit, hogy operett nélkül nem élet az élet. Tanú rá szinte minden vidéki színház, év végi „leltára”, amelyből kiderül, hogy a 10-12 bemutatott darab egyharmada-fele operett, de az előadásszám ennél sokkal nagyobb arányban az operett felé hajlik.

A veszprémiek szakítottak ezzel a „hagyomány”-al, s úgy tűnik, vállalták még a ráfizetés kockázatát is: ők operettet nem játszanak. Egyszer mégis megpróbálkoztak vele, a *Montmartre-i ibolyát* műsorra tűzték, majdnem megbuktak. Egy - később részletesen tárgyalt - köz-véleménykutatás során egyetlen ember sem szavazott rá.

Hát mégis lehet - vidéken - operett nélkül színházat csinálni?

Egy kis történelem

(E visszapillantás megírásában nagy segítségünkre volt a veszprémi Petőfi Színház két vezetője: Pétervári István igazgató, valamint Hegyeshalmi László, aki „A veszprémi Petőfi Színház törekvései, működésének tapasztalatai” címen három évvel ezelőtt figyelemre méltó, elmélyült tanulmányban foglalta össze a színház múltját.)

Veszprém megye szerencsés adottságú: hét városa van (Veszprém, Ajka, Keszthely, Pápa, Tapolca, Várpalota, s legújabbán: Balatonfüred). Ezek ugyan kisebb városok, legalábbis lélekszámukat tekintve. A 33 ezer lakosú Veszprémet is beleértve, a hét városban mindössze 145 ezer ember lakik, hozzávetőleg annyira, mint Miskolcon, Debrecenben, Szegeden, vagy Pécsen. A megye lakossága sem sok: 420 ezer. Állandóan fejlődő, lélekszámban gyarapodó települések jellemzik a megyét: szinte mindegyik város húsz év alatt - 1949 és 1968 között

megkétszerezte a lélekszámát. De nemcsak a lélekszám nőtt, gyarapodott az emberek műveltsége, „tudata” is a megye 19 középiskolájában, 2 egyetemén, ipari és mezőgazdasági jellegű kutató-intézetiben: ebben a megyében valóban új értelmiségi és szakképzett munkásréteg él. Minden jel arra mutat: a szín-háznak is része, szerepe van az új „tudat” kialakításában.

Talán az is szerencse, hogy Veszprém megyében az állandó színház hiánya miatt megszakadtak a színházi hagyomá-

nyok, legalábbis csökkentek a kommersz színházi hatások.

Hegyeshalmi László tanulmánya szerint Pápa színházi emlékei a legrégebbiek: az első színlap 1817-ből került elő. Veszprém megye büszkélkedhet azzal, hogy itt nyílt meg 1831-ben a Füredi Magyar Játékszín, a Dunántúl első, az ország második magyar kőszínháza - Kisfaludy Sándor nemes buzgalmából. Veszprémben 1814-ben már működött a „Stadttheater” - főként a diákszínházi játszás jóvoltából. 1908. szeptember 17.: ekkor nyitották meg a veszprémi színházat, amelynek felépítése 560 ezer koronába került (a tetemes pénzt nagyrészt a megye lakosságának hozzájárulásából gyűjtötték össze). *Állandó* színház, *változó* társulatok, *ingadozó* színvonalú előadások - ez jellemezte a veszprémi színházi életet. A felszabadulás után a műkedvelőknek adott otthont, majd művelődési ház lett. Főként a győri Kisfaludy Szín-ház és a Déryné Színház társulatai vendégszerepeltek az épületben. Az ötvenes évek végén már egyre megtámadhatatlanabb volt a Veszprém megyei saját színházigény: 1961-ben valósult meg ez a vágy. Ekkor már annyira „színház-éhes” volt a közönség, hogy elfelejtették: operett is van a világon.

Adatok, tények

Az első évadban - 1961/62 - 2663 bérletet vásároltak a megyében. A bérlet-vásárlók száma azóta folyamatosan gyarapszik: az 1970/71-es évadra II 270 bérletet adtak el (ebből 6515 ifjúsági, 4755 felnőtt). Meglepően nagy szám. A nézők száma is ilyen arányban nőtt: 1961-ben, a kezdéskor több mint 30 ezer, 1970-ben már 140 ezer néző ült be a színházba (egy előadásra ma már 450 néző jut).

S mindehhez hozzá kell tenni, hogy a veszprémi Petőfi Színház kifejezetten *városi* színház, nincs tájolás kisebb falvakba, községekbe. Veszprémben minden pénteken, szombaton és vasárnap játszanak, havonta egyszer hétfőn és szerdán is, Ajkán hétfőn és szerdán, Keszthelyen vasárnap, hétfőn, szerdán, Tapolcán szerdán, Várpalotán minden csütörtökön. Veszprémben a bérleti elő-adások száma: 138, Ajkán 26, Keszthelyen 28, Tapolcán 18, Várpalotán 36. A bérletszüneti előadások száma Veszprém megyében 25, Veszprém városban 9, a megyén kívül 30 előadást tartanak.

Talán megbocsátható még néhány számadat felsorolása, amelyek azt a célt

kívánják szolgálni, hogy képet adjunk a Petőfi Színház és a megye, illetve Veszprém városa kapcsolatáról.

Az előbbiekből már kitűnt, hogy a Petőfi Színház milyen *nagy* mértékben számít a bérletesekre. Nem minden tanulság nélküli, ha megvizsgáljuk, hogy a különböző városokban, ahol a színház játszik, a lakosság milyen arányban vásárol bérletet. A veszprémi lakosság 14,1 százaléka (4972 fő) vásárol lehetőséget arra, hogy megtekintse a színház 10 előadását (az ifjúsági bérletek tulajdonosai 8 bemutatót tekinthetnek meg). Legkevesebben (5 százalék) Várpalotán, legtöbben (8,8 százalék) Ajkán vásárolnak bérletet. Ajkán szinte mindig telt ház van: egy előadást átlagban 579-en tekintenek meg, a színházterem befogadóképessége: 605 fő.

Kommentár nélkül is beszédesek ezek a számok.

Még néhány adat

Az első évad igazgatója Szilágyi Albert volt (ekkor tagja volt a társulatnak Görbe János is), majd Lendvay Ferenc vette át az igazgatást, 1964-ig. Ez volt a színházalapítás igazi korszaka, ekkor lett a Petőfi Színház városi színház, abba-hagyták a tájolást, a társulat is ebben az időszakban erősödött meg. Három állandó rendezője volt: Turián György, dr. Németh Antal és Bencze Zsuzsa. A társulat tagjai között találjuk a következőket: Buss Gyula, Bicskay Károly, Fogarassy Mária, Medgyesi Mária, Margittay Ági, Nagy Attila, Spányik Éva, Szabó Ottó, Tánczos Tibor, Újlaky Károly.

1964-ben Turián György vette át a színház vezetését (rendező: Pethes György, Bicskey Károly, Sík Ferenc), majd 1966-tól Pétervári István az igazgató. Azóta számos ismert rendező vállalt, illetve vállalt művészi feladatot a színházban: Pethes György, Horvai István, Horváth Jenő, Mónos Attila, Szücs János, Seregi László, Sándor János. A színház dramaturgia: Siklós Olga.

Az 1971/72-es évadra Veszprémbe szerződött Latinovits Zoltán, aki nem-csak színészként, hanem rendezőként is bemutatkozik majd a megyében.

A Petőfi Színház társulata a legkisebb a vidékiek közül: mindössze 23 színésszel dolgozik, s mivel javarészt csak prózai előadásokat tart, nincs zenekara és tánckara. A zenés darabokra - nem operettek - alkalmanként szerződtenek zenei együtteseket.

Közvélemény-kutatás

A színházak állandó panasza, hogy nem tudják, mit akar a közönség, nehéz kitapogatni az ízlését, véleményét, különösen azokat, akik nem járnak színházba. Veszprémben megpróbálkoztak a szondázással. 1968-ban 20 ezer kérdőívet osztottak szét részben az előadások előtt, részben más kulturális gócpontokon: iskolákban, könyvtárakban. Csaknem négyezer kitöltött kérdőív érkezett vissza a színházhoz.

A válaszokból az derült ki, hogy közülük 64 százaléknál bérllettulajdonos, rajtuk kívül 12 százalék vallotta magát rendszeresen színházba járóknak, 20 százalék ritkán jut el a színházi előadásra, s mindössze 4 százalék nyilatkozott úgy, hogy nem jár színházba.

Az alkalmi közvéleménykutatás arra is kíváncsi volt, hogy az emberek milyen előadások élményét hordozzák magukban, mire emlékeznek, mi tetszett nekik. Ez a sorrend alakult ki a szavazatokból:

A tanítónő
A kaktusz virága
Ex
Mózes
Ha elmondod, letagadom
Bohóc
Talpig úriasszony
Nagy család
Borisz Godunov
Optimista tragédia

A színház vezetői lepődtek meg a legjobban, amikor csak néhány „szavazatot” találtak olyan kasszadarabok mellett, mint a *Szegény Dániel*, *Osztigás Mici*, *Egy vasárnap New Yorkban*, *Váljunk el* vagy *a Nem élhetek muzikaszó nélkül*. Ekkor derült ki, hogy a hét évad egyetlen operettbemutatója - a Mont-martre-i ibolya - egyetlen elismerő szót sem kapott.

„Mit szeretne látni színházunkban?” - ez a kérdés is szerepelt a kérdőívben. Mai témát, mai szerzőt a válaszadók 74 százaléka igényelt, klasszikus művet 26 százalék kért, vígjátékot 65 százalék.

S mit játszott 1961 és 1970 között a veszprémi színház? Nyolcvanhat bemutatót tartott, ebből 28 volt mai magyar dráma (22 ősbemutató), 21 külföldi kortársdrámát adott elő (vagyis 49 mai drámát), 37 klasszikus színházi művet.

A legtöbb előadást a *Nagy család* első részéből tartották (ötvenet), melyet 25 ezer néző tekintett meg. Ezt követi a *Malom a Sédén* 38 előadása, melyen kettő híján 20 ezer néző jelent meg.

Az sem mindennapi eset, hogy egy színház olyan „kasszasiker-szerzőkkel” dicsekedhet, mint Németh László és Illyés Gyula.

Szellemi műhely

S lassan elérkeztünk oda, ahol kezdeni kellett volna: milyen összetételű szellemi eledelt tált, illetve tálat közönségének - tíz év alatt majdnem másfél millió nézőnek - a veszprémi Petőfi Színház? Az már kiderült, hogy az operetről lemondott önkéntesen, „élettársának” a prózát választotta. De vajon ez a próza szembeszíthető-e azzal az ígérennyel, amit az alapító határozat megfogalmaz: „eszmei-művészi igényességével mindinkább előremutasson”?

A veszprémi színházi vezetők szellemi műhelyükben hármastörekvést iparkodtak megvalósítani: maguk köré gyűjteni, háziszervezővé tenni a legkiválóbbakat, akik ritkán jelentkeznek színházi művel; bevonni a gyakorlott drámaírókat; lehetőséget adni az ismeretlen fiataloknak.

Németh László „felfedezése” a veszprémiek érdeme. Németh „Veszprémi példa” című írásában mondja el, hogyan került kapcsolatba a Petőfi Színházzal, hogyan bontakozott ki közöttük az együttműködés, amelynek első tényleges, nagy feltűnést keltő eredménye a *Nagy család* 1963. októberi bemutatója. Az író nem sokkal ezután megírta a darab folytatását, s érdekes epizódiként - a színházi élmény szuggesztív hatásaként - megjegyezhető fel, hogy az előadás hatására átdolgozta a dráma befejezését. Már említettük a *Nagy család* első részének Veszprém megyei sikerét, még annyit tennék hozzá: a következő két évadban kilenc magyar színház tűzte műsorára ezt a művet. (Németh komolyan vette a veszprémiekkel való kapcsolatát: itt mutatták be *Papucshős*, majd *Apáczai* című színházi műveit is.)

Illyés Gyula szintén a színház iránti alázatáról tett tanúbizonyságot, amikor a veszprémiek kérésére átdolgozta a *Fáklyalángot* (ezt a változatot játszotta később a budapesti Nemzeti Színház), s ugyanez az epizód a veszprémi színház igényességéről is tanúskodik. Illyés Gyulát is könnyű volt „táncba vinni”: a veszprémi színháznak adta bemutatásra *Malom a Sédén* c. színművét, a veszprémiek a 1970/71-es évadban pedig *Kezgyenc* c. történelmi drámáját tűzték műsorra.

A háziszervezők közé tartozik *Gyárfás Miklós* (hét év alatt öt darabját mutat-

ta be a Petőfi Színház, ebből négyet ősbemutatóként), *Gáspár Margit* (*Ha elmondod, letagadom* c. szatírája itt vált országosan ismertté).

Itt mutatkozott be első darabjával *Dévényi Róbert*, *Schwajda György* (*Bohóc* című művét heves kritikai ellenzés fogadta, a Veszprém megyei fiatalok ugyanakkor nagy tetszéssel; a már idézett közvélemény-kutatásban a hatodik helyet szerezte meg), *Száraz György* két darabjával is.

A veszprémi színház szellemi törekvéseinek egy másik vonulatához tartozik *Madách Imre* Mózesének felfedezése. *Turián György* igazgató-rendező érdeme. *Keresztury Dezső*t kérte fel a restaurálásra, az „élő színpadra való alkalmazásra”. *Vajda György Mihály* szerint, „Madách Mózesének bemutatásával a veszprémi Petőfi Színház beírta nevét a magyar színház történetbe”. Ennek a felfedezésnek köszönhető, hogy a budapesti Nemzeti Színház színpadán hosszú évek óta ott a *Mózes*, s estéről estére bizonyítja, hogy valódi dráma kelt életre a könyvtárak poros polcairól.

Talán nem is szükséges több bizonyíték ahhoz, hogy kiderüljön: nem a színház területi elhelyezkedése határozza meg egy színház helyét a szellemi életben, hanem a társulat belső műhelyének igényessége, kisugárzó ereje. S az sem tagadható (a veszprémiek nem is tagadják), a vidéki színházvezetés ma már nem nélkülözheti a dramaturg személyét, tevékenységét.

Még hosszan lehetne szólni a veszprémi Petőfi Színház műsorpolitikájáról, amely a mai magyar drámán kívül szívesen biztosított színpadot a kortársi világirodalom, a klasszikus drámairodalom javának - célunk ezúttal inkább az volt, hogy érzékeltessük: hogyan vált ez a színház a mai magyar drámaírók műhelyévé, fórumává. Talán kiderült az is, hogy Veszprémben ez nem alkalmi, kampányjellegű feladat: az eltelt egy évtized során, annak minden évadában jelentkezett ez, olyan sikerrel, hogy a bemutatott mai magyar drámák zömét szívesen vették át a fővárosi s más vidéki színházak.

Ma és holnap

Ha az előbb azt mondtuk, hogy Lendvai Ferenc igazgató volt a veszprémi Petőfi Színház megszervezője, akkor joggal jelenthetjük ki: Pétervári István igazgató nevéhez fűződik a veszprémi tár-

sulat stabilizálása, egyenletes és magas színvonalú tevékenységének biztosítása.

A veszprémi színház olyan távfutóhoz hasonlít, aki mindig egyenletesen osztja be az erejét, verseny közben nem ér el ugyan közbeeső rekordokat, de végül is könnyedén, erőlködés nélkül célba ér. Jól osztja be az erejét, olyan feladatokra vállalkozik, amelyeket „izzadás” nélkül megvalósíthat. Szinte nincs olyan rész-eredménye (bemutatója), amelyekre ne lenne érdemes odafigyelni.

Az ünnepi évadra 1971/72-re - lelkesen készül a társulat - minden hangos dobszó nélkül. S csaknem bizonyos: évadjuk egésze ismét a magyar színházi élet jelentős eseménye lesz.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMABÓL

Hermann István:

A csinálmány és a dramaturgia

Walter Kerr:

Üres kézzel vagy kitárt karral?
Beszélgetés Peter Brookkal

Osztoivits Levente:

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

Pályi András:

Szabad tér és szabadtér

Nánay István:

Gyors változások avagy egy szabadtéri látványosság

Köröspataki Kiss Sándor:

Premier a szentélyben

Saad Katalin:

Nyári játéktípus?

Székely György: Egy

paraplé ürügyén

Koltai Tamás:

A vitadrámától a Peer Gynt-ig
Beszélgetés Lengyel Györggyel

Szentirmai László:

Munkásnézők a Szegedi Nemzeti
Színházban

Nemlaha György:

Színházban voltam Erdélyben

Gál M. Zsuzsa:

ITI Kongresszus Londonban

Köpeczi Bócz István:

Szophoklész, Shakespeare és a komputer

fórum és disputa

SZILÁDI JÁNOS

Miért szeretjük a romantikát?

Azt mondják: a romantika fénykora közeleg. Sőt, nem is közeleg: itt van. Váratlanul jött, első lépéseit alig vettük észre. A színház még az abszurdoké volt, a közönség már nem. Az előzőre figyeltünk, az utóbbit szinte észre se vettük. Csak az egyre hangosodó sikerek értéke fel egy figyelmeztetéssel. Nálunk a Both Béla rendezte *Stuart Mária* volt ilyen. A Katona József Színház produkcióját már észrevettük, bár nem azt láttuk benne elsősorban, ami a legfontosabb volt, hisz szívesen és hosszan hasonlítottunk a Schiller-mű előző rendezéseihez - azt hittük: a mű szuverén rendezői értelmezése jelenti a bemutató lényegét -, méltáztunk a nagy lélegzetű alkotás és a kis, szűkös színpad találkozásán. Egyszóval a kérdéseket és a válaszokat egyaránt a színházon belül kerestük. Kívülre, a közönségre nem nézett ki a kritika, az elemzés. (Az igazságnak meg kell adni, volt erre is egy kísérlet: a Molnár Gál Péteré. A bemutatóról írt kritikájában jelzésként utalt erre, majd mintha maga is elrettent volna a következtetés teljes vállalásától, visszatért a szokottabb úthoz, s bár a produkció megkülönböztető lehetőségét hangsúlyozta, a tényt magát a színházművészet belső mozgásának erőterében vizsgálta.)

Azt hittük, egy színházon belüli vita hallgatói és hbzzászóloi vagyunk, ahol Schiller vitatkozik Ionescóval, a romantika hívja ki párbeszédre az abszurdokat. A látszat kétségkívül ez volt. A lényeg egy másfajta párbeszéd: az, amit a közönség folytatott a színházzal - és önmagával. És ezt nem vettük észre.

Magyarázat persze akad, nem is egy. A *Stuart Mária* a megszelídített romantika plasztikus színeivel tündökölt, hihettük, halkságával, visszafogottságával vonz közönséget. És egyébként is. Más-hol is, más jellegű művek, előadások is arattak sikert. Nem oly könnyű szétválasztani - nemritkán lehetetlen is -, hogy melyik siker életetője, kiváltója a mába visszacsúszó tegnapi, a ma vagy éppen a mában gyülekező holnap.

De a legfőbb megcsalató mégis a közönség volt. Az a közönség, amelyet nálunk így általában szokás emlegetni: elvontan, leginkább passzív értelemben. Még a legjobb közönségértelmezésünk sem jut el a közönségaktivitás fogalmáig. A közönségi „elvárásról” esetleg ejtünk szót, többről nem. Arról, hogy a közönség maga is alakítója, formálója a színházkultúrának, jószerivel elfeledkeztünk. A jó produkció közönségsikerét a magától értetődő dolgok természetességével könyveltük el, a többit pedig a színházművészet belső ügyének éreztük, nyilván-

SCHILLER: ÁRMÁNY ÉS SZERELEM
(MADÁCH SZÍNHÁZ) PAPP JÁNOS (FERDINÁND)
ÉS SUNYOVSKY SZILVIA (LUJZA) (Iklády László felv.)





SCHILLER: ÁRMÁNY ÉS SZERELEM (MADÁCH SZÍNHÁZ) PAPP JÁNOS (FERDINÁND) ÉS SUNYOVSZKY SZILVIA (LUJZA) (Iklády László felv.)

nítottuk. Holott nem az volt, nem csupán az volt.

És erre egy újabb Schiller-mű, az *Ármány és szerelem* előadása adta a cáfolhatatlan bizonyítékot. Éppen az ellentmondással. Azzal, hogy az esztétikai fegyverzetű elemzés, miközben támadhatatlan jogossággal számlálja elő a produkció művészi kielégetlen mozzanatait, maga is értetlenül áll a közönség-siker előtt. Mitől is siker egy művészi joggal bírálható színházi est? A darab győzött az előadással szemben? Erre zavartak a legtöbben. A romantika fénykora közeleg, mondták. Biztos ez? Nem arról van-e szó inkább, hogy a romantika csupán fémjelez valamit? Valamit, amit a közönség kér, követel, és amit - jelenleg - a romantikában lel föl a legteljesebben? Nem az okvetetlenkedés miatt sorjáztatjuk a kérdéseket. Ha az utóbbi az igaz, és a romantika csupán egy körvonalazható közönségvágy egyik realizálási módja, akkor az a válasz, amely a romantika jóslat fénykora jegyében elintézettnak véli a válaszadást, félrevezető. Félrevezető, mert leszűkít, mert egy gazdag tartalmat egyetlen *formához* kapcsol.

A közönség színváltozása

Tulajdonképpen arról van szó, hogy egy évek óta egyre inkább összegubancoló

rejtvényt kellene végre megoldanunk. Vagy legalábbis komolyan megkísérelni a megoldást. (Mert eddig ez utóbbival se nagyon próbálkoztunk.)

És ez a rejtvény: *a közönség*. A mai magyar színházkultúra - beleértve a színházi szakirodalmat is - nézőismerete oly szegényes, rendszertelen és esetleges, hogy komolyabb döntésalapozáshoz számításba se vehető.

Az utóbbi évtized közönségvizsgálatai - mert azért voltak ilyenek - nem egy kidolgozott rendszer egymáshoz illesztett lépcsőfokait jelentették, hanem egyes intézmények magányos erőfeszítéseit. Már önmagában az időbeni koordinátlanság is súlyos probléma volt. Ezt tetézte a vizsgálati módszerek összehangolatlansága. És csúcsként áll az, hogy a különböző vizsgálatok nem egymás munkáját folytatták - hogy mást ne mondjunk: a következő vizsgálat nem az előző fehér foltjaira összpontosított, hanem mindegyik kezdett, lényegében, mindent előlről.

A vizsgálatokból kiszűrt eredmények, tapasztalatok jobbára visszhang nélkül maradtak. Nem csupán a közönségkutatást kell megtanulnunk - s nem csupán a színházban -, de meg kell tanulnunk komolyan venni, hasznosítani a kutatások, felmérések eredményeit is.

Másik forrásunk, ahonnan ismereteket

meríthetünk a közönségről: a statisztika. A Művelődésügyi Minisztérium minden évben vaskos könyvben jelenteti meg a kulturális terület statisztikai adatait. Eleget és haszonnal forgatjuk ezt a könyvet? Aligha. Pedig megérdemelné. Még akkor is, ha a számok hatalma is véges - főként akkor, ha a számok embereket jelentenek.

Hogy a közönséget alig ismerjük, tudott tény. Miért beszélünk akkor mégis ilyen részletesen róla? Két okból is. Először is az ismert tény újbóli felemlítése a sürgetés megerősítése. A másik, ehhez kapcsolódóan, az, hogy a közönség most elárulni, feladni látszik magát. Ha úgy tetszik, éppen a romantika jóslat fénykora kapcsán. Pontosabban: azzal is.

Mert ez a fénykorjósolat a romantikusok megkülönböztetett szeretetére alapoz. S ezt kellene vállalni. Akár *az Ármány és szerelem* előadása alatt, után is. Élőszóval, teszttel, kérdőívvel.

Mit mutatnak ezek a sikerek?

Mutatják azt, hogy az emberek szeretik a hősokeket. Azokat az embereket, akik nagy dolgokra törnek, akik vállalnak, küzdenek, s ha kell, embermód buknak el. Nem akármiért, de szépért, nemesért. Valami nagyért, valami mélyen és tisztán emberiért. És azonosulni is akarnak ezekkel a hősokekkel.

Mutatják azt, *hogy a nézők* - tömegesebben és szenvedélyesebben, mint eddig - elunták a mai drámák összeszámlálhatatlan tört gerincű, a cselekvést nem vállaló hősrészét. A nézők - ne feledjük: a néző csak a színházban néző, azon kívül munkás, mérnök, tisztviselő, tanár, tévész-tag - felmondták a kompromisszumot, és úgy döntöttek, vállalják az ön-megvalósítást. Ezért szeretik a romantikusokat: a nagy tettek és a nagy érzelmek műhelytitkait tanulmányozzák bennük, azt, amit maguk is tenni szeretnének. S ezt az elhatározást - amely könnyen meglehet: az egyén életében nem jut túl az álmok mezsgyéjén, de mint el-határozás, mint vágy és törekvés tiszta és őszinte -, ezt ünneplik a színházban.

*

Minderre persze azt lehet mondani : fantazmagória. Néhány színházi sikert nem nehéz lesodorni az érvek asztaláról. De talán nem kellene ezt elsietni.

Egyszerűen azért, mert ez a jelenség, ha lényegét helyesen fejtettük fel, a szocialista színházkultúra felmérhetetlenül *nagy* lehetőségét rejti magában. Az ön-megvalósítás kérdéskomplexuma gyakorlatibb fogalmazásban annyit jelent: szocialista demokrácia.

És az a színház, amelyik művészi programba képes ötvözni ezt - közvetlen kapcsolatba kerülhet a történelemmel.

A színház is, a drámairodalom is. S ez az utóbbi - bár csak most térül rá a szó - szintén rendkívüli fontosságú. Dráma nélkül nincs színház, szoktuk mondani. Valóban. A színházkultúra nem létezhet dráma nélkül. A drámát - a színházművészet oldaláról - lehet nyersanyagként tekinteni, íróját ki lehet rekeszteni a próbákról, egyszóval sok mindent lehet, csak egyet nem: nélkülözni.

A közönség nem a romantikát szereti, hanem a formát, a tiszta emberséget, a vállalni tudást, a meg nem alkuvást, az érzelmek megejtő varázsát. Azt, hogy példát adnak a teljes életre.

És ebben rejlik a színház, a drámairodalom feladata egyaránt. Az, hogy ezt a múltba torló találkozást vissza kell hozni a mába, hogy *az itt* és *a most* jegyében tárulkozhasson ki az önmegvalósítás a teljes élet lehetősége - az elbukások és győzelmek embert nemesítő szépsége.

TISZTELT SZERKESZTŐSÉG

Vajda Miklós a SZÍNHÁZ 71/5. számában, *Vajúdo dramaturgia* című cikkében felteszi a kérdést: „lehet-e régi módon írni?” Én ezt a kérdést nagyon rossznak tartom. Régi módon írni nem lehet. Egyetlen igazi művész sem próbálta még meg, hogy az előző századok stílusában alkosson.

Az igazi művészetet mindig az adott kor szellemében kell „művelni”. Hogy miért, az teljesen nyilvánvaló. A korszerű művészetnek a jelen problémáival kell foglalkoznia, ezt pedig régmúlt módszerekkel nem lehet. A 20. század egyik alapvető hibája az, hogy túl sokat tekint vissza a múltba, és közben elfelejt saját korának alkotni. (Századunkban eddig igazán nagyot csak a tudomány alkotott.)

A színház problémáját én körülbelül abban látom, hogy az alkotók rendkívül erősen koncentrálnak arra, hogy „jó színházat” produkáljanak, ahelyett, hogy kellemes játékra törekednének. Eleve meddő próbálkozás a színházban az élet tökéletes másolására törekedni. Képtelenség a színpadon díszletekkel valóságot teremteni. Nem kell eltitkolni, hogy színházban vagyunk, nem pedig kastélyban vagy falusi parasztházban. A néző-téren ülők mindegyike tisztában van azzal, hogy színházban van. Nem kell illúziókra törekedni, a színház nem panoptikum! Játsszani kell! A színház századok óta a játék színtere.

Shakespeare sem próbálta meg álomba ringatni nézőit, ehelyett bevonta őket is a játékba. A jó színház tulajdonképpen egy jó társasjáték. Ne civilizáljuk agyon a színházat. Legyen inkább természetes, egyszerű és nagyon játékos, akár tragédiáról, akár bohózatról van szó.

Nem a „jó színházra” kell figyelni, hanem arra, hogy mennyi jót játszunk! JÁTSSZUNK! Együtt a színészek és a nézők. Akkor nem kell majd színházi válságról beszélni. Nem a színház van válságban, csak az alkotók.

És hogy ezt milyen dramaturgiával kell elérni? Új dramaturgiával. Csak-hogy ez az új már az ősi keleti színházban alapmotívum volt. Ez nem elsősorban dramaturgia kérdése, hanem lendület, alkotókedv és akarat kérdése! Nem formális, részletproblémákba kell belemerülni. Előszűr a lényegét kell tisztázni. Előbb-utóbb minden színházi embernek rá kell jönnie erre. Aki azonban ezt nem fogadja el, annak teljesen mindegy, milyen dramaturgiával dolgozik. A magyar színházkultúra vezető lehetne a világon, ha merne kezdeményezni, és nem várna mindig az előzőleg máshol már kipróbált módszerekre.

A játékra pedig igény van. Elsősorban a fiatalok között. Ha a színházak nem változtatnak felfogásukon, elvesztik a fiatal nézőket, akik holnap már a bázist jelentenek. De sajnos művészeink nagy része érzésem szerint saját érdekeit félti az újításoktól. Kevés a kísérletező művész, és aki van, annak is igyekeznek elvenni a kedvét az új kereséstől.

A színpadi munka eredménye feltétlenül a nézőnél kell hogy jelentkezzen. Felmerül a kérdés: érzelmileg vagy értelmileg kell-e hatni. Véleményem szerint feltétlenül az emberi értelemre kell támaszkodni. A „civilizált” ember, sajnos, úgy látszik minden akadályt legyőzve, rendíthetetlenül harcol azért, hogy minél kevesebbet kelljen gondolkodnia. Éppen ezért a művészet kényszerítse a gondolkodásra. Ne kényelmesen az érzelmeire akarjon hatni. A jövő századoknak is a szellemileg friss, nem pedig az elpuhult emberekre van szüksége.

A néző a színházban érzelmileg tökéletesen felfogja a darabot, amely feltételezhetően meg is rendítette. Ám utána kilép az utcára és a buszon, vagy otthon, vagy máshol új benyomások, érzelmek hatására el is feledkezik előző benyomásairól. Két hét múlva már valószínűleg csak arra emlékezik, hogy az előadás nagyon szép, nagyon megrendítő volt, és a főszereplő rendkívül elegáns ruhát hordott. A befektetett munka gyakorlatilag értelmetlen volt.

Nagyobb munkával esetleg elérhetjük azt, hogy nézőnk az észével is felfogja az előadás mondanivalóját (ha van). Esetleg még saját gondolatait is előcsalogathatjuk. És abban az esetben, ha né-

zónk saját logikájával, eszével végigkövette, végigvezette magában a darab értelmi vonalát, sőt maga is adott hozzá, biztos, hogy sokáig nem felejt el, vagy ha az előadás nem is marad meg pontosan emlékezetében, az elfogadott és az önálló gondolatok egészen biztosan tudatosodnak. A munka eredményes volt.

Itt kapcsolódnék az előbbiekhöz. Hogyan lehet az embereket aktív gondolkodásra készíteni? Csak úgy, ha ők is alkotó részesei a színházi estének. Ezért van szükség azokra a bizonyos játékkal teli színházi előadásokra. Ha a néző részese az előadásnak, részt fog vállalni a szellemi alkotásból. Nem passzív, tompa, kispolgári közönségre van szükség, hanem friss, aktív, kezdeményező nézők-re! Ehhez azonban ilyen légkör is kell, amelyet a művészeknek kell megteremteni !

Ha színvonalas magyar színházkultúrát akarunk, nem szabad mindig mások után menni. Akkor sajátos, színvonalas színházunk lesz.

Ezeket a nagy vonalakban leírt gondolatokat a józan ész diktálta. Annál is inkább, mert nekem még nagyon sokat meg kell tanulnom, hogy valóban érdemlegesen részt vehessek az ilyen vitákban, hiszen 16 éves diáklány vagyok. De úgy érzem, ezt le kellett írnom.

Keisz Judit



Köpeczi Bócz István rajza

világszínház

MIHÁLYI GÁBOR

Klasszikusok tatarozása

Bukarest és Berlin színházaiban

A színházművészet hazai tájain máig is elterjedt nézet, hogy a klasszikus művek klasszikus volta éppen abban nyilvánul meg, hogy minden korhoz szóló mondanivalóval rendelkeznek, hogy égisz ére fároszként bevilágítják múlt és jövő tengereit. Tűzik örökké ég, tehát nincs is szükség felélesztésükre. Egyik kritikuskunk megfogalmazása szerint: „csak jól kell őket eljátszani, máris aktuálisak válnak”. Legutóbb Pándi Pál tiltakozott klasszikus drámák színpadi szövegbe vágó átdolgozása ellen. „A klasszikus művek azért klasszikusak - írja -, mert maradandóan fejezik ki egy kor valóságának lényeges, az emberiség történetébe és öntudatába emelkedő tendenciáit. Ha megváltoztatjuk a klasszikus mű szövegét, szövegét, vagy olyan értelmezést érvényesítünk a rendezésben, amely megbontja a mű alapvető valóságviszonyait (s most ez utóbbiról van szó), akkor csorbát szenved a műérték.” (Népszabadság, 1971. június 20.)

A klasszikus drámák színpadi átdolgozásának vitája nálunk ma sincs lezárva, a Nemzeti Színház *Romeo és Júlia* előadása újra fellobbantotta, holott határainkon túl ezt a vitát a színházi gyakorlat már régen eldöntötte, nagy sike

rú produkciókkal bizonyítva az átdolgozások, modernizálások lehetőségét.

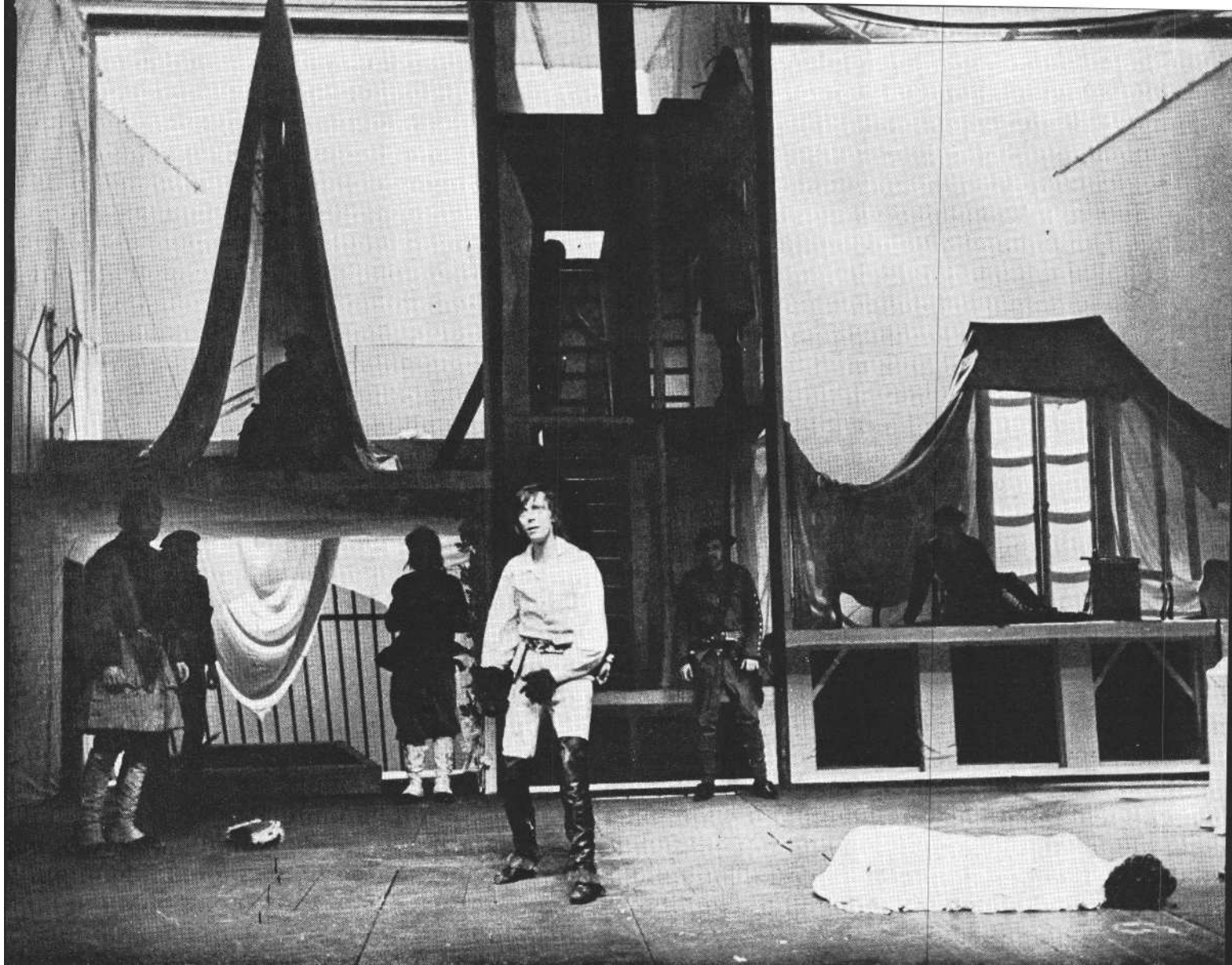
A klasszikusok „nyersanyagértéke”

Elméletileg Brecht mondta ki elsőnek - még a húszas évek végén - azt a nálunk még ma is szentségtörés számba menő megállapítást, hogy a mai színház számára a klasszikusoknak már tulajdonképpen csak nyersanyagértékük van. A *Sárgaréztársaság* egyik jelenetében Brecht az önmagát megszemélyesítő fiológust olyan embernek látja, aki „sárgaréztársaság-ként felkeres egy zenekart, és nem trombitát, hanem csak sárgarézt akar vásárolni”. Tudományos korunk írói, színházi rendezői számára - véli Brecht - a múlt idők irodalma egyre inkább mitológiai anyaggá vált, amelyet ugyanúgy felhasználnak, a maguk igényei szerint módosítanak, mint azt a görög klasszikusok tették saját koruk mitológiájával, isten és hős regéivel.

Tulajdonképpen semmi jogunk s okunk sincs arra, hogy évszázadok óta túlvilágra költözött szerzőktől napjaink problémáinak prófétikus megértését követeljük, hogy elvárjuk, olyan feleletekkel szolgáljanak, amelyekkel az élő, a mai világhelyzetet közvetlen tapasztalatok alapján ismerő szerzők is nemegyszer adósaink maradnak. Brecht joggal állapította meg, hogy egy tudományos kor gyermekei vagyunk, s sokkal többet tudunk az ember természetéről, az emberiség történetét meghatározó erőkről, törvényyszerűségekről, mint elődeink. Ami-kor a klasszikusokat mai szemmel olvassuk, olyan összefüggésekre is ráérünk, amelyekre e művek szerzői koruk tudományos világlképének korlátai miatt nem is gondolhattak.

Brecht példáján és elméleti fejtegetésein felbuzdulva, mind gyakoribb jelenség, hogy a rendezők nem tisztelik többé a „szent szövegeket”, s több-kevesebb szabadsággal, a maguk felnőtt, mai látása szerint értelmezik, alakítják át a klasszikusokat. Annál is inkább, mert napjainkban - feltehetően a filmművészet hatására - a színházi rendezés sem éri már be a reprodukív művészet rangjával, s az alkotóművészet babérajaira pályázik. A világ színházkritikai börczében ma már nem is igen jegyzik az olyan rendezéseket, amelyek megelégszenek a klasszikusok hagyományhű előadásával.

Tagadhatatlan azonban, hogy a rendezők egy része még ma sem vállalja nyíltan, hogy sebészi beavatkozása folytán a színpadra került produkció már



SCHILLER: HARAMILÁK (BERLIN, VOLKSBUHNE) ARNO WYZENIWSKI ((KARL MOOR)) ÉS HEIDE KIPP (AMELIE)

nem az eredeti mű, hanem annak átdolgozott, aktuálisra hangolt variánsa. Megszületnek a mentegetőző nyilatkozatok az igazi Szophoklészről, az igazi Shakespeare-ről. Mintha megnyugtató módon valaha is tisztázni lehetne, hogy értelmezték kétezer vagy akár csak kétszázötven évvel ezelőtt a szerzők a maguk műveit. Arról nem is beszélve, hogy egy igazi korhű előadást, mai, nagyon is máshoz szokott ízlésünk semmiképpen sem tudná elfogadni, élvezni.

Kezdetben csak Brecht és tanítványai vállalták nyíltan a klasszikusok átdolgozásának ódiáját, ők nem szégyelltek bevallani, hogy nem hatódnak meg még olyan nagyságoktól sem, mint Shakespeare vagy Molière. Ez a merészségük azonban hosszabb ideig nem talált követőkre. Jan Kott szuggesztív Shakespeare-könyve is, amely modern szemléletmódjával tagadhatalanul forradalmasította a Shakespeare-játszást, minduntalan azt kívánja bizonyítani, hogy szerzőjük, lehántva a művekről a rájuk rakódott hamis romantikus és naturalista konvenciókat, végre rátalált az igazi, a reneszánsz Shakes-

peare-re. Az irodalomtörténészek, a Shakespeare-kutatók azonban sorra kimutatták Kott elemzéseiről, hogy nem állják ki a tudományosság próbáját, hogy a szerző nem annyira Shakespeare, mint a maga egzisztencialista vízióját vetíti a klasszikus tragédiákba, vígjátékokba. Legutóbb Kéry László bizonyította ugyanezt a Nagyvilág hasábjain. (1971/7. szám.) Ezek a tudományos cáfolatok azonban mit sem vonnak le Kott könyvének értékéből, az idő, a színházi gyakorlat, sőt, még a pontosabb filológiai kutatás is több alapvető vonatkozásban igazolta a lengyel kritikust. Ma már senki sem tagadja, hogy a korszerű Shakespeare-előadásokat meg kell szabadítani a ráakódott romantikus és naturalista színpadi konvencióktól (Major Tamás *Romeo* és Júlia-rendezésében is azt kifogásolom, marasztalom el, hogy nem tudott e konvenciókkal elég radikálisan szakítani!). Azt sem vitatják többé, hogy vissza kell találni a reneszánsz Shakespeare-hez, s hogy a középkor dogmáiból szabaduló, az élet teljességét követelő zabolátlan és felvilágosult reneszánsz

életszemlélet közelebb áll mai látásunkhoz, mint a mienket közvetlenül megelőző századok ma már naivnak tetsző romantikus szárnyalása vagy akár a naturalisták beszűkült, begombolkozott katedra-tudományossága. Voltaképpen Kott is Brecht gondolatmenetét, érvelését folytatja, amikor hangsúlyozza, hogy a pszichológiai színház kora lejárt, bennünket már alig érdekel az egyes emberek tetteinek pszichológiai motivációja, hacsak nem illusztrálja a társadalom mechanizmusának mozgását.

Tavaly novemberben Bukarestben, idén májusban Berlinben jártam, nagy színházi élményeim szinte kivétel nélkül klasszikusok izgalmasan átértelmezett, mához szólan át dolgozott előadásaihoz fűződnek. A módszerek sok tekintetben hasonlóak voltak, gondolom, az évek folyamán a klasszikusok megfiatalításának is kialakultak sztereotípiái általánosan elfogadott, követhető mintái.

Deklasszált komédia

Szabadulni a múlt századi hagyományos színház megkövesedett konvencióitól!

Erre törekedett Lucian Pintilie, a román rendező is Caragiale *Farsang* című vígjátékának a színre vitelénél. Ezt az előadást Koltai Tamás már részletesen ismertette e lap hasábjain (1971/1. sz.), nem is akarok visszatérni a rendezés részletes elemzésére, csak a román klaszszikus újjáértelmezésének módját szeretném felidézni. A módszert a *deklaszálás* módszerének nevezném. Pintilie a cselekmény színhelyét a belvárosból a külvárosba helyezte, és ennek megfelelően deklaszálta a komédia alakjait is. A díszletek a szegénységet, a koszt hangszúlyozzák, a borbélyműhelyben minden ragad a piszoktól, s a csapszék kopott tánctermeiben mosatlan üvegek és söröstócsák közt botladoznak a vendégek. A színhelynek megfelelő nyomorult páriák a komédia személyei is, a nőcsábász borbély és szeretői, és a szeretők kispénzü kitarói. A komédia világának ezzel a „leértékelésével” éri el Pintilie az eddig pusztán szórakoztató vígjáték-ként számon tartott színdarab „felértékelését”. A környezet és a figurák naturalista eltúlzásával, karikírozásával jut el a valóság mélyebb folyamataira rávilágító realizmushoz. Szinte fékevesztetten vad és keserű humorral csap le az elmaradottságra, szegénységre, piszokra, butaságra. Ugyanakkor azonban, mégiscsak felkelti részvétünket a komédia minduntalan orra bukó, megcsúfolt, megvert alakjai iránt, s így akaratlanul is végigjárjuk velük a megaláztatás és megcsalás kínjait. A darab a bukaresti Bulandra Szín-házban tragikus felhangokat kap, mert megérezzük, hogy a nevetséges, groteszk felszín alatt ijesztő mélységek örvénylenek.

Bukaresti Lear

Istenkísértésnek látszik Peter Brook zseniális *Lear királya* után vállalkozni e tragédia megrendezésére, meghozza úgy, hogy a brooki példa nyomán az új rendezés is bátran nekivág a hagyományokkal való szakítás és a merészen újat mondás meredek ormainak. Radu Penciulescu, a bukaresti színművészeti főiskola tanára mégis vállalta az egybevetés kockázatát. Meghozza ugyanúgy, mint Major Tamás *a Romeo és Júliával*, ő is a Nemzeti Színházukban döbbsentette meg a hagyományos játékmódhoz szokott, minden avantgarde kísérletezéstől irtózó nézőit. Penciulescu azonban nem állt meg félúton, a modernizálást gyökeresen végrehajtotta. Brook bár egy szokottnál archaikusabb, vadabb korba helyezte

vissza a Lear cselekményét, meghagyta a dráma, a színhely, a kosztümök történelmi jellegét, s a korszerűsítést a játék-módon, a mondanivalóval mára utaló, Beckett *Végjátékával* párhuzamot vonó szemléletén keresztül érvényesítette. A román mester láthatóan tanult Brooktól, nála is nagy fehér felületekkel határolt, szinte üres színpadkép tárul elénk, a viharjelenet során ő sem rejti el a masinériát, a zsinórpadról leereszkedő dörögés, szélzúgás keltésére szolgáló hatalmas fekete fémlemezeket. E külsőségeken túl az angol előadás vad kegyetlenségét is megőrizte a román rendező. De csak ennyit vett át Brooktól.

Első pillanatra a legfeltűnőbb, hogy Penciulescu mai ruhákba öltöztette színészeit. Az egyes szereplők jellemzésére felhasználta mai öltözködésünk sokszínűségét, változatosságát. Lear tengerészkapitányra vagy mai milliomosra emlékeztető fehér öltönyt kapott, a kíséretében levők - csupa fiatal fiú - jeant, fekete garbót viselnek. A rendezés el-képzése szerint Lear nem öregember, hanem még javakorában levő férfi, amolyan Hemingway-típus, aki belesömörölt a hatalommal, vagyonnal járó, ki-váltásos élet tartalmatlan unalmába, és a fiatalok szabad, izgalmas életét választja. A hatalom uralta elidegenült világból azonban nem lehet kitörni, mindenki megcsalatik, jók-gonoszak egyaránt elpusztulnak.

A királylányokat megszemélyesítő színésznők mintha a saját hétköznapi ruháikban jönnének be a színpadra. Cornwall, jellemének megfelelően, chicagói banditavezér jelmezében lép fel, a Bolond elnyűtt nadrágot, hóentrágeret visel, s egy szegény könyvelőre emlékeztet, aki a főkönyv lapjaira a megcsalott emberek panaszait, véres könnyeit jegyzi fel.

Kellék alig van. A játék elején az utcai ruhában érkező színészek egyforma átlátszó nylon esőköpenyegeket öltenek magukra, egy konfekcionált, elidegenült világ jelképeit. A csatába menő harcosok pusztá botokkal mérkőznek, és közönséges lópokrócot terítenek a vállukra. A csata után ezekkel a pokrócokkal takarják le az elesett harcosokat, sűrű pokrócok sírhalmait borítják el a színpadot - félelmetes, megrendítő látvány.

Maga a csatajelenet a Living Theatre-ben látottakra emlékeztet, az előadás játékmódja a francia Patrice Chéreau és a cseh Krejča stílusát idézi. A színészek hátsó gondolatait is megjelenítő elő-

adasmód egyes megoldásai nem mindig győznek meg, nem is mindig értem, mi az értelme az egyes beállításoknak. Hiába olvastam el előző este újra *a Lear királyt*, zavart, hogy nem tudok románul, és nem értem a szöveget. Folyton arra kell gondolnom: „mit szólnék az előadáshoz, ha a színészek magyarul beszélnek?” Penciulescu Bukarestben is nagy vihart kavart rendezéséről éppen ezért nem is merek határozott véleményt nyilvánítani, csak annyit, hogy információim szerint, a kritikusok csatájában a mérleg nyelve jobbára a modern rendezés híveinek a javára billent. Ők győzték a nyomósabb érvekkel.

Penciulescu, amennyire tudom, tiszteletben tartotta Shakespeare szövegét, és egy sor húzás nélkül vitte színre a maga *Lear királyát*. Restaurátori munkája az előadásmódra korlátozódott, arra, hogy a ma divatos játéktípusokból újfajta színpadi nyelvet ötvözzön a maga számára.

Liviu Ciulei, az új román rendező iskola doyenje, egy lépéssel továbbment *a Leonce és Léna* színpadra varázsolásában. Büchner darabja eredeti formájában olvasva, valóban igen keveset mond, s elég nehezen is tudtam elképzelni, hogy lehetett ebből a ma már elég igénytelennek tetsző ifjúkori műből a nemzetközi színházi világ figyelmét is felkeltő előadást produkálni. Ciulei azt a ma már egyáltalában nem szokatlan megoldást választotta, hogy magával Büchnerrel íratta át a Büchner-darabot. Ciulei *a Leonce és Lénát* olyan drámává, tragikomédiává alakította, amilyen-né Büchner is átalakíthatta volna művét. A román színpad mágusa különböző Büchner-szövegekből egy kis előjátékot montírozott a darab elé, a dara-bot magát is átdolgozta, felhasználta hozzá *a Leonce és Léna* egy fennmaradt változatát, és helyenként még az egyes szövegrészeket is felcserélte.

A Haramiák Berlinben

Hasonló szabadságot engedtek meg maguknak a berlini Volksbühne fiatal rendezői, Matthias Langhoff és Manfred Karge is, akik Schiller *Haramiák* című tragédiáját kísérelték meg közelebb hozni a mai néző igényeihez.

Berlinben már nem voltak szövegértési gondjaim, ezért is szeretnék részletesebben szólni az ottani klasszikus átdolgozások tapasztalatairól.

Schiller ifjúkori drámáját a cselek-

mény vadromantikus valószínűségei miatt a külföldi már nemigen tudja mosolygás nélkül olvasni, Németországban azonban a nemzeti klasszikusnak kijáró tisztelettel tartják műsoron. Karge és Langhoff, akik a rendezés iskoláját Brecht színházában, a Berliner Ensemble-ban járták ki, s már ott is mindig együtt rendeztek, a *Haramiák* tatarozásához szintén felhasználták a Schiller-dráma különféle fennmaradt változatait, s ők sem riadtak vissza attól, hogy megcseréljék egyes jelenetek sor-rendjét, egyes mondatokat más szereplők szájába adjanak, kihúzzák a koncepciójukba nem illő sorokat.

Az új *Haramiák*-előadás középpontjába, illetve előterébe, a címben szereplő haramiák - a banda problematikája került. Az előtérbe helyezés ezúttal szó szerint is értendő, mert a banda jelenetei mind egy előtérszínpadon zajlottak, míg a Moor család drámája négy részre tagolt és szűk lépcsőházzal két részre osztott, emeletes kastélyt ábrázoló díszletben játszódott, amely viszont a szó közvetlen és átvitt értelmében is, a hát-térbe tolódott. A bandáról szólva a fiatal rendezők a mai új baloldaltól alkotott véleményüknek akartak hangot adni. Már a bandatagok korhű jelmezét is úgy tervezték, hogy tarka viseletükkel, földig érő kabátjaikban, színes ingeikben, hosszú sáljaikkal a mai új baloldalhoz tartozó fiatalok öltözködési módját idézzék, s aki még így sem érti, miről van szó, azt a banda hatalmas fekete zászlója figyelmezteti politikai beállítottságuk színezetére. Alapvetően új vonás, hogy a rendezés, a korábban „pozitív hősként” megjelenített Moor Károllyal szemben, a bandával rokonszenvezik, helyesli felháborodásuk indokait, de nem helyesli, nem tartja célravezetőnek lázongásuk módját. A Volksbühne előadásában felcserélték az első és második jelenet sorrendjét: Moor és Spiegelberg kocsmai beszélgetésével kezdődik a darab. „Hogy megutálom ezt a tintanyaló századot, ha Plutarchos nagy férfairól olvasok”, mondja Moor, csizmástul az ágyán fekve, míg a polgárfiú, Spiegelberg a földön ül. Az előadás végén Moor megtérése ironikus megvilágításba kerül, nem Károly küldi el a bandát, hanem a banda hagyja ott, lenézve, kissé megvetve a „jó útra tért bűnöst”. Az ironikus beállítást fokozza a legördült függönyre vetített néhány mondat, amely arról tudósít, hogy Schiller a *Haramiák* folytatását tervezte, amelyben a megtért



MOLIÈRE: TARTUFFE (DEUTSCHES THEATER, BERLIN) AZ ELŐADÁS ZÁRÓJELENETE

Karl kastélyába visszavonulva jótékonykodással tölti el majd élete hátralevő napjait, hogy vezekeljen ifjúkori hüneiért.

Megváltozott a másik testvér, Ferenc beállítása is. Az eddigi rendezések egy német III. Richárdot láttak benne, a fiatal rendezők azonban megtagadják tőle a „richárdi” nagyságot. A német mizériában - magyarázzák -, még a gonoszság is kisszerűsége van kárhózzátva, a mi Ferencünk amolyan lépcsőházban surranó törpe III. Richárd, ezt kívántuk jelezni a lépcsőházban settenkedő, kulcs-lyukon leleselkedő és hallgatkozó Ferenc alakjával. Az egymás ellen acsarkodó két testvér személyében az elkorcsosult német forradalmiság két változatát véltük felismerni. Károly az eszményekért lelkesülő idealista, Ferenc az anyagi előnyökre törő materialista. Ferenc is a feudális társadalmi jogrend megváltoztatására tör, amikor hamis vádakkal meg akarja fosztani bátyját elsőszülöttsége jogaitól. A német nyomorúság szomorú jelképének láttuk, hogy történelmünk folyamán ez a két fajta forradalmiság sohasem tudott összefogni a nép és a haladás érdekében.”

Szükségtelennek érzem a *Haramiák* gondolatgazdag berlini előadásának további elemzését, úgy hiszem, ennyi is elég annak jelzésére, hogy a rendezés merészégeit éppen ez a gondolatli telítettség teszi elfogadhatóvá. Meg szeretném azonban jegyezni, hogy még ez a részleteiben is következetesen kimunkált előadás sem tudta teljes mértékben eltüntetni az ifjúkori Schiller-dráma romantikus valószínűségeit.

Rrecht-átdolgozás

Az utóbbi évtizedekben hallatlanul felgyorsult a történelem, már nem lovak vontatta szekéren kocog, hanem rakéta sebességével száguld előre. Harminc-negyven éve írt művek, az akkori idők elemző társadalmi drámák idő-közben történelmi művekké váltak. Ezt a sorsot Brecht sem kerülhette el, mi-helyt ő is klasszikussá vált. Az 1929-30-ban íródott *A vágóhidak Szent Johannája*, amely az akkoriban kibontakozó gazdasági válság éveiben játszódik, már egy elmúlt korszak történelmi dokumentuma lett. Hogy megőrizze e dráma mához szóló aktualitását, a két rendező, Manfred Weckwerth és Joachim Tenschert átdolgozták a drámát. A Brecht-hagyaték kéziratai közt a végső kinyomatott leiratnak több, korábbi variánsa is akadt, ezekből formálták ki a maguk változatát. (A mi Nemzeti Színházunkban is már ezt az új Weckwerth-Tenschert-féle szövegváltozatot játszották.) Weckwerthék variánsa a dráma eseményeit több évtizeddel visszahelyezi a kapitalizmus korai, gründoló-alapító szakaszába, amikor a tőkés politika manipulációs tevékenysége és a gyermekcipőben járó munkásmozgalom belső problémái még szinte születésükben figyelhetők meg. Az előadás a dráma modelljellegét hangsúlyozta, olyan modellnek látja Brecht darabját, amelyen belül, ha nem is közvetlen, de áttételes formában, a megjeleníthető a késő polgári társadalom konfliktusait meghatározó erők mozgása. Félelmetes hang-súlyt kapnak Mauler manipulációs manőverei, amelyekkel becsapja konkurren-

seit, és a húsipiac egyeduralgódójává küzdi fel magát, ahogy visszaél a szegények szegénységével, ahogy kijátssza őket egymás ellen, ahogy a szegények ügyéért síkraszálló Johannát végül is a maga proficéljai érdekében használja fel a szegények ellenében.

A Berliner Ensemble nézőterén két világ publikuma ül, Berlin sajátos helyzetéből következően. Ennek megfelelően az előadás is kétfelé szólt, a fő hangsúly a monopolkapitalizmus mai eszközeinek, manipulációinak a leleplezésére esett, de Johanna és az Üdvhadsereg konfliktusában a mai munkásmozgalom problémáira is történtek utalások.

Hallatlanul rafinált volt maga az előadásmód is. Látszólag primitív tanmesének játszották a Vágóhidak Szent Johannáját, a harmincas évek proletkultos színházának szándékosan leegyszerűsített eszközeivel szinte díszlet nélküli színpadon, feliratok, szavalókórusok, didaktikus beszédmod stb. segítségével.

A primitívség hangsúlyozásával azonban a művészi stilizáltságnak szinte egyedülállóan magas fokára jutottak el. Erre még ma is csak a Berliner Ensemble együttese képes, ahol a rendezés már több évtizedes begyakorlottságra építhetett. S még így sem hathetes, hanem több hó-napos próbák és a már bemutatott darab újabb átdolgozása, további csiszolása után jutott el a kimunkáltságnak erre az ámulatba ejtően magas szintjére.

Mindenekelőtt a különböző kórusok (üdvhadsereg, munkások, állattenyésztők, konzervgyárosok) rendkívül változatos hangszerelését emelném ki, már csak azért is, mert nem emlékszem példára, amikor hazai színpadainkon kórusban beszélő színészek fellépése sikerrel járt volna. (Egyetlen kivételként említeném az új Illyés-komédia pécsi előadásának munkáskórusát.) A színészek iskolás, didaktikus beszédmódja minduntalan időzjelbe kerül, s ez már önmagában is hatványára emeli a játékot. Értenekezzék, hogy egyszerű eszközökkel is esztétikailag szép, megrázó látvány élményét keltsék. A kitaszított Johanna a hó-viharban a tökéletesen üres színpad szinte végtelenbe vesző mélyéből imbolyog előre, felülről lebocsátott, hősést, szélvihart jelképező tüllhálók függönyein át, összekuporodott alakjával, tántorgó mozgásával jelzi a hideget, a szélvihar fúvását. Vagy még egy példa a megkomponált képek hatásos, sokértelmű, szimbolikus jellegére. A zárókép-

ben a már halott, de szentté avatott Johannát hozsannázó húsgyárosok, az üdvhadsereg tisztjei egy emelvényen ülnek, amelyről lepel lóg le a földre. Az ünneplés közben a lepel egy része lehull, s látni, hogy az emelvény a munkások vállalain nyugszik.

Egy fantáziátlan Tartuffe

Nyilvánvalóan továbbra is fennmarad az a követelmény, hogy a klasszikusok lehetőleg minden sebészi beavatkozás nélkül, eredeti mivoltukban is színre kerüljenek. Hiszen a színházi közönség jelentős hányadát az az „újszülött” réteg adja, melynek vicclapunk mottója szerint „a legszakállasabb vicc is új”. Az ilyen előadások azonban, sajnos nem egy esetben pusztán „ifjúsági előadásokká” válnak. Hadd hozzak erre is példát, ugyancsak a mostani berlini színházi élményeim tapasztalataiból. A Deutsches Theaterben a Benno Besson rendezte *Tartuffe*-öt láttam. A svájci származású Brecht-tanítvány, Benno Besson, aki jelenleg a Volksbühne igazgatója, híresen ötletgazdag rendező, s a színporkák ezúttal sem maradtak el. Bár mintha csillagszóróból pattantak volna elő, nem égettek, hidegen ragyogtak. A rendező képzelete ezúttal nem törte át a klaszszikus komédia kereteit, a színészek eljátszották a *Tartuffe*-öt, úgy, ahogy azt Moliére megírta. Kétségtelen, hogy a nagyrészt fiatalokból vagy kezdő színházlátogatókból álló közönség jól szórakozott, a Deutsches Theater Kamarszínháza ezúttal is majdnem megtelt. Én azonban, jó néhány *Tartuffe*-előadás emlékével megterhelten - nem tagadhatom - eléggé unatkoztam. A jól ismert darabnak már nem volt semmi titka számomra, s ez az előadás sem fedezett fel benne semmi újat. Helyenként még bosszankodtam is, mert a produkció a nyolcévi műsoron tartásban érezhetően elfáradt, s a színészek a hozzá nem értő közönség kegyeit keresve, olyan gageket is megengedtek maguknak, amelyek szembeütően ütötték a rendezés koncepcióját

Igaz, utoljára Moszkvában, a Tagankán, Ljubimov kitűnő rendezésében láttam. A *Tartuffe*-öt Micsoda színházi este volt! A moszkvaiak először egy izgalmas keretjátékot komponáltak az előadás köré, hozzájátszották a fennmaradt Moliére-levelek segítségével a komédia korabeli betiltása és engedélyezése körüli hercehurcákat. A produkció első részében a *Tartuffe* első változatának

megfelelően, a címszereplő még papi ruhában jelent meg, hogy a második részben - eleget téve a Moliére által beígért átdolgozásnak - már civil ruhában folytassa intrikáit. Magát a darabot - s ez volt Ljubimov másik nagy ötlete - üres színpadon, pusztán mozgatható és átjárható paravánok segítségével adták elő. A színészek fantasztikus bújóska-mutatványokat végeztek a komédia egyes személyeit ábrázoló paravánokkal, bohózi játékkukba csomagolva XIV. Lajos korának atmoszféráját, amikor a polgári otthonokban sem tudhatta senki, hogy ki az a harmadik, aki két ember beszélgetése közben váratlanul előlép az egyik paraván mögül.

Az említett példából is kiviláglik - gondolom -, hogy a klasszikusok modernizálásának is megvannak az elvi, esztétikai kritériumai. A színház a maga művészetének érvényesítése közben valóban nem zavartathatja magát a filológia kötöttségeitől, s egyébként is a színpadi „rekonstrukciók” nem pusztítják el, nem tüntetik el az eredeti művet. De hadd utaljak arra is, hogy elemzett példámban a klasszikusoknak ezeket a „tatarozásait” igen elmélyült filológiai munka előzte meg, az átdolgozások a klasszikus életmű alapos ismeretéből indulnak ki, Büchnerrel, Schillert Schillerrel, Brechtet Brechtel korrigálják. A filológiai, a szellemi hűség követelménye nem szűnt meg, csak módosult - adaptálódott a színház követelményeihez. Változatlanul fennáll a szellemi és stílusbeli kontinuitás követelménye, az igazán nagy rendezésekben épp az az izgalmas, hogy bár az aktualizálási munka során szembeütővé válik a nagy rendező keze nyoma, sajátos stílusa, a klaszszikus mű szellemét nem éri csorba. Inkább csak az a látszat keletkezik, hogy ilyenné válna a színre vitt klasszikus dráma, ha szerzője ma is itt élne köztünk, s ő maga vállalkozna arra, hogy mai világunk igényeihez, mai tudatszintünkhöz adaptálja művét.

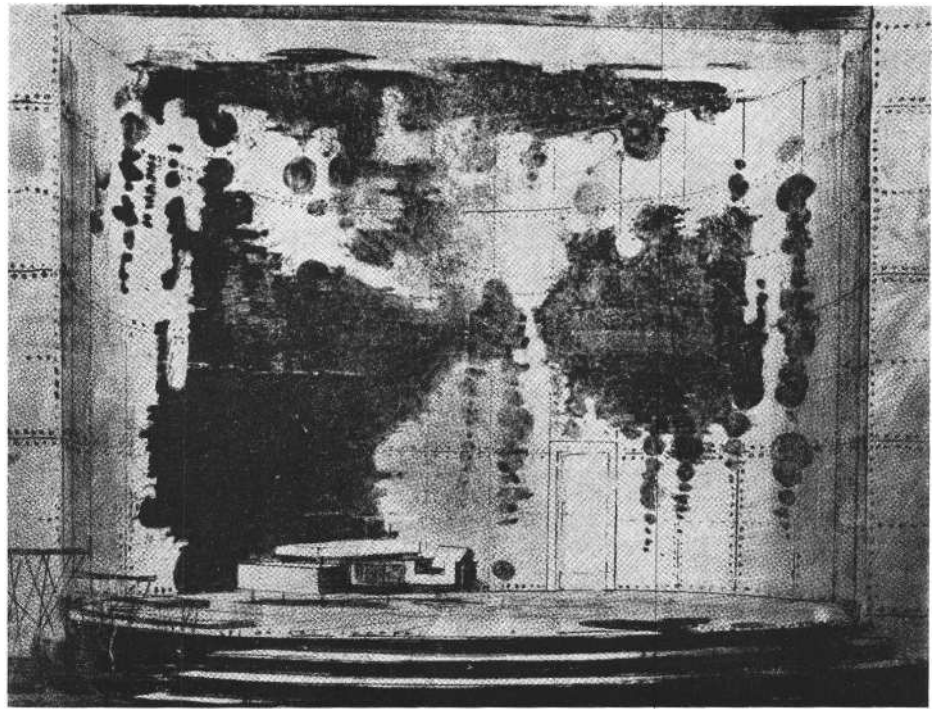
TOVSZTONOGOVOT

a leningrádi Gorkij Színház főrendezőjét vendégrendezésre hívta meg a wiesbadeni Állami Színház. Tovsztonogov Gorkij *Kispolgárokját* fogja betanítani a nyugatnémet társulatnak.

(Mykenae)

1971. június 8-25. között tartották a színházi tervezőművészek második quadriennálját a prágai Julius Fučík parkban levő Bruxelles-i pavilonban és a kongresszusi palotában. 30 ország több mint 600 művésze 6000 kiállítási tárgyat küldött a világ minden részéből, a Szovjetuniótól Braziliáig, Kanadától Japánig. A kiállított tervek 1967 és 1970 között bemutatott előadásokhoz készültek, és négy nagy csoportra osztva kerültek a külföldi szakdelegációk és a nagyközönség elé: 1. színpadi díszlet- és jelmez-tervek (országoként külön kiállításokra bontva); 2. csehszlovák díszlet- és jelmez-tervek; 3. Shakespeare-előadások tervei; 4. színházépítészeti tervek.

A vendéglátók kiállításán az ismert nagy nevek mögé egy sor kiváló tervező sorakozott fel. Utánuk pedig Svoboda és Vychodil iskolájának egész népes tábora megjelent, hogy reprezentálja Csehszlovákia kimagasló színvonalát ebben a művészeti ágban. Talán kicsit túlságosan is széthúzták a mezőnyt, sok volt az iskolás és epigon jellegű terv. Az imponáló mennyiségű anyagban a fejlődést az idén is inkább a mesterek, mint a tanítványok munkáin mérhetjük le. Vychodilnak Čapek: *A fehér kór* és Madách: *Az ember tragédiája* c. darabjához készített díszletei azt mutatják, hogy alkotójuk miközben megtartotta differenciáltabb, lágyabb egyéni hangját, az egy-szerűség és a monumentalitás felé haladt. Ezzel - legalábbis az élvonalban - egységesebbé vált az a kép, melyet eddig leginkább Svoboda munkássága alapján alkottunk a csehszlovákok törekvéséről, s amely a világ tervezőművészetének egyik legjelentősebb irányát mutatja. Maga Svoboda az idén kevesebb színpadi alkotással szerepelt, vezér-egyéniségét inkább Diapolyekran és Polyvize elnevezésű hatalmas kiállítási dekorációi tükrözték, melyek saját irányzatának az abszurdig vitelét jelentik: tulajdonképpen színész és előadás nélküli díszletek. Ezek - a világ legkülönbözőbb színpadaira készített díszleteivel együtt - bizonyítják azt a tényt, hogy az ő szerepe túlnó a hétköznapi feladato



LADISLAV VYCHODIL DÍSZLETTERVE. K. ČAPEK: A FEHÉR KÓR

kon: stílus-teremtő, iránymutató a mások gyakorlati munkája számára. A sorban rögtön utánuk következik Květoslav Bubeník nagyerejű alkotása: Krejča *Antigonéjához* és Verdi *Álarcosbáljához* készített díszlete. A jelmezek közül kiemelkedett szépségével és érdekességével Helena Bezáková néhány terve és három elkészített ruhája. A különböző színű és anyagú csipkékből montírozott felületek a legkiválóbb kivitelezőműhelyben sem jöhettek volna létre, minden egyes ruha a tervezőművész magasrendű iparművészeti alkotása. Néhány további elsőrendű munkát csak felsorolni tudok. Nagyon tetszett Jozef Cillernek Pick: *Romeo és Júlia* c. darabjához készített díszlete, Jaromír Pátek: *Anna Frank*- és Sárkány-díszlete és jelmezei, Melcna Miroszlav díszlete Dosztojevszkij *A félkegelműjéhez*.

A lengyelek kiállításán ismét láthattuk a Svoboda-féle irányzattal ellentétes, de színvonalát tekintve azonos értékű nagy művész, Józef Szajna döbbenetes erejű alkotásait. A díszlet, mely-ben a tulajdonképpeni díszlet a jelmezzel, kellékekkel, bábbal szétválaszthatatlanul összefonódik, itt is túlnó saját magán, maga a képzőművészet válik szín-házzá, mint ahogy a Prágában kiállított anyag is inkább happening volt, mint egyszerű kiállítás. Egy korábbi cikkem-ben már szembeállítottam a csehszlovák és lengyel iskolát, most csak annyit tennék hozzá, hogy míg Svoboda végtelenségig vitt gondolatai kezdetét jelentik egy szuverén színpadi képzőművészetnek, Szajna műve valaminek a vége, be-tetőződése. Ezért válnak tanítványai szinte kivétel nélkül epigonokká. Ez azonban az ő egyedi hatását, mélyen át-

élt művészetének értékét nem csökkenti. Nagyon szép volt Krzysztof Pankiewicz díszlete, Purcell operája, *a Tündérrálynő* előadásához, s kiemelkedő helyet foglaltak el a Shakespeare-szekcióban Zofia Wierchowicz *III. Richárd*-, *Othello*-, *Hamlet*-díszletei és -jelmezei, melyek a ciklusban játszott drámák változtatható díszletkonstrukciójának és a változtatható ruháknak jelentős példái. Wierchowicz alkotásai, bár mélyen gyökereznek a lengyel hagyományban, a színész és az írott mű szolgálatára születtek, s a szélsőségeken túljutó szintézis irányába mutatnak.

Nagyon jól szerepelt a többi szocialista ország is. A Szovjetunió tervezőinek egyre gazdagabb skálájú alkotásai a három éve elhunyt Nyikolaj Akimov puritán realizmusú Osztrovszkij-díszletétől Valerij Levental néhány gazdag fantáziával megoldott operaszcenrofórásiáig eleven, színes képet mutatnak. Az elmúlt évtizedben új lendületet kapott fejlődés illusztrálására érdekes volt egymás mellett látni két Csehov-díszletet, mindkettő *a Sirályhoz* készült Moszkvában, három éven belül. Az egyik Enar Stenberg munkája a MHAT számára, a másik Szergej Barhiné a Szovremennyik színházban.

Az NDK kiállítása nyerte a fődíjat, a rendezés és az installáció kiválóságán túl a kiállított anyag színvonalával. Ki-tűnő volt Karel von Appen (Brecht: *A vágóhidak*. *Johannája*) szikár, lényegre törő konstrukciója, s a fiatal, rendkívül tehetséges Horst Sagert minden darabhoz külön világot teremtő munkái (Brecht: *Turandot*, Lorca: *Rosita*). A jugoszláv tervezők közül az újvidéki ki-állításról jól ismert Sokolič házaspárt

kell megemlítenem, Románia kiállítási anyagából Liviu Ciulei Shakespeare-ciklusa és Anghel: *A bátor* című darabjának világosan szerkesztett színpadi építményei emelkedtek ki.

A nyugati országok kiállításait nézve nem lehet kitérni egy összehasonlítás elől. Feltűnő volt, szemben a Német Demokratikus Köztársaság sokféle kezdeményezésével az NSZK 50 kiállítójának egyformasága. A rendkívül jó technikai adottságokkal működő színpadok számára nagy művészi és technikai segédlettel dolgozó tervezők népes tábora ugyanazt a száraz rajzokkal borított, hideg mérnöki konstrukciót tartja eszmény-képnek, mint évtizedekkel ezelőtt. Ezt csak olyan tehetségek tudják helyenként áttörni, mint Max Bignens, Dominik Hartmann és Wilfried Minks.

A franciák sok más között most is elküldték legkiválóbbjaikat. Az ő kiállításaikon mindig a formai tökéletesség, a több évszázados színházi kultúrán alapuló biztonság a jellemző. A könnyedség és a klasszikus komponáltság ötvö

zete André Acquart minden műve: Sartre *Az ördög és a jóisten*, Planchon *Les Libertins*, Shakespeare *Romeo és Júlia* c. drámáinak díszletei. Nagyszerűek Jacques Noël díszlet-, jelmez- és maszk-tervei (Barrault: *Jarry*) és Michel Raffaeli díszletei (Svarc: *A sárkány*, Hacks: *A lobosítzi csata*).

Spanyolország nem kisebb névvel szerepelt, mint Salvator Dalié: *Zorilla Don Juanjának* teljes díszlet-jelmez dokumentációját láthattuk. Kitűnő volt Francisco Nieva díszlete, Weiss: *Marat/Sade-jához*.

A svédek közül meg kell említeni Gunnilla Palmestierna Weiss, a Peter Weiss-világbumutatók tervezőjének nevét, ezúttal Lorca *Vérnászának* díszlet- és jelmezterveivel tűnt ki. Acke Oldenburg Brecht *Koldusoperájához* készített a hagyományokon belül is újat mondó terveket.

Érdekes jelenség volt a japán kiállítás, amelyen az európaiak megdöbbenésére szánt bizarr makettek mellett (nyolcméteres, tarka nemi szervek mint

Romeo és Júlia-díszlet, vagy az óriási medencecsontban „játszódo” *Hamlet*) néhány igen értékes munkát láthattunk. Ezek az európai daraboknak hagyományos japán színpadi keretek között történő előadásához készültek. Asakura, Kanamori és Takada nevét kell megemlítenem, mint olyan művészekét, akik egyaránt otthonosak a keleti és nyugati művészet formavilágában.

Tanúi lehettünk egy másik távoli földrész, Dél-Amerika meglepően gyors fejlődésének is ebben a művészeti ágban. Világszínvonalúak voltak az uruguayi Jorge Carozzino és Carmen Prieto közös munkái Shakespeare: *Hamlet*, Coussin: *Fekete opera*, Genet: *Cselédek* című darabjához. A PQ igazi nagy meglepetése azonban a 30 éves brazil Helio Eichbauer volt. Életútja és művei jól jelképezik a kelet-európai színpadtervező iskola s azon belül a prágai törekvések világgraszoló hatását. (New York-i tanulmányai után Svobodánál tanult, majd tervező asszisztens volt a Berliner Ensemble, a Komische Oper és a Berlini

HELIO EICHBAUER DÍSZLETE. RODRIGUEZ: CSALÁDI ALBUM



Opera alkotóműhelyében.) Díszleteire az egyszerűség, a játéktér-kialakítás elsődleges volta, az egy anyagból, egy ötletre épített tiszta konstrukció a jellemző. Klasszikus magaslatra emelve érvényesíti azokat az alapelveket, melyeket mesterének nemegyszer túlzásokba hajló műveiből szűrte le. Ez már nem avantgardizmus, hanem annak eredménye. A caracasi Ateneo színház számára, Rodriguez: *Családi album* c. darabjához készült, fiókszerűen előrehátra mozgó elemekből összetett fehér díszlete, mely a variálható játéktér mögött vetítő felületeket biztosít, a változó elemeket nagy-vonalúan foglalja egységbe. Rio de Janeiróban tervezte Euripidész-Sartre: *A trójai nők* c. darabjának díszletét. Ez nem más, mint egy befelé szűkülő hasáb négy belső fehér oldala - két fal, mennyezet, padló -, s a plafon hátsó élénél megjelenő kiegészítő elemek el-mosódó árnyékát hátulról reflektorok vetítik előre ezekre a felületekre. Valósággal a Guckkastenbühne mint színpadi alapforma szűrődött itt ideává. Ez a puritán elvontság azonban - mint az elő-adásról bemutatott fényképsorozat bizonyította - lehetőséget adott a legfinomabb költői hatások keltésére is.

Magyarország 24 - jórészt fiatal - tervezővel, közel 200 kiállított tárggyal képviseltette magát. Részletes értékelés-re itt nincs mód, visszatérünk rá a magyar kiállítás tervezett budapesti be-mutatása után. Addig csak annyit, hogy nem kellett szégyenkezniük az igényesen előadott tervekkel, makettekkel, bábokkal azért a jó közepes helyért, melyet külföldi kritikusaink szerint ebben az erős mezőnyben elfoglaltunk. A környező szocialista országokhoz képest kicsit későn és bátortalanul megindult fejlődés, azt hiszem, jó irányban halad. Bár egyéni szenzációk nem voltak, a tervezők egyes csoportjait összefogó irányzatok még kialakulóban vannak, a művekben fellelhető volt valamennyi kor-szerű probléma tudatos kutatása.

A kiállításon két fontos ország, Anglia és az Egyesült Államok sajnos nem vett részt. A kiállított művek óriási tömege - köztük sok közepes vagy gyenge színvonalú -, a rendezőség minden erő-feszítése ellenére is nagyon megnehezítette a tájékozódást. Mindamelllett a PQ 71 sikerét biztosította a kiemelkedő alkotások soha nem látott mennyisége, és a kiállítást megtekintő magyar tervezők bátorító tapasztalatokat gyűjthettek az elkövetkező évekre.

színháztörténet

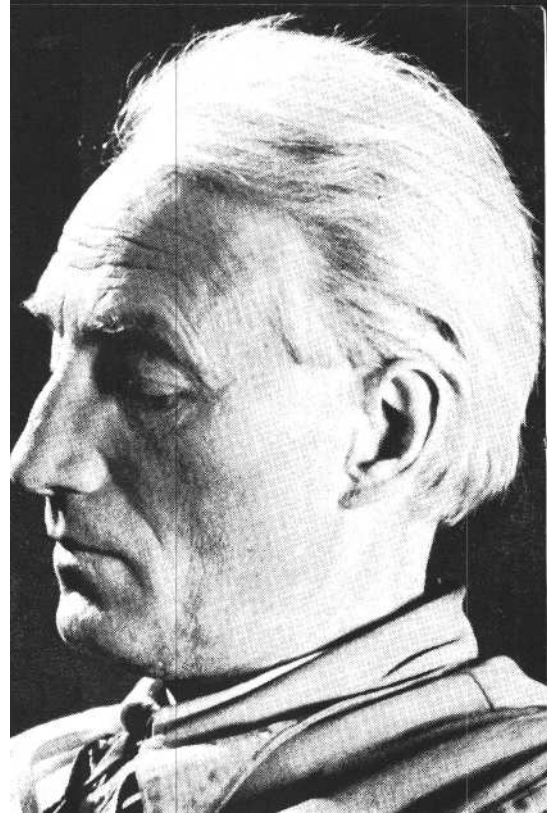
BERKES ERZSÉBET

A „kakukktojás” története

Jegyzetek Palasovszky Ödön felszabadulás utáni működéséhez

Annak a kísérletező, több vonatkozásában az avantgardista színjátszás elemeit hasznosító rendező-munkának, amely nálunk Palasovszky Ödön nevével fonódott össze, van egy felszabadulás utáni rövid periódusa. A színpadi játék eddig ismert történetének mindenik szakaszában megtaláljuk a kísérletezést, a megújulásra való képesség elemeit. A Palasovszky-féle törekvésekben ezt a képességet kell a legértékesebb tulajdonságnak tartanunk, jóllehet számos más, erőteljesebb meghatározó-ja is van a magyar színjátszás utóbbi ötven évének. Ezeket azonban már feldolgozta a színháztörténet, köztudottá tette a gyakorlat. Amikor tehát visszatérünk Palasovszky munkájának ismeretelésére, az avantgarde jellegű magyar színjátszás témájának - forrásaink megengedte - kerekded lezárása kedvéért tesszük elsősorban.

Majdnem szó szerint igaz, hogy Budán dörögtek még az ágyúk, amikor Pesten már játszani kezdtek a színházak 1945 tavaszán. Nem a lihegő profithajszó készítette kapunyitásra a vállalkozó kedvű színházi vezetőket, hanem az a felcsapó energia, amelyet a felszabadulás ténye kiváltott.



Pillanatok alatt együtt voltak, társulattá és újjáépítő-brigáddá szerveződtek a közös hitvallású művészek, az ellen-állási mozgalom résztvevői, a fasizmus üldöztetése miatt színpadról leparancsoltak, a Szovjetunióból hazatértek.

A májusi Szabad Népből már az alábbi színházak üzemszerű működéséről olvashatunk: Nemzeti, Opera, Nemzeti Kamara, Belvárosi, Művész, Szabad, Fővárosi Operett, Budai, Zuglói Munkás, Jókai, Új, Kispesti Népszínház, Medgyaszai Színpad, Arizona Irodalmi Varieté, Pódium, Royal Revü Varieté és a Cirkusz.

Nem szabad természetesen ebből a felsorolásból arra következtetni, hogy az üzemszerű működés teljesen zavartalanul folyt. Az előadások a kora délutáni órákban kezdődtek, fűtetlen nézőtérrel, „Aladdin-lámpák” fénye mellett.

A színházak üzemeltetésének tucatnyi baja közt rövid időn belül egyetlen, alapvető gond lett meghatározó: a tőke. Ki fizesse, miből fizesse, hogyan fizesse a színészeket? Azok a tőkés vállalkozók, akik a pénzüket befektethették, hamarosan rájöttek, hogy a rohamos devalválódás mellett nem érdemes pénzüket a napi bevétellel kockáztatni. Azok a tömegek, amelyeknek a progresszív szándékú művészek játszani akartak, sem idővel, sem pénzzel nem rendelkeztek, és bizony még az igénnyel is alig, hogy a színházakat el- vagy fönntartsák. Az 1945-46-os évadra tehát csak azok a színházak remélhették az életben maradást, és ezen túl a színvonalasabb mű-sorok színrevitelét, amelyek állami vagy más intézményesített, illetve szervezett támogatást szereztek. Már az 1945-ös csonka évadban, de különösen a nyári

hónapokban jól követhetjük azt a küzdelmet a sajtó hasábjain, mely egy-egy színház koncessziójának megszerzése mellett a különféle intézmények és pár-tok támogatásának elnyeréséért folyt.

A színház tehát nem volt „jó üzlet”, Palasovszky azonban - mint más baloldali művészek is - vállalkozott arra, hogy munkásoknak szánt műsorral, részben hivatásos, részben nagyon is kezdő színészekkel megnyissa a romos Madách Színházat. Miután sikerült megszerezniük a polgármesteri hivatal engedélyét - a Színházak Művészeti Tanácsa és a Kultuszminisztérium mellett ennek állt módjában színháznitási engedélyt adni -, jobbára a társulat tagjainak munkájával helyreállították az épületet, és június 9-én a *Pionír-Ak* műsorral megkezdték a rendszeres előadásokat.

Mint a cím is mutatja, a műsor két részből állt. A *Pionírban* Palasovszky, Szelényi István, Hidas Antal, Rezruč és Majakovszkij műveiből adtak összeállítást. A második részben (Ak és az *emberek*) Sosulja szovjet író novellájából készült játékokot mutattak be. Ennek a jelképes tartalmú darabnak az volt a lényege, hogy az emberek boldoggá tevésének sokféle módja van. Ha rosszat választottunk, ha tévedtünk is, csak úgy érdemes élni, hogy tudjunk újrakezdeni.

A színház második bemutatója Shakespeare *Tévedések vígjátéka*; a harmadik premier pedig Makay Margit darabja, a *Társzerzők* lett. A baloldali sajtó rokonszenvvel ad számot az együttes működéséről. Relle Pál, aki a harmincas években is nyomon követte Palasovszky rendezéseit, kiemeli, hogy ha valaha, úgy most, a megváltozott körülmények között van igazán létjoga a kollektív színjátszásnak, a munkáskórusoknak, a - mai szóval élve - formabontásnak. Balázs Béla a Shakespeare-be-mutató kapcsán nem hallgatja el ugyan, hogy az együttes nagyon fiatal, és még képzetlen gárdájának sok tanulnivalója van, mégis lelkesedéssel támogatja munkájukat, a játék naiv báját, ötleteit, sok jóval biztató lehetőségeit. Abban a sajtóorgánumban azonban, amelytől a legtöbb hathatós támogatást remélte az együttes, igen kemény bírálat lát nap-világot.

A Szabad Népben Háy Gyula megtámadja a nyitó-műsort. A június 10-i, vasárnapi számban terjedelmes cikket szentel az együttesnek *Ócskaság, unalom és*

ami még annál is rosszabb címmel. Ócskának és unalmasnak mondja a szavalókórusok alkalmazását. Ezt írja: „Kezdve a négerdobos primitívkedésen, folytatva a húszas évek mozgásművészetének »munkamozgásos« handabandázásain, a dadaista gagyogásokon, az »ember«-szó örökös, üresen kongó kidübörgésén, egész a szavalókórusok munkás-zubbonyos ifjainak és leányainak »übermensch« kiállításáig, mindez pontosan így volt a weimari Németországban. Akkor azt hitték a berlini művészkocsmák fiataljai - vagy legalábbis azt mondták -, hogy ezzel a burzsoát riasztják. Nos, a burzsoá nem riadt meg tőle. Sőt. Soha semmi olyan kapóra nem jött a faszizmusra és a második világháborúra fegyverező német burzsoáziának, mint ez a reakciós külszatyárkodás forradalminak látszó kialsóségek között.”

Háy tehát unta azt a színházi mód-szert, amelyet emigrációjának éveiben megismert Németföldön. De vajon olyan sokat látott ilyet a magyar közönség? Legfeljebb azok láttak ilyesmit egyáltalán, akik a nagyon is baloldali töltetű Új Föld és 100% műsorokat, a Stromfeld-émlékműsorhoz hasonló összeállításokat megnézték, melyeknek, szinte valamennyinek, a faszizmusmal éppen nem vádolható Palasovszky volt a rendezője. Ha ez a módszer egyáltalán elhasználódott, bizonyára nem magyar színpadokon. De elhasználódott-e egyáltalán? Háynak tudnia kellett akkor is, hogy nemcsak a faszizta Marinetti jött az izmusokból, de baloldali művészek is. A dadaistából lett Aragont, az expresszionistából lett Brechtet vagy a futuristából lett Majakovszkijt ismernie kellett. Annyira jó dramaturg pedig volt Háy Gyula - ezt később mint a főiskola tanára kiváló jegyzetében bizonyította is -, hogy tudja, a módszer nem vonatkoztatható el a tartalomtól annyira, hogy Majakovszkij versének szavalási mód-szerek miatt ellenkező lehessen az értelme. Háy azonban mégis úgy tesz, mint-ha a kísérletező művész öntudatlan vagy tudatos módszertani kiszolgálója lenne a faszizmusnak. „Ne tévesszen meg senkit az, hogy a színpadra vitt szövegek nagy része nem német szerzőtől van. Az egésznek az eredete mégis Németország . . . amelyben a reakció már megértette, hogy durva fegyveres erővel egyelőre nem megy előre, előbb álforradalmi demagógiával kell megmérgezni a tömegek lelkét.

Ez csak idézet abból a terjedelmes

fejtegetésből, melyet Háy, az ünnepektől, most felfedezett szocialista drámaíró ennek a kommunista elkötelezettségű együttesnek szentel. De talán így is kitetszik, hogyan fogalmaz mindig a szélsőségebb változatokat felhasználva, mígnem odáig jut, hogy a faszizmus szálláscsinálóivá minősíti azokat, akik munkás-zubbonyokban szavalókórusokat mutattak be. Érveit azonban megtetézi végül egy olyan passzussal, mely már nem-csak a színház együttesének politikai elkötelezettségét kérdőjelezi meg, hanem azokat is, akiknek tetszik az, amire a Madách színházbeliek vállalkoztak: „*Sokan úgy hiszik, hogy ezt a vélt rokonságot ápolni kell, és azt gondolva, hogy édes gyermekükről van szó, elnézik neki, hogy vízfeje van. Pedig kakukktójás ez, amit becsempésztek a munkásság fészkebe. Kakukktójás, melyből a faszizmus embermészárlásait kísérő halandzsza kelt ki.*”

A végső következmény - mert következtetésről aligha eshet szó - nemcsak merész, de megmagyarázhatatlan is. Piscator, Brecht kísérleteiből nőtt ki a faszizmust kísérő halandzsza? Nem, ezt Háy sem hihette. Akkor viszont miért állította? Talán azért támadt Palasovszkyékra mert azok faszizta jellegű tartalmakat közvetítettek? Ez a faszizmus évei alatt rendőrségre, bíróság elé citált mű-vészlől, számos betiltott vagy erős rend-őrségi ellenőrzés mellett játszott munkásműsor szervezőjéről, rendezőjéről elhinni nemcsak bajos, de lehetetlen is. Talán a Szabad Nép kultúrpolitikai meg-gondolásokból az avantgarde ellen akart támadásokat indítani? Aligha. Hiszen a lap mindenik száma nyilvánvalóan mutatja a törekvést valamennyi baloldali erő összefogására. Egyébként is kisebb gondja is nagyobb a pártnak, semhogy azzal foglalkozzék „Hogyan függ össze a tartalom és forma a színpadon, különös tekintettel a húszas évek kísérleti színpad-mozgalmának megoldásaira.”

Konkurrenciát jelentett volna a Madách Színház valamelyik, Háy számára rokonszenvesebb baloldali színháznak? Nem valószínű. Hiszen rossz feltételek között, kezdő színészekkel és nem sztárokkal. Ha pedig, mint állította, ez egy átlagosan gyenge műsor lett volna is, akkor sem igen ért meg félkolonnányi elemzést a vasárnapi számban.

Mi tehát a támadás tényleges indítéka? Talány. Megfejtésre váró talány. Az eredmény azonban kétségtelen. El-bizonytalanodnak, majd elfordulnak Pa-

lasovszkyéktól azok is, akiktől támogatást reméltek. A nyilvánosság előtt a Kommunista Párt orgánuma nem állt a Madách Színház mellé. A Színház 1945-ös augusztus-szeptemberi számaiban két interjú dokumentálja azt az eseményt, hogy koncesszió nélkül marad Palasovszky. Az első nyilatkozatot Palasovszky adja az augusztus 22-i számban:

„ végre magam is beleszólhatok a sajtóháborúba. Elkezdhetjük mindjárt az első műsorral, amelyben új, lezárt, Magyarországon még ismeretlen vagy csak a munkásmozgalmak útján ismert műsorokat akartam bemutatni. Erre megvádoltak, hogy az avantgardizmust ápolom, és a weimari Németország elavult kísérletezéséhez térek vissza. „jogosan kérdezhetem, miért? ... Szememre vetették a kórusokat is, pedig ez a mű-faj kollektív, a mai időknek legjobban megfelelő.

- Ki kapja a Madách Színházat? Hírek szerint a Színművészeti Akadémia az esélyes jelölt?

A Művészeti Tanács az Akadémiának javasolta, a Szabad Szakszervezet Palasovszkyt jelölte az első helyre, erről értesítették a polgármestert és a Művészeti Tanácsot.

A másik interjú már a döntésről tudósít a szeptember 26-i számban: „Az Akadémia legfrissebb szenciája, hogy jóléti alapul a Madách Színház koncesszióját kapta meg, Hont Ferenc igazgató művészeti vezetésével ... A szín-ház tervezett műsora Hágy Gyula *Pulykapasztora* és egy kazah mesejáték. A további tervektől még korai lenne beszélni - zárja a beszélgetést a megkérdezett új direktor -, csak egyet mond-hatok bizonyosan: Nem lesz avantgardista színház a Madách Színházból.”

Palasovszky ezek után a II. kerületi pártszervezet Fillér utcai helyiségeiben játszik együttesével, mint a kerület kommunista pártszervezetének kultúresportja. Itt rendezik meg az első Csontváry kiállítást is, majd 1946 tavaszán a XI. kerület szociáldemokrata és kommunista pártjával állapodnak meg, hogy fél évig az egyik, fél évig a másik párt kultúrtermében adnak műsorokat. Így indul meg Palasovszky és Róna Magda vezetésével a Mátyóki úton a Dolgozók Színháza. Csehov *Medvéjét*, Leonyid Andrejev, Goldoni darabjait, majd Shaw *Az őrdög cimborája* című drámáját mutatják be. Előadásukat a sajtó rokonszenven követi. Ekkor azonban a megállapodás értelmében át

kell költözniük a Bartók Béla úti helyiségben. Formálisan minden támogatást megkapnak. A teremben azonban nincsenek ülőhelyek. A színház tehát nem működhetik tovább. A színház vezetői né-hány vergődő kísérlet, kilincselés, teljes anyagi leromlás után világosan látják, hogy nem kaphatnak már sehonnan sem hathatós támogatást.

Palasovszky, a Fáradhatatlan színházi kísérletező 1911-ben a budaörsi Alkotmány Termelőszövetkezet tagja lesz, ahonnan néhány év múlva, a kertészeti munkában rohamosan leromlott egészségi állapota miatt nyugdíjba megy.

Mi a tanulság, van-e tanulság ebből az életrajzból? Maradjunk eddigi módszereinknél. Idézzük Palasovszky nyilatkozatát, amelyet 1966-ban a Magyar Hírekben Kristóf Attilának adott.

„- A múlt nem sokat számít. De a régi és az új harca soha, egy pillanatra sem lankad el. Ez a küzdelem korunkban éppoly eleven, mint valaha. De a mi társadalmunk, ha néha zökkenőkkel is, az újat segíti ... A sorsomnak egy tanulsága és iránya van: a művésznek a haladás jelentse a legtöbbet, a szüntelen haladás, amely az embernek képesség-ként, a legnagyobb értéként megadott.”

DÜRRENMATT SZÁMOKBAN

Ezzel a címmel közöl statisztikai kimutatást a Mykenae a Dürrenmatt-darabok előadásszámáról. 1947 óta, amikor első drámai művét, *az Irva vagyont* a zürichi Schauspielhaus bemutatta, Dürrenmatt 17 drámát írt, beleszámítva átdolgozásait is. *Az öreg hölgy látogatása* című darabja összesen 140 rendezésben került színre. Megközelíti ezt a *Fizikusok* sikere, mely 124 bemutatót ért meg, 17 rádiós és televíziós közvetítésben és 28 iskolai betanulásban került a közönség elé. Legutóbbi művei közül a *Play Strindberg* eddig 61 színházban aratott sikert.

Ez utóbbival kapcsolatban egyébként érdekes hírt közöl a Die Bühne: a klasszikusokat átdolgozó Dürrenmatt - olvassuk a bécsi lapban - most olyan rendezőre akadt, aki majdnem olyan szabadon bánt az író *Play Strindberg* című darabjával, mint Dürrenmatt Strindberg drámájával. Jaroslav Dudek prágai vendégrendező a *Play Strindberg* - átdolgozója elképzeléseivel ellentétben - nem kegyetlen, kemény hangú előadásban állította színpadra, hanem némi, a közönséggel összekacsintó iróniával. Az eredmény: egy elviselhetően *Play Strindberg*ből meglehetősen szórakoztató *Play Dürrenmatt* lett - állapítja meg a lap a bécsi előadásról.

műhely

CSANÁDY ISTVÁN

Anyagok és eljárások Prágában

Ha nálunk valaki olyasmit rajzol, ami kivihetetlen, azt szokás mondani, hogy a papír türelmes. De mennyire kell a papírnak türelmesnek lennie? Nincs valami baj a papírunkkal, hogy jobbadán csak azt bírja el, ami lécből és vászonból elkészíthető? Nem vagyunk-c nagyon hátrányos helyzetben, és indokolt-e ez? Igazuk van vajon a tervezőknek, ha úgy érzik, hogy a munkájuk egyre inkább szervezéssé válik? Helyes-e, hogy munkaidejük java részét anyagok utáni szaladgálással, kivitelező szerv felkutatásával töltik? Hogy olyasmiken kell törniük a fejüket, ami egy szomszédos baráti országban régen megoldott kérdés? Hogy le kell mondani a terv kivi-telezése során hol erről, hol arról, mert nem szerezhető meg, vagy nincs akí megcsinálja, és a végén a színházi tervezés a megalkuvások művészetévé válik?

Ezek a gondolatok foglalkoztattak a prágai Színháztudományi Kutató Intézetben tett látogatásom után. Nem azzal a szándékkal mentem oda, hogy ismertesést írjak az intézet munkájáról, nem is gyűjtöttem részletes adatokat. Arról szeretnék írni, ami a tervező és kivitelező kollégákat érdekelheti.

A prágai Színháztudományi Kutató Intézet 1957-ben alakult, és jelenleg hetven munkatársa van. Mérnökök és technikusok a legkülönbébb szakmákból. Mivel foglalkoznak? Kulturális létesítmények (színház, bábszínház, kultúrotthonok, cirkusz stb.) tervezésével. Ezek technikai berendezéseinek konstruálásával és tökéletesítésével. Új díszlet-, kosztüm-, kellék-, parókaanyagok kísérleteivel és a színházi szakemberek részére rendszeresített tanfolyamok és tanulmányok összeállításával. Lényegében onnan kezdve, hogy milyen legyen a jó színház-épület, milyen legyen a felszerelése, folytatva azon, hogy miként lehet a legolcsóbban a legkülönbébb anyagokkal művészi hatást elérni a színpadon, egészen addig, hogy mit kell tudniuk a szín-házban dolgozó technikai munkatársaknak.

Mindebből a színpadi anyagok körüli kutatómunka érdekelt közelebről, és az, hogy a munka termékei a Divadelni Služba nevű üzletben kaphatók is. Egy ilyen központi üzlet és raktár nagy segítség a kivitelezőnek. Hiába dolgozik a mi központi műtermünk és dolgoznak az egyes vidéki színházak műtermei lelkiismeretesen, ha a szükséges anyagok megszerzése mindig esetleges, és léptenyomon feltartja a munkát. Nem a szak-mai felkészültséggel van a baj. Az anyag-ellátás fejlesztésére, új eljárások bevezetésére lenne sürgősen szükség, annak a megoldására, hogy azoknak az eredményeknek a termékei, melyeket a baráti országok színpadtechnikai kutató intézetei létrehoztak, eljuthassanak hozzánk is. A Szovjetunióban és az NDK-ban is folyik ilyen irányú munka. Hogy ez mennyire fontos lenne, arra szeretnék a magam tapasztalataiból néhány példát említeni.

Színházunk (a Fővárosi Operettszín-ház) minden bemutatójánál gondot okoz, hogy milyen lesz az alapszöveg. Nem a színe, a mintája, hanem az anyaga okoz gondot. Mert milyent használunk? - amilyent éppen kapni lehet. Csakhogy: ki kell bírnia 2-300 előadást, nem lehet túl vékony, mert a táncosok lábára csavarodik, ami balesetveszélyes, nem csúszhat, nem tapadhat, nem lehet nehéz, lehessen lángmentesíteni, és ne legyen drága. Prágában kikísérletezték ezt a csodaanyagot, gyártják is.

Tavaly egy kollégám sokáig futkosott színpadon használható tükranyag után. Egyszer én is szerettem volna egy díszletet tükrökből csinálni. A valódi tükrö-

nehéz, törekeny, balesetveszélyes. Próbáltam foncsoroztatni plexiüveget. Minden tizedik ha sikerült. A bemutatóig volt egy hónapom. Ez kevés ahhoz, hogy vegyésszé képezzem magam. A színháztól sem remélhettem ez irányú kutatásaimhoz pénzt. Megoldás? - feladtam. Pedig ez az anyag is létezik. Prágában. Nem török, könnyű, nem ég, és még át-tetsző is.

Szívesen használunk plasztikus elemek készítésénél hungarocellt. De nem lángmentesíthető és törekeny. Olyannyira, hogy például a *Csárdáskirálynő* angyalkáinak javíthatása már több időt (és pénzt) vett igénybe, mint az elkészítésük. Térjünk vissza a százéves időrabló kasírozáshoz? Nem. Inkább szerezzük meg azt az eljárást, amit a prágai intézetben kidolgoztak.

Melyik tervező nem rajzolt még, vagy nem gondolt még durva felületű textil-anyagra vagy hálóra?

Nincs olyan gyár hazánkban, amely hajlandó lenne pár száz métert elkészíteni. Ez érthető. Ugyanez Prágában filmnyomással készül, különböző formában, olcsó textil alapanyagra. Legalább kétszázféle nyomott textilmintát láttam brokátból modern mintáig. Az alap-anyag itt is olcsó vászon. Ahhoz, hogy mi egy reneszánsz brokátot színpadra vigyünk, meg kell rajzolnunk a sablont, ki kell vágnunk, és kézzel megfesterünk. Idejémtúlt, drága, időt rabló eljárás az ott látotthoz képest. Korszerűbb lenne, ha egy színházi szaküzletben minták alapján válogathatnánk. Mennyivel olcsóbban ábrázolnak bársonyfelületet Prágában, mint nálunk. Mi bársonyt bársonyból produkálunk. Ők hulladék-pamutot szórnak pisztollyal. Ez a masina nem lehet olyan drága, hogy ne fizetődne ki legalább egy ilyennek a be-szerzése.

A bútorraktárak - főként a vidéki színházaknál - siralmas állapotban vannak. A bútorok egyáltalán nem szeretik a tárolást. Csehszlovákiában különböző stílusú kész bútorok kaphatók. Ezeket az asztalos könnyen összeállíthatja, és a javításuk sem okoz gondot.

Mi is ismerjük az UV lámpát és a világító festéket. De nem tudunk fehér színt produkálni, csak kékeset. Azt pedig végleg nem tudjuk megoldani, hogy a felületek normál világításnál tetszőleges színűek legyenek, és csak az UV lámpák bekapcsolásakor színeződjenek el. Ezt az eljárást is kidolgozták a prágai intézetben.

Súlyos gondot jelent a lángmentesítés. A kereskedelemben egyre több a műszálas anyag, szépek is, olcsóbbak is, mint a nem műszálasak. De nehezen vagy egyáltalán nem impregnálhatók. Prágában komoly kísérletek folynak ez irányban, jó eredménnyel.

Lehet, hogy ezek nem nagy jelentőségű dolgok, nemcsak ettől függ színházi kultúránk. De ettől is. Ez is hozzátartozik. Sok mindenben elmaradtunk - főleg a kivitelezés terén.

Nem gondoltam egy magyar Színháztudományi Kutató Intézet felállítására. De arra nagyon is, hogy keressünk kapcsolatokat a színházi kivitelezés terén, tanuljunk meg másoktól amit lehet, és teremtsünk lehetőséget arra, hogy importálhassunk színpadi anyagokat és eljárásokat. Egy díszlettervet persze nem lehet egy évvel a bemutató előtt elkészíteni. Ennek az importnak rugalmasnak kéne lennie.

Annyi mindent kapunk a baráti országoktól, a kölcsönös segítség sok formája él közöttünk. Miért ne valósulhatna meg a mi területünkön is ilyesmi?

A HAIR HATÁSA

Érvényesült talán a Frankfurt am Main-i Opera színpadán? - teszi fel a kérdést a Variety kritikusa, Arnold Schönberg *Aron és Mózes* című operájának új be-mutatójáról írva, melyet Vaclav Kašlik rendezett és Dohnányi Kriszta vezényelt. Az előadásban ugyanis az aranyborjú imádása erotikus meztelen tömegjelenetté változott, s a Hair ehhez képest gyerekelőadásnak is beillik. Igaz, hogy így a nehéz, modern mű állandó zsúfolt házak előtt megy, s a pénztár előtt hosszú sorok kígyóznak.

Eppen ellenkező fogadtatásra talált viszont a *Feküdj le, azt hiszem szeretlek* című új angol musical, melyet Ceredig Davies írt és komponált, s a Starand mutatott be. A musical mindössze egy hétig ment. Ugyanis Davies hiába nagyon fiatal ember - írja a Plays and Players -, műve mégis olyan, mintha egy vén rué megnézte volna a *Hairt*, s utána úgy dönt, hogy ennek sikerszága van, ezt le kell kopírozni. Az ilyen számítások pedig általában nem válnak be. A téma: egy diákösszecsuklás a rádió felrobbantására, mely azért hiúsul meg, mert a vezér húga elszerezi a vezér hím-nemű „barátnőjét”. Ugy tünik, Daviesnek nincs nagy véleménye saját nemzedékéről: ezt tükrözi az u'almas, cél nélküli dialógus csakúgy, mint a statikus versek és a monoton muzsika.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉÂTRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó: Mines éventées

La comédie de István Csúrka intitulée *Mines éventées* a été présentée au printemps dernier par le Théâtre József Katona. Les critiques se partagent sur les deux personnages du drame, le réactionnaire Moór d'une part, et Paál de l'autre, qui représente le potentat sectarien de „gauche” des années cinquante, et qui se rencontrent dans une maison de santé. Selon l'auteur de l'article le plus grand défaut de la pièce c'est qu'elle soit venue trop tard: ces vucs politiques étaient intéressantes et actuelles il y a quinze ans.

József Majoros: O'Neill dans le Théâtre de la Comédie

Un des derniers drames mammoth d'O'Neill, *The Iceman Cometh* a été présenté par le Théâtre de la Comédie au début de cette année. Ce théâtre avait déjà fait auparavant quelques présentations remarquables des drames d'O'Neill. La mise en scène de István Horvai donne un aperçu total de l'oeuvre, bien qu'il ait dû la raccourcir à plusieurs endroits.

Erika Szántó: Ramayana, sans précédents

La production estivale de Károly Kazimir fut cette année la *Ramayana* au Théâtre Circulaire. Il a réussi à faire une représentation théâtrale d'une histoire cohérente de la grande épopée des Indes. La représentation a un caractère inévitablement spectaculaire, mais c'est une vision mémorable quand même et mis à part certaines contradictions, ce fut un événement culturel préminent de l'été dernier en Hongrie.

György Spiró: Le miroir-critique de Szentendre

Sur la place principale de Szentendre, petite ville pittoresque au bord du Danube au Nord

de Budapest on organise depuis trois ans des jeux en plein air. La première pièce présentée cet été fut l'opéra comique de Paisiello, *I filosofi imaginari*, qui fut joué en Hongrie pour la première fois il y a 180 ans. L'autre, *Le Miroir d'Acier de la Virginité*, jeu biblique en vers datant de la Hongrie du XVIIIe siècle. Malheureusement le programme de cette année fut une erreur, ces pièces ne sont pas faites pour cette scène, aussi le succès en fut plus modéré.

István Nánay: Y a-t-il un théâtre amateur?

De nombreuses troupes d'amateurs ont prouvé ces dernières années avec leur travail que le renouvellement incessant du théâtre doit être attendu en majeure partie du théâtre amateur. Cet article analyse le travail de trois troupes d'amateurs de renom national et même international, celui du Studio de la Maison Kasák, celui du Théâtre d'Amateurs du Foyer Ouvrier de Csepel et celui de Skénéce, troupe de L'Université Technique.

András Pályi: Théâtre sur l'écran de la télévision

La télévision hongroise transmet chaque semaine une représentation théâtrale. Malheureusement ces transmissions atteignent rarement le succès qu'ont en général les productions faites directement pour la télévision. L'auteur de l'article estime que les pièces de théâtre, au lieu d'être simplement télédiffusées, devraient être transposées pour le studio, afin que le spectateur ait l'impression que les acteurs jouent pour lui et non pas pour un public invisible.

István Gábor: Les expériences d'une vaudeville d'été

La Scène du Parc à Buda présenta cet été une vaudeville qui à l'origine était une comédie intitulée *La Tulipe*, que l'auteur Jenő Rejtő avait écrit pour le Théâtre de Variété plusieurs décades auparavant. Sur la scène en plein air seule la seconde partie de la représentation eut du succès, la première partie était ourdaude et longue.

Tamás Koltai: Soirée autonome sans mystifications

C'est dans ce mois qu'on organisera pour la première fois le Festival des Jeunes Récitateurs. Les douze participants sont membres des théâtres de la capitale et de la province. Ils présentent au festival des oeuvres de poètes classiques et modernes. Cette causerie a eu lieu au temps des préparatifs et cherchait à

éclaircir les rapport entre le travail des acteurs et des récitateurs.

Tibor Benkő: Les dix ans de ceux de Veszprém

En Hongrie il y a des théâtres permanents dans dix villes de province. Le plus jeune parmi ceux-ci, c'est le Théâtre Petőfi à Veszprém qui fut fondé en 1961. Sa troupe a excellé avant tout dans la présentation des nouveaux drames hongrois. Cet interview avec le directeur du théâtre István Pétervári relate de leur passé et de leurs conceptions pour l'avenir.

János Sziládi: Pourquoi aimons-nous le romantique?

Le succès qu'ont eu les présentations de drames romantiques a sensiblement augmenté ces derniers temps. Il semble qu'une partie du public, est lasse des héros désespérés refusant l'action et actuellement, sur la scène, elle se sent plutôt attirée par l'auto-réalisation, les possibilités de la vie totale.

Gábor Mihályi: La rénovation des classiques

L'auteur nous relate de ses expériences d'un voyage récent en Roumanie et dans la R. D. A. Il a trouvé très original et de haute valeur la présentation du Roi Lear au Théâtre National Roumain, ainsi que celle de Léonce et Léna au Théâtre Bulandra. Parmi les représentations allemandes il fait ressortir surtout les *Räuber* de Schiller et la *Pucelle des Abattoirs* de Brecht.

Lajos Jánosa: PQ. 71

L'autre membre de la délégation hongroise des artistes-décorateurs analyse le matériel exposé cette année à l'Exposition Quadriennale des Décors à Prague. L'art décoratif de tous les pays notables du monde y était représenté.

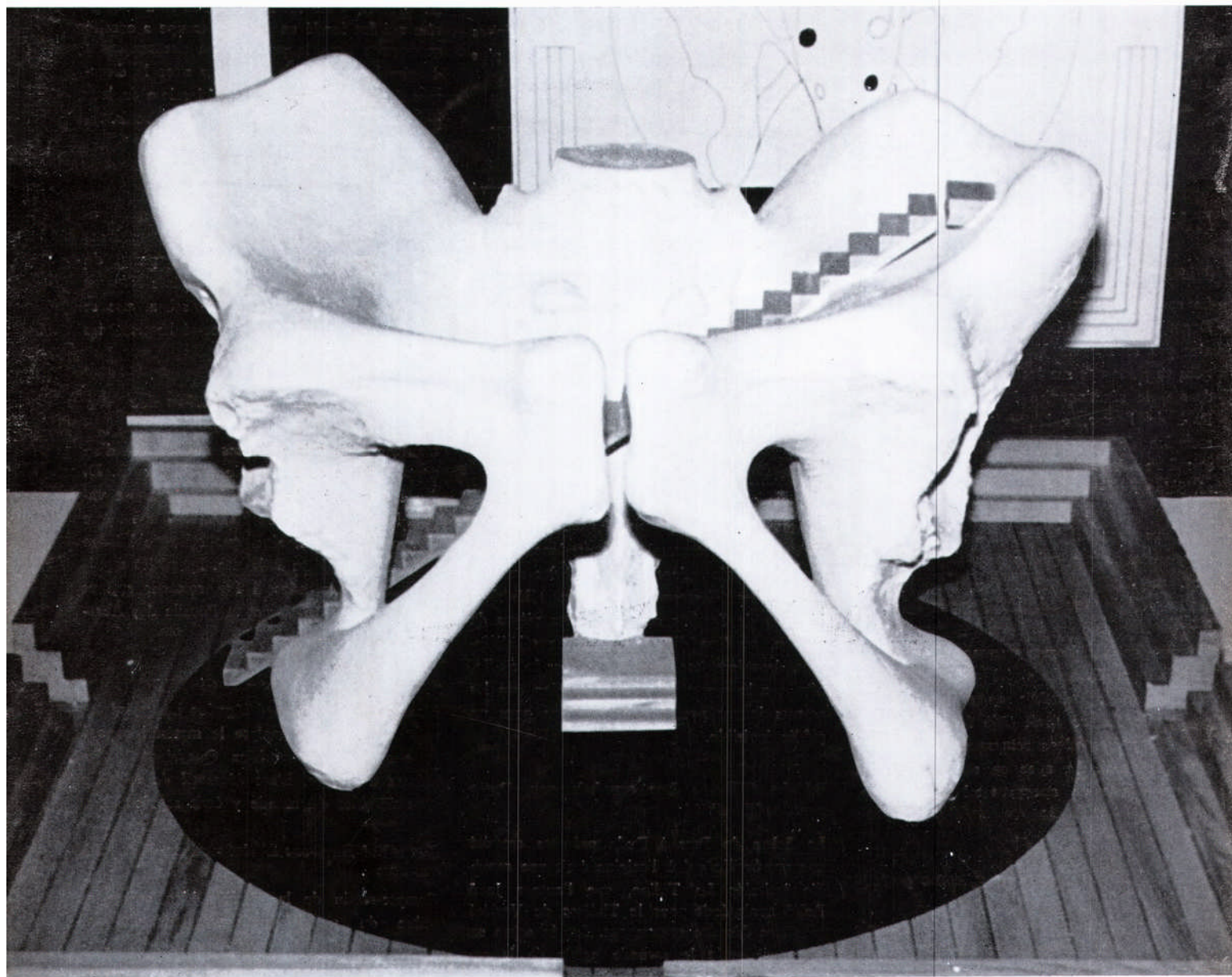
Erzsébet Berkes: L'histoire de l'oeuf du coucou

Compte-rendu de la carrière bien courte et ardue du grand expérimentateur théâtral hongrois Ödön Palasovszky, après la Libération. Ce représentant de l'avantgarde de gauche a été déjoué par ses collègues déjà de son vivant avec tant de succès qu'il a été totalement éliminé de l'opinion théâtrale pendant de longues décades.

István Csinády: Matériaux et procédés à Prague

L'artiste-décorateur hongrois bien connu relate des nouveaux expédients en décoration qu'il a vus à l'Institut de Recherche du Théâtre à Prague et qui, selon son avis, devraient être utilisées aussi par l'art théâtral hongrois.

Ára: 12,- Ft



A PRÁGAI QUADRIENNÁLÉ ANYAGÁBÓL. ICHIRO TAKADA DÍSZLETE (MAKETT), SHAKESPEARE: HAMLET