

SZÍNHÁZ

*Hermann István:
A csinálmány
és a dramaturgia*

*Walter Kerr:
Üres kézzel
vagy kitárt karral?*

*Beszélgetés
Peter Brookkal*

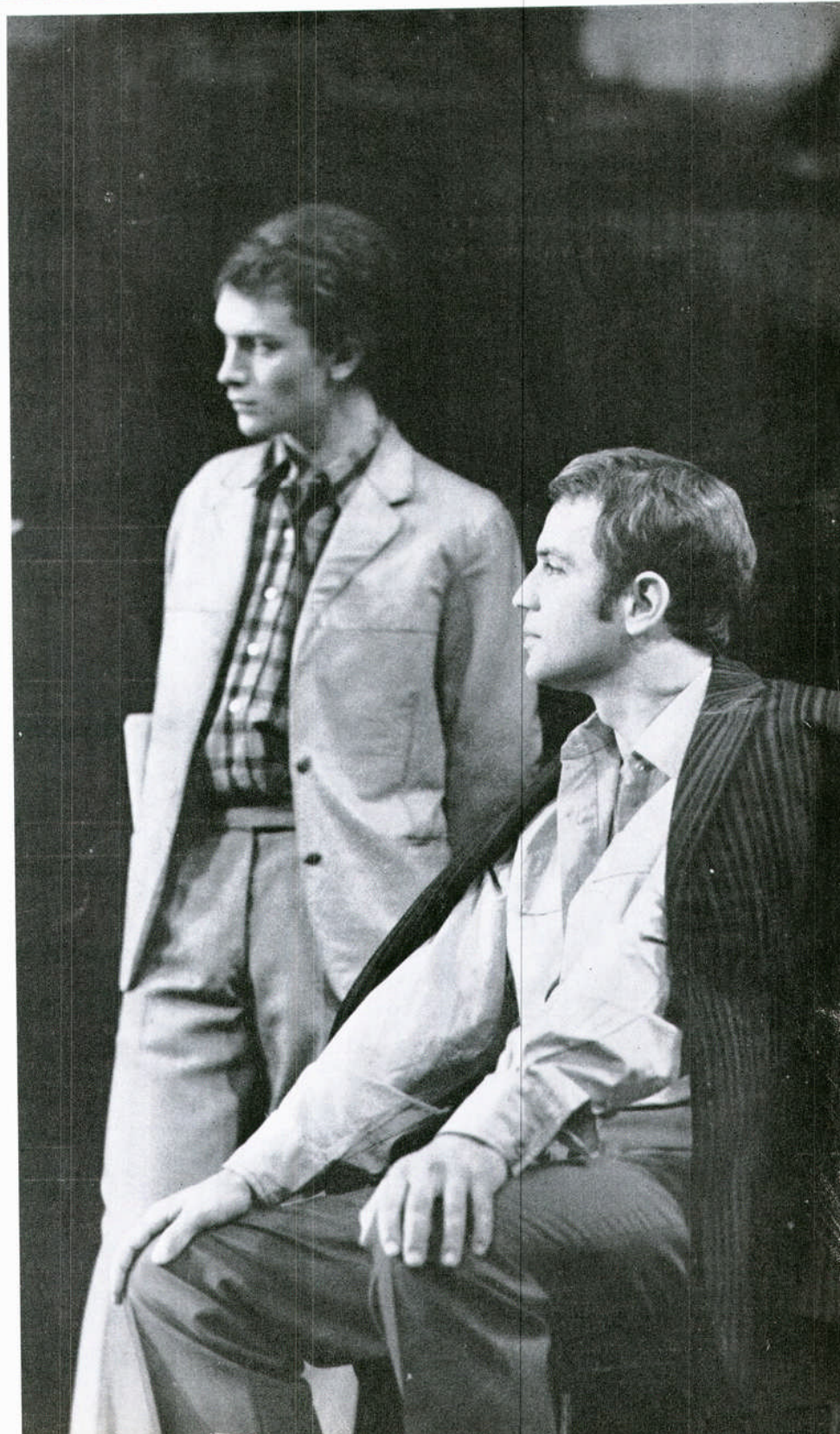
*Pályi András:
Szabad tér és szabadtér*

*Saád Katalin:
Nyári játéktílus?*

*Köröspataki Kiss Sándor:
Premier a szentélyben*

*Koltai Tamás:
A vitadrámától
a Peer Gynt-ig*

1971. NOVEMBER



SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1971. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

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: z5.797



71.2743 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
DÓZSA LÁSZLÓ (FIATAL ÍRÓ) ÉS BALÁZSOVITS
LAJOS (ÚJSÁGÍRÓ) DARVAS JÓZSEF: A TÉRKÉPEN
NEM TALÁLHATÓ C. DRÁMÁJÁBAN
(MADÁCH SZÍNHÁZ) (Iklády László felvétele)

TARTALOM

Hagyományos vagy új dramaturgia?

HERMANN ISTVÁN

A csinálmány és a dramaturgia (1)

WALTER KERR

Üres kézzel vagy kitért karra? (5)

Beszélgetés Peter Brokkal (8)

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra (10)

Nyári játékok

PÁLYI ANDRÁS

1. Szabad tér és szabadtér (12)

SAÁD KATALIN

2. Nyári játékstílus? (1?)

NÁNAY ISTVÁN

3. Gyors változások, avagy egy szabadtéri látványosság (20)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

4. Premier a szentélyben (22)

SZÉKELY GYÖRGY

5. Egy paraplé ürügyén (23)

négyszemközt

KOLTAI TAMÁS

A vitadrámától a Peer Gyntig (24)

színház és közönség

SZENTIRMAI LÁSZLÓ

Munkásnézők a Szegedi Nemzeti Színházban (31)

világszínház

GÁL M. ZSUZSA

ITI Kongresszus Londonban (34)

LŐRINCZ ÉVA

Az Adáshiba Helsinkiben (36)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Szophoklész, Shakespeare és computer (37)

NEMLAHA GYÖRGY

Színházban voltam Erdélyben (39)

könyvszemle

FÖLDES ANNA

Lenni és nem lenni (Fejes Endre drámáiról) (43)

ANTAL GÁBOR

Végtánc (Mihályi Gábor könyvéről) (46)

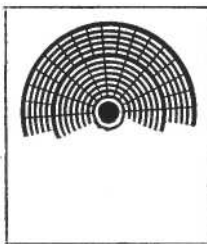
GYÖRGY ESZTER

Arcok és szerepek (Sándor Iván színészportréiról) (48)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

HERMANN ISTVÁN

A csinálmány és a dramaturgia



Rossz ómen népszerű cikket Hegel-reminiszcenciákkal kezdeni. Mégis megkockáztatom. Mert a német. Filozófus gúnyolódott azon, hogy mennyivel több vita folyik arról, miképpen kell történelmet írni, s ez helyettesíti a történelem-írást. Azt hiszem, az olvasó érti, hogy ma, mikor arról folynak újság- és folyó-iratviták, hogyan kell színházat csinálni,

akkor ez időnként helyettesíti azt, hogy színházat csináljunk. Mert helyes volt a dramaturgia problémáját napirendre tűzni, de nem volna helyes az, hogy dramaturgia helyett vitázzunk a dramaturgiáról. Helyes gondolkozni azon, miféle változások történtek Beckett-tel meg Grotowskival a színházban, de egyáltalán nem okos dolog, ha ezeket a változásokat másolni próbáljuk és nem gondolkodunk az újat teremtesen.

Ennyit előzetesen. Tudniillik amiről Vajda Miklós írt Walter Kerr nyomán, véleményem szerint kimond egy - a szín-házat mélyebben értők számára - nyilvánvaló dolgot. Igenis, a jól megcsinált darabok korszaka véget ért. Nem most, ha-nem akkor, amikor jelentkeztek, nem a XX. században, ha-nem a XIX.-ben, mert a jól megcsinált darabok művészi ér-telemben sohasem léteztek. Attól egy dráma nem lesz jó, hogyha a férj háromszor nem a megfelelő időben, majd a negyedik felvonásban a megfelelő időben érkezik. Lehet belőle színpadi bravúrt teremteni, de művészi színházat nem. Már Lessing gúnyolódott azon, amikor arra a kérdésre, hogy miben halt meg a főszereplő, egyetlen válasz lehetséges: az ötödik felvonásban. Nos, azok a dramaturgiai sémák, melyek a jól megcsinált darabokat jellemezték, ma már kibernetikus géppel körülbelül három fő sémára, illetve ezek variációjára redukálhatók. Így tehát mindenki, aki művészetet vár a szín-háztól, nagyon szívesen megy el a csinálmány temetésére. Mint ahogy minden művészetkedvelő elutasítja magától a csinálmányt.

De tévedés azt hinni, hogy a hagyományos dramaturgia azonos a csinálmánnyal. A hagyományos dramaturgia lényege sokak szerint a drámai forma kötelező sémáit jelentette, mások szerint erkölcsi katarzist, végül akadnak olyanok, akik mind a kettőt megkövetelik, s ezzel a hagyományos dramaturgia tartalmilag kimerült. Mindebből egy szó sem igaz. A hagyományos dramaturgia szerint a színpadon minden megtörténhet. Csupán az ásatag kispolgári dramaturgia vagy a naturalizmus azonosította a színpadot az ismert skatulyával, melyben a káposztalevest eredeti káposztaszag és a fojtogatást többszörös hörgés jelöli. Ennek a dramaturgiának azonban semmi köze nincs a nagy tradícióhoz, és ezért azt javasolom, hagyjuk a hagyományos kifejezést, mert vannak jó és rossz hagyományok. A rossz hagyományokat követte nyilván az a polgári dramaturg, aki nem hitte el, hogy lehetséges tündéreket és koboldokat a színpadra hozni, a rossz hagyományokat követik a *Szentivánéji álom* mesterlegényei, midőn

megmagyarázzák az úri hölgyeknek, hogy az oroszlán nem igazi oroszlán, és nem kell tőle megijedni, de a jó hagyományokat követi *Hamlet* a maga utasításaival, Lessing a *Hamburgi dramaturgiával* stb. S ez minden területen így van. Mi-kor a hagyomány ellen láznak művészek, gondolkodók vagy átlagemberek, részben mindig igazuk van. De csak részben. Mert azonosítják a hagyományt azzal, ami nekik nem tetszik, s ami esetleg joggal nem tetszik.

Igazában a már idézett *Hamburgi dramaturgia* vetette fel ezt a kérdést és mutatta ki: létezik egy shakespeare-i hagyomány és egy félreértett Arisztotelész. Most Walter Kerr azt hiszi, hogy minden hagyományos dráma egyszerűen jól meg-csinált dráma. Nem akarom Shakespeare védelmére felhozni, hogy a jól megcsináltságnak még csak a közelébe se kerül sem az *Athéni Timon*, sem a *Szentivánéji álom*. Büchner *Danton halálát* sem védeném ezzel, Brecht dramaturgiája pedig olyan messze van a jól megcsináltságtól, mint Walter Kerr a tradíció fogalmának megértésétől. Pedig ma már Brecht is tradíció. De hozzáteszem, Dürrenmatt és Beckett is az. Ha ma valaki azt hiszi, hogy korszerű dramaturgiát fel lehet építeni né-hány évtizedes dramaturgiákra, éppen úgy tévedni fog, mint azok, akik pl. Cocteau dramaturgiájának szemszögéből utasították vissza az abszurd lehetőségét is. Igaz, Martin Esslin mostanában fogalmazta meg (ez a mostanában is egy évtized) az abszurd drámáról vallott nézeteit, azonban az abszurd dramaturgia ennek ellenére is *vieux jeu-nek* tűnik. Még mielőtt eljutott volna hozzánk, már kiöregedett még mielőtt sikert aratott volna, ásataggá vált, és már Peter Weiss *Marat-ja*, vagyis az egy fázissal az abszurdot megelőző brechtianizmus folytatása kezdett győzni a színpadon akkor, mikor nálunk újdonságként megjelent az abszurd. S akár áruház formában, rokkó formában, hordó formában vagy szekrény formában került színpadra, legfeljebb azokat lelkesítette, akik még ilyet nem láttak, nem hallottak, és most éppen ezt akarták hallani.

Mi a korszerű dramaturgia?

Mindezek kemény tények. Ezekről nem lehet elvonatkoztatni akkor, ha dramaturgiai kérdésekről beszélünk. Valójában te-hát így merül fel a probléma: mit jelent a korszerű dramaturgia, illetve mi lehet egy korszerű dramaturgia váza, alapja. Amikor Czímer József megírta a *Bölcsek a fán* dramaturgiai történetét, nem csupán izgalmas írást adott közre, hanem egy-úttal azt is megmutatta, hogy Illyés merrefelé keresi az új és korszerű dramaturgia alapját. Mert a dramaturgia fő kérdései, mint ezt Illyés nagyon jól látja, a világszemléleti problémák. S ezzel megvan a válasz az abszurd dráma elkésettségére és sikertelenségére vonatkozóan is. Az abszurd dráma mélyén egy olyan világkép áll, amelynek - nemcsak szubjektív, ha-nem bizonyos szempontból objektív - jogosultsága volt a negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején. Az abszurd dráma abból indul ki Beckett-nél, Ionescónál, Kopitnál, Pinter-nél stb., hogy az a világ, amelyet a dráma ábrázolt, elvesztette belső szerkezetét. A dráma ezzel szemben teremtett egy olyan szerkezetet, mely mintegy ellenpontja volt a szerkezetnélküliségnek. Nem akarom felsorolni most a szerkezetnélküliség szimptomáit. Azt tudniillik, hogy az elidegenülés mint egységes és áttörhetetlen, rétegzetlen és bensőleg tömör tömb jelent meg ebben a világképben. Nem akarok itt időzni annál a jelenségnél sem, ami ebből következik, hogy tudniillik a kommunikáció az egyes emberek között lehetetlen. Mindez

dramaturgiailag annyit jelentett, hogy annak a nézőközönségnek, amely feltételezte: a világ szerkesztettségét az elidegenülési jelenségek mozzanatszerűségét, a kommunikáció normális voltát az abszurd dráma bemutatta, hogy mindez optikai és konvencionális csalódás.

Igy az abszurd dráma alapja egyfelől az osztrák filozófus, Wittgenstein gondolatvilága (a megismerés és a nyelv között áthidalhatatlan a szakadék), másfelől ennek a gondolatvilágnak regénybeli megjelenése Joyce-nál (elsősorban a *Finnagan ébredésében*), végül harmadsorban az egzisztencializmus Sziszifusz-gondolata, az elhagyatottság problematikája és gondolatvilága. Ezek a szellemi források. És ezekre épül fel egy dramaturgia, mely a maga módján éppen olyan következetes, mint a naturalista dramaturgia volt, melynek gondolati forrásait a Darwintól Häckelig, a Lasalle-ianizmustól egészen a Bernstein-ianizmusig terjedő szellemi fejlődés adta. Amint azonban amaz leáldozott, úgy ez annak következménye volt, hogy leáldozott az a világgép is, melyre a dramaturgia épült. Ezért lehetetlen elvontan felvetni a kérdést, hogy most melyik dramaturgia helyes és melyik helytelen, hiszen az *Übü király* a múlt század végén már jelezte, hogy léteznek más szellemi áramlatok, melyek később centrálissá váltak, és melyeknek egészen más dramaturgia felel meg.

Viszont mi a konkrét kérdés? A konkrét probléma az, hogy ma létezik-e olyan világgép, amely messze meghaladja a valóságközelség szempontjából az abszurd drámáét. Létezik, bár ez még csak nagyon is körvonalakban rajzolódik ki világszerte. Nos, ez a világgép mindenekelőtt tagadja, hogy a világ „strukturálatlan” lenne. Ilyen szempontból a strukturalizmus divatja és pillanatnyi uralkodó helyzete egy sor szellemi területen éppen ezt jelzi. Ezzel együtt tagadja azt is, hogy a kommunikáció lehetetlen, csupán azt mondja: a kommunikáció arra a valóságos struktúrára épül, ami fennáll, annak strukturális okságbeli kiegészítője. Igaz, a strukturalizmus maga nem ítélkezik ennek a struktúrának értékéről, illetőleg értéktelenségéről, hanem egyszerűen megállapítja a tényeket. Másfelől elkezdődött a marxizmusnak egy olyan reneszánsza, ahol a marxista megoldási módok és a marxista fel-fogások nagy vitákban állnak egymással, de mindez befolyásolja és kifejezi a szellemi légkört. Harmadszor, részben ennek a perifériáján, részben pedig mint önálló iskola fellépett a frankfurti filozófiai iskola (illetve e filozófiai iskolának ma van igazán nagy hatása), amely az abszurd drámának wittgensteini és fenomenológiai szemléletű eredetét és gyökereit a leghatározottabban megkérdőjelezi. Ez az iskola tehát egyaránt szemben áll az egzisztencializmussal és a wittgensteini problémafelvetéssel, és nagyon erősen hangsúlyozza a kritikai történeti módszer jelentőségét.

Új helyzetben

Tehát szellemileg teljesen új korszakba jutottunk, nem az abszurd mögé, hanem az abszurd elé, és azt lehetne mondani, hogy most már - az új dramaturgia szempontjából - hagyományosnak tűnhetik akár a brechti, akár az abszurd, akár pedig a dürrenmatti dramaturgia. S ez nem formai kérdés, mert formailag az, hogy egy dramaturgia már a dialógusokat is ki akarja iktatni, sőt a beszédet is ki akarja iktatni a drámából - már megszünteti a drámát. Ezek azonban az abszurd talajvesztettségének jelei, és nem azonosíthatók az abszurd fénykorának teljesítményeivel. Az igazi abszurd megtartotta a dialógust, még ha ironizált is rajta, megtartotta a struktú-

rát, hogy állandóan meghökkentve robbantsa azt, és főleg megtartotta a dráma gondolati tartalmát.

Mindezeket nem egyszerűen azért írom, mert bizonyos kapcsolatok nagyon is kimutathatók filológiai értelemben is, hiszen Beckett Joyce titkára volt, Ionesco Karinthy nevelkedett stb., hanem azért, mert az abszurd újításvilága végeredményben ma már korántsem számít újításnak. Egyébként az abszurd maga is törekedett saját hagyományosságának igazolására és bizonyítására, és megkereste az - úgymond - abszurd mozzanatok Shakespeare-ben, felfedezte ezeket Molière-ben, sőt mi több, helyenként Balzacban és Flaubert-ban is. (Nem beszélve a dolog olyan képzőművészeti párhuzamairól, mint Bosch és a primitív művészet egyes alkotásainak fel-fedezése.) Ami azonban végleg kihúzta az aktualitás talaját az abszurd alól, az az 1968-as év volt. Erre az évre már a francia-angol abszurd dramaturgia összeszerte az saját hagyományát, már teljes mértékben készen állott, és egyúttal az új jelenségek következtében el is öregedett az a gondolati bázis, amelyre az abszurd épült. A végső lökést az adta, hogy 1968 politikai eseményei - elsősorban a párizsi május, a diáklökés - bebizonyították, most már egészen széles körökben, hogy nem létezik egységes tömbből való elidegenülés, hogy a valóság ellentmondásaiban strukturált, hogy a kommunikáció különböző rétegekben különböző értelmet nyer ugyan, de van és lehetséges, sőt, mozgatóerő is.

A 68-as év tehát egyfelől a strukturalizmus, másfelől pedig az anarchisztikus hisztoricizmus (Marcuse), harmadrészt pedig a modern marxizmus különböző értéseinek és félreértéseinek első nagy összecsapása volt. Bizonyos részletjelenségek még igazolták az abszurd mögött álló világgépet, az egész azonban nem, sőt, végleg megölte azt. Így a 68-as évvel tulajdonképpen megkoronázódott az a fejlődés, amely a német dokumentumdráma, az angol Stoppard-típusú kísérlet, valamint a különböző abszurd kísérletek közötti összecsapás esetében megmozgatta a modern dramaturgiai elképzeléseket. És az eredmény? Egyelőre dramaturgiailag, illetve drámaíróilag meglehetősen kevés, mégis hihetetlenül jellegzetes.

Mozgás a magyar dramaturgiában

És itt kell beszélni néhány szót arról, hogy éppen a magyar drámában indult meg egy mozgás ezen új dramaturgia irányába. Szakonyi *Adáshibája* valójában kísérlet arra, hogy a jól megcsinált darabok dramaturgiáját egyeztesse az új világ-kép néhány töredékével. Innen volt Szakonyi Adáshibájának sikere, de ugyanez az alapja és oka a dráma belső gyengéinek. Azonban a Szakonyival lejátszódott kísérlet csupán az első lépés volt. Mint már írtam, az 1968-at közvetlenül követő évad nálunk ösztönösen úgy reagálta le a változást, hogy a dramaturgia kamaszromantikát teremtett, és bizonyos mértékig kamaszdramaturgiává változott át. Pillanatra sem állítom, hogy ez végiggondolt volt, de lehetetlen nem látni, hogy mennyire párhuzamos ez a kamaszromantikus dramaturgia (most a gyengeségét leszámítva) a *Zabriskie Point* és az *Easy Rider* című filmek felfogásmódjával. Azt, hogy itt milyen nagy változás játszódott le, a felfogás egészét tekintve, nem csupán a magyar dráma kamaszromantikája jelzi, hanem Ing-mar Bergman *Szenvedély* című filmjének új hangvétele is, amelyben a régi „szabadságvágyat” is elkezd kritikálni Bergman, mert ezt mondatja egyik hősével: „A szabadság nem egyéb, mint a megaláztatástól való félelem.”



JELENET ÖRKÉNY ISTVÁN MACSKAJÁTÉK CÍMŰ DARABJÁNAK SZOLNOKI ELŐADÁSÁBÓL (Iklády László felvétele)

A szemléleti változás kézzelfogható, és ha ebből az *Adáshibában* egy Krisztus nő ki, aki albérlői minőségben veti meg a kispolgárokat, akkor ez ha nem is adekvát megjelenítése a szemléleti változásnak, mégis annak a következménye. De ugyanez vonatkozik a magyar dráma fő vonulatára is. Itt elsősorban Örkényről, Illyésről, Darvasról kell beszélni, akik ezt a változást megpróbálják most már egészen modern, groteszk formában feldolgozni. A dramaturgiai változás nem mélyreható mindenütt, de az irány kétségtelen. Persze attól függ, mit tartunk mélyrehatóknak és mit nem. Az, hogy a *Macskajáték* egy része levéldráma és telefondráma formáját ölti, sokak szemében robbanásszerű dramaturgiai újítás. Az, hogy a *Bölcsök a fán* egyszerre három időben játszódik, mint Lorántffy Zsuzsanna korában történő diáktrefa, mint görög burleszk és mint modern dráma, szintén sokak szemében a hallatlanság határát súrolja, holott ilyen képtelenségek nem újak. Shakespeare-nél is volt már Csehország a tenger partján, Julius Caesarnál is ütött az óra és Lady Macbeth időnként fiúk, időnként pedig lányok anyja stb. Tehát ezek a külsőséges dramaturgiai fogások és indítások nem túl érdekesek, és különösképpen nem perdöntőek. Ezek végső soron az új szemléletből nőnek ki, amely határozottan vallja, hogy létezik a társadalomban egy rétegzett struktúra, létezik egy kommunikáció, hogy az elidegenülés nem egy tömbből faragódott. Csakhogy ez a struktúra rossz, és a kommunikáció éppen a struktúra rosszságát akarja hol feledtetni, hol mitikus ködbe vonni,

hol pedig egyszerűen kifejezni. S ide tartozik Örkényi kötetben hamarosan megjelenő *Pistije* is, aki a vérzivatarban állandóan modern Svejkként találkozik a valósággal, és egyáltalán nem hagyományos dramaturgiai formában, de bizonyos szem-pontból mégis így - a brechti *Rettegés* Birodalmának külső formáit követve - sikerül hosszú ideig életben maradnia, ami adott esetben emberileg és dramaturgiailag egyaránt nagy szó.

Örkénnyel beszélgetve egyszer örömeinek adott kifejezést, hogy nem osztozom azon kritikusok véleményében, akik az ő dramaturgiáját belesüllyesztek az abszurdba. (Még a *Tóték* kapcsán.) S azt hiszem, Örkénynek teljesen igaza van, mert az ő szemléletmódja, akárcsak a többi említettéké, túl van az abszurdon. Nem hiszem persze azt, hogy ez a szemléletmód minden tekintetben kiteljesedett, és annyira megfelelne a drámai szemléletmódnak, mint ahogy ez Csehovnál történt. De e felé kétségtelenül egy lépést tett meg Örkény, és van valami olyan kapcsolat az ő novellái és drámái között, mint a csehovi epika és dramaturgia között. Persze a mai gondolkodásnak és életérzésnek megfelelően. Innen ered szerintem a *Tóték* viszonylag meglepő nemzetközi sikere, és az is, hogy Örkény dramaturgiájában egyre nagyobb szerepet játszik mind-az, ami túlmutat a fölületes irónián és a fölületes szkepszisen. Nem tudom, hogy Illyés vagy Örkény ismerik-e Horkheimernek a *Montaigne vagy a szkepszis funkciója* című tanulmányát. De érzésem szerint e tanulmány legjobb értékeihez kapcsolódnak, és ha a szellemi találkozás véletlenszerű is

(illetve nem véletlenszerű, hanem valószínűleg filológiaiilag nem állja meg a helyét, de talán éppen ezért mélyebben szűkszerű), dramaturgiájuk nem függetleníthető attól a szemlélettől és gondolatkörtől, amely ma világszerte kísérletezik a modern világ lehetőségeinek és lehetetlenségeinek számbavételével.

Nem szabad elfelejteni azt, hogy mindezeknek a daraboknak meg lehet teremteni a dramaturgiai sémáját. Mert a *Bölcsek a fán* dramaturgiai sémája végeredményben a Kreon-Antigonénép-Haimon sémára és a görög drámák legnagyobb részének sémájára felűzhető. Hasonló a helyzet Örkény *Macskajátéka* esetében is, amely végső soron még a jól megcsinált darabok szerelmi háromszögeinek sémájára is húzható. Azonban ez csak azt mutatja, hogy a sémára redukált dramaturgia önmagában helyes lehet ugyan, de maga a séma nem mond semmit. Ami viszont új mindegyik igazán jó drámában, az az, hogy az abszurd dráma által hangsúlyozott szabad mozgás segítségével nem gátlódik le a gondolat, hanem maga a gondolat áttör minden formát. Az a gondolat, amely Illyésnél vagy Darvasnál felmerül, az utóbbinál a Pityangban, jelzi, hogy a valóságos problémák megoldási lehetősége nem egy-fajta összeegyeztetési kísérlet, hanem az igazi energiák szem-beállítása a szélhámos, a külsőleges, az áltudományos science fiction-os energiákkal.

Régi vagy új katarzisz?

Mindez a dráma szerkezetét nagymértékben befolyásolja, éppen azért, mert alapjává válik a katarzisz új típusú felfogásának. A katarzist a szó hangzása és későbbi asszociációi következtében többféleképpen értelmezték, de ezek az értelmezések nagyrészt szűkösek voltak. Igaza van Pályinak, mikor megemlíti, hogy a katharzisz fogalom történetileg a mágiából nőtt ki, de ezzel a drámai katartikus hatás legfeljebb mint történeti tényről számol, és semmiképpen nem merül ki egy mágiával közös vonásban. Van azután olyan katarziszfelfogás, mely úgy véli, hogy meg kell rémíteni a nézőt, és ezek után lehetséges a néző megtisztulása, katarzisa. Ezt a felfogást dolgozta ki Corneille, és az abszurd dráma egyes felfogásmódjai nagyon is a corneille-i utat követték, sőt, nálunk elsősorban az kapott hangot elméleti írásokban, hogy az abszurd élénk tárja, milyen rémítő az elidegenülés, és a néző felszabadul ettől. Végül van a katartikus hatásnak egy erkölcsre redukált értelmezése is, melybe természetesen leginkább az erkölcsi példázatok férnek bele, és melynek semmi köze nincs a művészethez, hanem sokkal inkább a giccs felé mutat.

Az új katarzisz minden tekintetben megegyezik szerintem a régivel, mert egy olyan mozgást és hullámzást teremt meg, amelynek segítségével a néző a régi beidegzettségét, régi reagálási módjait - akár etikai vagy pszichikai, akár érzelmi vagy gondolati jellegűek - mindenképpen oldja. (A régi katarzison itt a katarzisz drámailag a történelem folyamán kialakult értelmét idézem meg.) Vagyis nem kérdés az ebből a szempontból sem, hogy hagyományos vagy új, mert a hagyományos és új ebben a lényeges kérdésben is találkozik - legfeljebb módszertanilag, szellemi kötőanyagában válik el egy-mástól. Milyen katartikus hatás van azoknak a drámáknak, amelyek napjainkban születnek? Az előbb említettek mellett megidézném még Hampton *Emberbarátját* is, mely cselekményvezetésében hangsúlyozottan a molière-i *Embergyűlölőt* követi. Ezek a drámák felismerik, hogy a mai katarzisz,

az elvont humanista frázisok az elvont filantrópia és az ehhez kapcsolódó élet- és gondolatvilág felcserélődésével, illetve oldódásával jellemezhető leginkább. Olyan programok borulnak fel a katarzisz nyomán, melyek sokak számára még ma is programnak vagy lehetőségnek tűnnek. Ha egy vak embert fényképezőgéppel ajándékoznak meg, az semmiképpen nem adekvát ajándék, pedig a fényképezőgép ajándékozása és a vak ember megajándékozása is jótett. A kettő együtt azonban nem az, hanem sokkal inkább groteszk csúfolódás. Az elvont humanizmus, az elvont jóakaratok és érzelmi gazdagságok a maguk konkrét mivoltában nem csupán üresek, hanem károsak is. Az Illyés-dráma tanára és technikus is jót akar, önmagukban nagyon szép eszméket melengtetnek, akárcsak Örkény örnagya, aki meg van róla győződve, hogy a dobozolás hasznos tevékenység. S nem az a probléma, hogy nincs igazuk, hanem az, hogy igazuk van. Igazuk van az ember-barátoknak, a macskajátékot játszó Orbánnénak, igaza van a mechanikus humanizmus összes apostolának, csak éppen az a kérdés, hogy hol, mikor és milyen viszonylatban.

A csinálmány halott

Tehát elérkeztünk oda, hogy az abszurd nem elég abszurd, mert az abszurd - Ionesco kifejezésével - patafizikai alapon meghirdeti, hogy nincs igazság, és végül is elismétli a görög szofista Gorgiasz tételét, aki szerint először is nincsen semmi, másodsor, ha van is valami, az sem ismerhető meg, harmadszor, ha valami megismerhető, az sem közölhető. (Ne feledjük, hogy Gorgiasz két és fél évezredes távolságban van.) Bizonyos szempontból még abszurdabb vagy még meghökkentőbb, hogy éppen a legfőbb igazságok, amelyeket az abszurdok humanista magyarázói valahol az abszurd drámák mögött azért feltételeztek - tartalmatlanok és értelmetlenek, mert ezek a legfőbb igazságok, melyekben még sokan hisznek, melyeket sokan a drámák mögé implikálnak, egyszerűen károsak.

Így tehát, ha valaki új dramaturgiát kíván, akkor igenis, forduljon szembe minden csinálmánnyal. És minden dramaturgia tiszta csinálmány, ha nem spontán módon jön létre a kor lehetéből. Ha a mai drámát az abszurdal akarom szembeállítani, akkor a shakespeare-i *Hamletet* a reneszánsz Gonzago-tragédiájával állítom szembe. A cselekmény egyik motívuma azonos. A szöveg költői. Csakhogy a *Hamlet* shakespeare-i dráma, míg a *Gonzago* reneszánsz. Így a *Gonzago* elkésett egy fázissal, és csak a *Hamleten* belüli funkciójában értelmes és érthető, különben halott csinálmány. A funkció azonban mégis tartalmat ad neki. Belekerül egy szellemi közegbe, ami már egészen új. És éppen ez a szellemi közeg, melynek minden dramaturgiában up to date-nek kell lenni. Ha nem az, akkor csinálmány és a csinálmány halott. Nem-csak Guildenstern és Rosencrantz hullák immár, hanem minden dramaturgia is, ami az ő szellemükben, a szivacs emberek szellemében fogant. És a csinálmány helyén megjelenik és a jövőben még inkább meg fog jelenni az a szellemi arc, amely nagyon is kritikus minden frázissal, minden úgynevezett nagy erkölcsi eszménnyel, sőt minden eszménnyel szemben, hogy az eszmények helyett termékeny konkrét gondolatokat hozzon. S ez az a katarzisz, amelyet egy színházi közösség és közönség él át. És a színpad talán a legalkalmasabb a „fiction science”, a hamis fogalmakkal operáló áltudomány le-leplezésére és helyettesítésére a valódi gondolatokkal.

A színház funkciójának, a dráma és a színpadi előadás formáinak megújulásáról nem-csak nálunk, de világszerte is zajlik a vita. A Színház hasábjain is kibontakozó vitához most két nevezetes külföldi személyiség „hozzászólását” közöljük. WALTER KERR-nek, az amerikai színikritika doyenjének, a NEW YORK HERALD TRIBUNE, majd a NEW YORK TIMES nagy hírű kritikusanak neve Magyarországon is ismert; a Színház tudományi intézet kiadásában megjelent két könyve szakmai körökben nagy sikert aratott. Véleménye hát e vitában is érdeklődésre tarthat számot. A másik hozzászóló PETER BROOK; őt abból az alkalomból interjúvolták meg, hogy pályája delelőjén odahagyta világraszóló sikereinek színhelyét, a Királyi Shakespeare Szín-házat, és Párizsban Nemzetközi Színházi Kísérleti Központot alapított. Az új vállalkozás eredményei egyelőre még ismeretlenek; Brook programadó nyilatkozata egyet-mást tisztáz az alapelvek vonatkozásában és ugyanakkor a színház megújulásáról szóló vitához is egyéni módon szól hozzá.

WALTER KEER

Üres kézzel vagy kitárt karral

Nem tudom, melyik mai magatartás döbrent meg inkább - a színház iránti csaknem totális bizalmatlanság avagy a színház iránti csaknem totális bizalom. Logikusan gondolkodva - ha ma még egyáltalán logikus lényeknek nevezhetnénk magunkat - két ilyen magatartásnak ki kellene zárni egymást. Ehelyett pillanatnyilag úgy látszik, hogy véletlenül egyszerre állnak fenn. Nap mint nap végigdoljuk a tárgyilagos rekviemet: a színház holt, agyonkopott forma, amelyen már nem segíthet semmiféle megváltás. És másfelől itt van a nyers tény: a gyakorlatban, kiváltképp a kísérletezés gyakorlatában, úgy viselkedünk, mintha a színház lenne az egyetlen forma, amely ma is képes megváltani mindnyájunkat. A színházból kiürült minden energia - és a színháznak annyi a fölösleges energiája, hogy ha életünk akármelyik szakasza roskadozik és megmentésre vár, bízást csatasorba állíthatjuk. Különös, nagyon különös. És épp különösségében sajátos dicsérete is a színháznak.

Nem tartom fel önöket sokáig a „nekrológ” részletezésével. Valamennyien hallottuk már, nagyon is sűrűn. A színház valaha nagyszerű, őserdejű, egy ívű, habár kissé tunya eszköz volt a tömeg szórakoztatására, megrendítésére, esetleg oktatására. Amikor a tömeg még máshová nem mehetett, és nem létezett más módszer rá, hogy magába szívja a társadalom légkörében lüktető láthatatlan impulzusokat, a színházépület lehetett központi gyülekezőhely, szellem és szív gőzfürdője. Ártatlan hajlék volt, a maga illuzionista trükkjeivel, dagály-kedvelésével, a széksorok között sürgő-forgó cukorkaárusaival. Létrehozott igazi művészi alkotásokat is, melyeket örömmel őrzünk a könyvtár polcain, de főleg szemetet termelt. Ám még az igazi művészi alkotásokat is olyan formába öntötte, amelyhez ma már többé semmi közünk.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy, mondjuk, a film lekörözte a tuskólábú színpadot. A színpadot is fel lehet gyorsítani, ez meg is történt; talán olyannyira, hogy még egy televízió felnőtt gyerek figyelmét is le tudja kötni! A film alapvető fölénye abban áll, hogy - különféle elektronikus test-véreivel egyetemben - elleste az új titkot: úgy működik, ahogy az emberi agy, szaggatottan, átfedésekkel, le-lecsapva a töredékes egyidejűség összeütközéseire.

Joyce után valami történt az irodalomban is; a film, a televízió, a zene, sőt, az újmódi strukturálatlan regény is ki tudta sajátítani az eredményeket. A tömegkommunikációs esz-közök nagy rohama közepette a színpad is megcélozhatta ezt a hatást, sőt, még valami ködösen hasonlót is tudott produkálni.

Am az erőfeszítés érezhetően izzadságszagú volt. Hiába működtek a blicclámpák, hiába forogtak a magnószalagok - a színház változatlanul megmaradt kínosan lassú léptű, az időtől szorongatott óriásnak. Saját folyamatossága zárta kalodába: továbbra is el kellett mennünk egy bizonyos helyre, le kellett ülnünk a nézőtérre és ott kellett maradnunk, amíg a pályát komótosan végig nem gyalogolták. Igen, a színpad továbbra sem tudott A-tól B-ig szökölni, a maga útját kellett

bejárnia, s a színészek, akik benépesítették, szintén nem bírtak a helyszínen felbomlani, hogy valami más formába álljanak össze.

A színház feltételei megmaradtak lineárisnak, verbálisnak, reménytelenül fizikai jellegűnek. E feltételek nagyon is megfeleltek egy neolitikus társadalomnak, amely egész napos családi kirándulásokat tett a zöldbe és ráérősen megebédelt a pázsiton, de nem egy olyan társadalomnak, ahol az észlelést „mechanizálták”. A színpad ugyan nem volt olyan öreg, mint a kerék, de igencsak hasonlított hozzá. A kerék továbbra is értékes találmány maradt, de már csak arra szolgált, hogy a repülőgépeket ide-oda mozgassa a földön. A művészet a levegőben zajlik. A színház mint kommunikációs eszköz többé nem alkalmas rá, hogy úgy lásson, ahogy mi látunk, úgy érezzon, ahogy mi érzünk, úgy gondolkozzék vagy ne gondolkozzék, ahogy mi gondolkozunk vagy nem gondolkozunk. Nem lehetett többé a mi formánk; s nem lehetett formája annak a, még kifinomultabb társadalomnak sem, amely jövőbe tekintő szemünk előtt kirajzolódik. Ezért hát untatta az embereket, és így el is temették.

Eltemették elvben, ha tény szerint nem is egészen. Figyelem: nem állítom, hogy én mindebben hiszek, nem állítom, hogy a következtetések, melyeket a ténylegesen bekövetkezett változásból levontunk, végérvényesen, szükségszerűen helytállóak. De való igaz, hogy a bizonyítékok túlléptek az elmélet körén. Az amerikai színházak száma, egész idő alatt kintartóan csökkent. Minden évadban kevesebb és kevesebb új drámát mutattunk be. Nemigen tudtunk érdeklődést kelteni a fiatalokban a színház iránt; újabban ötven körüli arcokat láttunk csak a nézőtereken, a karzatok pedig üresen tátongtak. Az érdeklődés tényleges hanyatlása igazolta vagy aláhúzta az elméleti elképzelést, miszerint a színház sajátos energiái többé nem fellelnek meg a radikálisan átalakult társadalomnak. A színház sem a múltban, sem a jövőben nem minősülhet XX. századi szünetjelnek.

Milyen bámulatos hát, hogy ugyanazok a szellemek, melyek ezt az állásfoglalást vallják - XX. századi fejek, mind a kor áramkörébe kapcsolva, és ennek megfelelő reakciókkal -, a színházat ugyanakkor természetes megváltónak, levezetőnek, újjáteremtő erőnek, élesztő kazánnak, legfőbb öntőformának és univerzális kapcsolónak tekintik a XX. századi élet csak-nem minden elképzelhető fázisában, különösen épp azokban, melyek a legnagyobb bajba kerültek s a csőd szélén imbolyognak.

Megszorult a vallás? Bízátok a vallást a színházra s a szín-ház átveszi a dolgát. Csődöt mondott a pszichiátria? Nem tudta megszabadítani a gyötrődőket a maguk lidércnyomásaitól, nem tudta biztosítani számukra az ígért szabadságot? Bízátok a terápiát a színházra: a színház sokkal könnyebben tud-ja enyhíteni a szorongást. Roskadozóban a politika megvetett tudomány, amely már nem is pusztán kiábrándulásba, hanem egyre inkább valami anarchiafélebe torkollik? Bízátok a politikát a színházra, és a politika moshatja kezeit. Tűnőben a hi-

hetőség nemcsak a politika területén, de mindenfajta viszony-bari ember s az információ források összessége között? Teremtsétek hát meg a Tények Színházát és ott csípjétek nyakon a tényeket. Kielégületlenül hagyja az élet mint egész, keseredik a létezés íze? Keverjétek össze az életet a színházzal, happeningekben, utcasarkokon, kereszteljétek el a Pentagon előtti felvonulást, ahogy ezt valaki meg is tette, „az év legjobb színdarabjának” - és a drámává alakult életnek menten jobb lesz az íze is.

Sajátos élmény jutott hát osztályrészünkül: látjuk, miképp válik drámává vagy próbál azzá válni minden, miképp akar minden érték a színházban lenni új funkcióra vagy dinami-kára - s mindezt abban a történelmi pillanatban, mikor ki-jelentettük, hogy a színház energiái elfogytak. Szinte úgy tetszik: a színháznak nincs ereje önmagát megmenteni, de arra, hogy a világot megváltsa, arra annál inkább.

Azt állították: a színház beválthatja azt, ami a vallástól már nem telik. Ezt a tételt már nemcsak az az egyszerű s egy-re gyakoribb megoldás illusztrálja, hogy egyházi helyeket szín-házi célokra használnak. Manapság már egyetlen nézőt sem lep meg, hogy színházba indulva templomok kölépcsőin kell felhágnia; ehhez már túl gyakran fordult meg a Szent Kelemen templomban, amely egyszersmind az American Place Theater, mint ahogy Grotowskival pedig egy hajdan metodista istentiszteletek céljára szolgáló helyiségben találkozott, Aiszkhülosz Perzsáival pedig egy olyan teremben, amelyet az epizkopális felekezet hívei mindmáig naponta használnak. A színházat e környezetben senki nem érzi oda nem illőnek, sőt, sok esetben megifjítóknak vélik hatását.

A templomokon kívül az azonosulás még erősebb lehet. A padlástérben, ahol az Open Theater működik, a nézőnek kezébe nyomnak egy műsorfüzetet, amelyből megtudja, hogy a színészek bizonyos értelemben papok, az előadás pedig bizonyos értelemben úrvacsora. A New York City-beli Riverside Drive-en, a Woodstock Center for Religion and Worshipben új, nagyra törő programot dolgoztak ki, amely a rituálét óhajtja tanulmányozni, különösen pedig arra kíváncsi, „milyen helyet foglal el és milyen jövőre számíthat a rituálé az amerikai milliók életében, akik a technológiai-esztétikai forradalom közepette szeretnék jobban megérteni önmagukat és környezetüket”. A rituálé, állítja a Woodstock-féle brosúra, „az emberek észleleteinek és hiedelmeinek kifejezése, látványban, hangban, ritmusokban, képekben, lüktetésben, térben és mozgásban”. Lényegét - folytatja a brosúra - napjainkban akkor közelítjük meg legjobban, ha „összehasonlító módon tanulmányozni kezdjük a művészetek, illetve a rituálé belső dinamikájának viszonyát”. Ha egykor a vallás hívta életre a mű-vészeteket, ma a művészetek segíthetnek megújítani a vallást - és a színház e mozgalom első vonalában van.

Ha egykor úgy tetszett, a pszichoanalízis hivatott rá, hogy a vallástól számos funkciót átvegyen, ma Amerikában a szín-ház áll készen arra, hogy felváltsa a pszichoanalízist. A gyakorlat ismét csak nem szorítkozik pusztán arra, hogy ténylegesen alkalmazza a drámai technikákká alakult pszichoanalitikai technikákat, ámbár ez a fajta közvetlen terápia még az üzleties színpadon is utat tört, legfeltűnőbbben a *The Concept (A konceptus)* című rögtönzött drámában, amelyet egykori kábítószerélvezők adtak elő - nagyon megindítóan -, folyamatos rehabilitációs programként.

Nem, a „terápius” színház felbukkan mindenütt; akkor is, mikor - a *Dionysus in 69 (Dionüszosz 69-ben)* című pro

dukcióban - az egyik bacchánsnő hirtelen toplessben jelenik meg s ditirambikus transzban szólítja fel a nézőket, hogy vessék le gátlásaikat és csatlakozzanak a színészekhez; s épp így Grotowski sokkal tartózkodóbb és fegyvelmezettebb munkásságában is, amely a színpadi előadást „a társadalmi pszicho-terápia egy formájának” tekinti. A színpadi előadás, mondja Grotowski, „ugyanúgy megszabadíthat a komplexusoktól, mint a pszichoanalitikai terápia”, és az ő társulata „ahhoz a nézőhöz szól, akiben igazi lelki szükségletek élnek s aki, az elő-adással konfrontálva, őszintén törekszik önmaga analizésére”. A színésznek, aki alaposan elsajátította Grotowski módszerét, megígérik, hogy a végén „tiszt lesz, megtisztulsz, bűn nél-kül valóvá válsz”. Ez a megtisztulás közvetett módon bizonyos mértékig a szemlélőre is átragad. „Egyfajta megváltás ez” - magyarázza Grotowski, aki ekképpen olvaszt egybe a színházban olyan funkciókat, melyeket korábban egyfelől a vallás, másfelől a pszichoanalízis töltött be.

Akármilyen álláspontot foglalunk is el a gátlások színpadi feloldásával kapcsolatban, egy dolog tökéletesen világos: a színházat manapság úgy tekintik, mint más terápiás eljárások pótlékát, sőt, esetleg mint azok tökéletesített formáját. A szín-pad természetes adottságának tartják, hogy valamiféle meg-váltást hozzon - nem érdektelen, hogy egy szabad formájú rock musicalt épp Salvationnek (*Megváltás*) címezték.

A politikai színház persze nem újdonság, sőt, újbóli érvényesülésének fő akadálya jelenleg éppen az, hogy még tisztán emlékszünk rá a depresszió sújtotta harmincas évekből. Emlékszünk, milyen volt: néha izgalmas, valami melodramatikusan zsurnalisztikus módon, de végül is nem hagyott ránk sem jelentős írókat, sem ma is játszható darabokat. Homályosan érezzük, hogy bár közvetlen problémáinkat jól szolgálta, ám a művészetet annál kevésbé - és azt gyanítjuk, hogy a színházban a közvetlen politikai buzdítás, zsurnalisztikai jel-lege miatt, szükségképp tisztavirág életű marad, a művészet igazi lényegével pedig csak távoli rokonságot tarthat.

Az ingert azonban ismét tapasztaljuk, s újra halljuk, hogy a színpad minden megnyilatkozása egyben törvényszerűen politikai megnyilatkozás is, mivel *minden* társadalmi aktus természeténél fogva politikai aktus. Ha tehát a színházi aktus, akár tetszik, akár nem, politikai jellegű, okosabb, ha alaposan szemügyre vesszük, saját lelkünket is megvizsgálva, hogy kiderítsük: miféle politikai ütőerőt is kívánunk adni egy-egy adott produkciónak. Világgá kell kiáltanunk, ami a mélyben lapul, meg kell szólalnunk, mert hallgatásunk cinkosságot sejtethet. „Többé nem lehetséges »egyszerűen csak írni«, »egyszerűen csak rendezni« vagy »egyszerűen csak játszani« - írta 1970-ben, a *The New York Times*-ban Jean-Claude van Itallie. - Ezek a dolgok nem léteznek úgy, mint attól a másik küzdőtértől elválasztott esztétikai tevékenységek. Bármilyen színházi metaforát szerkesszen is egy művész, amelynek hatására a közönség felismeri, hogy saját elveszített tagjainkról, elveszített álmainkról, összezúzott, szétszóródott, hajótörött testünk, szellemünk és lelkünk részéről van szó - ez a metafora politikai jellegű lesz.” A metaforák politikai jellegét hangsúlyozza az Open Theater - mellyel van Itallie össze-kötetésben van - akkor, mikor egyre inkább arra törekszik, hogy a bemutatott rítusokat fejlődéstülusú politikai címkékkel lássa el. A *Terminalban (Végállomás)* a halál képei nem maradhatnak általánosak és mindent átfogóak; időnként élesen össze kell szükülniük a vietnami háború elleni egyértelmű tiltakozássá (ámbár a színészeket láthatóan feszélyezi ez a

hirtelen redukció, s míg korábban eredetét és izgalmat nyújtottak, ilyenkor suta klisékre csábulnak). És színpadaink természetesen tele vannak Viet Rockokkal, közben-közben pedig hosszabb-rövidebb szériákra indulnak az olyan produkciók, mint a *MacBird* vagy a *The Cuban Thing* (A kubai ^{ügy}).

Van valami nagyon érdekes ebben a megújult erőfeszítésben, hogy a színházra politikai munkát bízunk: pontosan ugyanakkor zajlik, mikor csüggedten lemondunk róla, hogy a politikai munkát a politika végezze el. A szó szoros értelmében vett politikai akció csődöt mondott. Emberek vonultak a Pentagon elé, de a háború nem ért véget, a Berriganfivérek börtönbe mentek, de a háború nem ért véget, Lyndon Johnstont megbuktatták, de a háború nem ért véget, egyetemisták bocsátkoztak közvetlen agitációba, de a háború nem ért véget. A mai világ tele van a visszavonulás tüneteivel. Túl könnyű lenne azt mondani, hogy a visszavonulás útja a politikától a kábítószerekhez vezet, de azt bizvást állíthatjuk: a politizálástól eljutottunk odáig, hogy udvariasan legyintsünk arra a gépezetre, amely állítólag mindenkinek rendelkezésére áll. Az a politikai gépezet, amellyel rendelkezünk vagy életünk további idejében minden valószínűség szerint rendelkezni fogunk, elavult, manipulált, reakcióképtelen; szó se essék róla. De - de most jön a nagy de. A gépezet nem ad cselekvési lehetőséget a legderékabbnak - próbálkozunk hát meg a színházzal. A színház olyan hatalmat kínál a politikai cselekvés híveinek, amelyet másutt nem gyakorolhatnak. A politikai struktúrák megbuktak, majd elvégzi dolgukat a színház - mer-e bárki kételkedni benne?

És ugyanez vonatkozik a Tényre is, erre a higanyszerű vadra, amely napilapjaink hasábjain, de még könyvtáraink mélyében is kisklik kezünk közül. Még senki nem tudatta velünk az igazat arról, hogy mit csinált Winston Churchill vagy Pius pápa vagy j. Robert Oppenheimer. Az igazság „szigorúan bizalmas” címkével ellátott dossziékba van rendezve és úgy pihen elzárva alagsori raktárakban, melyeket: csak huszonöt vagy száz évvel mindnyájunk halála után szabad felnyitni. Vajon a röntgenszemű színház elolvashatja-e helyettünk azt, amit nekünk magunknak nem szabad elolvasni? Igen, elolvashatja, mert - pusztán a színész és a gesztus sürgető jelenléte révén - rendelkezik a hatalommal, hogy felemelje kezét és azt kiáltja: „Legyen világosság!” Legalábbis így tartják a bizakodók.

És ugyanez vonatkozik életünkre is, mindennapi, szerep-játszó, korlátok közé zárt, ki nem elégítő életünkre. Ha az életet színházzá és a színházat léletté változtatjuk, gazdagít-hatjuk létezésünk és tevékenységünk minőségét. Váljanak drámává a véletlen találkozások, válják drámává minden, tény-legesen végrehajtott cselekvés, ismerjük fel, sikátorokban és bulvárokon, hogy mi magunk gyúrunk szüntelenül drámát az eseményekből, csináljunk színházat az életből s ne fikciókból, mert így tehetjük gazdagabbá - és így élhetjük át mélyebben - az életet magát. Megvallom, ennek az előírásnak a be-tartását kissé nehézkesnek találom. El tudom képzelni, hogy a Pentagon előtti felvonulás csodálatos, sőt, még szükségszerű is, de aligha tudom elképzelni, milyen formában rögzíthetné a Burns Mantle-féle „Az esztendő legjobb darabjai” című év-könyvsorozat. A törekvés irányát viszont megértem.

És megértem, hogy ezt a törekvést a színházban - a szín-ház nevében - akarják megvalósítani, még ha a színházon kívül zajlik is le. A színház egyre fokozódó mértékben jelenik

meg akárhol, mindenütt, mert azt szeretnénk, ha életünk egy-re több zónáját hódítaná meg és lelkesítené át. Valóban úgy érezzük, hogy „összezúztunk, szétszórattunk és hajótörést szenvedtünk”. És mintha azt is tudnánk, hol van a part.

Az elején azt mondtam: milyen furcsa, hogy a színháznak ilyen egyetemes gyógyító erőt tulajdonítanak éppen akkor, mi-kor magát is alig tudja megmenteni. És a gigászi bókban van egy bosszantó kis bökkenő. Elképzelhető, hogy miközben a színház átalakul minden egyébbé - vallássá, pszichoanalízissé, politikává, tényekké, az élet átélésévé -, önmagát soha nem fogja megváltani. Egyszerűen elenyészik, belevész a többi ügy-be, amelyet szolgál, működik, mint katalizátor tucatnyi irányban és eltűnik szem elől, miközben az új vallási forma, politikai forma vagy életforma felbukkan. Meglehet, hogy az át-alakulás során egyszerűen elhasználódik. Senki nem beszél Amerikában arról, hogy a színházat *színházként* alkalmazzák, senkit nem érdekel, hogy a színházat saját, csak rá jellemző egyéniségéhez segítse hozzá. Ezért minden más felhasználási módját gondosan meg kellene vizsgálni, sőt, irgalmatlanul meg is bírálni, hogy biztosan tudjuk: ha a színház javát nem szolgáljuk is, de legalább valami más ügy javát igen. Mielőtt le-mondok a színház függetlenségének utolsó foszlányáról vagy a sajátos jellegre formált jogcíméről, tudni akarom, hogy az új alkalmazási módok legalább *beválnak-e*?

Mindamellettt kész vagyok rá, hogy a bókából vigaszt is merítsek. Örülök, hogy a színházat ilyen teremtő erejűnek tartják, függetlenül attól, hogy minek a megteremtését várják el tőle. Örülök, hogy annyi ember, annyi ügy szolgálatában, ilyen ösztönösen a színházhoz fordul, noha egészen más jel-legű problémák gyötrik őket, örülök, hogy ilyen bizalommal támaszkodnak egy régi szerszámmra, amely szívemnek annyira kedves. Boldog vagyok, hogy ilyen *sokrétűnek* tartják, hogy arculata ilyen rugalmasnak, energiái ilyen képlékenynek minősülnek; boldog vagyok, hogy ha sok esetben utolsó mentevárnak számít, sok más esetben az első lehetőségét látják benne. Örülök, hogy az emberek bíznak benne, akár bölcsen te-szik, akár bálán.

És felismerem, hogy az egyre szaporodó alkalmazási módok közepette, ha bármily földalatti módon, de szaporodnak fizikai megnyilvánulásai is. Siránkozunk, amiért színházaink száma csappan. De ha színháznak kell számítanunk mindazokat a helyeket, ahol manapság színielőadásokat tartanak - pad-lástereket, templomokat, garázsokat és mind a többit -, akkor az egyszerű igazság e tárgyban az, hogy ma sokkal több színház áll rendelkezésünkre, mint bármikor az egész amerikai történelem során. E színházak lehetnek kicsik és lehetnek ideiglenesek; míg egy üzleties színházépület általában hatvan-hetven évig áll fenn, a templom holnap ismét templom lehet, a raktár raktár. De az a tény, hogy most, ebben a percben itt vannak, azt jelenti, hogy az általunk felsorolt alkalmazási módok már többek ígéretnél. Működnek és teremnek.

Senki nem próbálja megjósolni ma még, hogy mindebből mi lesz. Ami engem illet, a színház képességeinek néhány, ma divatozó felhasználási módja elriaszt, mások ellentmondásai meghökkentenek, egyesek végtelenül izgatnak. A mérleg alighanem egyenlegesen áll. De egyvalami mindenképp felvillanyoz: a színház oly kevésbé halott, hogy Amerikában mindenki, igen, a szó szoros értelmében mindenki, élete megmentését várja tőle.

Fordította: Szántó Judit

Beszélgetés Peter Brookkal

A Nemzetközi Színházi Kísérleti Köz-pont társulatának nemzetiségi összetétele vegyes. Vegyes-e a szakmai megoszlás is? Csak színészekből áll, vagy rendezőkből és drámaírókból is?

Tevékenységünk alapelve az, hogy a csírától kiindulva fejlesszünk ki valamit. Nem arra törekszünk, hogy kész mennyiségeket összeadjunk; olyan feltételeket akarunk teremteni, melyek között valami kivirágozhat. A mag nagyon kicsiny. A lehető legcsekélyebb tagozódással akarunk indulni, lévén az ön által említett fogalmak eleve kérdésesek.

Azt mondjuk például: „drámaíró”, de valójában senki nem tudná megmondani, mit jelent ez valójában. Hogy lesz például valakiből drámaíró? Általában ön-magát nevezi ki azzá. Egy szép napon valaki a fejébe veszi, hogy ő - író. Nos, minthogy a fejlett társadalmakban csak-nem mindenki megtanul írni-olvasni, és ír leveleket és iskolai dolgozatokat, nagyon nehéz megfogalmazni, mit is jelent az, hogy valaki író. A következő lépések esetlegesek, és egészében valakiből úgy lesz drámaíró, mint ahogy egy másik emberből színikritikus. Az utóbbi, ha szükség van valakire, aki valamilyen előadásról beszámoljon, hát egyszerűen éppen ott van kéznél, esetleg jó sportújságíró volt vagy ügyes bűnügyi riporter.

Nincs abban semmi rossz, ha valaki kinevezi magát azzá, ami lenni szeretne. Minden embernek joga van hozzá, hogy kimenjen az utcára és magát költővé, császárrá, királlyá vagy elnökké nyilvánítsa. A veszély akkor merül fel, ha az önkinevezés után másokat is, megtévesztő módon, abba a hitbe ringat, hogy ettől már a képesítése is megvan tisztjéhez.

Ugyanez a helyzet a rendezőkkel és a színészekkel is, ám a rendezőnek nincs valóságos létezése azon a tényleges időszakon kívül, amikor színészeivel együtt dolgozik. Mihelyt fellép a tévében vagy ül egy szobában és belebeszél a mikrofonba, valójában már nem rendezőként működik. Eleven szituációba csak színészei csoportjával együtt léphet. Ilyenkor kerül merlegre a munkája, és valahány-

szor ő és színészei összegyűlnek, újra meg újra nulláról kell elindulnia.

Mármost az a fajta drámaíró, aki csak annyiban drámaíró, amennyiben más, megoldást kereső emberekkel együttműködve próbál szavakat és szituációkat alkotni, igen egészséges helyzetben van. Épp úgy nem „drámaíró”, mint ahogy a színész se „színész” és a rendező se „rendező” - sokkal inkább emberek mind, akik nap mint nap arra törekszenek, hogy végérvényesen és teljesen azzá váljanak, akik sosem lesznek...

Ám az a másik fajta drámaíró, mihelyt a drámaíró címkéjét kitűzte magára, ez-után visszavonul a szobájába és létrehoz egy művet, amelyet szó szerint és komolyan kell venni, semmi más lényeges okból, csupán egy hagyományos, szinte szakszervezeti jellegű pozíció miatt, amely az író számára automatikusan különös tiszteletet követel. Ez azt jelenti, hogy a drámaíró - és talán a zeneszerző is - mesterséges pozíciót foglal el, ha-csak műveiket nem kísérleti alapon, a régi formák és meghatározások megújítására törekedve végzik. Ez olyankor fordulhat elő, ha egy írói mű csoportos előkészítési eredményeként jön létre.

A mi komplexusunkon belül az egyes emberek funkciói sok szempontból átfedik egymást. Valakit mondhatunk egyik napon színésznek, másnap kabaréelőadónak, harmadnap akrobatának, ismét más napon költőnek, és e funkciók összevegyülnek és átfedik egymást. Valamennyi résztvevő osztozik a forma keresésében, s talán mindebből új definíciók, sőt, új címkék is születnek majd.

Bennünket nem érdekelnek a dráma-írók s ugyanakkor mégis nagyon érdekel az anyag, melyet csak drámaíró szállíthat. Bennünket nem érdekel a szerző; de ugyanakkor nem óhajtjuk tagadni a szavak és szövegek létezését. Nem kívánjuk azt állítani, hogy a színész jobb szerző az írónál vagy hogy egy színész spontán szavai többet érnek, mint egy olyan ember sűrített kifejezései, aki kifejlesztette magában az anyag formába koncentrálásának tehetségét. Csak azt mondjuk, hogy tökéletesen felül kell vizsgálni az írói funkció természetét a totális színházi aktus viszonylatában.

Ezért mindenki, aki munkánkhöz csatlakozik, ebben az értelemben ugyanabból a premisszából s ugyanarról a színtről indul el. Nincsenek részlegek és nincsenek részlegvezetők sem.

Miféle előadási rendet dolgoznak ki? Hol, mikor és kiknek fognak játszani?

Teljes szubvenciót kell élveznünk, hogy soha ne kelljen a megélhetés kedvéért játszsanunk. Erre kellett alapozni munkánkat, mert szabadságot kell kapnunk ahhoz, hogy szüntelenül felülvizsgáljuk a közönséggel való kapcsolatunkat.

Ezzel eljutottunk egész tevékenységünk egyik döntő alapelvehez. Létezik egy rendszer, amely természetszerűleg színez és hangol át mindent, ami átfut rajta. A felszínen úgy tetszik, mintha a Broadway és a Királyi Shakespeare Színház rendszere között óriási különbségek lennének, tekintetbe véve az utóbbi kormánysszubvencióját és kis állandó társulatát. Valójában a kényszer, hogy a megélhetés kedvéért ugyanazt ugyan-olyan feltételek között ismételtelen előadják - minden egyébnél erősebb rendszert jelent. Ha egy darabot, azonos feltételek között, akár kétszer is el kell játszani, a második előadás nem lehet más, mint az első másolata. Ez persze magát az előadást igen előnyösen csiszolhatja, de a rendszert tekintve elmondhatjuk, hogy mihelyt egy új darabot a közönség és a sajtó jól fogad, láncreakció bontakozik ki. A darabot nem lehet nem rögzített időpontokban előadni, mert akkor az emberek nem találnák meg. Így hát el kell vinni rögzített időpontokban valami olyan helyre, amelyet mindenki megtalál. Ezért, miután rögzített időpontokban rögzített helyre költözött, hetenként x számú rögzített alkalommal el kell játszani, és máris működésben van az ismétlés egész mechanikusa alapelve. Ez pedig a színész munkájából - amelyet többször kell megismételni, mint az egészséges és szükségszerű volna - kiöli az igazi életet.

Ami talán még fontosabb: a rendszeren belül lehetetlen egy széles társadalmi skála számára játszani. Játszani kell a Broadway is, hisz nem lépünk fel kizárólagossági igényekkel és remélhetőleg sznobok se vagyunk, s nem állítjuk, hogy amiért egy hölgynek kék a haja és bundát visel, kevesebb a joga rá, hogy megnézzen bennünket. Ellenkezőleg, helyet kell kapnia a színházban, de hogy a fő hely az övé legyen, az neveléses. Ha ugyanazt a darabot nyolcvanszor játsszuk el, módot kellene kapni rá, hogy nyolcvan különböző helyen játsszuk, a Broadwayn, Harlemben, iowai farmereknek, börtönben stb.

Ha ezt a szituációt csak el tudnánk

képzelné, máris sokkal egészségesebb szervezetről beszélhetnénk. Egészségesebb lenne nemcsak a színészek, de írók, zeneszerzők, rendezők számára is - mindazok számára, akik a színház alkotó fejlődésének útját kutatják. Közelebb jutnánk a színháznak mint a valóság sűrített formájának értelméhez.

Ha a rendszeren belül működünk, a kísérletezés egyedüli lehetőségei (abban az értelemben, hogy a szélesebb életre kaput nyissunk) a színpalok mögötti munkában rejlenek s a számba jöhető apró módosításokra szorítkoznak; például arra, hogy a színészt leküldjük a nézőterre, vagy, igen korlátozott módokon, hajlékonyabbá tegyük a szentesített játékkendőt és időnként egy-egy rend-hagyó iskolai, szabadtéri vagy üres szobában, nem pedig színházban zajló elő-adást rendezzünk stb. Ez a még elérhető szélső határ Stratfordban, márpedig a Királyi Shakespeare Színház a világ talán legszabadabb és legfelvilágosultabb nemzeti színházi szervezete.

Miután átküzdöttem magam Stratford realitásain, felismertem: a szubvenció nem lehet csupán egy plusz segítség, amelynek révén többet vásárolhatunk, megfizethetünk egyébként elérhetetlen jelmezeket vagy díszleteket. Nem, a szubvenciónak azt kell jelentenie, hogy soha nem kell második előadást tartanunk, hacsak maga a munka meg nem követeli. Ekkor aztán hirtelen átalakul a közönséggel való kapcsolat is, márpedig ez az alapvető lényege a színház egész munkájának.

Párizsban már megtartottuk első előadásunkat. Természetes alkalom hívta életre. Karácsonykor költöztünk be - a tervek szerint három évre - a Mobilier Nationalba. Ezért úgy éreztük, tennünk kell valamit a velünk egy épületben dolgozó emberek gyermekeiért. Ezt kötelességünknek tekintve, ünnepséget kellett szerveznünk; de színészek lévén nem rendezhettünk egyszerű teadélutánt. A színészeknek nem az a dolguk, hogy teát töltsenek ki, hanem az, hogy játsszanak és szórakoztassanak. Így hát valamit alkotni kellett az alkalomra. Fej est ugrottunk a munkába, ugyanolyan odaadással, mintha egy Broadway-i bemutatóra készültünk volna. A lámpalázat, a szorongást, a befektetett munkamennyiséget tekintve nem volt semmi különbség.

Egyetlen előadás született, amely valóban csodálatos kapcsolatot hozott létre - egyetlen esemény, egy adott pillanatban, adott helyszínen, gyermekek és szü-

lők adott csoportja számára - és el is múlt, minden nyom nélkül. Nem volt ott se újságíró, se fényképész; egyedüli tanúk a jelenlevők voltak; az egyedüli emlék az, amit ők őriznek magukban. Így kellene ennek lennie a színházban. Minden más elenyészett. Nagyszabású díszleteket készítettünk - rengeteg színes papírból és egyebekből -, utána gondosan összegöngyöltettük és elraktuk őket, hogy egyszer majd valami egész máshoz szolgáljanak kiindulópontul. Egy órával később az óriási helyiségben nyoma sem maradt annak, hogy ott bármiféle tevékenység zajlott volna. Minden elem el-tűnt - elmúlt az egész.

Ez a csoda ismétlődik meg a színház leginkább *ad hoc* jellegű eseményeiben - például egy Broadway-musical utolsó előadásán. A csoda benne az, hogy elmúlik. De van itt egy destruktív, természetlen elem is: az, hogy a normális színházi feltételek között a csoda a folyamatosság megszakadásával párosul. Minden elmúlik és nem marad meg semmi. A nemzeti színházakban van folyamatosság, de repertoárjukban ott bujkál a folyamatosság egész természetlensége is: az ismétlődés.

A mi esetünkben, az általunk létrehozott rendkívüli feltételek következtében, minden elmúlt ugyan, nyom nélkül - de a tizenöt színész szert tett valamire, szert tett egy parányi újabb specifikus közös élményre. És ezt, amíg csak együtt maradnak, nem lehet tőlük elvenni.

Most valami újat akarunk csinálni gyermekek számára. Ez egészen más lesz. Lesznek olyan napjaink, amikor különféle gyermekcsoportok keresnek fel egy-két órára. Külső formáját tekintve semmi sem emlékeztet majd az említett ünnepségre, de ha egy év múlva visszatekintünk, világos lesz a kapcsolat, és, remélem, a fejlődés is, a Párizsban, Párizs környékén és Perzsiában tartott elő-adások következményeként. Harmadik évünkben az Egyesült Államokba látogatunk, s akkorra a társulat, mondjuk, talán száz előadást játszott majd végig - nem azért, mert kénytelen száz elő-adást tartani, hanem mert szüksége van rá, hogy száz előadást tartson, a legváltozatosabb körülmények között. Ha mindezenközben nem alakult ki egy nagyobb és szélesebb gondolati közösség és eszköztár, akkor valami baj van.

Hogyan válogatja össze a társulat tagjait?

Részben aszerint, hogy mit tudnak.

Üres kézzel nem jöhetnek. Részben aszerint, hogy mennyire nyitottak azokban a vonatkozásokban, amelyekhez nem értenek. És részben aszerint, hogy valóban érdekli-e őket ez a fajta színház. Ez rögtön redukálja a választás mezejét. Színészek millióival találkozhatunk, akiknek helyén van a szíve, akik őszintén, teljes hittel vágyódnak egy egészen más-fajta színház után. Sajnos azonban az árat nem tudják megfizetni, mert felvételükért cserébe nem tudnak rátermettséget nyújtani. És megfordítva: rengeteg a rátermett színész, akik végtelenül sokat adhatnának nekünk, de a szívük mélyén egyszerűen nem érdekli őket, amit csinálunk. A kettő között létezik persze egy terület, ahol a színész nyitott, rátermett, és érdekelt is a munkánkban - de a választék nagyon hamar leszűkül.

Felhasznál-e a társulat a maga működéséhez határozott fizikai szakterületeket - alkalmaznak-e hangképző mestereket, vívómestereket stb.?

Nem, ebben a formában nem; nem tartunk igényt a színiiskolákon belül szokásos felosztásokra. Nem alkalmazunk „szakértőket” sem. Tizenöt emberünk van, s bennük tudományok és képességek hatalmas tárháza. Egy-egy napra bárki lehet „vívómester”. Semmilyen külső személynek nem lehet tekintélye, de a társulaton belül a tekintély kérdése nem merül fel. Mindenki tisztában van vele, hogy saját hozzájárulása relatív. Megmutatják, mit tudnak, s azt aztán bárki magáévá teheti, megvizsgálhatja, továbbfejlesztheti vagy kétségbe vonhatja.

Hogyan oldják meg akkor a többi diszciplínát - mit kezdenek a jelmezzel, a díszlettel, a koreográfiával vagy a zenével?

Ezek belülről nőnek kifelé. Hosszú-hosszú ideig (mert hatalmas utat kell bejárnunk) elboldogulunk egyedül a színésszel, a színész problémájával, az ő anyagának kutatásával. Színész, színész-rendező, színész-rendező-író - a kör lényegileg teljes.

Itt mindennek a középpontból kell sarjadjania s onnan továbbnövekednie. Mindig meglesz a helye - nem az írónak, hanem annak az embernek, akiből esetleg majd az író lesz. Ez persze jelent-heti pontosan ugyanazt; de mindeneset-re eszünk ágában sincs, hogy kiválasszunk egy szöveget és eljuttassuk. Mi arra

törekszünk, hogy szüntelenül újra meg újra átforgassuk a talajt és aktívan megvizsgáljuk, mitől válik egy szó vagy egy mondat nélkülözhetetlenné bizonyos drámai kifejezésekhez. Ily módon, a talaj szüntelen megmunkálásával, felkészülünk arra a napra, mikor hirtelen lecsap a vilámlám és valakinek a szájából vagy tollából felfakad az az írás, amelyet a színház évszázadok óta nem hallott.

Szükségünk van, hosszabb-rövidebb időszakokra, az anonim, egyszerű társulati tag-íróra, de csak közbeeső fázisként, amíg el nem jutunk arra a pontra, ahonnan felszökkenhet a főnix.

Sok nemzetiségű társulat lévén, nomád szándékokkal, milyen nyelven dolgoznak és (vagy) milyen nyelven játszanak?

Elősorban angolul és franciául dolgozunk, mert így mindenki megérti egymást. Az angolok gyorsan tanulnak franciául, a franciák angolul, a többi nemzetbeli pedig a jelek szerint gyorsan be tud kapcsolódni ebbe a hálózatba, így hát e két nyelv munka és előadás szem-pontjából is beválk.

De egy dologra már rájöttünk; ez talán legértékesebb felfedezésünk és hihetetlenül egyszerű: a színészek, származástól függetlenül, képesek arra, hogy egy drámát intuitív módon eredeti nyelvén adjanak elő. Ez az egyszerű elv a színház legbámulusabb jelensége.

Próbáltunk japán, ógörög, spanyol szövegeket, s most arab és perzsa szövegekkel bővítjük a sort. Most például épp Calderónnal dolgozunk. Calderónt Spanyolországon kívül soha nem játszá, mert a legtehetségesebb emberek is megbuktak a kísérlettel: lefordítani egy olyan nyelvet, amely rövid sorokból áll, meghatározott rezonanciával és három hangsúllyal. Semmi köze ennek se Shakespeare-hez, se az alexandrinhoz, se a görög tragédiához. Egyszerűen csak tuk tuk tuk, tuk tuk tuk, tuk tuk tuk, három oldalon keresztül. Ha egy angol színész ezt megtanulja és végig megoldja, megtanul valamit a drámai kifejezés egész természetéről és Calderón sajátos erejéről. A színész egész kifejezési skálája olyan módon bővül ki, hogy azt gyakorlatokkal soha el nem érhetné.

Meddig fog tartani a program - túl az eredeti három éven?

Hát - ameddig csak lehet ... Örökké.

Fordította: Szántó Judit

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

1. Amikor a tojás haragszik a tyúkra

Rettenetes nehéz dolog drámát írni - sóhajt fel Peter Brook világhírű könyvében, *Az üres térben*. Tökéletesen igaza van, régóta tudjuk, közhelyként emlegetjük: a drámaírás az irodalom valamennyi műfaja közül a legveszélyesebb vállalkozás; nem elég hozzá az elbeszélés vizein simán, egyenletes csapásokkal evezni tudó tehetség; nem, a drámaírás esetében nem lehet beleszületni a „hajóba”. A drámaírás - hogy sporthasonlatunknál maradjunk - nem evezés, nem kajakozás, kenuzás, hanem *slalom*, vadvízzel, vízeséssel, természetes és emberkéz építette akadályokkal. És bukósisakkal. És életveszéllyel.

E fenti riasztó elemeket együttvéve szerényen „Szakmának” szokták nevezni azok, akik a partról figyelik a bukósisakos írókat, s akik néhány mesterséges akadályt voltak szívesek önkezüikkel létrehozni az amúgy is háborgó pályán.

Fáradjunk be a próbaterembe, vagy a még üres nézőtér homályába: „Nem ismeri a színpadot! Meg kell tanulnia a Szakmát!” - az első szokatlan mondat, fordulat után segédszínésztől rendezőig szállnak szájáról szájra a fenti mondatok.

Milyen érdekes: a paranoiával kacérkodó íróknak sohasem azt vágják a fejéhez: „Maga ehhez nem ért, meg kell tanulnia, ez *Művészet*.” Azt mondják neki: „Szakma!” Szegény, kezdő bukósisakos slalomversenyzőnk, ha nem vigyáz és mindenáron meg akarja érteni, mit jelent ez a bűvös terminus, ezen a ponton fog végleg belefordulni a vízbe. Esetleg ott is pusztul. Nem biztos, hogy a „szak-mázók” utánaugranak. Azok többnyire sima tavon szeretnek evickélni.

A kezdő író eme kioktatások után fél-ni kezd. Hiszen most már látja: még a vadvíz elején tart, az akadályok csak ezután következnek. Ráadásul nem is tudja, mifélék lesznek azok. Egyet azonban már érez: valamit nem tud, amit azok állítólag tudnak. Ezért van ő vízen, vagy már vízben, azok meg a parton.

Ismét nézzünk be a még mindig üres nézőtérre: fent a színpadon nemritkán sértések kíséretében „szakmázzák ki” a művet, „nemértemeznek”, és húznak,

megint „nemértemeznek” és visszahúznak, úgy megértik, hogy beleírnak.

S aki ott lent gubbaszt, és tőpörtyűvé szeretne göndörödni, zsugorodni a sötétben, az végleg semmit nem ért, csak egyet érez, hogy őt itt valahogy nem szeretik, s még azt is, hogy bizony nagy dolog lehet az a Szakma, mert neki még mindig fogalma sincs róla.

Ezek után pár nap múlva ismét nézzünk be a még mindig üres nézőtérre. Két eset lehetséges: ott van még az író a sötétben, vagy már nincs ott. Az első esetben csodálhatjuk idegeit, a második esetben csodálhatjuk bölcsességét. Fent a színpadon új folyamat kezdődött: a nem értés és megértés problémája immár a múlté. Elkezdődött az értelmezés. Ha az író ennek tanúja, kétféle érzés dobolhat lelke halántékán:

1. hogy ezt honnan veszik! Én erre nem is gondoltam volna!

2. hogy ezt honnan veszik! Én pontosan nem erre akartam gondolni.

Az író ezek után úgy érzi: ezek itt már nemhogy nem szeretik, ezek már nem is utálják.

Még félve és bátortalanul, de levon egy konzekvenciát: ő itt felesleges. Szakmanélküli.

Másnap megnyugszik: ugyanezt olvassa az újságban. Az igazgatója vagy a rendezője vagy a színésze nyilatkozta ki azt ország-világ előtt, amit ő csak sejtett.

Most, most érzi először, hogy valamit megértett a Szakmából.

*

E rövid, de annál karikatürisztikusabbra kihegyezett bevezetésben egy kapcsolatot, s egyszersmind ellentétet vázoltunk fel: *író és/kontra színház*. A fenti ellentétnek és kapcsolatnak a természet-rajzát, a mindennapi gyakorlatban történő jelentkezését, valamint perspektíváit, netán eredményeit próbáljuk majd ecsetelni néhány cikkecskében, amennyiben erre a szerkesztőségtől lehetőséget kapunk.

Hogy ne áruljunk zsákbamacskát, mindjárt a kezdet kezdetén leszögezzük: az író és színház kapcsolatot tartjuk természetesnek, az író *kontra* színház ellentétet nem, de ha feltétlenül állást kell foglalunk az utóbbi *létező*, *valóságos* kontroverziában, akkor az író pártján állunk, illetve a drámai irodalomén. Azt is megmondjuk, miért: mert gyengébb. Félreértés ne essék: nem rosszabb. Ki-szolgáltatótabb.

Talán ódivatú lovagiasságunk diktálja úgy, hogy a gyengébbet védelmezzük. Azért is, mert a másikat, a marcona, erőszakos, nagyhangú verekedőt is szeretjük. Csak azt nem szeretjük benne, hogy marcona, hogy erőszakos, hogy nagyhangú. Hogy verekszik.

*

A színház olyan művészet, amely úgynevezett alapelemeire, anyagára, a színészi testre és pszichére redukálva ön-álló, komplex jelentést hordozni képtelen. Előadóművészet volt és marad mindig, funkciója - hogy úgy mondjuk - ontológiailag meghatározott *szolgálat*: egy jelentéskomplexum közvetítése a maga sajátos jelrendszere segítségével. A színháznak mint művészetnek önálló jelentése nincs. Csak jelrendszere van. Vagyis ahhoz, hogy ne csak zengő érc és pengő cimbalom legyen, a színháznak máshonnan kell jelentést kapnia, amit aztán sajátos céljaként megfejt, lebont, majd a végső érzéki és lelki élményben, a katarzisan summázhat újra egyértelműen.

Kezdetben volt a szó, az ige, s az a történelmi produktum, amit *ma* színháznak nevezünk, a szóval kezdődött. A szóból aztán kialakult a dráma.

A színház a maga jelentését a szótól, a drámától kapja. Egy adott előadás primér üzenete a szó, a dráma üzenete; mondjuk már ki végre: az íróé, akiben megfogant, aki művé teremtette, aki a maga jeleivel rögzítette. A színház feladata az írói jelekkel rögzített üzenet-jelentés - divatos szóval - dekódolása és közvetítése a maga jelein keresztül. Az eredeti jelentés gazdagodhat, vagy szegényedhet, sőt eltorzulhat e metamorfózis során, ám ez mit sem változtat azon a tényen, hogy a mondott lánc-reakció kiindulópontja a szó, a dráma, az író. Vagyis: az irodalom.

Az irodalom és színház konfrontálására tett kísérletek egy téves gondolatlor végeredményei, s tagadhatatlan naivitásból fakadnak. A színháznak mint szuverén, önálló művészetnek az apostolai az úgynevezett „irodalom” háttérbe szorításakor két bakot lőnek:

1. általában egy bizonyos drámatípust azonosítanak az irodalommal, a drámával;

2. következtelnek, mert a többi társ-művészetet általában nem utasítják el, tehát a színházművészet sajátos tisztaságára felületesen ügyelnek, mert ha követ-

keztesen gondolkodnak, akkor a zenének, a táncnak, vagy, uram bocsá, a technikának éppúgy be kéne mocskolnia médiumukat, mint a rögzített irodalomnak.

Lehet, hogy egyesek úgy érzik: a drámairodalom jelenleg válságban van. De ki tudja ezt biztosan? Ibsen is pályafutása csúcspontján volt, amikor hasonló válságról harangoztak. Lehet, hogy egyesek úgy érzik: kevés az olyan darab, amely maradandónak látszik. No de jól tudjuk azt is, hogy a divatokat olyan rohamosan váltó korunkban szinte szükségszerű az érzéki csalódás, melynek következtében bizonyos értékeket egyik napról a másikra látunk veszendőbe menni. Nem vagyok benne biztos, hogy maradandó műveket tekintve századunk már-is nem termelt volna számára, mennyiségre annyit, mint mondjuk a francia klasszicizmus kora, vagy az angol reneszánsz. (Az, hogy nincs Shakespeare-ünk, az más kérdés. De Ford, Webster ma is akad tucatszám. Pedig ők már irodalom-, sőt színháztörténet a javából.)

Hogy miért érzik egyesek azt, amit éreznek? Ennek szemrevételezésére még visszatérünk, s akkor az okokat - ígérjük - a tőlünk telhető legnagyobb komolysággal fogjuk megvizsgálni.

Ám most engedünk gonoszkodó ösztöneinknek, és teljesen komolytalanul (?) gúnyolódni és álfilozofálgatni fogunk. Némi személyes tapasztalatunk ad erre felhatalmazást.

*

A színész, a rendező elégedetlen az íróval, a drámával. Ugyan miért? Mert nem tudja benne kifejezni önmagát. Mert az író mást mond, mint amit ő szeretne., Mert ha ő írja a darabot, akkor nem azt írja, hogy . . . hanem azt, hogy . . . Ha az írónak abszurd látomása van a világról, ő feltétlenül bízik a világban. Ha az író bízik a világban, ő is bízik ugyan (mi mást tehetne!), de nem annyira . . . Ha Beckettet rendez, közben eszébe jut, hogy jobban szereti Williamst. Ha Shakespeare-t, Brechtet esküszik . . . Csak az a darab, csak az az író, csak azt tudná feledni.

A kérdések maguktól adódnak:

i. mit akar kifejezni önmagából? Határozza meg önmagát!

2. Mit szeretne mondani?

3. ha ő írja a darabot, hogyan írja?

A válaszok mind ez ideig nem elégtének ki bennünket, pedig próbáltuk őket kihámozni előadásokból, nyilatkozatokból. (Az utóbbiakból több van.)

Eredményeink általában a következők:

1. a kifejezendő, a mondandó szakállasabb közhely, mint egy harmadrangú, vulgáregzisztencialista, vulgárfreudista darabé;

2. a megírás módszere megint csak inkább tegnapelőtti.

Mindezt sajnálattal konstatáljuk, ám ettől a tény még tény marad: a színház lázadozik a dráma ellen, a színháznak nem tetszik az író.

Helyesebben: a színház szeretne írót lenni. De ezt letagadja, és szemérmesen csak annyit mond: „én, a Színház, szeretnék *Színház* lenni”.

Ne örüljünk, nem úgy gondolja, ahogy mi szeretnénk.

Hogy hogyan gondolja, az lesz következő elmélkedésünk tárgya.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Osztoivts Levente:

Elfogult rögtönzések aktuális témákra II.

Roger Planchon:

Az új színpadi kéziratok

Kemény György:

Színházi viták, színházi stílusok

Köröspataki Kiss Sándor:

Viták margójára

Almási Miklós:

Egyenletek

Ungvári Tamás: Korhúség

és korszerűség

Nánay István:

A színpadi „mozgás”

Bátki Mihály:

Tahi Tóth László szerepei

Jósfay Gyögy:

Miskin herceg szemlélődik

Trencsényi Imre: Tűnődések

a mérföldkőnél

Szántó Judit:

Nyomozás tizenkét dühös fiatalember ügyében

Herzum Péter:

Magyar elemek a vietnami színjátszásban

Pályi András: Suszterek

és szalmabáb

Kecskeméti Károly: A

második színpad

Köllő Miklós:

Mezítelen a térben - a pantomim

Szentirmai László:

Műfajok kedveltsége

Nyári játékok

1

PÁLYI ANDRÁS

Szabad tér és szabadtér

A *szabad tér* kifejezés, néhány évvel az utóbbi évtized egyik színházi bestsellerének, Peter Brook *The Empty Space* című könyvének megjelenése után, nyilván legtöbbünknek ezt a kötetet idézi fel, melynek címét egyébként *Az üres térnek* is szokás fordítani. S ez már azt is jelzi, hogy Peter Brook, amikor ezt a címet adta könyvének, inkább a copeau-i „csupasz dobogóra” gondolt, s véletlenül sem arra, amit mi *szabadtéri színpadnak* nevezünk. Mégsem oktalan elgondolkodnunk ezen az első pillanatra talán sutának tetsző szójátékon, hisz a két kifejezés etimológiai rokonsága olyan általánosabb kérdésekhez is kiindulópontot nyújthat, melyek szabadtéri színjátszásunk problémáit és perspektíváit egyaránt mutatják.

A XX. századi színház keresi *sajátos* kifejezési formáit. Egyrészt a film, a rádió, a televízió megjelenése a színház sok régebben speciálisnak hitt funkcióját elvitatja a színháztól, a látványos csatajeleneteket, az impozáns tömegmozgatást például a film, a regényszerű meseszöveget a televízió, mely végeláthatatlan sorozatokkal elégítheti ki a nézők ilyenfajta igényét; másrészt viszont a rendkívüli fejlődésnek indult színpadi technika és újabban a mobil, átalakítható nézőterek korában sosem hitt lehetőségek nyíltak az adott előadások *térbeli megkomponálása* előtt. S a két fejlődési tendencia kapcsolódik is egymáshoz. Az a sajátosság ugyanis, amit se a film, se a televízió vagy a rádió nem vitathat el a színháztól, épp *a hic et nunc* születő művészet, mely mindig az adott előadás *pillanatához* és az adott színházi *térhez* van kötve. Egyszerűen a korszerű színházi produkciókban mind jelentősebb szerepet tölt be a térbeli megkomponáltság.

A hagyományos színházépületek e tekintetben gyakran nehezen leküzdhető kötöttségeket jelentenek, s gondolom, nemcsak a kőszínházak vezetőinek konzervatívizmusa az oka, hogy egyre több izgalmas színházi eseményre kerül sor

eredetileg egyáltalán nem színházszerű térben, többnyire sportsarnokokban. Ilyen volt már a Round House, a London külvárosában található kiszuperált indóház, ahol néhány éve Peter Brook nemzetközi színészstúdióját létrehozta; de sportsarnokban került színre Barrault *Rabelais-ja*, is s legutóbb Ariane Mnouchkine társulata, a Nap Színháza is hasonló körülmények közt mutatta be *1789* című produkcióját, melynek a vincennes-i vár közelében lezajlott előadásáról Major Tamás részletesen írt a SZÍNHÁZ 1971/9. számában. Természetesnek tűnik tehát a következtetés: a szabadtér a kőszínházaknál sokkal rugalmasabban felhasználható, *szabad teret* jelent, „csupasz dobogót”, melyen formális kötöttségek nélkül hódíthat az *új színház*, szárnyakat kaphat az egyéni térkompozíció kidolgozásában a rendezői és díszlettervezői fantázia.

A szabadtér korlátai

De mielőtt végképp elszabadulna képzeletünk a szabadtéri színházak lehetőségeit illetően, az általános megállapításoktól térjünk az elmúlt nyár konkrét szabadtéri előadásaihoz. Mindjárt kiderül ugyanis, hogy a szabadtér csodálatos művészi lehetőségei helyett inkább szabadtéri színpadjaink *korlátairól* kell beszélnünk. Éspedig kétféle korlátról is. Egyrészt technikai akadályokról, másrészt az egyes színpadok nem mindig jó értelemben vett hagyományáról.

A margitszigeti színpad siralmas állapota közismert. Tervek már vannak a margitszigeti színház felújítására, melyek kapcsolatosak a Margitsziget korszerű fővárosi kultúrcentrummá alakításának terveivel. Tavalyi ötletpályázatot is rendeztek a közönség igényeinek, elképzeléseinek jobb megismerésére; a nagyszabású beruházásra azonban egyelőre nincs meg az anyagi fedezet, s így - nem tudni, meddig - minden marad a régiben. A jelenlegi margitszigeti színpad azonban nem alkalmas korszerű színházi előadás tartására, s ez meglátszott az idei szigeti bemutatókon is.

A margitszigeti színpad legjelentősebb hazai vetélytársa a szegedi Dóm téri színház, mely kétségtélvesen sokkal előnyösebb technikai feltételek között dolgozik. De ez a tér sem készült eredetileg színháznak, s minden egyes produkció esetében külön gondot jelent a művészi elképzelések és az adott lehetőségek *együttességé* kovácsolása, ami természetesen korántsem hoz mindig megnyugtató ered

ményt. A Dóm téri színpadot végső soron a *tér jó akusztikája* tette színházzá, s ez a tény önmagában is jelzi, hogy nincsenek föltétlenül biztosítva az igazi színházteremtés kellő feltételei. E feltételek között ugyanis a jó akusztika mellett még igen sok tényező felsorolható.

S ez kapcsolódik már ahhoz, amit a szabadtér korlátairól szólva, a második helyen említettünk. A Dóm téri színpadnak megvannak a maga hagyományai, melyek részben az utóbbi évtizedben alakultak ki, de részben még a háború előtti évekből öröklődtek. Nem vagyok benne biztos, ahogy erre az alábbiakban részletesebben is ki szeretnék térni, hogy ezek a hagyományok mindig a legjobban kamatoztathatók. Egyelőre csak a Dóm téri színpad *szoros műfaji megkötöttségét* véve példának (minden szezonban ugyanis egy balett, egy opera, egy daljáték és egy drámai alkotás kerül színre, valamint egy népi együttes szereplése), mindjárt megállapíthatjuk, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékok alig-ha fognak - e merev profilírozáson belül - olyan szenzációval előrukkolni, mint a Nap Színháza vagy Barrault *Rabelais-ja*; még akkor sem, ha lenne olyan színházi alkotó, akiben hasonlóan *újszerű* színházteremtésnek vágya él. Hisz a több mint hétezer nézőt befogadó tribün előtt veszélyes dolog kísérletezni, s ez érthető is; csakhogy a *bukás kockázata* nélkül nemigen születik igazán nagy művészet. Ugyanakkor el kell ismernünk azt is, hogy a Dóm téri színpad ideji programjában e szűk keretek közt is fel-fedezhettük az évad *egységes profiljára* való törekvést: sajátosan rímelt egymásra a játékokat megnyitó *Spartacus-előadás* és a záró *Dózsa György*; Seregi László *Spartacusában* ugyanis nem volt nehéz felfedezni nemzeti múltunk nagy alakjára történő művészi utalásokat, s távolabbról, de kapcsolódott e két műhöz a Rákóczi-szabadságharc világát idéző *Csinom Palkó*, valamint az orosz forradalmi tömegeket színpadra hozó *Borisz Godunov* is. A margitszigeti repertoár ehhez viszonyítva sokkal esetlegesebb volt; e tekintetben több igyekezetet fedezhettünk fel kisebb szabadtéri színpadjaink, elsősorban a Gyulai Várszínház és a Szentendrei Teátrum programjában.

De ezek az általános észrevételek, akár elmarasztalóan, akár dicséretben hangzanak, többnyire csak a lehetőségeket és a szándékokat jelzik; a megvalósulás művészi értéke viszont annak függ-

vénye, hogy sikerült az alkotói törekvéseket és az adott lehetőségeket összeegyeztetni az egyes nyári produkciókban.

A tér „aktivizálása”

A megfelelő játéktér kialakítása, mint láttuk, centrális kérdés. Már csak azért is, mert ha sikerül az előadás *szerves részévé* tenni, mondhatnánk, dramaturgiai funkcióval ellátni a tér természeti adottságait, az meghatározza a művészi hatást. De itt mindjárt különbséget kell tenni különböző *formalista megoldások* és a természeti elemek, épületek stb. *tényleges, művészi „aktivizálása”,* a játékba való bevonása között. Az például, hogy a Gyulai Várszínházban, mely egy hangulatos, jó atmoszférájú, történelmi várban működik, magyar történelmi drámákat tűznek műsorra, az, hogy a Margitsziget egyedülálló természeti színpadának fái alatt és bokrai közt az egy-kori magyar *vidéket* idézi az előadás, nem több pusztán formalitásnál. Sőt, az *Úri muri* szigeti előadásában ellentmondásba is kerül a gazdagon pompázó szigeti növényzet a darabbal, mely koránt-sem ilyen festői tájon játszódik. S a Gyulai Várszínház *István király* előadása is akkor tudott volna kapcsolatot találni az egyébként nagyon is megfelelő környezettel, ha a játékban megteremtődik az igazi drámai erőter, ha történelmünknek ez az ellentmondásos és izgalmas alakja nem sebeit kitergető panaszkodással, hanem az uralkodásban is szenvedő és a szenvedésben is uralkodó történelmi hős drámájával jelenik meg a vár színpadán.

A Gyulai Várszínház különben azért is jó példa, mert érdekes módon a másik bemutató, Augustin Moreto *Donna Diana* című vígjátéka, holott a darabnak eredetileg semmi köze sem volt a várhoz, sokkal hatásosabban tudott élni az adott tér elemeinek a játékba való bevonásával. Sándor János rendező kis előjátékot illesztett az előadáshoz, mely mintegy negyedórával a színház, *azaz a vár* kapuinak megnyitása előtt kezdődött. Ekkor már szép számmal össze-gyűltek a nézők s a vár előtti téren várakozva, egyszerre a várbástyán megjelenő ör kiáltására figyelhettek fel. Az ör jelentette, hogy trubadúr érkezik a tavon, s a közönség figyelme a tóra irányult, melyen valóban megérkezett kíséretével egy csónakban a trubadúr, fel-jött a nézők közt, s szerenádott a vár zárt ablakai alatt. S miután rendre-utasításban részesítette a várkisasszony



MÓRICZ ZSIGMOND: ÜRI MURI (MARGITSZIGETI SZÍNPAD). BÁSTI LAJOS (ZSELLYEI BALOGH ÁDÁM) és KÁLLAI FERENC (CSÖRGHEŐ CSULI) (Iklády László felv.)

udvarhölgye, az ifjú dalnok fogadalmat tett, hogy rövid időn belül ebben a várban a szerelem lesz az úr, majd a nézők kíséretében bevonult a történelmi falak közé, ahol ezután Donna Diana szerelembe esésének története adott elő. Sajnos, közel sem ilyen szellemesen és sok stílárus kuszasággal. De a legjobban azt fájlaltuk, hogy a trubadúrnak és az őt kísérő zenészeknek ezek után semmi-féle funkciója nem volt az előadásban; azon kívül természetesen, hogy ők szolgáltatták a kísérőzenét. A rendezői ötlet, mely nagyszerű indításnak bizonyult, megmaradt ötletnek, s nem tudta gazdagítani *az egész* előadást. Mégis biztató jelként könyvelhetjük el, hisz - legalábbis szándékában - változtatni akart a játék és a tér formális egymás mellé helyezésén.

A Dóm téri színpad fennállása óta

sok vitát kavart és sok elismerést aratott különböző színpadképeivel. A hát-tér ugyanis - akár tetszik, akár nem - csak a székesegyház lehet, s azok a kísérletek, melyek megpróbálják „letagadni” a templom jelenlétét, általában kudarcra végződnek. A dóm otléte ugyanakkor, mely abban a pillanatban tolakodóan hat, ahogy nincs köze a játékhoz, megnehezíti a darabválasztást. A másik megszorító szempont a színpad *monumentális mérete*, mely olyan produkciókat igényel, melyekben lehetőleg impozáns tömegjelenetek is vannak, vagy legalábbis beilleszthetők. Ez a többféle megszorítás tehát ugyancsak megnehezíti a rendező és a díszlettervező munkáját, s nemegyszer nehezen feloldható konfliktusok elé állítja őket. Az idei szegedi nyár e problémák meg-oldását tekintve különböző eredménye-



JELENET MÓRICZ ZSIGMOND ÜRI MURIJÁBÓL. RENDEZTE: MARTON ENDRE (MARGITSZIGETI SZÍNPAD)
BALRÓL JOBBRA: VELENCZEI ISTVÁN, BESSENYEI FERENC, KÁLLAI FERENC, BÁSTI LAJOS, RAKSÁNYI GELLÉRT (Iklády László felv.)

ket hozott, érdemes őket közelebről is szemügyre vennünk.

Ami a székesegyház jelenlétét illeti, látatlanban a *Borisz Godunov* ígérkezett a leginkább problémamentesnek. Muszorgszkij operájának ugyanis több jelenete a Szent Vaszilij székesegyház előtt játszódik, s főként itt zajlik le a zenedráma kulcsjelenete, amikor a székesegyházból kilépő Borisz cárnak a bolond szemébe kiáltja a gyermekgyilkosság bűnét. Csakhogy a Szinetár Miklós rendezte szegedi előadásból ez a jelenet kimaradt, s Fülöp Zoltán díszlettervei egyébként is csak közvetve utaltak a háttérben álló dómra, mely előtt hatalmas ikonokkal díszített pravoszláv templomhomlokzat emelkedett a magasba. Ennek a *színpadi* templomnak a kapuján lépett ki a koronázási jelenet-ben a cár, s már csak azért sem léphetett volna ki a *tényleges* székesegyházból, mert a többszintes színpad legfelső foka jelentősen föléje került a bejárat szintjének. Maga a látvány egyébként harmonikus volt, csak éppen az *igazi művészi harmónia* élményével maradt adós.

A legellentmondásosabban a Horváth Zoltán rendezésében színré került Csí

nom Palkó díszletei sikerültek. Varga Mátyás tervei szerint hatalmas vászon borította a székesegyházat, rajta monumentális tájkép, hegyekkel, várral (mely ügyes trükkkel még el is tüntethető, amikor a cselekmény magában a várban s nem a hegy tövében játszódik), élet-nagyságú parasztházak és kuruc sátrak állnak a színen - akárcsak Bakó József „egy az egyben” a szigeti fák közé telepített Szakmáry-tanyája -, de az egyéb-ként eleve elhibázott tervezői igyekezet ellenére sem sikerült teljesen elrejteni a templomot: ablakmélyedések félkörei kandikáltak elő a festett vászon alól. Annál nagyobb meglepetés volt a *Dózsa György* díszlete, melyet ugyancsak Varga Mátyás készített. Valamennyi idej szegedi színpadkép közül ez funkcionált a legjobban, s a székesegyház is megkapta a maga szerepét a játékban: Dózsa György ünnepélyes hatalommal való felruházásának „nagy jelenetét” a templomból kivonuló körmenet nyitotta meg, s szóhoz jutottak még a harangok is. Nem menekülve meg egyébként a formalizmus kísértésétől; de ami magát a színpadképet illeti, az igen harmonikusan és a gyors színváltásokat segítve (amit szintén nem mondhattunk el a

Csínom Palkó esetében) illeszkedett a Dóm tér hangulatába.

Ez a hangulati egység jellemezte Forray Gábornak a *Spartacus* előadásához készített díszleteit (a dóm előtt „húzó-dó” Via Appia keresztjei szerencsésen feloldották a kereszténység előtti Róma és a háttérben álló templom ellentmondását); s hasonló erényekkel rendelkezett a két szentendrei bemutató színpad-képe is, melyet szintén Forray Gábor tervezett. (Bár az igazsághoz hozzátartozik, hogy a *Comico-tragoedia* tavaly sokkal szerencsésebben tudott élni a szentendrei főtér adottságaival, gondoljunk csak Ábrahám megjelenésére a templomtoronyban stb.)

Nemzeti tragédiáink

Folytathatnánk még a sort, s elemezhetnénk a szabadtéri színpad sajátosságait a jelmezek, kellékek s a színpadra be-hozott állatszereplők funkciójával. A *Csínom Palkó* és a *János vitéz* premier-előadásain ugyancsak megzavarták a műélvezetet a „rakoncátlan” lovak; a kérdés lényege persze nem is a lovak „rakoncátlansága”, hanem az, *egyáltalán miért kerülnek a színpadra?* Azért, mert lehetőség van rá? De vajon a ren-

dezőnek nem épp az-e a feladata, művészi, alkotói szerepe, hogy az adott szín-pad lehetőségei közül *csak azokat használja fel*, melyek valóban a dráma ki-bontakozását segítik?

De a lovak, kutyák stb. szerepeltetése végül is mellékkérdés (szabadtéri színjátásunk ama rossz értelemben vett hagyományai közé tartozik, melyekre bevezetőül utaltunk); s alább röviden egy lényegesebbnek érzett problémára szeretnék kitérni. Ha már ennyi minden korlátozza szabadtéri színházaink működését, végül is milyen legyen művészi, műfaji arculatuk? Vagy másképp fogalmazva: azok az előadások, melyeknek több-kevesebb eredménnyel sikerült megbirkózniuk a vázolt nehézségekkel, vagyis sikerült valamelyest *szabad teret*, azaz *adekvát lehetőséget* teremteni a szabadtéri színház alkotómunkájához, milyen perspektívát rajzolnak nyári színházaink elé?

Négy olyan bemutatót is láthattunk az idén, mely szembehelyezkedett azzal a hiedelemmel, hogy a nyári szezonban csak a könnyű műfajnak van foganatja. Rangos irodalmi anyagra épülve tehát olyan színházat ígért, mely legalábbis *igényeit* tekintve semmivel sem maradt el közsínházaink repertoárja mögött. E négy bemutató közül a *Ramajana* Körszínházi előadásával itt most nem foglalkozunk; egyrészt, mert a Körszínház nyári színház ugyan, de nem *szabadtéri* színpad, másrészt, mert „irodalmi” profilját tekintve is eltér a másik három produkciótól, melyek nemzeti múltunk kérdéseit idézték. Ez a három produkció pedig Mórincz Zsigmond *Úri muri* című regényének újonnan készített dramatizálása, melyet Marton Endre rendezésében mutatott he a Margitszigeti Szabadtéri Színpad, Kós Károly *Az országépítő* című regényének *István király* címmel készült színpadi változata, melyet a Gyulai Várszínház tűzött műsorára Miszlay István rendezésében, valamint Illyés Gyula *Dózsa György* című drámája, melyet a Szegedi Szabadtéri Játékokon Félix László állított színpadra.

A nemzeti múlt ilyen nagyszabású szabadtéri megidézésének is megvan a maga hagyománya. Régebről főként *Az ember tragédiája* több szegedi és margitszigeti előadása; újabban a Gyulai Várszínház által teremtett tradíció. Még-is felvetődik bennünk ugyanaz a kérdés, amit, a játéktér megfelelő kialakításával kapcsolatban már megvizsgáltunk: hogy tudniillik *alkotó módon*, élő színházat

teremtve kapcsolódnak-e ezek az előadások a meglevő hagyományhoz?

Félix László *Dózsa György*-rendezése hatalmas tömegjelenetekkel érzékelteti az egykori parasztvezér mögött álló társadalmi erőket, s a hangsúly a *történelmi hős* Dózsára kerül, aki a feudális anarchia és a török fenyegetettség közepe, történelmünk egyik legfeszültebb pillanatában az egységet képviselhetne volna. Mindez történelmileg igaz, csak színpadi igazságnak kevés. Pedig a rendezés mindent megtett, hogy Dózsa történelmi felismerésének *útja* kibontakozék a drámából, csak hogy ezt ma már minden iskolásgyerek tananyagként ismeri. Illyés ihletője, amikor Dózsa

György alakját színpadra állította, érezhetően a néphez *való hűség* gondolatának felvetése volt; ma azonban nem ezt érezzük a legizgalmasabbnak a drámában, sokkal inkább például Zápolya és Dózsa alkudozását. Egyik napilapunk kritikusa összevetést is tett Kósa Ferenc és Csoóri Sándor *Ítélet* című filmje, valamint a Félix László rendezte Illyés-dráma között, utalva erre az alkudozás-ra, illetve a filmbeli Verböczy-Dózsa alkura. S ez a rokonság nem véletlen. Jó lehetőség is lett volna arra, hogy ez legyen a történelmi játék *mai kulcsa*; csak-hogy ez már az Illyés-műből nehezen bontható ki. Félix László így inkább a kisebb ellenállás irányába ment, s - mint

MORETO: DONNA DIANA (GYULAI VÁRSZÍNHÁZ). RENDEZTE: SÁNDOR JÁNOS KERTÉSZ PÉTER (POLILLA) ÉS KÖRTVÉLYESSY ZSOLT (CARLOS) (MTI Fotó - Érczy K. Gyula)





KÖS KÁROLY: ISTVÁN KIRÁLY (GYULAI VÁRSZÍNHÁZ). RENDEZTE: MISZLAY ISTVÁN
SZOBOSZLAY SÁNDOR (ISTVÁN) ÉS TYLL ATTILA (RADLA APÁT) (MTI fotó - Bajkór József)

fentebb írtuk - inkább a történelmi helyzetkép reprodukálására törekedett, ami kétségkívül impozáns, „szép” (ezt a jelzőt többször hallhatjuk a nézőtérén suttogni), látványos felvonulásokat, fáklyás meneteket idézhetett a székesegyház elé, de lényegi köze aligha volt a néző mai problémáihoz, hétköznapjaihoz, amiről a jó színház, az igazán hatni akaró művészet semmiképpen sem mondhat le.

Hasonló kérdéseket vetett fel a másik két nyári előadás is. Persze István király emberi tragikumának másutt lehetett volna megtalálni mai vonatkozásait, mint a Dózsa-tragédia esetében; de a történelem freskószerű megidézése, az élő drámai csomópontok elsikkadása mindkét előadást egyaránt jellemezte. Az *úri* muriban viszont, mint utaltunk rá, a korabeli atmoszféra színpadi feltámasztása sem sikerült. A bajok már az új dramaturgiával kezdődtek. Igaz, Bereczky Erzsébet és Benedek András *egy napra* sűrítette a regény cselekményét, mely eleinte ugyanolyannak tűnik, mint bármely másik, végül azonban végzetes tragédiához vezet. Csakhogy ez az egy napra való sűrítés nem több *formális* dramaturgiai sűrítésnél; az igazi drámai helyzet ugyanis csak az utolsó képben teremődik meg (a két asszony szembesítésével), s a színpad törvényei szerint ez az a pillanat, amikor a drámának *el kellene kezdődnie*. Mert bármilyen „hatásos” ötlet is a „semmitmondó” hétköznapokkal való indítás, az a felépítés, mely csak az utolsó jelenetben nyújt lehetőséget

igazi drámai összecsapásokra, végül is *novellisztikus lesz*, s a színpadon hamisan ható situációkat sorakoztat egymás után.

Ezt csak ritkán sikerül enyhítenie az egyébként rangos színészgárdának; s ebben többnyire maga a színpad a „hibás”, amiről már bevezetőül szoltunk: a margitszigeti színháznak se színpadi, se akusztikai felszereltsége nem felel meg a minimális követelményeknek. A színészek így mintha egyszerűen elszakadnának a közönségtől, néha egészen jól *mulatnak* a hatalmas színpad fái és bokrai közt; de hogy ez igazi színházi élményt nyújthat a két és fél ezres nézőközönségnek, abban, őszintén szólva, kételkedünk.

Monumentális és korszerűség

Egyébként ebben a nyári szezonban csak elvétve találtunk valóban jó színészi alakítást. S azt hiszem, ez nemcsak annak köszönhető, hogy a szabadtéri színházaknak is láthatóan kialakult a saját - meglehetősen szűk - *élgárdája*, akárcsak a televízióknak. (Több olyan vezető színészünk is van, aki az idei nyáron három szerepet játszott egymás után vagy párhuzamosan, nemegyszer egy-két budapesti színpad között pendlizve.) Ez is lehet tehát a kiemelkedő alakítások hiányának az oka, de gondolom, elsősorban mégsem itt rejlik a kérdés kulcsa. (Jó példa erre Bessenyei Ferenc egyébként igen magas szinten sikerült Balogh Ádám alakítása a szegedi *Csínom* Palkóban.)

A színészilag nagyszerűen megoldott alakítások is kívánnivalót hagynak maguk után egy ponton: *nem jutottak el a nézőtér hatvanadik soráig*. S most nem akarunk visszatérni kiindulópontunkhoz, s utalni azokra a szabadtéri jellegű, csarnokokban stb. rendezett előadásokra, ahol - épp a közházak hagyományos színpad-nézőtér felosztásának félretolásával - újfajta lehetőség nyílt a néző-színész kapcsolat fejlesztésére. Maradjunk csak a magunk házatáján. Mert a kérdés másképpen is felvethető. Ha két és fél ezres vagy hétezeres nézőtér előtt játszunk, vajon játszhatunk-e ugyanúgy, mint a Pesti Színházban? Ugyanazokkal a színészi eszközökkel, ugyanazzal a mikrorealizmussal, melyet egy kis színházban úgyszólván minden néző elsősorban magáénak érezhet, itt viszont - a legkitűnőbb hangszórós hálózat ellenére is - a színészi arcjáték, az aprólékos gesztusművészet elvész.

Mit adunk helyette? Körmeneteket, fáklyás felvonulást, tűzijátékot vagy azt sem. A szabadtéri prózai színházak nem találják a maguk megfelelő eszközeit, pedig a szélesedő repertoár akkor lenne igazán elismerésre méltó, ha az új szabadtéri stílus kibontakozását is jelentené.

Azt hiszem, nem véletlen, hogy újonnan alakult szabadtéri színpadaink - Szentendrén, Gyulán, de még a Városmajorban, sőt viszonylagosan a Budai Parkszínpad is - kamarajellegűek. S az sem, hogy a legmaradandóbb művészi élményt az idei szezonból a szegedi *Spartacus* adta, tehát egy *balettelőadás*, mely formanyelvét tekintve a leginkább „ott-honosan” érezheti magát a monumentális színpadon.

A nyári szabadtéri színpadokon nem-rég még csak revüt, olcsó produkciókat láthattunk. Az, hogy a szabadtéri előadások ilyen *szakmai gondokat* vetnek fel, már önmagában is jó jel. De ha a szabadtéri színjátszás valóban korszerű színházművészetté akar válni, és természetesen, hogy ez a célunk, akkor mélyebben át kellene gondolni az adott lehetőségeket és a művészi alkotómunka feltételeit, több gondot kellene fordítani arra, hogy a monumentális szabadtéri színpadokon ugyanúgy *életre keljen* az elő-adandó produkció, mint az intimebb hangulatú „természeti” színpadokon. Hogy ne csak hagyományainkat ápoljuk, ne csak az idegenforgalom igényeinek feleljünk meg, hanem társadalmilag is ha-tóképes, művészileg rangos színház is szülessék.

Nyári játéksztílus

Szaporodnak nyári színházaink, s ha a szabadtéri előadásokat mennyiségileg tekintjük, az idei nyár bőségesen kínált *színházi* programot. Nemrég az „uborkaszezon” színpadjai kizárólag a könnyű műfajnak voltak fenntartva, majd sokáig a Körszínház vállalta egyedül az igényes nyári színházteremtés misszióját. Néhány éve aztán olyan előadásokat is láhattunk, melyek ugyan nem mondtak le a könnyed, „nyáriás” szórakoztatásról,

de ezen belül mégis valódi értéket igyekeztek a közönségnek nyújtani. Jelentős állomás volt ebben a fejlődésben a Városmajori Színpad két évvel ezelőtti bemutatkozása a *West Side Story*-val, mely később a Fővárosi Operettszínház rangos repertoárdarabja lett. Ezt a tendenciát folytatta tavaly a *Charley nénje*, mely idén szintén műsoron szerepelt. Hasonlóan a Szentendrei Teátrum két évvel ezelőtti *Comico-tragoedia* és *Pikko herceg* produkcióihoz, melyek még mindig telt házzal mentek.

Ez jelzi, a legjobban a nyári színjátszás megszületését. Olyan előadásokról van szó ugyanis, melyek sajátosan szabadtéri produkciók, mégha stílusbeli egységükkel nem lehetünk is mindig megelégedve. De végül is lehetővé vált, hogy *nyári évad*ról beszéljünk.

Revü vagy eposz?

Ha pedig van nyári évad, vannak nyári színházi produkciók, felvetődik a *nyári játéksztílus* kérdése is. Milyenek legyenek ezek a nyári előadások? Az idei szezon műfaji, stílusbeli szempontból igen széles skálát mutatott. Az egyik pólus talán a Körszínház Ramajana-előadása, mely - kapcsolódva a korábbi évek eposzfeldolgozásaihoz - hatalmas irodalmi anyagot dolgozott fel, súlyos, már-már fárasztó színházi élményt kínálva a városligeti pavilon látogatóinak. A másik pólust a leginkább talán a Budai Parkszínpad *Tulipánja* fémjelzi, mely, ápolva az új budai szabadtéri színpad néhány éves „hagyományát”, a zenés játékba meglehetősen sok revüszerű betétet iktatott.

E két „pólus” közt aztán a legkülön-

THOMAS BRANDON: CHARLEY NÉNJE (VÁROSMAJORI SZÍNPAD). RENDEZTE: KERÉNYI IMRE.
ERNYEY BÉLA (JACK TOPPLEBEE), BODROGI GYULA (FRANK BOBBERLEY), PAUDITS BÉLA (CHARLEY WYCKHAM) (Iklády László felv.)



bőzőbb műfaji útkeresésekkel találkozhattunk a Gyulai Várszínház történelemkomor *István* királyától, a Margitszigeti Színpad kedélyes *Úri* murijától a szombathelyi Isis-szentély ígéretes, de kissé halványra sikerült Mozart-ősbemutatóján vagy a Fertőrákosi Barlangszínpad tavalyról átvett *Oidipusz királyán* és az idén bemutatott *Antigonén* át a Szentendrei Teátrum új kettős premierjéig, melyből az est második fele, *A szüzesség*

acél-tüköre érdemel különösebb figyelmet, az ugyancsak gyulai *Donna Dianáig*, vagy a Budai Parkszínpad és a Városmajori Színpad már említett elő-adásaiig. Ez a műfaji változatosság azonban nem mindig társult következetes, egységes művészi eredménnyel, azaz nem minden esetben tudott megnyugtatni szabadtéri színpadjaink művészi karakterét illetően. S így nem okatlan az után nyomoznunk, milyen is legyen egyre faj-

súlyosabb, a kritikai méltatást egyre inkább igénylő nyári színjátszásunk.

A kérdés felvetését az is indokolja, hogy színházi alkotóink nemegyszer a struktúra merevségére hivatkoznak, ami-kor a kritika számon kéri az egyes bemutatókon az igazi ensemble-teljesítményt; a szabadtéri színpadok viszont éppen erre adnak lehetőséget - s érzésem szerint még sokkal nagyobb mértékben adnának, ha élnék vele, *hogy a* „strukturális merevség” miatt különböző színházaknál dolgozó, de művészi törekvéseikben rokon alkotók, rendezők, tervezők, színészek, szabadon egymásra találjanak, együttműködjenek. Igaz, itt mindjárt említhetünk pozitív példákat. Venczel Vera körszínházi vendégszereplései például minden évben sikernek könyvelhetők el, s úgy látszik, Psota Irén is színészi egyéniségének sajátos lehetőségeit találta meg a szentendrei színpadon. Az igazi ensemble-munkához azonban ennél sokkal szélesebb körű „egymásra találásra” lenne szükség, melyek elmaradása - a kínálkozó lehetőségek láttán - művészi fogyatékosságnak tűnik.

A SZÜZESSÉG ACÉL-TÜKÖRE (SZENTENDREI TEÁTRUM). PSOTA IRÉN (PUTIFÁRNÉ) MAROS GÁBOR (JÓZSEF) RENDEZTE: SÍK FERENC (Iklády László felv.)



A stílus egység nyomában

Kazimir Károly rendezői elképzelésében határozottan felismerhető az a szándék, hogy az ősi indiai eposz mai színpadra alkalmazásánál atmoszferikus, hangulati elemként stilizált indiai gesztusokat alkalmazzon. Igaz, ezt nem sikerült teljesen az előadás szerves részévé tenni, de a *törekvés* megszabta a magyar *Ramajana* karakterét. Az viszont, hogy ebbe a stilizáltan indiai világba hangsúlyozottan mai kellékeket hoznak be, hogy felhangzik *a Hair* egyik száma, s a tízfejű, itt három alakban megjelenő Ravana „lak-osztálya” bárrá alakul, már mindenképpen stílusterés. Ez is lehetett volna egy lehetőség: mai környezetbe helyezni a *Ramajana* történetét, ahogy *a West Side Story is a Rómeó és Júliát* tette át a XX. század Amerikájába; az esetlegesnek tűnő aktualizálások azonban nem tudnak egységet alkotni az előadás erősebb művészi vonalát képező folklorisztikus hangulatkeltéssel.

Ez pedig azért is érdekes számunkra, mert az ehhez hasonló tisztázatlanságok eleve kérdésessé teszik az ensemble-munkát, mely nemcsak azon múlik, hogy a színészi gárda egyetért-e, közös nyelvet talál-e a rendezővel, hanem hogy az egyes színészek egyedi szerepmegoldásai valóban ezt a közös elképzelést építik-e.



REJTŐ JENŐ: TULIPÁN (BUDAI PARKSZÍNPAD). GARAS DEZSŐ (TULIPÁN, KIBÉDY ERVIN
(^MUSZTAFÁ) ALPONZÓ (KROPACSEK) RENDEZTE: HORVÁTH TIVADAR (Iklády László fév.)

És építik-e egyáltalán? Az indiai gesztusokból „átváltani” az esernyő használatához színésziileg szinte megoldhatatlan, s ezek az egyéni megbicsaklások az egész előadás hitelét rongják. De vehetnénk a példát Augustin Moreto *Donna Diana* című vígjátékának gyulai előadásából is, melynek rendezője, Sándor János - minden elismerésre méltó igyekezete ellenére - sem tudta kézben tartani a darab rendkívül hatásos lehetőségeit, s ironia címén - amivel a szó jó értelmében talán csak Tímár Éva ötvözi alakítását a címszerepben - Gelley Kornél vagy Horváth Gyula a két hoppon maradt udvarló szerepében az üres bohóckodástól sem riad vissza. Az előadásban egyébként legalább három vagy négy fajta színészi játéktípus is keveredik: a költői ihletésű paródiától Kertész Péter „realista” Polilláján át a bohózáti elemekig. S ezt a „stíluskavalkádot” csak nehezebben elfogadhatóvá teszik azok a kisebb-nagyobb rendezői ötletek (például a „kimerevítések” technikája), melyek talán e nyári estére való, kellemes szalonvígjáték művészi rangját akarják emelni, de épp ellenkező eredménnyel járnak: a játékoság ívét törik meg.

S ezzel már közelebb is kerültünk a felvetett kérdéshez. Sok esetben ugyanis a művészi alkotás direkt volta, erőltetett nyilvánvalóvá tétele nyomja meg a nyári előadások „kedélyét”. A „*Csinom Palkó*” szegedi előadása például érdekes tanulsággal járt. Farkas Ferenc daljátékát - Horváth Zoltán rendezésében - zömmel „operásokból” álló gárda kel-tette életre a Dóm téri színpadon. Ők mindenben hűek maradtak a régebbi *Csinom Palkó* előadások tradíciójához. Kevesebb súlyt fektettek az egyébként is gyenge prózai részletek színészi megformálására, s annál többet a zenére. De a hosszan kitartott hangok, az énekes „be-állások”, pózok furcsa tehernek bizonyultak a kuruc dallamokból szőtt muzsikán; s ez annál inkább szembetűnt, mert Bessenyei Ferenc Balogh Ádámként olyan *természetes* hangot talált, melyről érdemes lenne hosszabban is elgondolkozni: valósággal megfrissítette, a korszerű szín-játszás normáival is életképessé tette ezt a daljátékot.

A szentendrei példa

Milyen is legyen tehát a nyári színház? Annyi biztos, hogy - szemben korábbi

tévhitekkel - a nézőből nyáron sem hal ki az esztétikai érzék. Ugyanakkor igaz az is, hogy a kánikula nem kedvez éppen a fokozott gondolati erőfeszítést igénylő előadásoknak. A leginkább járható utat azok a vidám hangütésű, zenés produkciók jelzik, melyekben a játékoság, könnyedség nem jelenti az esztétikai szempontok alábecsülését, de ugyan-akkor nem feledkeznek meg arról, hogy a néző ilyenkor még fokozottabb mértékben *kikapcsolódni* megy a színházba. És arról sem, hogy ezekből a szabadtéri színházakból hiányzik a kőszínházak méltóságteljes nyugodtsága: nem annyira Thália templomai, inkább Thália *játszó-terei*. De művészi értelemben azok.

Ilyen színházteremtés lehetőségét ígérte a Budai Parkszínpad Rejtő-bemutatója is. Csakhogy a *Tulipán* előadása adós maradt a színpadi impulzusok meg-felelő összehangolásával. Garas Dezső groteszk humora éltette ezt az előadást, csakúgy, mint a Városmajori Színpad tavalyról áthozott darabját, a *Charley néniét* Paudits Béla üde ironiája. Ezek az életképes, korszerű színészi megoldások egyúttal a távolabbi lehetőségeket is jelzik: az olyan együttesi munkát, melyben

az előadás játékosága aprólékosan kidolgozott, modern színpadi eszközökkel megfogalmazott, szervesen egymásra épülő rendezői-színészi megoldásokból bontakozik ki. Ilyennek éreztem az említett gyulai *Donna Diana* előjátékát, melyet a színház művészei „rögtönöztek” a klaszszikus spanyol vígjátékhoz. Természetes könnyedséggel mintegy a nézők közt, sőt a gyulai vár előtti tavon kezdve a játékot: egy ladikon dalnok érkezett a vár alá, s a vár kapuja, melyen át a közönség is bejuthatott az előadásra, az ő dalára nyílt meg.

De a legjobban, véleményem szerint, a szentendrei színháznak sikerült az esztétikai, művészi igényességet és a népszínházi szórakoztatás nemes célját összeegyeztetni. S e vonatkozásban vitatkozom Spiró Györgynek a SZÍNHÁZ 1971110. számában megjelent kritikájával. Jelentős eredménynek érzem az idei szentendrei bemutató Sík Ferenc rendezte darabját, *A szüzesség acél-tükrét*, melyet régi dialógusok felhasználásával Békés István alkalmazott színpadra. S épp a *nyári játéktípus* kialakításában érzem fontosnak ezt az előadást.

A fáraó szakrális mozdulattal emeli a magasba az életről és halálról döntő zsemlet, akár pap az ostyát, s közben a nép képviselői körkörös mozdulatokkal hasukat simogatják, sőt, egyikük szinte közönséges nevetelenséggel, mohón bele is harap egy nála levő zsemlébe. Nyilvánvalóan parodisztikus a fáraó, azaz Konrád Antal gesztusa is, de ezt a paródiát tovább erősíti a nép gesztusaival való disszonancia, sőt a gesztusok „egyiptomi” jellegének karikírozása. Ennek a stílusbeli játéknak az ad különleges tartalmat, hogy *játékos formában* ugyan - s épp ez a jó! -, de egy társadalmi ellentmondásra is rávilágít a színpadi komédia: arra, hogy míg az uralkodó kedvét leli abban, hogy a zsemle ízétől tegye függővé egyik alattvalója életét, az alattvalók egyszerűen éheznek.

Ez az egy példa is megvilágítja talán, merre keresheti a leginkább nyári színjátszásunk kifejezési eszközeit, adekvát stílusát. Bár közel sem lenne kívánatos, ha a műfaji, ízlésbeli sokszínűség eltűnne a nyári évadból. De végül is minden műfaj, minden művészi útkeresés megtalálhatja azt az egyetlen utat, mely a nyár fokozottabb szórakoztatási igényének és az esztétikai normáknak egyaránt meg tud felelni.

3

NÁNAY ISTVÁN

Gyors változások, avagy egy szabadtéri látványosság

A szabadtéri színpadok előadásait, azok művészi megvalósulását a kőszínházi játéktípus, térképzés változatlan átültetése, a színpadok nagy méretei, minősít-hetetlen technikai felszereltsége korlátozza. Éppen ezért a szabadtéri produkciók a darabok és a lehetőségek egészségtelen kompromisszumából valósulnak meg.

Ezen a nyáron született egy olyan kísérlet, amely eleve számol a szabadtéri színpad negatív adottságaival, vállalja azokat, és ennek megfelelően nem hagyományos színházi előadást, de a tér megszabta színházi látványosságot produkált.

Halász Péter együttese, a Kassák-ház Stúdió két alkalommal játszotta a Rózsa-völgyi Parkszínpadon nyári műsorát. Címe: *Gyors változások távoli tengerek és messi tájak vonzásában, avagy egy sárkány zaklatott sikoltása, melyet elnyomott a villámcsapást követő mennydörgés, a szó tibeti értelmében.*

Eddigi előadásaiakon az intim tér határozta meg az alkalmazott játékelemeiket. Anélkül, hogy a színházról, stílusuk lényegéről vallott nézetükön változtattak volna, új kísérleti előadást komponáltak. Építve a progresszív nyugat-európai-amerikai utcaszínházak, a lengyel egyetemi színjátszás attraktív-szürrealista vonulatának tapasztalataira, a János vitéz inspirációjára laza etűdökből álló látványosságot hoztak létre.

Hangsúlyozva, hogy egy játékfajta elemeinek kikísérletezéséről van szó, az előadás néhány mozzanatának felidézésével a szabadtér adottságainak kihasználására is példát szolgáltatathatunk.

A színpad óriási méretei, az épített - filmvetítésnél használatos - vakítóan fehér fal és az igen széles zenekari árok, valamint a kétezer személyes, viszonylag távoli nézőtér szabta meg a használandó kifejezési eszközöket. A színpadon a „díszlet”: a fehér fal előtt négy különböző stílusú szekrény, amelyek dekorációul, játéktérnek, és öltözőül egyaránt szolgáltak. A kis együttes számára bejátszhatatlanul nagy színpadon leplezetlenül szétszórtan heverték a játék kellé-

kei. A színpad és a nézőtér között, a zenekari árok fölött széles hidat építettek, amelyet szintén játszó térnek használtak, akárcsak a nézőtéri utakat.

Az előadás előtt a színészek a nézőkkel beszélgetnek, provokálják az érkezőket, abszurd mondóképekkel szórakoztatják a publikumot.

Majd végtelenül lassan, a mellúszás, gyorsúszás, hátúszás stilizált mozdulataival felúsznak a színpadra. Ez látványnak, teljesítménynek is bravúros. A továbbiakban is a mozgáskompozíciókon van a hangsúly. Nyolc-tíz ember körbejár, és időnként a némafilmek stílusában „kimerevedik” egy-egy szituáció egyetlen mozdulatba sűrített képe (biedermeier udvarlás, párbaj, Rejtő Jenői abszurd „uram, nem látta a késemet, itt van a hátamban” jelenet stb.).

Óriás fejű karikatúra emberek. Méltóságteljesen bevonulnak, behoznak egy asztal-hordágy-műtőasztalt, és lejátszódik egy szülés. Az eredmény: egy „csak” fej, mellyel - lévén az alapanyag úgyis egy labda, no meg átvitt értelmű játékra is alkalmas ad - a fejesek labdázni kezdenek. Egy kecskekoponyával díszített hölgy véget vet a játszadózásnak, pallosával minden fejet levág. A fejtelenek sárkánybőrbe bújnak. S az előadás legjobb szereplője, a mulatságosan félelmetes hétfejű sárkány végigüget a nézőtérén. A nézőkkel való találkozástól megmérgeződik, és óriási üvöltések közepete kimúlik. Az álarcos kutyafejű tatárok megtorló rohammal előzönlök az ellenséges nézőteret. Győzelemmel felérő visszavonulás után a gonosz mostoha szünetet rendel el.

Az első rész mintegy fele a nézőtérén játszódik. Minden alkalmat megragadnak, hogy bevonják a nézőket is a játékba - bevált és lassan már a többi szín-házból is ismerős eszközöket használva. Így például a sárkány megszólítja a szélen ülőket, a tatárok végigviháncolnak a padok között. Ebben a játékrészben alig hangzik el szöveg a színpadról, a szereplők inkább a nézőtéri játékerőszakokban szólnak, de akkor is a nézőkkel s nem egymással dialogizálnak. Hosszú percekre teljesen üresen marad a szín-pad, mintegy mellékes térré válva. Sajátos játékrítmust tudtak kialakítani azáltal, hogy a cselekvések súlypontját hol a színpadra, hol a nézőtérre helyezték.

Az első rész ötletziporkázásához képest a második valamivel visszafogottabb. A négyszer egymás után változatlanul megismételt „hivatalos szövegű” es-

küvő a végsőkig fel- és elcsigázza a nézőt. A lassú kezdő harmadot ellenpontoszza a következő etűd, mely ugyancsak a némafilmek hatászközzeire utalva szaggatott ritmusban bemutatja egy halálos szerelem fázisait. A szekrényajtókat gyors egymásutánban nyitogatják, és a szekrényekben játszó párok kimerevített pózainak idő- és térbeli egymásmelletti-ségéből áll össze a „film”.

Iluskát ízekre szaggatják, tagjait - valódi cupákokra változtatva - a közönség körében, őket is meginvitálva a lakomára, elfogyasztják. Ezenkívül hajótörés és boldogtalan révbé érés, vagy az sem, és vége az előadásnak.

A néző, aki hagyományos színházi es-tét várt, zavartan néz szomszédjára. Az egész előadás alatt azon igyekezett, hogy megfelejtse a szimbólumokat. A végén kezd gyanakodni, hogy mindaz, amit látott - blöff. És igaz van. Ez a hagyo-

mányos dramaturgia szabályai szerint valóban blöff. De ehhez az előadáshoz a hagyományos szemlélettel nem lehet közeledni. A szabadtéri előadások egyik jellemzőjét, a látványosságot *kizárólagos* rendezőelvűkké tették. Az etűdöket eszerint komponálták. Ugyanakkor az eddigi bemutatóikon is tapasztalt törekvésüknek - a közönség és a színészek közötti merev határok lerombolása - igyekeztek most is eleget tenni.

Nem zavarta őket a hiányos technikai felszereltség. A világításban a totálfény dominált. Keveset beszéltek, s ha a szöveg mégis elkerülhetetlen volt, a mikrofonokkal szabadon bántak, kézbe fogták nem törődtek az illúzióval, a néző hadd lássa és tudja, képtelenség „beordibálni” ezt a szabad teret.

Lényeges szerepet kapott az előadáson a zene. Furulya, tangóharmonika, citera, az ütőhangszerek regimentje szolgáltatta

a népdaltól a idézőjelbe tett slágerekig és a szituációzenéig az aláfestést, az egyes etűdök átkötését.

Az előadás, helyenként még kiérleletlen. Az együttes - amely a kis zárt térben kezd megtalálni a kifejezési lehetőségeit - most új játékformát próbált ki. A nagy tömegnek, nyílt téren játszani, gyökeresen más eszközöket kíván. Ezeket az eszközöket keresték, sok tekintetben sikeresen.

Nem véletlenül hangsúlyoztuk azonban annyiszor, hogy bemutatójuk látványosság, elsősorban a szemnek, s nem az értelemnek szól. Az előadás gondolati magva az ötletek, a sokszor a formalizmust súroló megoldások mögött túlzottan megbújik. Ez erősen befolyásolja produkciójuk értékét. A továbblépéshez, ebben a stílusban is, a határozottabb koncepció, a látványon belüli racionálisabb vezérfonál szükséges.

JELENET HALÁSZ PÉTER EGYÜTTESÉNEK GYORS VÁLTOZÁSOK.. CIMŰ ELŐADÁSÁBÓL (RÓZSAVÖLGYI PARKSZÍNPAD) (Kovács Endre fel.)





MOZART-GEBLER-DEVECSERI-HUSZÁR: THAMOS, EGYIPTOM KIRÁLYA (SZOMBATHELYI ISEUM)
ULRIK DÓRA (ISIS), KALMÁR MAGDA (SAIS), NAGY SÁNDOR (FŐPAP), BÁLINT ANDRÁS (THAMOS) (Reczetár János felv.)

4

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Premier a szentélyben

A nyugati határszélen két nyári színházunk is született nemrég, melynek arculatát, műsorát a táj, a környezet szelleme oly erővel határozza meg, mint sehol másutt az országban. A fertőrákosi kőfejtő mitológiai méretű szikláinak között a Barlangszínház nem akar és nem is tud más lenni, mint a görög tragédiák zord világának kerete. Az egyiptomi Isis kultusz római közvetítéssel Pannoniáig sugárzó hatása ezerhétszáz évvel ezelőtt Savariában szentélyt emelt a Nílus-vidék legnépszerűbb istenasszonyának. Mi sem természetesebb, hogy ebben a környezetben előbb Mozart *Varázsfuvolája* majd *a Thamos, Egyiptom királya* került előadásra ezen a nyáron.

Ismeretes, hogy a szombathelyi *Thamos* bemutatója világpremier volt. T. Ph. Gebler drámáját soha, sehol nem játszották önmagában, Mozart zenéjével pedig azért nem, mert a zenemű töredékes maradt.

Devecseri Gábor vállalkozott arra, hogy az eredeti mozarti zene megőrzésével és felhasználásával teljesen új dara-bot ír - ahogy legutolsó nyilatkozatában mondta a zene mögé.

Ennek a hozzá oly méltó nyilatkozatnak ellentmond az eredmény, a megvalósult előadás. A színlap - szerényen - nem operának, hanem zenés játéknak hirdeti a *Thamost*. Való igaz, a töredékes zenei anyag nem felel meg az operadramaturgia szabályainak. Elég, ha példa-ként csak arra hivatkozunk, hogy a női főszereplő, Sais szép és gazdagon motivált zenei anyaga „a levegőbe lóg”, mert a férfi főhős, Thamos szerepét Mozart nem komponálta meg.

Mégis kerek, teljes élmény születik, mert a dráma szövege maga kezd muzsikálni. A zenei virtuozitású versek kifejezik a nem éneklő szereplők gondolat-és érzésvilágát, méltóan hordozzák a konfliktus rájuk eső nagyobb terhet. A

leghatásosabb talán az az ellenpontozásra épített versduett, melyben a jólelkű Thamos, a királyi trón várományosa és Pheron, a cselszövő fővezér egymástól függetlenül, a színpad két távoli pontján egyidőben a hatalomról gondolkoznak:

Thamos:

„Ki kedvem ellen kezembe kerültél, ne végy kezedbe, kérlek, Hatalom; ne torzíts mássá, mint aminek leltél Uralkodjam, de főként magamon.”

Pheron:

„Add, hogy legyek csak az, ki mindig voltam: hidegszívű és éber, vaskezű; reszkessen, akit este megcsókoztam, hogy hajnalra a vérpadra kerül.”

A versekből hol csöndes bölcsesség, hol lágy líraiság árad. Ez a hangvétel humanizálja az eredeti Gebler dráma melodramai rémségeit, és teljes harmóniában illeszkedik Mozart zenéjéhez.

Egy-egy ponton a költői szöveg túllép a zene szolgálatának határain és zene nélkül is egy valóságos ária erejével hat. Ilyen például Thamos nagy tirádája a szerelemről és a tavaszról, melynek utolsó néhány sora a költő végső, megrendítő vallomása az életről:

„új s új tavasz bújja üzenetét:

»Ilyen vagyok s leszek; haladj merészen!
részeseülj bennem, vagy légy pusztá részem:
ha kint, ha bent, örök gyönyör a lét.«

5

SZÉKELY GYÖRGY

Egy paraplé ürügyén

Ritka az olyan előadás, amelyben prózai színészek operaénekesekkel együtt szerepelnek. Ez az este tanulságos példát adott az ilyen közös szereplések nehézségeiről. Az énekesek közül Nagy Sándor és Ütő Endre nagy biztonsággal kezelték zenei anyagukat és emellett prózai szövegmondásuk is teljesen tiszta volt. Gesztusaik, kissé merev „operás” beállásaik a prózai színészek oldottabb, lazább mozgásvilága mellett most nehézkesnek hatottak. A jól játszó és szépen beszélő Bánffy György s Csernus Mariann mellett sajátos élményben része-sítette a közönséget Kalmár Magda. Színészi játéka, prózai szövegmondása hagyott maga után kívánnivalót, ám szár-nyaló koloratúr szopránja fölényes virtuozitással vette bonyolult és nehéz szerepének minden akadályát. A férfi fő-szerepben Bálint András sokszor kényelmetlen helyzetbe került. Miután szövegét elmondta, hosszan marasztalta még partnerének áriája. Látszott rajta, mennyire próbára teszi a hosszú, passzív ácsorgás, mennyire nehéz úgy háttérben maradnia, hogy az előtérben áll.

Metzger Márta és Erdélyi Sándor táncoltak szólót Mozart zenéjére. Kavicsos, süppedő deszkákon, köveken. Igaz, alig van opera balettzene, táncos intermezzo nélkül. Mégis, itt kár volt erre sort keríteni dramaturgiai funkció és technikai adottságok nélkül.

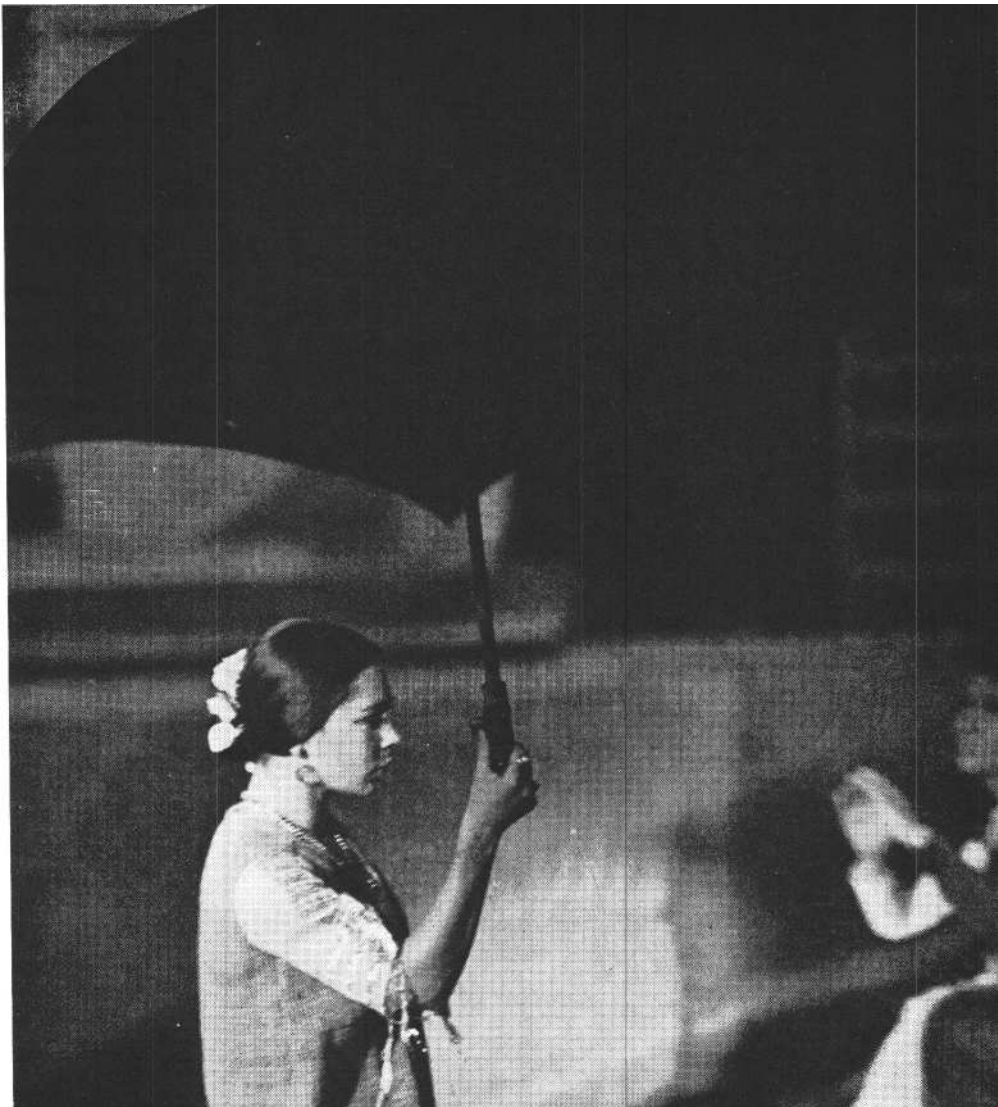
Valljuk meg, rendezői szempontból nagyon bonyolult, nagyon szokatlan leckét adott a szombathelyi Isis szentély a rendező Huszár Klárának. A játéktér nem nagy, de rendkívül tagolt. Hátul áll az oszlopcsarnokos szentélyépület, ahonnan lépcsők vezetnek le az emelvényyszerű oltárt körülvevő árokba. A közönség három oldalról veszi körül a játéktérrel. A játék tehát három szinten folyhat. Az ároknak - mint az előadásból kiderült - olyan elválasztó ereje van, hogy szimultán játéokra is lehetőség nyílik. Ez a bonyolult tagolású tér egyszerre megköt és felszabadít. Ilyen kényszer-helyzetet és ugyanakkor ilyen szokatlan lehetőséget ritkán kap rendező. Érdemes volna végiggondolni a drámairodalmat. Hátha más művel is találkozhatna a szombathelyi Iseum.

Mindenekelőtt: a *Ramajana* epikus anyagából alkotott nyári kőrszínházi produkció meghatóan szép volt. És mivel a szavak túlságos elhasználódása miatt az előbbi jelzők gyanússá válhatnak, mind-járt azt is hozzáfűzöm, hogy „megható” ebben az esetben szóról szóra önmagát jelenti: valamit, ami maradandóan hatásos, tartós emlékként raktározódik el; a

„szép” pedig azt a fajta sajátos esztétikai örömet jelzi, amire annyira vágyódik a színházba járó közönség. Az elő-adás kritikáinak nagy része tartózkodva fogadta a produkció művészi-rendezői megfogalmazását, s főként az úgynevezett „aktualizáló elemeket” kifogásolták, amelyek szerintük zavaróak, elidegenítenek indokolatlanok és disszonánsak, illetve funkciótlanak. Talán egyedül Molnár Gál Péter vette észre, hogy ezek a kifogásolt elemek „szerencsésen rezegettik meg az európai színházi konvenciókra berendezkedett nézők képzeletét

Magam is ehhez az utóbbi véleményhez csatlakozom és azért szólok meg ez ügyben külön is, mert fontos kérdésnek tartom. Úgy látszik, hogy az „aktualizálás-elidegenítés” probléma újra meg újra megbolydítja a kritikus sorokat, például úgy, hogy használatuk miatt

A RAMAJANA A KŐRSZÍNHÁZBAN. VENCZEL VERA, HORVÁTH TERI ÉS A PARAPLÉ
RENDEZTE: KAZIMIR KÁROLY (MTI fotó - Benkő Imre)



vagy felmagasztalnak egy produkciót, vagy elítélnek miatta egy másikat.

Vegyük hát kézbe - mondjuk - a paraplét. Mert az a bizonyos megkritizált tárgy nem valami könnyed napernyő, még csak nem is egy közismert angolos férfidivatcikk, hanem már méretével is feltűnő, ósdi paraplé, ha úgy tetszik: „családi ernyő”. Csak úgy zárójelben jegyzem meg: elég furcsa „aktualizálás” az, amelyik egy ócska-ósdi tárgyat használ fel. Igazán csak modernkedés lett volna a cél? Aligha. A kép más asszociációk vonzását indítja meg. Például elsősorban a „család” gondolatát és hangulatát. Nem komolykodva, hanem kedvesen utal arra, milyen szépen fogja össze ormótlan fedele alatt, eső és nap ellen, veszedelem ellen védve az egymáshoz tartozókat, mint itt, ebben az elő-adásban is - Rámát, Szítát, Laksmanát. Még akkor is, ha nem elég erős ahhoz, hogy ellenálljon a gonosznak, vagy hogy kizárja a családon belüli feszültségeket. Jelképes ereje mindvégig hat, hangulati asszociációi gazdagok és érthetően irányítanak.

De ezen túl is jelent még valamit ez a paraplé, mint az a másik két színpadi jelkép is, amelyre a Magyarország című hetilapnak adott nyilatkozatában a rendező Kazimir Károly utalt: a lámpa és a saru. Az egyszerű dolgok tisztelete, megbecsülése sugárzik belőlük, az egyszerű és áttekinthető emberi viszonylatok és kapcsolatok jelentősége, fontossága. És éppen ezért ezen az előadáson egy ritkán észlelt művészi élmény alakult ki, mint az este egyik döntő hatáseleme: az áhítat. Nem valami elvont szertartásosság, hanem derűs emlékeztető életünknek arra az alapvető feladatára, amelyre más, komorabb környezetben Gorkij figyelmeztetett: tiszteljétek az embert! Ebben a műben, ebben az előadásban messzemenően tisztelik az embert, az embereket. Önmaguknak és egymásnak adott szavukat, elszánásaikat, vállalásaikat és sokszor jutalom nélküli hűségüket. Az emberi együttélés elemi szabályait.

Talán nem is olyan „idegen” az a paraplé? Csakugyan elidegenít? Én úgy tapasztaltam, hogy inkább ismerőssé tesz. Ismerőssé varázsol - szegényes kis varázsló - egy távoli mesét, számunkra nagyon is átélhető sorsokról, az egymásra utalt, egymás ellen fordított, egymást elítélő és egymásnak megbocsátó emberekről. Ezért nem hiszek abban, amit azok a kritikusok írtak, akik ezt az elemet is zavarónak, funkciótlanak ítélték.

Kizökök a „stílusjegységből”? Lehet. Magára vonja a figyelmet? Igen.

Egy olyan alkotói lehetőségre figyelmeztet, amelyet még talán nem használtunk ki eléggé, nem fedeztünk föl magunknak. Az „elidegenítéssel” elég rossz tapasztalataink voltak. Ugyanis az ortodox, hogy ne mondjuk, dogmatikus, brechti „elidegenítés”, amely valaha káros és rossz illúziókból kívánta felrázni egy történelmi kor konkrét társadalmát, már csak a dialektika törvényei miatt is funkcióját veszti egy olyan társadalmi rendszerben, amely a nép hatalmán alapul. A társadalmi összefüggéséből kiszakított művészi ábrázolóeszközzel csínján kell bánni. Változott közegben hatástalanná válik, vagy ellenkező hatást ér el. Éppen Brecht művészi merészsége iránti tiszteletből kell túllépnünk a brechti meg-oldásokon, hogy a brechti célokat mai eszközökkel közelítsük meg. Az elidegenítés öncélú, stilisztikai használata mindig megbosszulja önmagát.

Ehelyett nálunk ma inkább arra kell törekedni a színház minden eszközével -, márpedig a naturalizmustól megszabadult színház eszköztára igen gazdag -, hogy elidegenítés helyett „ismerőssé” tegyünk a dolgokat: közelítve a távolit, érthetővé a nehezen áttekinthetőt, elevenné az elfeledett gondolatokat és érzelmeket. Egyszóval: *minél „ismerősebbé” varázsolni nézőink számára ezt a mostanában oly sokszor bonyolultnak, becézett világot.*

A *Ramajana* családi parapléja ilyen váratlanul felbukkanó, figyelemkeltő, de családiisan ismerős tárgy. Olyan színpadi jelkép, amely sokak számára kelt pontos és kedves asszociációkat és éppen ezért indokoltan került ebbe a távoli évezredek, sosem látott tájakat, ismeretlen-ismerős hősöket idéző előadásba.



négyszemközt

KOLTAI TAMÁS

A vitadrámától a Peer Gyntig

Beszélgetés Lengyel Györggyel

- *A Madách Színház elmúlt évadjának egyik legértékesebb sikere Darvas József A térképen nem található című drámájának előadása volt. A darabot nevezték riportdrámának, ténydrámának, dokumentumdrámának, szociológiai drámának. Azt érzem a legfontosabbnak, hogy „egy az egyben” társadalmi dráma, s mint ilyen nem túl gyakori jelenség szín-házi életünkben. Nem is igen illik bele a Madách Színház profiljába. Mi kész-tette arra, hogy a miskolci ősbemutató után vállalkozzék a dráma budapesti megrendezésére?*

- A rendezés kezdetekor magam is sok leküzdésre váró ellentmondást éreztem: a dráma és a színház, illetve annak megszokott közönsége között. De feszített bennünket az a gond is, hogy a budapesti színházi életben is elég ritka a Darvas-drámához hasonló nyíltan politizáló mű. Mindenekelőtt azért találtam izgalmas lehetőségnek a mű megrendezését, mert a politikai színház piscatori hagyományainak újabb felélesztésére adott alkalmat, s a magyar valóság gondjairól beszél.

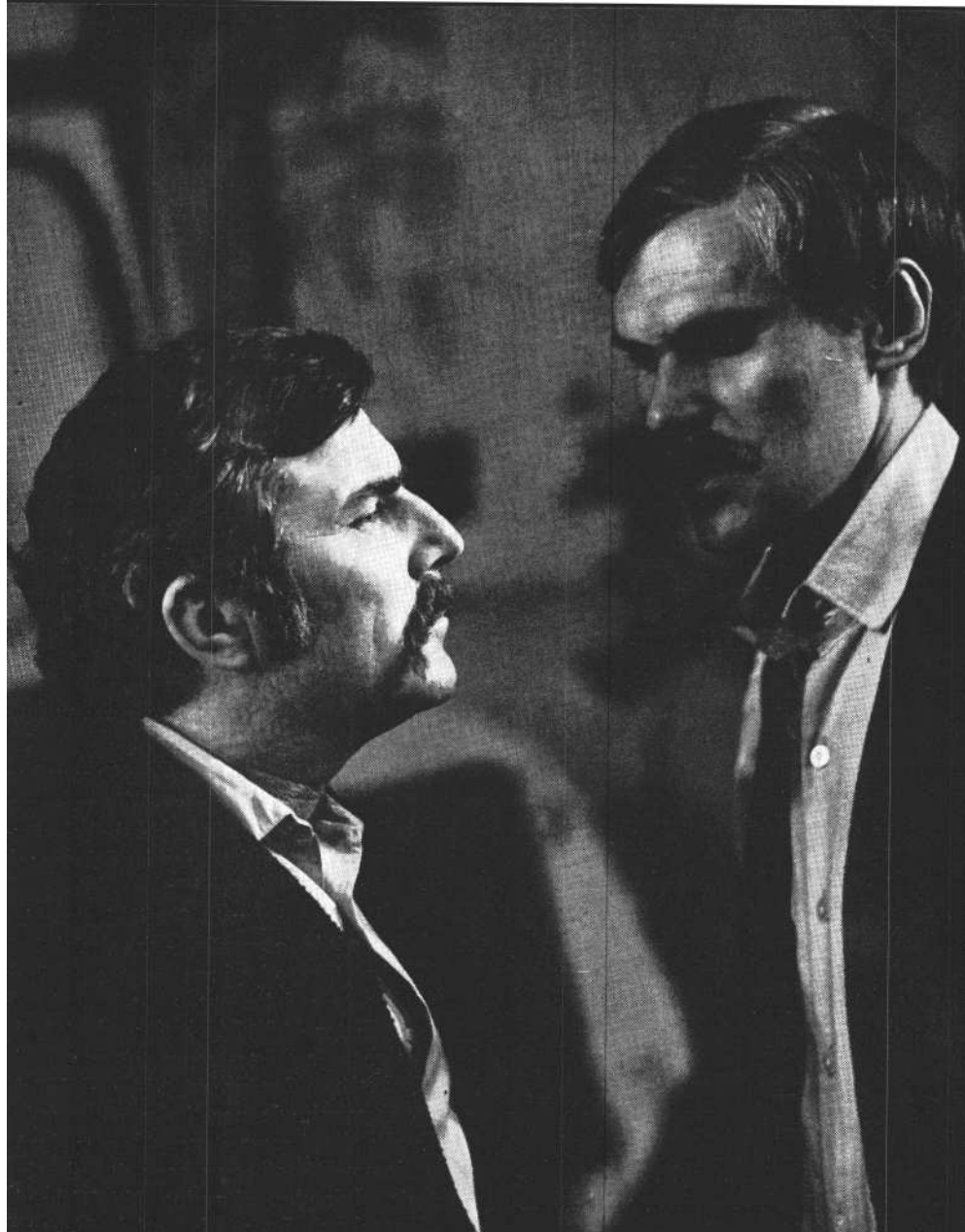
Itt kapcsolódnék a Népszabadság nemrégiben befejezett vitájához a politikai színházról. Úgy érzem, néha túlzottan a

napi színházi valóságtól elvontan folyt a vita. Másrészt, a politikai színház kapcsán főként a régi, klasszikus művek aktualizálásáról esett szó. Ezért is érthettem egyet Pándi Pál legutóbbi cikkével, amelyben többek között így írt: „A színházművészet szempontjából a politikai színház, a politizáló színház nemcsak a régi művek új bemutatásának politikai „aktualitását” jelenti, hanem - hiszem: elsősorban - a jelenkor, a kortársi valóság művészi, színházművészi ábrázolását.” Erre volt jó lehetőség Darvas műve, annak ellenére, hogy problematikája fővárosi színházi környezetben nehezebben megközelíthető, mint az ősbemutató helyén, Miskolcon. A szerző érezte ezt és gyakran tette fel ironikusan a kérdést: Vajon hogyan fogunk tudni betörni a darabbal a Körútra? - A siker szerencsésen válaszolt minden kétségre.

- Konkrétan mitől tartott leginkább? Attól, hogy a vidéki témától idegenkedni fog a pesti közönség?

- Engem nagyon izgatott a mű dokumentumjellege és a mozaikszerű felépítés kifejezési lehetőségei. Másrészt sok rendezői gondot okoztak eleinte a kisrealista-naturalista elemek, a tömegjele-
netek. Igyekeztem olyan keretek közé szorítani őket, tömörítéssel, néhol balladai hangvétellel, hogy „ne feleseljenek” e részletek a mű stílusát meghatározó dokumentatív hangnemmel. A dráma íróilag is sokat gazdagodott a miskolci bemutató óta s éppen az Öreg író és Bónis, megyei első titkár kapcsolatának több rétegű ábrázolásában, ami úgy érzem az író kezdettől fogva leginkább érdekelte. A dráma első változatában az Öreg író egyértelmű igazságaival szemben Bónis sokszor inkább csak ellenpólust jelentett. Most az új változatban a két karakterben szerencsésebben, dialektikusabban érvényesül az írói szándék. Bónis alakja önmagában is sokkal plasztikusabb lett. S úgy érzem, hogy ehhez a szerencsés „megnövekedéshez” Koltai János játéka is sokban járult hozzá.

- Ha már a színészi játéknál tartunk: téveszmének érzem azt, hogy sokan szenttelen, illusztratív stílusban tudják csak elképzelni a dokumentumdrámák előadását. Minden drámában emberi sorsokról van szó, s a Darvas-dramára különösen jellemző, hogy a szociológiai tényanyagon túl drámái életsorsokat sorakoztat fel, talán többet is, mint amennyit a dramaturgiai keret elbír. Viszont éppen ezeknek a sorsoknak a megjelenítésében adott kiválót az előadás. Első-



DARVAS JÓZSEF: A TÉRKÉPEN NEM TALÁLHATÓ (MADÁCH SZÍNHÁZ). RENDEZTE: LENGYEL GYÖRGY ZENTHE FERENC (FICZKÓ), JUHÁSZ JÁCINT (MIKUS) (Iklády László felv.)

sorban Rákosi Mária és Ilosvai Katalin alakításaira gondolok. Koltai János játéka is igen jó volt: ő egy kicsit film-szerűen játszott, mintha állandóan premier plánban lett volna az arca. Lehet, hogy azért is éreztük így, mert elsősorban filmszínészként ismerjük s filmen már játszott hasonló szerepeket.

- Leszámítva az Ármány és szerelem kancellárját (ezt szereposztási szükség-szerűségből játszotta el) ez volt az első igazi főszerepe a színházban. Vannak nálunk kifejezetten filmszínész kategóriába sorolt művészek, akik színházban nem mindig kapnak méltó feladatokat, filmen viszont sztárok. Véleményem szerint ezen időszerű lenne változtatni. A Darvas-dráma népes szereplőgárdája egyéb-ként valóban együttesként forrott össze, és úgy érzem, sok olyan színész jelentkezett szép alakítással, akiről néha meg-feledkezünk és több olyan fiatal színész, akinek ebben az előadásban volt első je

lentősebb pesti szerepe, mint például Dózsa Lászlónak.

- Azért érzem fontosnak a bemutatót, mert egy szociológiai valóságanyagot fel-dolgozó drámában fokozottabban fennáll az a veszély, hogy az előadás natu-ralistává válik s ezt a veszélyt teljes mértékben sikerült elkerülni. Még ma is a naturalizmus, a konvencionális szín-játászás jelenti a legnagyobb visszahúzó erőt a magyar színházban, s ilyen hely-zetben különösen értékes a realista elő-adás. Mi határozta meg ezt a stílust a rendező szempontjából?

- Első perctől kezdve azt tartottam fontosnak, hogy intenzív, dinamikus, natu-ralista részletezéstől mentes formában fejezzük ki a mű valóságtartalmát. Nagyon jó iskola volt ehhez (mint minden munkámhoz) az a két Brecht-előadás, amelyet Debrecenben rendeztem. De a tömör játéktílus megteremtésekor azt is éreztem, hogy nem tévedhetünk soha di-

daktikus, száraz hangvételbe. Mai nézetek izzó összecsapását kell felidézniük. Ezért is neveztem a darabot vitadrámának. Arra törekedtünk, hogy valódi magatartások, nézetek ütközzenek meg egy-mással.

– *A vita mint dramaturgiai forma így elsősorban az irodalmi anyag írói megformálására jellemző. A rendezői munkára pedig ennek színpadi látomássá szervezése. Mi a véleménye az „irodalomcentrikus” és „színházcentrikus” színházról folytatott vitákról?*

– Ez a vita nemcsak sajátosan magyar, hanem sajátosan színházi jellegű is. A filmmel kapcsolatban ma már senkinek se jutna eszébe elvitatni a rendező primátusát, legfeljebb ennek eluralkodását nehezményezik joggal: a szerzői filmek nagy számát. A színházi előadást is a rendezői mondandó élteti. Vannak kiváló rendezők, akik mindenekfelett az írói műminél hívebb interpretációjára törekszenek, de természetesen ők is létrehoznak sajátos színpadi nyelvet vagy stílust. A színház nem lehet az irodalom szolgálólánya olyan módon, hogy csupán a dráma betű szerinti tolmácsolására törekedjék. Vitatkozni azokkal a törekvésekkel lehet, amelyek az „alkotó” rendezői magatartás túlzásait képviselik. (Ezeknek „mélto” párja a fantáziátlan, szürke irodalmi „tolmácsolás.”) E törekvések az írói mondandó ellenére erőltetik saját rendezői szándékukat - a mű-re és a közönségre.

Egyébként mindkét főbb irányzatnak vannak kiemelkedő klasszikus példaképei: az irodalmi színházat képvisel-te többek között Nyemirovics Dancsenko, Copeau, Vilar - és számos mai utódjuk. Az önálló rendezői útkeresés, stílusalkotás, a színházművészet nagy megújítóinak nevéhez fűződik, többek között Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht munkásságához.

– *Nyáron részt vett a Nemzetközi Színházi Intézet, az ITI londoni kongresszusán. Volt-e alkalma látni olyan előadásokat, amelyeket egy ilyen „nagy egyéniség” rendezett?*

– Elég rossz periódusban voltam kint, nyár elején, tulajdonképpen két évad között. De így is megfigyelhető volt, hogy a londoni színházi élet jelenleg átmeneti, kissé pangó szakaszához érkezett. Meglepetést keltettek pl. a Nemzeti Színház (Old Vic) kiegyenlített, de unalmas produkciói. Gondolok itt például *A köpenicki kapitányra*, vagy a vitatható felfogást elég fáradtan meg-

valósító *A velencei kalmárra*. Érdekes, hogy az Old Vic-ben ugyanazok a színészek játszanak, mint tavaly vagy azelőtt, amikor sok igazán jó előadást láthattam: Olivier, Gaskill, Brook, Bergman, Dexter és mások rendezéseiben. Ugyan-ezek a színészek most F. Dunlop, J. Miller produkcióiban egyszerűen nem tudják kifutni a formájukat. Például Paul Scofield, akinek néhány éve a budapesti vendégjátékon láthattuk megrázó erejű Lear-alkítását Brook sokat vitatott, szuggesztív rendezésében, most szürke, szenttelen „mikro” alakítást nyújt *A köpenicki kapitány* címszerepében, egy fantáziátlan előadás keretében.

– *Ez ellentmondani látszik annak a nálunk divatos véleménynek, hogy a rendezői színház a színészi egyéniségek semmibe vételét jelenti. A fenti példa ennek az ellenkezőjét bizonyítja.*

– Valóban így van. Scofield esete érdekes példa e gondolat bizonyítására. Néhány éve azért hagyta ott a Királyi Shakespeare Színházat, mert nem értett egyet Peter Hall Macbeth-rendezésével, amelyben a címszerepet játszotta. A Macbethben Scofieldet félig-meddig elmarasztalták, de nem bukott meg vele. Ennek ellenére szembeszegült a rendezői uralommal és elhagyta nagy sikerei színterét. (Hamlet, Angelo, II. Richard, Hlesztakov, Lear stb., stb.) Most a Nemzetiben szerződött, és nyilatkozata szerint nagyon szereti *A köpenicki kapitány* főszerepét, amiben közönségsikere, úgy érzem, csak népszerűségének szól. Alig ismerni rá az igazi nagy színészre. Scofield esete azonban renthagyó példa, hiszen a színészek többsége akkor emleget rendezői diktatúrát, ha nincs sikere egy előadásban. De talán annyi tanulság leszűrhető, hogy a rendezői diktatúrát elítélő színészi véleményeket mindig józan kritikával kell fogadni. (Éppúgy, mint a megbukott előadásért a színészeket egyoldalúan felelőssé tevő rendezői nyilatkozatokat.)

– *A rendezői színház tehát nem jelenti a színészi egyéniség elnyomását.*

– Nem. Ellenkezőleg: a kibontakoztatását jelenti. Vannak, akik azt mondják, hogy hiába vannak most a Royal Shakespeare Színházban olyan rendezők, mint Hall és Brook s a tehetséges, fiatal Trevor Nunn, a nagy színészek ott-hagyták a társulatot s a rendezők most kénytelenek középszerű művészekkel megvalósítani elképzeléseiket. Ebből majdnem semmi sem igaz. Az kétségtelen, hogy Brook szinte kizárólag fiatal

színészekkel dolgozik az utóbbi időben, de ennek az az oka, hogy olyan új színpadi nyelvet akar megteremteni, amely elsősorban a fiatalokkal valósítható meg. De például Pinter új darabját *a Régi idők* (Old Times) Hall három sztárral rendezte meg, rendkívül egységes stílusban, kiemelkedő alakításokkal, óriási sikerrel. Annyira, hogy bár Pinter életművében nem érzem a darabot előrelépésnek, sőt, azt hiszem, hogy nagyon szűk utcába tévedt a szexuális élet különlegességeinek előtérbe helyezésével, az előadás a színház legjobbjai közé tartozik. Furcsa, hullámzó, szünetekből építkező pszichológiai libikóka játék.

– *Ez volt a legnagyobb élménye?*

– A legnagyobb élményem Brook Szentivánéji álom-rendezése volt.

– *Bár sokat hallottunk, olvastunk erről az előadásról, tulajdonképpen nincs átfogó képünk róla, már amennyiben látatlanban általában képet kaphatunk egy színházi produkcióról. Leginkább a stílus külsőségei jutottak el hozzánk: fényképek a trapézokon zsonglőrök, artístamutatókat végző szereplőkről. Vajon nem ítélnék-e nálunk shakespeare-ietlennek ezt az előadást, ha egy magyar rendező rendezte volna Buda-pesten és nem átkoznák-e ki érte?*

– Furcsa módon azt felelhettem rá, hogy nem. Például Kazimir Károly rendezéseinek legutóbbi vonulatához nagyon közel áll ez az előadás: mindenekelőtt *a Kalevalához*, *A holdbéli csónakoshoz* és *a Ramajanához*. Mindkét rendező törekvéseire az „új totális színház” megteremtése jellemző, ugyanaz a színes stílus, a játékoság, a cirkuszi motívumok, amelyen nem Major cirkuszdramaturgiáját értem, hanem a cirkuszi eszközök felhasználását. Brook Szentivánéji-rendezésére és Kazimir említett produkcióira ugyanaz a tűzijátékszerűség jellemző.

– *Valószínűleg mindkettő az Európa-szerte megfigyelhető Mejerhold-rendszerre vezethető vissza.*

– Ez igaz, de mindkét esetben többről van szó. Mindkét rendező él a mejerholdi „elemekkel”, de ötvözi azokat a maga másirányú stílus-törekvéseivel. Ma már például teljesen világos, hogy Brook korábbi két rendezése: Seneca *Oedipusa* és a Shakespeare *A vihar* motívumaira improvizált utódok - előjátékot jelentettek e mostani produkciójához. *A Szentivánéji álom* a legtökéletesebb a három közül. Maradéktalanul érvényre juttatja a mű minden szépségét, minden réteget.



DARVAS JÓZSEF: A TÉRKÉPEN NEM TALÁLHATÓ (MADÁCH SZÍNHÁZ). RENDEZŐ: LENGYEL GYÖRGY. SZIRTES ÁDÁM (AZ ÍRÓ) (Iklády László felv.)

Nem tagad meg semmit a shakespeare-i műből, nem kell elnyomnia egyik vagy másik motívumát, hogy eredeti rendezői vízióját érvényre juttassa. A mesteremberek éppúgy „érvényesülnek”, mint a szerelmesek, vagy a Puck vezette kobold légió. A darabot kibontva tudta megteremteni ezt a „Dionüszosz” ünnepet, amire utóbbi rendezéseiben törekszik. Az előadásnak szertartásjellege van, de nem olyan direkt formában, mint pl. az *Oedipus* esetében. Ott ellenállt az anyag és a közönség is. Itt viszont természetesen érezzük, hogy az előadás végi siker örömmámorában a nézők kézfogással búcsúznak a szereplőktől.

– *Mi volt Brook mondanivalója?*

– Brook vissza akarja adni a színház szertartásjellegét. Nyilatkozata szerint olyan játékra vágyódott, amellyel a színház visszanyerheti a „celebration”, az ünnepi szertartás funkcióját. Ez a törekvés áthatja az egész előadást. Ezen belül fontos az is, hogy csatlakozik színháza korábbi törekvéseihez, többek között Hall 1962-es Szentivánéji-rendezéséhez, amely meg akarta tisztítani a darabot a szentimentális és mesészerű reinhardtí koncepcióktól, és „barokk tündérvilágot” teremtett nagyon kemény iróniával. Ezt folytatta most Brook. A szerelmesek például szinte strindbergi vadsággal épik

egymást. Látványos gondolati és színpadi trouvaille az Oberon-Theseus és a Titania-Hyppolita szerepösszevonás. Ennek különben praktikus okai is vannak: Brooknak az a szándéka, hogy minél kevesebb színésszel dolgozzon, csak azokkal, akik megértik őt.

– *A rendezői elképzelés rokonságban van Jan Kott Szentivánéji-felfogásával?*

– Sok tekintetben igen. Brook mindig elismeri, de mindig egyoldalúnak tartja Kott Shakespeare-elemzéseit. Így volt ez már a *Lear király* elemzésében is. Ott a tragikumot, itt az örömet kevesli a Kott-felfogásban. A *Szentivánéji* valóban harsogóan vidám előadás. A mesterembereket példátlanul gazdag, bölcs humorral viszi színre.

– *Hogyan valósul meg a darab végén a közönség és a színészek kézfogással való búcsúzkodása?*

– A dráma zárószövege így szól: Nyújtsatok kezét - ha jóbarátok vagytok („Give me your hands - if we be friends”). Ezt így fordította Arany János gyönyörű lelemény-nyel: „Fel tapsra hát, ki jóbarát.”. A színészek az előszínpad szélére jönnek és előbb az első sor nézőivel fognak kezét, majd letódulnak a nézőterre és ott búcsúznak kézfogásokkal. A közönséggel

való közvetlen kapcsolat teremtésére láttam kísérletet kevesebb sikerrel is. Például egy kellemetlen, happeningszerű produkció végén, amely a valóban dühöngő amerikai fiatalok, banditizmust gyakorló lázadók világáról próbált képet adni, egyszerre ábrázolva társadalommal szembenállásukat és magatartásuk torzságát. Sajnos, amit láttunk, motívumok egymásra zsúfolt öncélú, perverz gyűjteményeként hatott leginkább. Az előadás végén elárasztották a néző-teret füsttel, sőt a gépfegyverek villogását is imitálták jó hosszan, szembe vakító fényekkel. Vagyis sokkolták a kongresszus ez alkalomra összerelt tisztelt gyülekezetét, a kegyetlen színház mindenfajta bevált fogásával. Ezután megszólalt a vad zene, és táncba hívták a közönséget. A nézők azonban nemcsak azért csatlakoztak nehezen, mert még csípte szemüket a füst, hanem mert egyébként is kényelmetlenül érezték magukat. A Szentivánéji-előadás után viszont az ember boldogan cselekedett még valamit a taps után. Jelképes is ez az aktus: kifejezi a mai színháznak azt a vágyát, hogy újra meghódítsa a közönséget, és részesévé tegye a játéknak.

– *A Szentendrei Teátrum Picco herceg-előadásán mi is éreztük ennek a darab végi oldott, táncos, eufóriás hangulatát?*

latnak minden örömét. Vajon a londoni ITI Kongresszus légkörét is ilyen felhőt-len vidámság jellemezte?

- A megelőző varsói és budapesti kongresszusokat sikerültebbnek éreztem, mint ezt a londonit, annak ellenére, hogy ez utóbbi külsőségei „elegánsabbak” voltak. Ez viszont nem pótolta azt, hogy a bizottságok vitái sikerületlennek tündek. Abban a bizottságban, amelyben részt vettem, arról folyt a vita, hogy a fiatalokat milyen eszközökkel lehetne közelebb hozni a színházhoz. De többnyire nem azok vettek részt ebben a vitában, akiknek valóban közük lenne hozzá. Ki-vételt képeztek az angolok, részükéről a „fiatal Nemzeti Színház” a „Young Vic” (az Old Vic leányvállalata) rendezői voltak jelen. A fővita, amelyet külön-ben angol részről magas szinten vezetett a neves rendező: William Gaskill, a Royal Court igazgatója, és amely azt a címet viselte, hogy „Barát vagy ellenség-e a néző” unalmas szócsépléssé vált, mert természetesen mindenki csak azt tudta mondani, hogy barátát kell tenni. A téma erősen elméleti, általános és túl periferikus volt ahhoz, hogy valamit is megoldjon.

- Térjünk át a nyárról az őszre. Első rendezése az új évadban Ibsen Peer Gyntje. Ez a beszélgetés a bemutatóval egyidőben jelenik meg, tehát a rendezői „előzetes” alkalmazás frissiben összevetni a megvalósult eredménnyel. Hat évvel ezelőtt, 1965-ben már rendezte a Peer Gyntöt Debrecenben. Az akkori kritikák egyértelműen azt értékelték az előadásban, hogy megfosztotta a darabot a ráakódott romantikus vagy éppen szentimentális sallangoktól, és visszatért az eredeti ibseni, keményebb, ironikusabb és kritikussabb szemlélethez.

- Régóta szeretem a darabot és nagyon boldog voltam, amikor 65-ben Debrecenben lehetőségem adódott a megrendezésére. Két Brecht-előadás után vittem színre: a Kaukázusi krétakört és A szecsuaní jóembert követően. Akkoriban Brecht jegyében éltem és ez a hatás erősen érvényesült az előadásban. Természetesen csak most jutottam hozzá azokhoz a külföldi dokumentációkhoz, amelyek az akkoriban játszott külföldi Peer Gynt-előadásokról szólnak. Ezekből kiderül, hogy a 60-as években mindenfelé ugyanazokkal a problémákkal viaskodtak, amelyekkel mi. A levegőben volt a deromantizálás, a darab megtisztítása a ráakódott színházi konvenciók tartalmi és formai sallangjaitól. Ibsen

alapvetően antiromantikus drámát írt. Tehát nem a rendezők revelálnak, ami-kor „rájönnek”, hogy a Peer Gynt ironikus mű. Ez egyébként Ibsen leveleiből is tökéletesen kiderül. Az is köztudott, hogy a Peer Gynt a Brand antidrámája, tehát mindannak, amit saját magától mint hősi nagyságot a Brandba beleírt, itt a fonákját mutatja. Ibsen azt írja egy helyen, hogy „Brand én magam vagyok a legkülönb pillanataimban, csakúgy, mint ahogy Peer Gyntnek nem egy vonását is önboncolással hoztam a napvilágra”. Amikor tehát Peerből egy népmesei idealizált romantikus hős lett, akkor ebben a színházi előadások voltak hibásak: egyszerűen meghamisították vagy megszipítették a művet a különböző történelmi periódusokban. Érdekes, hogy pl. a norvégok a második világháború idején az ellenállás légkörében faragtak nemzeti hőst Peerből. Ennek természetesen akkor vonzó politikai jelen-tősége volt. Ellentétben a későbbi sok megszipító, idillizáló értelmezéssel. Ibsen az „élethazugság” leleplezője volt, legfőbb célját abban látta, hogy ítélőszéket tartson a világ és önmaga felett. Az ő művéből faragni misztikus, szimbolista motívumoktól nyüzsgő mesejátékot - ez egyike a XIX. és XX. századi színház romantizáló értelmezéseinek. Jól be-illik abba a sorba, amely valaha Shakespeare tragédiáit látta el boldog befejezésekkel.

- Hans Jacob Nielsen, a kiváló színész és rendező állította színpadra, emigránsként a darabot Svédországban, és mint norvég propagandát értelmezte. Később ő maga végezte el norvég színpadon a mű deromantizálását.

- A kérdés az, hogy mi izgalmas a Peer Gyntben ma. A dráma alap gondolata a troli (manó) képben fogalmazódik meg. Peernek saját víziója terem-tette lidérces világában választani kell: elfogadja-e a trollok (manók) elvét. („Mindig érd be önmagaddal, manó”) vagy az emberi elv mellett tart ki („Ember, légy önmagad”). A trollok igéje az önzést, az önérvényesítés falánk kegyet-lenségét jelenti. Világuk zárt, kisszerű. S bár Peer álmainak mélyén mindig is volt önző hatalomvágy („Király, császár leszek, meglásd!”) - fél mindattól, ami a troli-elv elfogadásával járna, a személytelenségtől, az egyéniség feladásától. Amikor magához tér álomvíziójából, rendkívüli akarat él benne. Le akar számolni a mesékkel. Valóban munkás életet kezd Solveiggel a hegyen. De öné-

vényesítő nyugtalansága erősebb - hajtja a vágy megvalósítani álmait. Úgy érzi, teljesebb világot nyer ezzel. „Vár a világ!” - s elmenekül a szűknek érzett Norvégiából. Meg akarja valósítani „küldetését”, a gyerekkori emléket, a borgözös esték hozzá szólt jóslatát: „dicsfény vár, hősi nagy élet - Peer Gynt, hős fajta fia!” A nagy lehetőségekből azonban semmi nem lesz. A sok önmegvalósítási kísérlet csupa kudarc. Peer nem lesz önmaga, mert beéri ön-magával. Méltán várna rá a norvég nép-monda „ítélete”: a középszerűeket gomb-bá kell önteni.

- Azt jelenti ez, hogy Peer önmegvalósulásának akadály a külső ok? Ez azért fontos, mert a Peer Gynt-előadások sorsa Peer alakjának értelmezésétől függ, és a Peer-magyarzatok sokszor nagyon ellentmondásosak. Való igaz, hogy Peer alakjában misztikus elvágyódás fogalmazódik meg s ezzel együtt az önmegvalósítás - vagy ahogy ő nevezi: a „császárnak lenni” - igénye, de ez belső ürességgel és tartalmatlansággal párosul. Lehet-e hős Peer?

- Ha a hősön az írói eszmények hordozóját értenénk, a dráma hőse Solveig lenne. És Ase. Pontosabban Ase, aki továbbél Solveigben. Ő vállalja a legtöbbet, amikor felmegy a hegyekbe Peerhez, elhagyva családját. Cselekedete Nóráéhoz hasonlítható, aki kilép a ha-zug babaotthonból. Mindketten a legvakmerőbbre vállalkoznak, amit nő a XIX. és XX. század 70-80-as éveiben tehet: kitörnek világukból.

Solveig mondja Peernek megérkezésekor:

„Silány vagy szép - ez a hely kedves nekem, Szabad a szél, s szabad a lélegzetem. Fülledt levegő volt lenn, fulladt a mell. Űzött az is: kitörni, rohanni kell.”

(Áprily Lajos fordítása)

De a mű hőse természetesen Peer. Ibsen az ő alakjában, sorsában, vergődésében fejezi ki mondandóját. A mű aktuális gondolati magvát is az ő élete példázza. Egyéniségének legvonzóbb értéke tehetsége, amelynek érvényesítésére szűknek érzi a környező világot.

Köztudott, hogy Ibsen éppúgy mint Peer, fiatalon elhagyta hazáját, és éppen a Peer megírása idején végigcsavarogta Itáliát. Hazáját leveleiben egy életen át keserűen bírálta „Norvégia szabad ország, amelyben szolgák laknak a norvég józanság... a langyos közép hő-mérséklete, amely lehetlenné teszi a

tisztességes lelkeknek, hogy elkövessenek valami bolondságot." A fiatal Peert azonosítja magával. Peer szabadulása hazájából csupa nagy lehetőség. Ahogyan otthon a természet végtelenségébe menekült a falu fojtogató fülledtségéből, s a gondok elől a fantázia világába - most a költészet birodalma lehetne az övé. Mint Ibsen lett, aki Itáliában majd Németországban alkotva valósította meg igazi önmagát. Peer viszont tévutakra téved, eltékozza magát, és nem épít semmit.

- Vagyis épít: a kispolgári világ helyett a maga ugyancsak kispolgári, legfeljebb másképp: „világpolgárian” kispolgári világát.

- Peer Gynt az eltékozt életlehetőségek drámája. A híres „hagyma” monológ, amelyben a hős felismeri tragédiáját, ennek a gondolatnak legszebb ki-fejeződése. Lukács György így írt erről: „Peer Gynt - saját élete lényegtelenének vagy lényegességének szimbóluma-ként - meghámoz egy hagymát és csupa héjat talál, de semmi magvat. Heidegger leírásainak meghatározó maximájává lesz az öregedő s önmaga felett kétség-beeső Peer Gyntnek ez az élménye. Ez az értelme »az ember« uralmának: A megértés az emberben emellett állandóan elvétí a dolgot terveiben az igazi létezési lehetőségek tekintetében.” (Az ész trónfosztása.)

Ibsen a dráma végén mégis ideig-óráig (talán élete végéig) felmentést ad Peer számára. Solveig menti meg őt, aki egy életen át őrizte magában az igazi Peert, a meg nem valósult egyéniség lehetőségét, a fiatal Peer tehetségét.

Nem kegyes kiegyezés ez a befejezés, hanem Ibsen korai költői optimizmusa, hite a szeretet és hűség erejében. És ragaszkodása hőséhez, akiben nemcsak a kisszerű kalandort, hanem az egykori álmok szárnyaló fantáziájú tehetségét is látja, aki nem a langyos közép hőmérsékletével élt, aki tudott elkövetni bolondságot.

S ezzel már a darab mai előadásának gondolatvilágánál tartunk. Időszerű műnek tartom a Peer Gyntöt, hősét rokonszenvesebbnek érzem, mint hat évvel ezelőtt. Hasonlónak a világ minden táján a maguk módján helyüket kereső mai fiatalokhoz. A helykeresés, az elégedetlenség, a célok megtalálása mindenütt feszítő problémája a huszonéveseknek. A nyugati világban a kitörési vágy, a társadalommal való dühödöt egyet nem értés gyakran lázadásba csap át. De nem



IBSEN: PEER GYNT (NEMZETI SZÍNHÁZ 1958). GOBBI HILDA (LSE), LADÁNYI FERENC (PEER)
(MTI fotó - Keleti Éva)

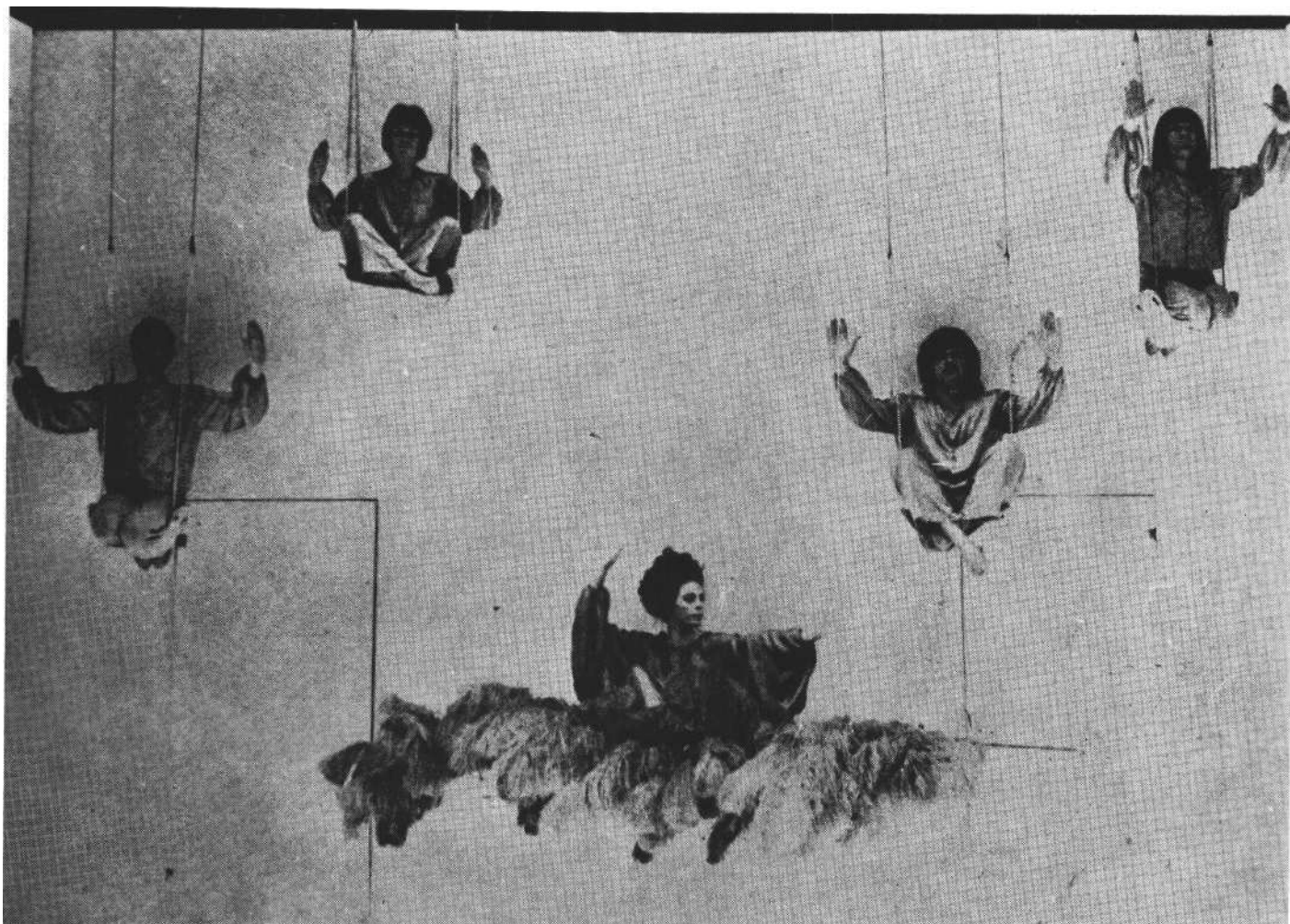
csak erre gondolok, a világszerte vándorló, kalandozó fiatalokban is Peer nyugtalanságát érzem.

Egyébként hasonló gondolati tartalom miatt izgat a *Haramiák is*. Schiller drámáját nagyon régen szeretném megrendezni. Ebben az anarchista fiatal-lázadások tragédiáját érzem nagyon aktuálisnak. Visszatérve Peerhez számomra rokonszenves költői tehetsége, említett kitörési vágya. Csak a darab második részében kezdődik az a képsor, amelyben Ibsen Peer önmagába forduló, élvhajászó magatartását bírálja ironikus, kemény ítélettel.

Természetesen a műnek igen sok itt nem érintett filozófiai rétege van még, sokan ezért nevezik méltán a „fjordok

Faustjának”. (Csak példaként említem a Görbe-elv motívumát, amely Peer opportunizmusának eredete.) De szeretném hangsúlyozni, hogy úgy érzem, mai színrevitelünknek nem lehet feladata, hogy feltörje - pontosabban a színpadon törje fel - a Peer Gynt valamennyi filozófiai problémáját. Ez sok is, kevés is lenne mai színpadra fogalmazásunk számára. Engem különösen izgat a mű aktuális, a ma közönségének gondolataival összecsengő eszméinek, s a dráma vonzó, színes belső életének kifejezése.

- Dramaturgiai szempontból nem egységes a dráma Az első három felvonás után a Lse halálát követő két befejező felvonás általában törést szokott okozni az előadások többségében.



JELENET A ROYAL SHAKESPEARE COMPANY SZENTIVÁNEJI ÁLOM ELŐADÁSÁBÓL. RENDEZŐ: PETER BROOK

- A negyedik felvonásban szinte egy másik darab kezdődik, és ezt a különbséget nem is szabad eltüntetni. Peer pikareszk kalandsorozata véleményem szerint shaw-i szatírához hasonlít, amelyet úgy is kellene eljátszani, mint például a *Caesar és Cleopatrát*.

- Ha már Shaw-nál tartunk: ő tökéletes gazembernek nevezte Peert, ami mutatja, hogy ő is ironikusan kezelte alakját.

- Pontosán ezt az iróniát kellene érvényre juttatni a kalandozásokat bemutató jelenetekben és nem valamiféle egzotikus romantikát. Én szatirikus capricciónak érzem a IV. felvonást, minél több humorral kellene színre vinni. A harmadik „szakasz” (V. felvonás) az elsővel rokon: ugyanaz a népmondai, balladai hangulat jellemzi a hajóutat és Peer hazatérését, mint a mű első harmadát. Itt a legnagyobb probléma a „misztikus” figurák értelmezése.

- Ez már az első részben a trolli világ ábrázolásában is felmerülhet. Úgy tudom, az egyik külföldi előadásban úgy oldották meg, hogy Peer, amikor fejjel a sziklának ütközik, elájul és csak a darab végén ébred fel, tehát minden az álmában játszódik le.

- Az 1971-es manchesteri előadásról szóló kritikákban olvastam erről a felfogásról. De úgy érzem, ez nagyon leegyszerűsíti a darab egészének problémáját, amely így csupán Peer álmáról szólna és nem valóságos életéről, valóságos cselekedeteiről és bűneiről. Mi 1965-ben Debrecenben azzal próbálkoztunk, hogy a troll világ szereplőit azonosítottuk a lakodalmi kép figuráival. Csupán egy álarcot vettek fel, hogy valóságos emberekből Peer víziójának „trolljává” váljanak. Ingridet és a Zöldruhás nőt ugyanaz a színésznő, Ingrid apját és a Dovre királyt azonos színész játssza a mostani előadásban is.

Peer számára a falusi lakodalomban történetek jelentik a legnagyobb megrázkódtatást, álmovíziójában a trollok rémvilága ezért válhat azonossá az ugyancsak szörnyű valódi világgal. Az egyik a valóságban, a másik víziójában üldözi őt, s követeli tőle: adja meg magát. Ennek folytatásaként - ez még nem volt Debrecenben - az örültek házának világa is víziószerűen összemosódik a trolli birodalommal. Hiszen itt ismét a valóság keveredik Peer látomásával. Ezzel azt szeretném kifejezni, hogy Peer éppen akkor válik „trollá”, a „mindig érd be önmagaddal” elv igazi képviselőjévé, amikor leginkább egyéniségnek hiszi magát, amikor féktelen önzésével „császár” lett a „tudósok klubjában” - valójában a magukat egyéniségnek tartó örültek között.

- A befejező részben szereplő Gomböntő, Sovány és az Idegen utas figuráját is brechtes álarcokban játszottuk Debre-

cenben. Ez nem volt szerencsés, mert egyrészt hasonlítottak a trollokhoz, másrészt nem derült ki, hogy itt tulajdonképpen népmondai figurákról van szó. A figuráknak nem a misztikus tartalmát és formáját kellene színpadra vinni. A Gomböntő például norvég népmondai alak: egybeolvasztja azokat, akik nem jók semmire és újakat önt belőlük. Hasonló a helyzet a másik két figurával. Ugyanakkor azonban mindegyikük reális alak is. A Gomböntő: falusi vándor. A Sovány: pap, csak Peer látja őt a Sátánnak. Az Idegen utas: csontvázkereskedő, csak Peer látja benne a Halált. Te-hát itt reális figurákról van szó, akiket a hős csak bizonyos túlfeszített, vizionáló idegállapotában ruház fel szimbolikus jelentőséggel. Az alakoknak ez a meg-kettőzése Bergman filmjeiben valósul meg csodálatosan.

– *A trolis világnak is van ilyen reális alapja?*

– A troll világot Peer víziójában idézi fel. A trollok népmondai szörnyek, Bosch és Goya képein látható torzalakoknak képzelem őket. Mivel Peer számára ez a lakodalmas nép víziója, zenében is össze akarom kötni a két jelenetet.

– *Felhasználja a Grieg-zenét?*

– Ez nehéz kérdés. A Grieg-zene mindig a darab sikerének záloga volt. A Brecht-renezánsz idején több helyütt elvetették, azzal az indokkal, hogy ellentmond Ibsennek, „megszépi” a drámát. A mostani előadáson megtartjuk a Grieg-zene dallamanyagának nagy részét, de mai hangszerelésű feldolgozásban. A zenét nagyon fontosnak érzem, de elképzelhetetlen, hogy nagyzenekari, szimfonikus betétszámokat szólaltassunk meg. Viszont a darab hangvételéhez is illik a zene. Bárhol járunk ma, a fiatalok mindenütt énekelnek, gitároznak, nagyon sokat szól a zene. Ugyanígy szól majd itt is az előadáson.

– *Stiliztikailag és szcenikailag egyaránt a legigényesebb drámák egyike a Peer Gynt. Nincs meg benne az a fajta stílus egység, amit még ma is sokan - kicsit akadémikusan - követelnek egy szín-házi előadástól. A „naturalista” Ibsen-nek ez a legkevésbé naturalis darabja. Népmondai, balladai, költői hangvételű mű. Nyújt-e valamilyen lehetőséget a rendezőnek arra, hogy elszakadjon a magyar színház naturalista, konvencionális hagyományaitól?*

– Feltétlenül erre törekszünk. Fehér Miklós díszlete sokat elárul törekvé

seinkből. Egyetlen színpadi építmény, amely Peer útját mutatja meg. Forgással és világítással változik. Egyre szűkül a tér Peer körül, míg végül teljesen bezárul és Peer a saját ketrecébe jut.

– *A Peer Gynt, noha rengeteg szereplője van, tipikusan egy hősrre épülő dráma. Ugyanakkor a Peerhez való kapcsolatot tekintetében szinte minden szereplő fontos. Peer alakjának új megvilágításáról már beszélt. Lesz-e hasonló felfogásbeli változás más szereplőkkel kapcsolatban is?*

– *Íséről kell szólni elsősorban. Nálunk van egy bizonyos irodalmi „Íse anyó”-hagyomány. Sebestyén Károly, a darab első fordítója nevezte el Ísét anyónak, Dovre királyt - Dovre apó-nak és a trollokat - manóknak. (A trollok például inkább szörnyeket, rémeket jelentenek. A germán, skandináv mondavilág szülöttei. Gondoljunk Goethe híres balladájára, a Rémkirályra.) Hajdú Henrik is hiába tért el ettől a hagyománytól az eredetihez oly hű fordításában, a köztudat tovább őrzi ezeket a félreértéseket.*

Ami Ísét illeti, a darabból és Ibsen leveleiből is kiderül, hogy Peert a darab kezdetekor húszévesnek, Ísét negyvenévesnek képzei. Íse haláláig a kezdetől csak két év telhet el. Íse nem az öregség miatt hal meg, hanem mert magára maradt a Peer nélküli, játszótárs nélküli életben. Íse mondja el Solveignek, hogy amikor Peer még kisfiú volt, s férje vagyonukat herdálva ivott, kóborolt, ők ketten otthon kezdtek el a valóság gondja elől a mesék világába menekülni:

*„próbálja az ember elűzni a bűját,
s belefotja a gondolatok szomorúbbját, ez a
szeszbe, az hazugságba, mesébe ...”
(Áprily Lajos fordítása)*

Innen származik a peeri lényeg: a me nekülési vágy a valóságból, a fantáziálás, végül is az élet nem vállalása - az élethazugság, amire ráme gy Peer egész élete. Íse az egyetlen, aki megérti, hogy Peer miért lett ilyen, hiszen a peerséget ő „táplálta” bele. És ő maga, Íse is ennek lett áldozata.

Mindebből a legfontosabb mégis az, hogy Íse és Peer szilaj, vad, vágyakkal élő, azonos alkatú emberek.

– *A peeri alkatról köteteket írtak, aligha lehetne egy rövid beszélgetésben az eddigieknél jobban megközelíteni. Bővebbet most már az előadástól várunk.*

színház és közönség

SENTIRMAI LÁSZLÓ

Munkásnézők a Szegedi Nemzeti Színházban

(Az 1969 -70-es színházi évadban végzett kérdőíves vizsgálat eredményei II.)

A korábban már ismertetett vizsgálat adatainak elemzése során megállapíthattuk, hogy a nézők 20 százaléka a munkáskategóriába sorolható. Ez sem túlságosan kedvező, sem kedvezőtlen aránynak nem mondható. A megközelítő adatok ismeretében azt az óvatos megállapítást tehetjük, hogy a munkásság mintegy 35 százalékát teszi ki Szeged lakosságának, de a színház nézői között csak kb. 20 százalékban van képviselve.

Összehasonlítással: a szellemi foglalkozásuk számát a város lakosságának 5 százalékában állapítják meg, ez a réteg a színház nézői között 12 százalékban reprezentált. További összehasonlítás: a krakkói Rozmaitosci színházban 1962-ben végzett vizsgálat szerint a nézők 9,4 százaléka volt munkás. (A. Hausbrandt: Polish Theatrical Audiences in Figures, Warsaw, 1970. 10. p.)

A munkások közül sokkal kisebb százaléknak van bérlete, mint az általunk vizsgált mintasokaságnak. A reprezentatív minta (N = 500) mintegy fele rendelkezik bérlettel, a munkások közül csak minden negyedik. Ennek oka feltehetően abban rejlik, hogy a több mű-szakban dolgozók számára nem gazdaságos a bérlet megvásárlása, másrészt az

alkalmi jegyvásárlást a munkásoknál az interperszonális kommunikáció azaz a „száj”-propaganda jelentősen befolyásolja.

A munkásnézők 23 százalékát tehát egy színházi évadban törzsközönségnek tekinthetjük, de az alkalmi jegyvásárlók közül is kiszűrhető egy csoport, amely rendszeresen jár színházba. Abból kell kiindulnunk, hogy vizsgálatunkat három különböző produkció egy-egy elő-adásán végeztük, tehát egyiken sem kaphattunk 100 százalékos eredményt. A három előadás résztvevői a korábbi produkciókat változó százalékarányban tekintették meg. Valamennyi százalékból le kell vonnunk a bérlettulajdonosok megközelítőleg 25 százalékát. Azért írjuk, hogy megközelítőleg, mert vizsgálatunk azt mutatja, hogy a bérlettulajdonosok sem mennek el minden elő-adásra.

Véleményünk szerint a munkás alkalmi jegyvásárlók mintegy 20-25 százaléka tekinthető rendszeres színházlátogatónak, ha elfogadjuk azt a megállapítást, hogy rendszeres színházlátogató az, aki évente legalább 3 bemutatott darabot megnézi. Ez meglehetősen magas mérce, mert például rendszeres olvasónak a Központi Statisztikai Hivatal vizsgálata szerint az minősül, aki egy negyedévben legalább egy könyvet olvasott, illetve kezébe vette és „olvastatta”.

A fentieket figyelembe véve, tehát a munkás színházlátogatók mintegy fele az általunk felállított követelmények értelmében nem rendszeres, hanem inkább egyszeri, vagy alkalmi színházlátogatónak nevezhető.

A munkások közül a nők (55%) inkább járnak színházba, mint a férfiak (45%).

Az életkorukat tekintve a munkás színházlátogatóknak csaknem fele (46%) 25 éves, illetve ennél fiatalabb. A mintasokaságunknál ez az arány magasabb - 54%. A munkásnézők 31 százaléka 26-40 éves, 18 százalékuk 41-55 éves, 5 százalékuk 55 évnél idősebb.

Iskolai végzettségüket tekintve 77 százalék 8 általánossal, vagy annak megfelelő Iskolai végzettséggel, illetve kevesebbrel rendelkezik, 23 százalékuk érettségizett.

Mindezeket figyelembe véve hangsúlyoznunk kell művészeti ízlésük kialakultságát, a fiataloknál az ízlés formálhatóságát, és mind az információ, mind az esztétikum, illetve a szórakozás iránti igényüket. A színházi produkcióval szem-

ben tanúsított elvárásaik hármastagózkodása, továbbá az a tény, hogy gyakran nem is tudják megfogalmazni elvárásaikat, befolyásolhatja színházlátogatósi szokásaikat. Ezek ismeretében találhatunk magyarázatot színházba járásuk motívumaira.

1. táblázat
Miért jár színházba

Csoport kedvéért	Színészek Szerzőt kedveli	Műfajt kedveli	Társadalmi eseménynek tekint		Nem tudja megmondani (%)
			mi eseménynek tekint	megmondani	
mintasokaság	34	17	63	18	12
munkások	33	7	57	12	18

(Több választ is adhattak.)

Táblázatunkból láthatjuk, hogy a felmért színházi évadban a műfaj kedvelése dominált a színházlátogatásban, bár a munkásoknál kisebb százalékban, mint az átlagnál. A második legfontosabb motívum a színészek kedvelése, amely nem mutat az átlagtól szignifikáns eltérést: (Elképzelhető, ha ennek az évadnak végén végeznénk alkalmanként szondázást, ez az indok a neves fővárosi színészek szereplése következtében nagyobb százalékban szerepelne, mind a mintasokaságnál, mind a munkásoknál.)

Jelentős eltérést találunk a szerző kedvelésének motívumánál. Ennek oka minden bizonnyal a tájékozatlanság, a munkásnézők jelentős százaléka nem ismeri a szerzőket, tehát a plakátokon közölt szerző nem jelent vonzóerőt számukra. Ezért van nagy jelentősége a színházi tájékoztató füzetnek, amely a szerzőt igyekszik bemutatni.

A vizsgált csoport elég jelentős százaléka nem tudja pontosan megmondani, miért jár színházba. Itt kell utalnunk a kérdőív adta kevés lehetőségre, a válasz-motívumok feltehetően nem bizonyultak elegendőnek, ún. nyitott kérdést is kellett volna alkalmazni, hogy a megkérdezett saját szavaival is megfogalmazhassa színházba járásának indokát. Más kérdés, hogy a kérdőív terjedelme ezt nem tette lehetővé.

A munkások számára a színházba járás kevésbé jelent társadalmi eseményt, mint a mintasokaság számára. Magyarázatot abban a tényben találhatunk, hogy a munkások nagyobb közösségben dolgoznak (ellentétben pl. az alkalmazottakkal), a munkahelyen több emberrel tar-

tanak kapcsolatot, s a vállalati rendezvények ünnepélyessége is kielégítheti ilyen jellegű igényeiket.

A viszonylag alacsony iskolázottsági szint érthetővé teszi számunkra, miért kedvelnek bizonyos műfajokat az átlagnál magasabb százalékban.

2. táblázat
Műfajok kedvelése

Csoport	Műfaj (%)				
	Próza	Opera	Musical	Operett	Ballett
mintasokaság	48	34	34	54	14
munkások	37	16	37	65	7

(Több választ is adhattak.)

Az iskolázottsági szintből következő viszonylag kevesebb olvasási élmény a mozgalmasságot, az eseményességet, a direkt élményt vonzóbbá teszi számukra, mint a közvetett intellektuális élményt. Feltehetően ezzel magyarázhatjuk az operett kiugróan magas százaléku kedvelését és a próza viszonylagos háttérbe szorulását. Az opera és a balett kedvelését, azt, hogy egyáltalában szerepelnek - ha lényegesen kisebb százalékban is, mint a mintasokaságnál - a korábban jelzett művelődési és információ-szerzési igényekkel magyarázhatjuk, az az a megkérdezett nézők érzik, hogy bizonyos darabokat, illetve műfajt „illik ismerni”.

A próza viszonylag alacsonyabb százaléku kedveltsége, s ez a megállapításunk feltehetően nemcsak a munkásokra, hanem bizonyos más foglalkozási csoportokra is vonatkozik, paradox módon szintén az információigénnyel magyarázható. Ez úgy értendő, hogy a nézők egyáltalában nem elhanyagolható százaléka a nem mai daraboknál a produkciót nem tudja történelmileg elhelyezni. Gondolunk itt például az elmúlt évad két bemutatójára, Dürrenmatt: *János király* és Németh László: *Az írás ördöge c. darabokra*. Véleményünk szerint még a diplomások között is számos nézőt találhatunk, akik számára a százéves háború, a Plantagenet-ék, vagy akár a múlt századi magyar társadalom viszonyai sem túlságosan ismertek.

A darabokból áradó információ „megemésztése” nehezzé teszi a darab művészi mondanivalójának befogadását, mert vagy ismeretlen nevekkel kell a nézőnek hadakoznia, vagy ismeretlen társadalmi

környezettel. Semmelweis neve ismert lehet, de a kor, amelyben élt, távolról sem.

S így ismét vissza kell térnünk a színházi műsorfüzetre: nem lehetne-e, illetve nem kellene-e a szerző ismertetése mellett, az eddiginél bővebb terjedelemben korrajzot közölni, hogy a néző (ha megveszi a füzetet), cl tudja helyezni a láttakat, s az előadás folyamán ne a felé áradó információs tömeggel kelljen megbirkóznia, vagy ha igen - akkor kisebb mértékben, s inkább az események összefüggésének, a művészi mondanivalónak szentelhesse figyelmét.

A munkások tájékozódását a megtekintendő darabról elsősorban a plakátok szolgálják (52%), de jelentős szerepe van minden negyedik nézőnél, hogy munkatársi vagy baráti körben hallott a színház produkciójáról beszélni. A sajtó-előzetes és a kritika nem játszik jelentős szerepet informáltságukban, csupán minden tizedik néző dönt napilap alapján arról, hogy színházba menjen.

A tájékozódás vizsgálatához közvetlenül kapcsolódik annak elemzése, hogyan vesznek bérletet vagy színházjegyet. A tanulók és az egyetemi hallgatók mellett, akik szintén nagy közösségben élnek, a munkásokat lehet leginkább a munkahelyükön szervezés útján elérni.

A munkásnézők több mint fele munkahelyi szervezés révén jutott el a színházba, s mint korábban is említettük, sokan hallottak a darabról beszélni. Ez indokolja azt a jelenséget, hogy 25% barátai, ismerősei ajánlására vásárolt bérletet vagy színházjegyet. Minden harmadik nézőnek eszébe jutott, hogy elmegy a színházba, s jegyet vásárol. „Az eszébe jut” motívum számos lehetőséget fedhet, s minden bizonnyal ezt a motívumot tarthatjuk a legértékesebbnek művelődés-politikai szempontból. Csak az alkalmi jegyvásárlónak juthat eszébe, hogy színházba menjen, mert vagy a darabról, vagy a rendezésről, esetleg a szereplőkről hallhatott kedvező információt, illetve művelődni, szórakozni akart, s ez jegyvásárlásra ösztönözte. (Összehasonlításképpen: a mintasokaság 32, a szellemi foglalkozásúak 47 százalékának „jut eszébe”, hogy színházba menjen.)

Figyelembe véve a munkahelyi szervezés lehetőségét (nagyobb kollektíva, munkatársak révén terjedő kedvező vélemény), a munkások színházba „szoktatásának” következő alternatíváival számolhatunk:

1. Amennyiben a rendelkezések nem tiltják, főpróbára meg lehetne hívni az üzemekben dolgozó, százalékos alapon vagy társadalmi munkában működő szervezőket. Feltehetően néhány főpróba megtekintése után, amely munkatársaik körében kulturális presztízsüket is megnövelné - a színház vendégeként „a” főpróbán megjelenhettek - nemcsak anyagilag lesznek érdekeltek a jegyek eladásában, hanem bizonyos százalékuk véleményformálóként is fellép. Esetleges kétélyeiket a darabban kapcsolatban, vagy információigényüket egy-egy produkció után rövid tájékoztató keretében cl lehetne oszlatni, pl. a bemutatott darab korrajzának ismertetésével.

A főpróbára nem népművelési funkcionáriusokat kellene meghívni, mint azt a Moziüzemi Vállalat teszi általában országsszerte, hanem a ténylegesen érdekelte szervezőket, vagy üzemi szakszervezeti kultúrfelelősöket. Minden bizonynyal ezzel a módszerrel többségüket meg lehetne nyerni a színházkultúra ügyének.

Ha a nézők egy részétől el is várjuk, hogy magától bemenjen a színházba, ezt nem lehet elvárni a munkásszótály minden rétegétől a jelen pillanatban, mert számolnunk kell tájékozatlanságukkal, bizonyos fokig igénytelenségükkel és a mass médiumokkal (rádió, televízió) történt lekötöttségükkel. A szervezés intenzívebbé tétele nemcsak a nagyobb közönség által jelentkező kasszasikert jelentené, hanem a színháznak a közművelődésben betöltött funkciója hatékonyságát is fokozná.

2. Ha a fenti út járhatatlan, akkor valamilyen megoldást kellene találni az üzemi (kulturális kérdésben) véleményformálók felkutatására. Nem ismerjük annak lehetőségét, hogy az egyetemeken lezajlott rendezvényekhez hasonlóan lehet-e az üzemekben színész és néző, rendező és néző találkozót szervezni? Az ilyen alkalmi találkozásokat követő beszélgetések alkalmat nyújthatnak arra, hogy a véleményformálókat meg lehessen ismerni. Ezek talán eleve az érdeklődők közül kerülnek ki, de az sincs ki-zárva, hogy az ilyen találkozón megjelenők először elutasító magatartást tanúsítanak, mert úgy gondolják, hogy a színházzal szemben nemcsak tapasztalati, hanem fenntartásbeli előítéleteik is vannak, s ezért „szerepük” megkívánja az elutasítást. Ezek a meghívott vendégek feltehetően rövid idő alatt képesek 180 fokos fordulatot végrehajtani, ha

úgy veszik észre, hogy véleményüket akkor is elfogadják, illetve meghallgatják őket, ha az a vélemény a produkcióval szemben elutasító, s a színház képviselője igyekszik őket a kérdés több oldalról történő megvilágosításával meggyőzni.

Tulajdonképpen már a találkozón való megjelenésük is pozitívnak mondható, s fent idézett elutasításuk, ha a színházi public relation (közönségszervezés) ügyes fogással figyelmet szentel nekik, pontosan ellenkező előjellel felhasználható.

Ez utóbbi ajánlást a színházi közönségkapcsolat ezen a téren történő megszervezésére aláhúzza az a korábban ismertetett tény, hogy jelen tanulmányokban vizsgált csoport viszonylag nagy százaléka baráti ajánlásra, üzemi szervezés eredményeként megy színházba, tehát befolyásolható, s mint már erre utaltunk, főleg a fiatalabb korosztály ízlése formálható, ezért feltehetően igényesebb.

Az alternatívákhoz csupán egyetlen adalék: a munkásnézők 84 százaléka a látott darabokat megbeszéli munkatársaival, barátaival, családtagjaival. Tehát ha véleményformálókat sikerül felkutatnunk, akkor az információ feltehetően nemcsak egy horizontális csatornán, ha-nem több szétágazó csatornán is terjedhet, tehát a munkatársi kollektíván belül az információs hálózat kulturális kérdésekben is realizálódik.

Tanulmányunk következő fejezetében arra szeretnénk kitérni, nagyon óvatos megfogalmazással, hogy egy színházi évad során bemutatott darabok kedvelése, illetve elutasítása a nézők milyen művészeti ízlésszintjére utalhat, figyelembe véve az adott körülményeket, az évad során bemutatott darabok lehetőségét.



GÁL M. ZSUZSA

ITI Kongresszus Londonban

Néhány szó a Magyar Központról

Közel negyed százada, 1947-ben, Párizsban, nyolc ország képviselőinek jelenlétében, J. B. Priestley angol író és az UNESCO akkori főigazgatója, Julian Huxley javaslatára - a világ színházművészete kölcsönös megismerésére és megismertetésére - megalakult az ITI (International Theatre Institute - Institut International du Théâtre - Nemzetközi Színházi Intézet). Az UNESCO fennhatósága alatt, párizsi központtal működik, a világ 45 országában úgynevezett nemzeti tagközpontokkal.

Magyarország 1957 óta tagja.

A Magyar Központ hosszú éveken át bizonytalan szervezeti formában működött egészen 1969-ig, amikor is az ITI Budapesten tartotta 13. Kongresszusát.

Ez a kongresszus, amely a magyar színházi szakemberek zömét - pontosan az említett bizonytalanságok következtében - távoltartotta a tanácskozásoktól, a „senki sem próféta a saját hazájában” magyar sajátosságnak megfelelően, a külföldi résztvevők körében olyan meglepedést váltott ki, hogy még Londonban is bizonyos nosztalgikus sóhajjal emlegették jólszervezettségét, vitái magas színvonalát.

A budapesti kongresszus változást ho-

zott a Magyar Központ életében: hazai határozat született önálló, államilag támogatott egyesületté történő újjászervezéséről. E döntés megvalósulását az 1970 júniusában tartott újjáalakuló köz-gyűlés dokumentálta.

Ezt az újjászervezett Magyar Központot képviselte Londonban dr. Hont Ferenc, a Magyar Központ elnöke, Marton Endre, a Nemzeti Színház igazgató-ja, a Magyar Központ társelnöke, Mátrai Betegh Béla, a Magyar Nemzet kulturális rovatának vezetője. Csatlakozott hozzájuk Londonban Lengyel György, a Madách Színház rendezője és Elbert János fordító.

A küldöttek Londonban

A résztvevők listáját lapozva, feltűnő a küldöttek impozáns és minden eddigi kongresszust felülmúló száma. Mintha a földgömb forogna előttünk: a Szovjetuniótól az Egyesült Államokig, Nigériától Venezueláig és a Fülöp-szigetekig, kétszáznál több színész, rendező, igazgató, kritikus, 38 ország szakemberei képviselték a világ színházművészetét, hogy sajátos nemzeti problémáikkal is hozzájárulni igyekezzenek a közös gondok feltáráshoz és megoldásához.

Ismerős nevek köszöntenek a küldöttek között: G. Tovsztonogov a tizenegy tagú szovjet delegációban; Ellen Stewart, a budapesti kongresszus kedvence, a New York-i La Mama színház egzotikus szépségű és fáradhatatlan energiájú alapító-igazgatója; Aldo Nicolaj, a neves olasz író; Walter Felsenstein, a berlini Komische Oper világhírű igazgatója; Radu Beligan, a bukaresti Nemzeti Színház színész-igazgatója; William Gaskill, a londoni Royal Court Theatre igazgatója; Georges Sion, a nemzetközi tekintélynek örvendő belga kritikus. Színészek, színésznők, rendezők, akiket a filmvászonról vagy a külföldi szakfolyóiratokból ismerünk, és olyanok, akikről még nem hallottunk, de éppen az ITI feladata, hogy megismertessen velük, hazájuk színházművészetének reprezentatív képviselőivel.

A legdrámaibb beszámoló

Nem színész mondta el, nem is drámaíró írta, hanem Guy Brajot, a francia Kulturális Minisztérium Színházi és Kultúrközi Osztályának vezetője. Száraz tényeket és adatokat tárt a „Főbizottság” tagjai elé (az ITI munkája bizottságokban folyik, a „Főbizottság” a szervezet egészét érintő kérdéseket vitatja),

ám ezek a tények és adatok egy világ-hírű nemzetközi intézmény haláltusáját diagnosztizálták. A *Nemzetek Színházát*...

Létrehozását az ITI dubrovnikai Kongresszusa kezdeményezte, 1955-ben. A francia kormány magáévá tette a javaslatot, és két esztendővel később, 1957. március 27-én az állam, Párizs városa, valamint Szajna megye együttes anyagi hozzájárulásával, a párizsi Sarah Bernhardt Színházban megnyitotta első évad-ját a Nemzetek Színháza (ennek a nap-nak a tiszteletére határozta el egy későbbi - Bécsben tartott - ITI Kongresszus, hogy március 27. legyen *Színházi Világnap*, amikor a világ minden országában, minden városában és minden szín-házában a színházat ünneplik mint a béke és a humanitás eszközt).

Hatalmas mozgó ereje a világ színházainak legjobb produkcióit vonzotta Párizsba, és olyan tág megismerési és ugyanakkor összehasonlítási lehetőséget kínált a szakembereknek és a széles közönségnek egyaránt, olyan, soha nem tapasztalt érdeklődést keltett a színház iránt, hogy például 1962-ben a Nemzetek Színháza 123 előadását közel száz-ezer néző tekintette meg.

Mégis, néhány éven belül már jelentkeztek a vállalkozás első nehézségei.

A problémák mindenekelőtt művészi téren mutatkoztak. A rendkívül magasra emelt színvonalbeli mérce következtében évről évre csökkent a meghívható színházi együttesek választéka, ugyanakkor egyre szaporodtak, és látogatottság tekintetében konkurenciát jelentettek azok a nemzetközi fesztiválok, amelyek korántsem állítottak olyan követelményeket, mint a Nemzetek Színháza, és így válogathattak a könnyebb fajsúlyú és gazdaságosabb előadásokban.

Gazdasági téren a gondok akkor jelentkeztek, amikor Párizs városa és Szajna megye visszakérte a Sarah Bernhardt Színházat, és ezzel egyidejűleg megvonta az anyagi támogatást is: a pénz éppen a Sarah Bernhardt Színház Városi Színházzá történő átalakításához, szórakoztatókombináltá váló átépítéséhez kellett.

A francia kormány ily módon társ nélkül maradván, a Nemzetek Színházát Párizs egyik állami színházába, a Théâtre de France-ba telepítette, és a színház igazgatója, Jean-Louis Barrault vezetése alá helyezte.

Mindez 1966-ban történt.

A Nemzetek Színháza új lendületet kapott. Barrault az igazgatásban „kartel”-be tömörített maga köré egy csoport nemzetközi színházi szakembert, köztük Peter Brookot, akinek irányításával 1968 elején megnyílt a Nemzetek Színháza saját „műhelye”, és önálló produkció bemutatására készült.

Az 1968. májusi események és Barraultnak az igazgatói székéből való elbocsátása derékba törték a Nemzetek Színháza karrierjét. 1971-ben már meg sem nyitotta kapuit...

A Nemzetek Színháza Legfelsőbb Tanácsa - az ITI közreműködésével - még az elmúlt évben nemzetközi kollokviumot hívott össze Párizsban a Nemzetek Színháza sorsának ügyében. A testület a négynapos tanácskozás alapján és több hónapos munkával konkrét javaslatokat terjesztett a francia kormány elé:

1. a lehető legrövidebb időn belül nevezzen ki igazgatót a Nemzetek Színháza élére, nemzetközileg elismert szakember személyében;

2. bocsásson a színház rendelkezésére állandó adminisztratív személyzetet és önálló, a Théâtre de France-tól független munkahelyet;

3. tegye lehetővé állandó kutatóműhelyek létrehozását, bemutatási kötelezettség nélkül;

4. nyújtson segítséget ahhoz, hogy egymás után vagy egymás mellett, meghatározott időközökben - például kétévenként - minden korlátozás nélkül, mint-egy a világszínház tükréként, különböző országokban és városokban megrendezésre kerülhessenek meghívott produkciók nemzetközi szemléi, eredeti alkotóműhelyek bemutatói.

A francia kormány elfogadta a Legfelsőbb Tanács javaslatait:

1. az összes nehézségek ellenére, az 1955. évi dubrovnikai kongresszus célkitűzésének és a nemzetközi kollokvium kívánságának megfelelően - továbbra is vállalja a Nemzetek Színházát;

2. hajlandó

- kinevezni egy nemzetközi hírnevű igazgatót, és javasolja erre a posztra Jean-Louis Barrault-t;

- engedélyezni az állandó adminisztratív személyzetet;

- segíteni állandó kutatóműhelyek létrehozását és elhelyezését;

- közreműködni nemzetközi színházi szemlék megrendezésében, színházi műhelyalkotások bemutatásában.

3. *Minthogy azonban az új struktúra* minimálisan évi 2 és fél millió frank szubvenciót igényel, és ez az összeg két-három éven belül 4-4 és fél millió frankra rúg majd, a francia kormány viszont a jelenlegi évi 600 000 franknál nagyobb támogatást nem biztosíthat a Nemzetek Színházának - a Legfelsőbb Tanács javaslatát saját anyagi erejéből megvalósítani nem tudja. Felhívja tehát a nemzeti ITI Központokat, hassanak oda, hogy országuk állami szervei és magánszervezetei vállalják a különbözetet a Nemzetek Színháza anyagi fedezetének biztosítására. Reméli, hogy ezzel az anyagi együttműködéssel visszaállhat a Nemzetek Színháza régi hírneve, és az intézmény újra a nemzetközi találkozó, színházi szemlék és bemutatók méltó helye lesz. - Ha viszont ez a nemzetközi anyagi együttműködés nem valósul meg, a francia kormány - legnagyobb sajnálatára - csupán saját anyagi és pénzügyi keretein belül vállalhatja a Nemzetek Színháza elkövetkezendő évadjait...

A Nemzetek Színháza tehát, úgy, ahogy mi ismertük, a fogalom, amit jelentett számunkra - meghalt. Ami ezután következik - nemzetközi pénzügyi összefogással vagy anélkül - már csak nevében lesz folytatója a réginek. Annak, amelynek színpadán - számtalan meghívás ellenére - egyetlen magyar társulat sem lépett fel.

A legérdekesebb téma

A nevében már a témát is magában hordozó „Színház és ifjúság” bizottság vitája Londonban a budapesti kongresszusra nyúlik vissza (és folytatódni fog 1973-ban is). A Fészek Gobelin-termében beszéltek nemzetközi szinten először arról, hogy az ifjúság ma már nem csupán szórakozásnak tekinti a színházat, ha-nem mindinkább önmaga és véleménye kifejezési eszközének.

A London Coliseumban az ebből fakadó legégetőbb problémákat vitatták, elvi és esztétikai síkon, és két egymással összefonódó ágon.

Az ifjúság megújult érdeklődése a színház iránt arra enged következtetni, hogy a színházi formák nagyon érzékenyen reagálhatnak-változhatnak az ifjúság befolyására. Erre már eddig is számtalan példát mutatnak azok a hivatásos és nem hivatásos művészcsoportok, amelyek utcákban és parkokban, iskolákban és üzemekben játszanak, politikai céllal vagy anélkül, és olyan közönségeknek,

amely bizonyos megfontolásokból nem látogatja a konvencionális színházakat. Mindebből következően, ma már számos „intézményesített” színház is kiegészíti normális programját ezzel a formával.

A probléma egyik ága: a hivatásos színházművészek képzése hogyan alakul ennek az új helyzetnek a perspektívájában? E téren változások elsősorban a színészképzésben, az oktatók, valamint a rendezők, szcenikusok felkészítésében várhatók.

Minthogy a vita résztvevői elméleteket fejtegettek, márpedig ezeket a kérdéseket nem lehet pusztán elvi-esztétikai oldalról megközelíteni, a bizottság azt javasolta, hogy a legközelebbi kongresszusra a vendéglátó ország hozzon létre egy olyan „műhelyt”, ahol hazai művészekkel együttműködésben a vélemények gyakorlatban is nyomban demonstrálhatók.

A probléma másik ága: hogyan vesz részt a színház ugyanennek az ifjúságnak a nevelésében, amely majdan formái megváltoztatására kényszerítheti? Mi a színház szerepe az ifjúság nevelésében, beleértve az oktatást és a családi nevelést is?

Ennek a témának a gondozását a Kongresszus egyhangúan a Magyar Központra bízta, amely 1972-ben nemzetközi kollokviumot hív össze a helyzet feltárására.

A legmeddőbb vita

A 13. Kongresszuson még csak borúlátóan nyilatkoztak róla, tartalmi megformai változtatását vitatták, a jövőjét latolgatták.

A 14. Kongresszuson a „Kiadványi Bizottság” már múlt időben be-szélte a *Le Théâtre dans la Monde*-ről, az ITI negyedéves, kétnyelvű folyóiratáról. Belenyugvó-megelégedett felszólalások dicsérték helyette néhány ITI Köz-pont önállóságát, a nemzeti kiadványokat, amelyek a saját ország színházművészetét propagálva - ha majd egyszer kiteljesednek -, összességükben átvehetik a központi folyóirat szerepét. A lengyel küldött hiába fejtegette a központi orgánus fontosságát, hiába vállalta, hogy a „Théâtre en Pologne”, a Lengyel Központ havi folyóirata évente egy különszámot szentelne a nemzetközi színházi eseményeknek, hiába ajánlotta fel ugyanezt a szovjet küldött is, a döntést elodázták. És közvetlenül, vagy az ITI belső bulletinje, az *International Theatre Informations* közbeiktatásával - vég-eredményben a nemzeti központokra hárították egymás informálását.

A legnagyobb gond

A „Harmadik Világ” bizottságban a fejlődésben levő országok színházművészetének képviselői szenvedélyes és sürgető felszólalásokban kérték-követelték az ITI segítségét; szakembereket és tanfolyamokat, szakirodalmat és drámákat, és egyáltalán lehetőséget arra, hogy a földrajzi távolságok, a gazdasági nehézségek, sőt az egyes országokban a színházi emberekre és színészcsoporthoz nehezedő egyre súlyosabb politikai nyomás ellenére bemutatkozhatnak egymásnak és a világnak.

Így született az a határozat, hogy az UNESCO patronálásával, ez év novemberében, a Fülöp-szigeteken, a négyszáz éves Manilát köszöntő ünnepek sorába beiktatják a *Harmadik Világ Színházi Fesztiválját*, Afrika, Ázsia és Dél-Amerika színházainak első seregszemléjét, és vele egyidőben, „Fejlődő színház a fejlődésben levő országokban” címen egy nagyszabású, több napos szakmai konferenciát szerveznek.

A seregszemle és a konferencia kettős hivatást tölt be. Egyrészt azt, hogy a részt vevő országok mérjék fel és tudatosítsák azt a hatalmas nemzeti kulturális értéket, amelyet a színház a Harmadik Világban jelent. Másrészt, hogy az Első és Második Világ meghívott vendégei közvetlen élmény keretében ismerjék meg ezt a művészetet, és nyújtsanak segítséget ahhoz, hogy a Harmadik Világ színháza megtalálja helyét a világ színházművészetében.

A legrövidebb hozzászólás

„Barát-e vagy ellenség a közönség?” - ez volt a londoni Kongresszus meghirdetett, de sikertelenségbe vesztett kerekasztal-vitájának témája. Walter Felsenstein hozzászólása: „Ha jó színházat csinálunk, barát; ha rosszat, ellenség.” És le-ült...

A legizgalmasabb esemény

Harmincöt ITI Központ titkos szavazása a következő tizenkét ország küldötteiből állította össze az ITI új végrehajtó bizottságát: *Szovjetunió* és *Anglia* (33-33 szavazattal), *Franciaország* (32 szavazattal), *Egyesült Államok* (31 szavazattal), *Német Demokratikus Köztársaság* és *Argentína* (28-28 szavazattal), *Románia* (27 szavazattal), *Csehszlovákia*, *Dánia* és *India* (26-26 szavazattal), *Egyiptom* és *Olaszország* (25-25 szavazattal). Magyarország 15 szavazatot kapott.

A legközelebbi kongresszusig

Minden egyes kongresszus határállomás egy szervezet életében: lezár egy korszakot, és újat nyit. A vitáknak, a nézetek összecsapásának, a határozatoknak új lendületet kell adniuk a cselekvéshez az elkövetkezendő időszakokra.

A budapesti és a londoni Kongresszus között eltelt két esztendő a köz-ponti szervezet elfáradását tükrözi, az adminisztratív problémák túltengését a művészi kérdések rovására.

Ugyanakkor és ugyanebben a két esztendőben rendkívül aktivizálódtak és önálló kezdeményezőkké lettek a nemzeti központok, nem utolsósorban a szocialista országokban. A Csehszlovák, a Lengyel, az NDK és a Magyar Központ újjászervezése, megfiatalodása, egyre szorosabb kapcsolatuk országuk színházművészetével és művészeivel, a nemzetközi színházi szervezetek hazai tagközpontjaival, a nemzetközi találkozók, amelyek megrendezésére vállalkoztak - mindez arra enged következtetni, hogy jó úton járnak.

Hogy ez az út az elkövetkezendő két esztendőben milyen eredményes lesz, arról majd az ITI 15. Kongresszusa ad számot - Moszkvában vagy Leningrádban...

LŐRINCZ ÉVA

Az Adáshiba Helsinkiben

Nem mindennapos esemény: a Finn Nemzeti Színház 1971-ben egy fiatal magyar író mai témájú darabját mutatta be. Szakonyi Károly *Adáshiba* című művéről van szó. Jó alkalom ez arra, hogy némely téves elképzelést tisztázzunk. Hajlamosak vagyunk egy kisebb ország fővárosának a színházművészetét eleve provinciálisnak tartani, különösen akkor, ha csak keveset tudunk róla. Pedig Finnország, illetve fővárosának éle-tele „színháziasabb” a miénknél. A színházszert az én is szeretek színházat játszani, az amatőrmozgalom népszerűségére támaszkodik.

A hivatásos finn színházi életnek széles népi alapja van, tízezerre tehető az amatőr társulatok száma. (Nálunk - az arányokat figyelembe véve - mintegy huszonkétezer ilyen társulatnak kellene működnie!) Ezért tekinthető Finnor-

szágban a színjátszás nemzeti művészetnek.

A finn *nyelvű* színházi tradíció majd négy évtizeddel ifjabb a magyarénál; a legrégebb finn nyelvű színházat, a jelenlegi Nemzeti Színházat, 1862-ben alapították.

Arvi Kivimaa professzor, a Nemzeti Színház nagy tekintélyű irodalmár igazgatója, évek óta hangoztatta kívánságát, hogy modern magyar drámát kíván színpadra vinni. Az óhajból valóság lett: előbb Örkény István *Tóték* című darabját, később pedig Szakonyi Károly *Adáshiba* című komédiáját adatta elő a Nemzetiben, ahol a korszerű drámát többek között Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Maxwell Anderson, Giraudoux, Sartre, Anouilh képviseli, és ahol a klasszikusok állandóan színpadon vannak.

Örkény István tragikomédiája majd száz előadást ért meg: utána kerítettek sort nemrégén, 1971 februárjában az *Adáshiba* bemutatójára, amelynek helsinki sikeréről tanúskodnak a finn színházi kritikák. Szakonyi darabját az tette nemzetközileg is aktuálissá, hogy világ-szerte megjelent a szinte kizárólag tele-víziót néző, elbambolt ember típusa, s így egyfajta nyárspolgáriasság megteremtőjévé vált a képernyő.

A magukat boldognak képzelő Bódog családok csak addig problémátlanok, amíg fut a kép a tévén... de egy bizonyos idő elteltével annyira eltompulnak, hogy már a csodák észrevételére is képtelenné válnak, nekik Krisztusok, Marxok, Che Guevarák hiába jönnek a földre, elfásultak az elvek, az eszmények iránt. Jól látja ezt a finn napilap, a Kansan Uutiset kritikusa, Maija Savutie:

„Vanda problémáját már az első részben is felvillantják, a második részben azonban komolyabb és mélyebb szintre terelik. Úgy látszik, hogy az író a tévékomplexus bemutatásával nemcsak a közönség szórazottatására törekszik. Ezekkel a mai jelenségekkel igyekszik egyúttal leleplezni azt, hogy valami rettenetes félresiklott és negatívummá vált a társadalomban. A színdarab hangneme változik, a komikus elemek mind-amellett megmaradnak. A Bódog család albérlője, Emberfi vagyis Krisztosz, más világot képvisel. Titokzatos és furcsa „csodatevőként” jelenik meg a nappali szobában a család legfiatalabb tagja, a 19 éves Imrus társaságában. Az Ember

meggyőzte őt az emberszeretet tanáról. Imrus elsőként oldja meg problémáját a színdarabban, és kitor a szűk otthonból - el a tévétől, el az önkényes sémáktól, el a kis anyagi bíbelődésektől. Az a kérdés, hogy vajon hová megy a fiatal Imrus, nyitott marad. Azonban sejteni lehet, hogy az eszme képviselőjének, Krisztosznak útmutatására megtalálta magasabb, talán gazdagabb célját.

Legmeglepőbb Szakonyi témafelfogásában az, hogy az Ember, az eszme képviselője, hagyományos Krisztus-alakot kapott és a színpadon Jézus cselekedeteit hajtja végre. Az is világossá válik azonban, hogy nem vallási propagandáról van szó, hanem általában eszméről - szélesebb értelemben vett ideálokról, az önző, lapos és anyagias életmód alternatívájaként. Ezt világítja meg az a komikus elemhez igen jól kapcsolódó körülmény, hogy a színdarab Krisztosza közel sem mindenható, isteni. Ő is alapos emberi tanácsalanságba kerül a családi kör vaskalapos kispolgáriassága lát-tán. Még Vandának sem tud segíteni problémáiban, melyek világiak és konkrétak - pusztán szép szavakkal nem is oldhatók meg."

Hangulatban, kifejezőerőben, jellemző készségben pompás szót eszelt ki a helsinki nép, s vele együtt a sajtó, a Szakonyi-darab kigúnyoltjaira: „töllöttájá”, azaz meggárgyult, szájtátian báméskodó. A Kauppalehti kritikusa, Annikki Vartia, az ógörög mondást variálva, így kezdi cikkét: „Ismerd meg magad, száj-táti!”

Ameddig Szakonyi darabjával a tévé szuggesztív hatása ellen küzd, ameddig ebből a kábulatból akar felriasztani, a finn kritikusok egyetértének a szerzővel. Azt is látják, hogy Imrus távozása nem amolyan chaplini távozás: átkos környezetből nem a semmibe, hanem az ifjúság romlatlan képviselőjének küzdelembe való vonulása. Imrus és társai a mi reményünk, *ők ellenükre is új társadalmat teremtenek. De mit akar Krisztosz? Vele nem tud megbékülni a finn kritika. Az Uusi Suomi c. napilap szerint még a rendező sem tud mit kezdeni ezzel a szerfölyött finom érzésű mezítlábassal. A Kansan Uutiset kritikusa látja, hogy nem a vallásos térítés Krisztosz-figurájának lényege - de a cáfolaton túl ő sem jut. Azt azonban érzi még az Uusi Suomi is: ebben a nappali szobára szorító társadalomban egy Jézus Krisztus is csak *albérlő* lehet.*

A szerző a helyszínen több napon át

figyelemmel kísérte darabjának próbáit, segített a csiszolásban és a helyzetek megértésében.

Arra a kérdésünkre, hogyan látta a magyar író darabja szellemének finn megjelenítését, így válaszolt:

- *Nagyon kíváncsi voltam rá, hogy az Adáshiba egy másfajta, a mienktől sok tekintetben különböző társadalmi környezetben milyen megértésre talál. Hiszen az író - akár akarja, akár nem - a saját társadalmából meríti témáját, így hát elsősorban azt tükrözi; s ez bizony annyira meghatározhatja művét, hogy csak a hazai közönség értheti. A finnországi bemutató - úgy éreztem - ilyen szempontból teszi próbára a darabot. Az első próbán már akkor átestünk, amikor a helsinki Nemzeti Színház igazgatója Kivimaa professzor lekötötte a darabot, s a színészek. - Edvin Laine rendező vezetésével - megkezdtek a munkát. Ez azt jelentette, hogy érdemesnek tartják belebújni Bódogék bőrébe, s ha igen, bizonyára nem csak érdekesnek, hanem ismerősnek is látták a figurákat. Amikor a házi főpróbán először láttam az előadást, megdöbbenem, hogy mennyire így van, a színészek tökéletesen érezték és értették az alakokat, s a darab mondandóját. Vagy azt kellett hinnem, hogy ők ismerik a magyarországi Bódogékat, vagy azt, hogy az én Bódogjaim Finnországban is szép számmal élnek. A darab tehát nem kuriózum volt a rendező és a színészek számára, hanem valóság, amelyet - ha némileg másként is, de - ismernek. Ebből következik, hogy az előadás az írott szöveg szelleméhez hű volt.*

ÖDON VON HORVÁT!!

A *szép kilátáshoz* című darabját februárban bemutatta a piorzhelmi színház, a *Hit, Remény, Szeretetet* pedig a Stadttheater stúdiószínháza, a Pódium. A színház előcsarnokában ezzel egyidejűleg Horváthkiállítás rendeztek, melyet Walter Huder, a berlini Horváth-archívum vezetője állított össze.

Mykenae, 1971. február 10.

MIHAIL BUIGAKOV

Menekülés című drámájából készített filmet Alov és Naumov, amelyet a szovjet kulturális életben nagy érdeklődés fogadott.

Utunk, 1971. február 5.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Szophoklész, Shakespeare és computer

Három este Csehszlovákiában

1. Leszűkített tér: A Divadlo za Branou Oidipusz-előadása

A prágai Laterna Magica helyiségében a Laterna Magicával felváltva játszik Otomar Krejča híressé vált színháza, a Divadlo za Branou. Előadásaival méltán keltett nagy elismerést és ellenérzést egyaránt. Szophoklész-előadása, melynek első részében az összevont *Oidipusz királyt* és *Oidipusz Kolonoszban*, a második részben pedig az *Antigonét* játszzák, nagy és igazi színházi élmény. Díszletét Josef Svoboda, a kosztümöket Jan Koblása tervezte. A sűrű és megrendítő csendben valóban Szophoklész és a mű szólalt meg, ma is érvényes igazságával.

A függöny nélküli nyitott színpadkép enyhén pácolt fenyőfadeszka-dobozok falából állt, amely a későbbiek során szétválva, oldalt és hátrafelé húzódva szinte állandó mozgásban alakította ki a játékeret. A fekete bársony körfüggöny mélyén kicsinyítő tükörfal, amely az egész valójában parányi játékeret óriási mélységűre növeli, és a mozgó statisztéria sokszorosításával telíti a színpadot. A szűkítő dobozokon való és dobozok közötti járás, különösen pedig a térben levőkön való mozgás a színészekről a színészi munkán túl fegyelmezett artista-teljesítményt követel. Itt nem elég szépen mondani a szöveget, de közben egyensúlyozni is kell. A kosztümök és főleg a maszkok kitűnőek. Jól archaizálnak és gyakorlatilag jól használhatók. A különleges műanyagból készült maszkok könnyen, sapkaszerűen felhúzóhatók. A hajhoz és szakállhoz csak homlok és orr-hát tartozik, így a szem és száj teljesen szabadon marad, és nem akadályoz a beszédben. A maszk az arc színéhez való igazodást nem erőlteti, hanem enyhe színnel még fokozza is különváltását, ami egyben rendkívül dekoratív hatású. Oidipusz megvakulását sem természetes festéssel ábrázolják, hanem a maszk szemöldök részéről lehulló vörös és fekete szalagokkal.

Az előadást a karvezető kezdi, aki pár perccel megelőzi a közönséget, s már a

deszkadobozokból összeállított fal előtt várja a lassan szállingózó kórustagokat és a helyüket elfoglaló nézőket, karóján figyelve a kezdés idejét. Görög kosztüm és karóra: komikus és olcsóvá kopott viccrajzok témája. És mégis, ezen a nagyszerű előadáson a nézők nem nevettek az anakronizmuson. Visszatérve témámra, a színházi képzőművészetre, Josef Svoboda jellegzetes hatású, elvont, mozgó tér- és formakonstrukciója bravúros, de minden nagyszerűsége mellett hangsúlyosabb a kelleténél, és a kis színpad állandóan zsúfolt. Sokszor kívántam volna az üres tér megnyugtató és monumentális hatását.

Külön kell megemlékezni a nagyon szép műsorfüzetről, amely a szerény szereposztásoldal után csak a művel foglalkozó tanulmányokból és képzőművészeti illusztrációkból áll. Benne egy megrendelő levelezőlap az előadás szö-

vegkönyvének megvásárlására hív fel (a színház különkiadásában jelenik meg, könyvkereskedői forgalomba nem kerül). Jól esett kézbe venni ezt az igényes nyomtatványt. Szomorúan gondoltam a nálunk nem létező hasonlóra vagy a létező, de hirdetésekkel és privát színészfotókkal teletűzdelt érdektelen nyomtatványokra.

2. Kitáruló tér: A Szentivánéji, álom a Český-krumlovi szabadtéri színpadon

Dél-Csehország csodálatos városai, várai és kastélyai közül is kiemelkedik a Moldva partján épült monumentális krumlovi kastély. Benne a világhírű, XVIII. századi eredeti állapotban megmaradt kis kastélyszínházzal, korabeli díszleteivel és színpadtechnikájával. Sajnos ottjártunkkor zárva volt. De kárpótlásul ott volt az ugyancsak híres sza-

badtéri színház. A kastély hosszan elnyúló traktusa csodálatos, évszázados parkerdőbe nyúlik, ahol a szabadtéri színpad működik. Ez a szabadtéri színpad rendhagyó, mert itt nem a színpad, hanem a nézőtér forog. A hatalmas fák között 800 személyes kör alakú nézőtér forog, színhelyül felhasználva a kastély egy kis részét is.

Reménytelenre vállalkozom, amikor megpróbálom leírni azt a hatást, amelyet ez a nagyszerű térhangosítással és világítástechnikával összekapcsolt szabadtéri színpad nyújtott. Képzeljünk el egy sötét erdőt (mert a kezdéskor minden fényt kioltanak), és az óriási fák között megszólal Mendelssohn csodálatos muzsikája, nagyszerű hangtechnikával, körbefutkosva a fák között. Azután foszforeszkáló és csillogó ruháikban, lobbanó színes füstfelhők és a fák között szaladó tűzijáték-kígyók közepette megjelennek a

SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM CÍMŰ VÍGJÁTÉKA A ČESKÝ-KRUMLOVI SZABADTÉRI SZÍNPADON (Köpeczi Bócz István rajza)





MASZKOK A PRÁGAI DIVADLO ZA BRANOU OIIPUSZ-ELŐSADÁSÁHOZ (Köpeczi Bócz István rajza)

tündérek, egy ultralámpával bederített tisztáson. Puckot a szöveget mondó színészen kívül, ha jól számoltam, legalább öt-hat statisztá játszotta. Puck maszkban jelenve meg a fákon, különböző magasságokban, bokrok között és a palota tetején, fel-felvillanó, állandóan változó megvilágításban. A Puckot játszó színész indán, artistákat megszegyenítő, tíz-tizenöt méteres lengésekkel repül Tarzan módra. A darab megkívánta palotát maga a kastély szolgáltatta, elemekkel kiegészítve. Az udvar bevonulásánál tűzijáték kápráztat a háztetőn, s mindehhez a csodálatos, kitarukozó hatalmas erdő, amelyben az erdei úton közelgő mesteremberek a valóságos távolságtól kicsinyek. Az előadást a dél-csehországi XVI. Színházi Ünnepi Játékok keretében a České Budejovice-i társulat adta elő, Ottó Hahn rendezésében. A kosztümtervező és a színészek munkája sajnos nem állt a környezet és a lehetőség rangján. De így is magával ragadott ez a totális szabadtéri teatralitás. Nem is tudom, a felettünk szerényen ragyogó csillagok a sok tűzijáték és felfokozott csillogás lát-tán csodálkoztak-e, örültek-e, vagy irigykedtek?

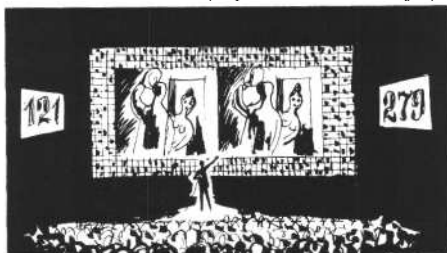
3. Aktív mozinézők - Kino Automat

A két színházi előadás mellett egy érdekes kísérleti mozi. A Laterna Magica a brüsszeli világkiállítás szenzációja volt. A Kino Automat új lépés, és a montreali kiállítás újdonságaként ismerte meg a világ. Lényege, hogy a szélesvásznos vetített film, ez esetben egy vígjáték, a döntő fordulópontoknál két egyforma kép-re feleződik, és a vetítés megáll. Az előadást kísérő narrátor előlpeve a közönséghez fordul, és megkérdezi, hogy a két lehetőség közül melyik irányba folytassák a vetítést. Mi kell ehhez a technikai

vicchez? Először is a nagy vetítővászon körül a négyszáz ülőhelynek megfelelő számú kivilágítható kocka az ülőhely számával. Ezen kívül minden ülőhelyen két nyomógomb: egy piros és egy zöld. A közönség a piros vagy a zöld gomb tetszés szerinti megnyomásával befolyásolhatja, irányíthatja a cselekmény további sorsát. Itt jön az igazi lényege a Kino Automatnak: a megnyomott és ki-világító számok egy elektronikus aggyal vannak összekötve, amely villanásszerű gyorsasággal számolja ki a többséget. Az arányt két kisebb vetítőfelületre jobbra-balra számmal jelöli, és az így kiszámított többség döntése alapján folytatódik a cselekmény. A döntés lehetősége a közönség számára 10-12 alkalommal adódik. Az előadás kezdetén a narrátor megkéri a közönséget, próbaképpen nyomják meg külön a nők és külön a Férfiak a piros és a zöld gombot: ebből megállapítják a nemek arányát. Ugyan-ezt megismélik életkor szerint: 40 év alatt és 40 év felett. A gyorsan össze-számolt arányból már valamelyest sejteni lehet a vetítés irányát.

Nem hiszem, hogy a művészet jövőjét jelenti ez az érdekes és mulatságos újítás. De hogy egyszer nagyon szórakoztató volt, és a közönség élvezte, azt tanúsíthatom. A televízióval versengő mozi talán visszahódíthatja a közönség egy részét ezzel a játékkal.

PRÁGAI KINO ALTOMAT (Köpeczi Bócz István rajza)



NEMLAHA GYÖRGY

Színházban voltam Erdélyben

Májustájt kezdődik meg Erdélyben a színházi turnék sora, s így anélkül, hogy kivettem volna a lábam Nagyváradról, három másik együttes produkcióját is láthattam: a marosvásárhelyiekét, a kolozsváriakét és a szatmárnémetiekét. Mind-azt megnézhettem, amiről az utóbbi hónapokban a romániai magyar színházakban s természetesen a színházak környékén vitáztak, amit dicsértek vagy elmarasztaltak. Egyetlen előadást illetően volt csak teljes az egyetértés: a kolozsvári magyar színház nagy gonddal előkészített *Bánk bánja* - bukás.

Özönvíz előtt

Az idősebb irodalmárnemzedéknek valószínűleg ismerősen cseng a cím, s különösen az író Nagy István neve. Nekem s kortársaimnak a darab sokáig egy újabb megtanulandó adatot jelentett csupán, s valószínűleg a színházaiak sem igen tudtak volna róla érdemlegesen említeni. Tudtuk, hogy a furcsa dráma születésének körülményei a maguk keserű öntörvényei alapján meghatározták a színpadi mű sorsát, de beértük a szemináriumokon citált sablondefiníciókkal. Amit Harag György rendezői irányításával a vásárhelyi színház produkál, az lényegesen több, mint kegyeletes gesztus. Az *Özönvíz előtt* valóban színházi élmény, s nemcsak az országos fesztiválon szerzett kitüntetés miatt.

Nagy István alighanem az egyetlen erdélyi magyar drámaíró a harmincas években, aki a színpadon nem mesélni, de politizálni akar. Így aztán az *özönvíz előttre* jobban is illik az eredeti műfaji megjelölés, az „életkép”, amelyben nem annyira a szerkesztés, a drámaírói bravúr, hanem a közölt életanyag hat.

A cselekmény főhőse Havadi úr, a tönkrement fűszeres, aki családjával Bukarestbe menekül a hitelezők elől. Az egyre nyomasztóbb adósságok örvényéből az ígérkezik a legbiztosabb és egyben legkényelmesebb kiútnak, ha nagy lakásukba albérlőket fogadnak. Havadi azonban sokkal inkább a kártyajárás szerencséjében, mintsem két keze mun-



KÁNYÁDI SÁNDOR: ÜNNEPEK HÁZA (SZATMÁRNÉMETI ÁLLAMI SZÍNHÁZ). CSIKY ANDRÁS, NYIREDI PIROSKA, TÓTH-PÁLL MIKLÓS ÉS BARTIS ILDIKÓ

kájában bízik, így hamarosan a bebútorozásra szánt kölcsönpénznek is nyakára hágnak. A talajvesztettség, az önhibegetés álomvilága csakhamar drámaivá válik: megjelenik az asszony testvére, a bujkáló forradalmár, aki a mozgalom pénzével próbált segíteni a bajba jutottakon. Neki halállal kell lakolnia, amiért sorsát a széthulló polgári famíliához kötötte, hiszen a törlesztést semmiképpen sem fogadhatja el. Havadi ugyanis sztrájk törés árán jutott jövedelemhez, sőt maga a férj jelenti fel a rendőrségen általa nem ismert sógorát. A mindinkább pokollá váló családi fészekben feltűnik egy másik hitelező is, Darkó úr. Neki már eleve nincs mit vesztenie. A volt vasúti raktárnok, aki a nyelvvizsgán elvesztette állását, egyszerűen odaköltözik Havadiék nyakára. Tartsák el, és törlesztés fejében hajlandó elfogadni a szállást és a kosztot, sőt alkalomadtán a férj házastársi jogaiban is osztozni kíván. Amikor próbálkozásai az asszony-nál kudarcot vallanak, féltékennyé teszi a férjet a másik kölcsönzőre, a feleség bátyjára. Ekkor már az asszony sem bírja tovább: elhagyja Havadit, elköltözik a házmesternékhez, s elviszi gyermekét is. Az üres lakásban csak Darkó és Havadi marad örök egymásrautaltságban és örök ellenségeskedésben.

„Új irány fellépése”

„Az erdélyi realizmus, melyről eddig csak a kritikus beszélt, megjelent a színpadon, és egyetemes elfogadásra talált. A váratlan ünneplés az új irány fellépésének szólt, az új művészi alkotásnak, melynek minden mondata mindennapi életünkbe hasít.” - írta 1937 áprilisá-

ban a kolozsvári Független Újság hasábjain Balogh Edgár. Az 1937. április 11-i premier valóban korszakot jelentett az erdélyi, de alighanem a hazai dramaturgia történetében is. Ez volt a munkásosztály első, komoly hangú „fel-szólalása” Thália szentélyében. Maga a szerző így nyilatkozott művéről: „A mindennapi élet tragikussá sűrűsödő csomópontjain szinte készen kínálkoztak a drámák, mégis roppant nehéz volt úgy irodalmi formába önteni, hogy egy eleve kommunistaellenes bíráló bizottság (a darab az erdélyi Szépművészes Céh és a kolozsvári Magyar Színház közösen meghirdetett pályázatára készült) elfogadja s a cenzúra is engedélyezze. Pusztán attól is tartanom kellett, hogy kommunista előélettemmel megterheltem nevem visszariaszítja őket, ha saját nevem alatt küldöm be a pályázatra szánt darabot. Ezért adtam be Gaál Gábor tanácsára Asztalos Miklós néven, az »életképek« műfaji megjelölést is ő sugalmazta.”

Mikor aztán kiderült a szerző valódi kiléte, illetve darabjának tendenciája, az 1937. április 11-i bemutató előadáson a bíráló bizottság egyik tagjával, Járosi Andor cikkével meg is tagadtatta korábbi jó minősítését. Hét előadás után, a közönségsiker ellenére levették a darabot a műorról.

Mindez már önmagában is izgalmassá, indokoltá teszi a gesztust, amellyel a vásárhelyiek kiemelték a feledékenység, az előítéletek pókhálói mögül a drámát, de ők többet akartak. Nem a harmincas évek kisemberének életére voltak kíváncsiak, pontosabban nem csak arra. Azt kívánták bizonyítani, mennyire

egyetemes ez a sors. A tehetetlenség, az önámító gyávaóság mindörökké aktuális konfliktusát fürkészték. És ez így jó, mert ma már az *özönvíz előtt* itt-ott megsárgult korrekt színmű, amely a maga naturalisztikus hatásosságával és csínáltságával különben legfeljebb csak drámatörténeti adalék lehetne. A Bukarestbe került erdélyi polgári család széthullása, bármennyire is strindbergi ízeget vélt benne találni a kitűnő tollú kritikus, Szentimrei Jenő - csupán eredeti írói eszközei miatt -, tanulság nélküli lenne. Harag György remek rendezése éppen azzal hű a kommunista Nagy Istvánhoz, hogy mindazt, amit annak idején az élet kiabált fel a színpadra, elhagyja, tompítja, s mintegy idézőjelbe téve a színpadon történeteket, visszajára fordítja az alaphelyzetet. A reális, mérnöki pontossággal körülrajzolt helyszín ma már fárasztó ballasztjait óvatosan leoldja, átugrik egy-egy könnyen elképzelhető szituáción, s a felszabadulás előtti évek *krónikásából* a felszabadulás előtti évek *értelmezőjévé* válik. Ha-rag György - udvariatlan a kifejezés, ám igaz - átírja Nagy Istvánt.

Időtlenség a színpadon

Az előadás időzijelessége nemcsak a távlatok láttatására szolgál, de ugyanakkor kétségtelenül elironizál az önmagát megadó, csodára váró attitűd romantikus idealizmusa felett is. Harag az időtlenséget a teljesen üres, vakító fehérre meszelt színpadképen belül elsősorban a ritmussal jelzi. Megismétli a deszkákon mindazt, amit Jancsó a filmjeiben realizált. A szándékosan lassú mozgás, az érzelmek gesztusok mögé rejtőző szemérme, a nagy jelenetek szándékos kerülése az *Özönvíz előtt* három felvonásában szinte fizikailag teszik elviselhetlenné a néző számára a bukás gondolatát, egy életvitel teljes és kiúttalan csödjét. Ez a háromórás, nagy hallgatásokban és nagy ordításokban váltakozó eseménytelenség hitelesen és ügyesen átfogalmazott tétel-demonstráció a harmadik út járhatatlanságáról, csak hogy nem a lélektani-naturalisztikus színjátszás, sokkal inkább a beckett-i felől. A kerülő ez esetben a rövidebb útnak bizonyult. A közönség érti a játékot, s a magáénak érzi.

Az *özönvíz előtt* legalább annyira a színészek sikere, mint a rendezőé. Ritka, nagyon ritka manapság az ilyen tudatos, gondos előadás, mint a vásárhelyieké. A stílus tökéletes harmóniája, amelynek akármilyen apró megbontása megtorpe-

dózhatta volna az egész bemutató sikerét, itt nem következett be. Mindenki tisztában volt nem éppen mindig hálás feladatával. A vásárhelyiek régen látott szép színpadi fegyellemmel követik az instrukciókat, s ezen belül saját elképzeléseiket.

A darab lényegében két nagy alakításra ad alkalmat. Az egyik a feleség, Ilon szerepe. Tanai Bella ritka szívóssággal úgy mintázza meg hősnőjét, hogy a nyomor, a pénz után futkosás szürke kis hétfői gondjain túl valami mély, tiszta vágyat is társít az elérhetetlen, meg-közelíthetetlen nyugalom után. Ilon Tanai felfogásában nemcsak azért boldogtalan, mert a férje örökösén városról városra menekül hitelezői elől, s mert darabokra tört valamennyi belénevelt illúziója, hanem mert nincs felkészítve az életre. Tehetetlen, mert senki sem tanította meg arra, hogy a maga ura legyen. Valószínűleg Tanai Bella munkája lenne a leghatásosabb megcáfolója az eszköztelenségről hirdetett kritikai közhelynek.

Lohinszky Loránd, érdemes művész úgy lép be a színre szánalmasan, hektikusan és bocsánatkérően, mint ahogy Kabos Gyula megjelenik a *Hyppolit a lakáj* első jeleneteiben. Velejég komikus. Csakhogy ez a pénze után loholó Darkó szánalmasan intrikus. Lohinszky éppen a végletek összevonásával kerüli el a sablont. Furcsa, rekedtes, fátyolos hangján úgy fuvolázza, sípolja, sistergi, nyöszörgi, lihegi, rebegi, fújja elő vágyait, hogy beláthassunk „kártyái” mögé, meglessük azt a pillanatot, amikor az érzelmek kivetkőznek 'becsületességükből, s az anyagi kényszer sorra elnémítja a közeledés, a megértés indulatait. Bács Ferenc, Anatol Constantin, Csorba András és Szabó Duci alakítása mellett külön szólnunk kell Illyés Kinga halk cselédlányáról. Egy egész irodalmat hordoz magában ez a Sári, egyszerű kis gajdolásában, meg-megütköző, tiszta viselkedésében.

Ünnepek háza

Ha Nagy István ma az erdélyi próza nagymestere, akkor Kányádi Sándorról ugyancsak nyugodtan állíthatjuk, hogy a mai romániai költészet egyik vezéralakja. A negyven év körüli poétát a magyarországi olvasóknak felesleges lenne prezentálni, hiszen kötetei eljutottak hozzánk is. Kányádi kétrészes színművének *az Ünnepek háza* a címe. Egy kiváló lírikus első és sajnos nem eléggé szerencsés kísérlete a színpad meghódítására.



NAGY ISTVÁN: ÖZÖNVÍZ ELŐTT MAROSVÁSÁRHELYI ÁLLAMI SZÍNHÁZ). TANAI BELLA ÉS BÁCS FERENC

Kányádi Sándor színművének főhőse az a „nagy ember”, aki tulajdon nagysága miatt képtelen környezete alakulásának, változásának követésére. Úgy is mondhatnám: a dráma azoknak az embereknek a tragédiája, akik a kezükbe adott hatalommal nem jól sáfárkodnak. Az *Ünnepek háza* voltaképpen ívelt, nagyvonalú körkép a hatvanas évek romániai értelmiségéről. A történet - amelynek kapcsán Kányádi „leltározza” a legkülönfélébb típusokat - egyetlen születésnap leforgása alatt játszódik. Főhőse ekkor döbben rá, hogy réges-rég minden idegen körülötte. A várva várt állami kitüntetés helyett a kényszerű nyugdíjaztatás a jutalma, feddhetetlen egyetemi tanár barátja a lánya szeretője, a fiatalok pedig réges-régen nem hallgatnak rá. Imre fia az italban próbál enyhülést találni kínzó lelkiismeret-furdalására, felesége pedig egyszerre tetszeleg a „nagyságos asszony és az „elv-társnő” meglehetősen ellentmondásos szerepében. Kányádi kegyetlen hőiséhez - a visszájára fordított „ünneplés” minden stációját végigjárta vele. A színpadi halál ehhez képest már nagyon is alkalmi kompromisszum.

A szimbólumokkal zsúfolt dráma, sokszólamúsága miatt mégis megkerüli felvetett konfliktusát. A „nagy ember” trónfosztásáról ugyanis minden kiderül, csak az nem, hogy ki volt tulajdonképpen, miért lett nagy, s ha már az lett,

miért kell buknia. Kétségtelen, hogy Kányádi érzi a színpadot, jó költő, de egyelőre nem ismeri a szerkesztés, a korszerű atmoszférateremtés eszközeit, s ezért a felvonuló szereplőgárda életképtelen. A hűsz főnyi vendégseregnek nem jut több egy-egy sztereotip vonás megjelenítésének lehetőségénél. Kányádi Sándor egyelőre csak jelzi, hogy gondolatai vannak, mai világunkról, de drámaian közölni még képtelen mondani- valóját. Legalább ilyen fájdalmas az is, hogy éppen Kányádinál, a magyar nyelv avatott mesterénél ezúttal több a pongyolaság, a lazaság, a bántó lezserség. Kovács Ferenc rendezése beírta a korrekt értelmezéssel. Paulovics László díszletei és Szatmári Ágnes ruhái sem törekedtek egyébre, az illusztrációnál. Csak két színész, a Kovács András *Stafétájából* és az *Érik a fény* mérnökszeréből jól ismert Csiky András és Elekes Emma kísérletezett azzal, hogy olykor a szöveg ellenére is valóságos sorsokat mintázzon meg.

Csiky fáradt, enervált értelmiségije hajszoltságában, fájdalmas kiábrándultságában az ötvenes évek tragikus eseményeibe belerokkant férfit sejtette. Elegáns tartása mögött jelezte a hamarosan bekövetkező összeomlás valamenynyi szimptomáját. Ahogy a kezében tartott pohárral elbábrált - lényegében ösz-szefoglalta alkoholba révedő sorsát. Elekes Emma tenyeres-talpasság nélküli, kedvesen ügyetlenke cselédje nagyon is

meggyőzött arról, hogy aki délelőtt lőt-fut a nagysága után, az még délután elmehet a KISZ-gyűlésre is. Kicsit meg-emelt hanghordozással, azzal a kissé elcsodálkozó, kissé elámuló tekintettel, amely tökéletesen leplezi az állásfoglalást, Elekes megírta Kányádi helyett a szerepét. Aki látta őt Júliának vagy a *Pygmalion* Elzájának, nem csodálkozik ezen.

Mindent a kertbe!

Amíg az *Ünnepek háza* a romániai értelmiségiek társadalmi helyzetét igyekszik feltérképezni, Edward Albee *Mindent a kertbe!* című drámája egy másik világrész és egy másik világ atmoszféráját mutatja. Érdekes, hogy a Budapesten is nagy sikerrel játszott darabot a romániai magyar színházi sajtó meglehetősen hűvösen fogadta. Szócs István „ponyvai rémtörténetnek” nevezi a drá-

mát, s nem nyilatkozik hízelgően a szerző tehetségéről a Hét című bukaresti magyar lap sem, *Jártál kertben, láttál far-kast?* című bírálatában.

A kolozsvári rendezés sok újat és főleg eredetit nem hoz Albee értelmezésében. Rappaport Ottó nemigen tud mit kezdeni az „élő lelkiismeret” Jack figurájával, s a figura tisztázatlansága, más-részt pedig a meglevenítő színész szürkesége kioltják azt az egyetlen fényugarat, amelynél a tragédia valódi mélységei feltárulkoznának. Ugyanis Albee nemcsak arról mesél, hogy a középosztálybelieknek manapság mi mindent kell megtenniük, ha tartani akarják a szín-vonalat. Rappaport Ottó rendezése túl-ságosan naturalista, s csak arra elegendő, hogy felsejdítsa a valódi konfliktust. Márpedig ezúttal nemcsak nejeiket áruba bocsátó pénzemberek alkalmi „malheur”-jéről esik itt szó. *A Mindent a kertbe!* ha nem éri is el a *Nem félünk*

a farkastól írói színvonalát, azért sokkal több erkölcsi tanmesénél.

Ha vannak az előadásnak szép pillanatai, úgy azokat elsősorban Vadász Zoltánnak köszönhetjük. Vadász, aki már több magyar filmben szerepelt, most éle- te talán egyik legszebb feladatában remekel. Richardja következetesen, hűségesen járja végig meghurcoltatásának valamennyi stációját. Vadász alakítása azért jó, mert modern, s azért modern, mert nem szentimentális. Lényegében alig megemelt hangon beszél ott is, ahol más temperamentumtól az üvöltést is el lehetne fogadni. Csakhogy ő azt is elhite- ti, hogy ez a Richard sok-sok meg- emésztett, értékelt tapasztalattal csöppen válságos helyzetébe, olyankor, amikor már túljutott első csalódásain, s mikorra már kialakulhat saját filozófiája. S eb- ben a filozófiában nemigen jut hely a meglepetéseknek, főleg, ha azok anyagi eredetűek.

SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL (NAGYVÁRADÍ ÁLLAMI SZÍNHÁZ). AZ ELŐADÁS ZÁRÓJELENETE





SHAKESPEARE; SZEGET SZEGGEL (NAGYVÁRADI ÁLLAMI SZÍNHÁZ). SOLTI MIKLÓS
BALLA MIKLÓS ÉS MISKE LÁSZLÓ

Roger alakjában Héjja Sándor robban be, csupa tüzzel, fénnel, hogy előrevetse önmagában egy majdani Richard első, drága áron szerzett tapasztalatainak forrását. Héjja tehetségére vall, hogy tud búbájosan fiatal, kamaszosan szögletes lenni, és hogy ehhez egyetlen szökellésre vagy grimaszra sincs szüksége, mint az ifjú drámai hősnőknél általában szokás. Beryl szerepében Krasznai Paula villant fel nagyszerű egyéni színeket. Affektálása, mozgása nagyszerűen idézi a reklámok hirdette „kor asszonyát”, azaz a tökéletes őrösséget.

A többiek: Vítályos Ildikó, Péterffy Gyula, Biró Levente Nagy Réka, Se-bők Klára, Schaaser Richárd nem tudnak lemondani az alkalomról, s mindent eljátszanak. Meggyőződéssel, teljes bedobással elevenítik fel mindazt, ami-

ben hőseik már kimondásukkor sem bíznak. A szavakra építenek ott, ahol azok épp a tett elpalástolására születnek meg. A szöveget játsszák el, s nem ami mögötte húzódik. Külön probléma Koós Zsófia Mrs. Toothe-je. Önmagában nagyszabású, alaposan kimunkált jellemrajz, amely azonban mintha más égtájról tévedt volna az amerikai életbe, túl súlyos és túl tragikus ahhoz, ami tulajdonképpen mestersége. Warrenné nem élhetne meg Antigone pózában.

Szeget szeggel

Nem lehet teljes egyetlen színházi évad sem Shakespeare nélkül. A hat erdélyi színház meglehetősen sűrűn fordul a nagy angolhoz darabokért, s érdekes, hogy akárcsak a román együtteseknél, elsősorban azok a darabok bukkannak fel,

amelyeket eddig meglehetősen megkerült a színházi érdeklődés. *A Troilus és Cressida*, *a Tévedések vígjátéka* után igazán nem hathat a meglepetés szenzációjával, hogy a *Szeget szeggelre is* rákerült a sor, s egyszerre két színház is szinte egyidőben tűzte műsorára. Az aradi román s a nagyváradi magyar társulat nyúlt ez után a keserű, majdhogynem cinikus játék után, amelyben Shakespeare nagyon is korán ráismert a puritanizmus csírázó inkvizítori hajlamaira.

Hogy a tündérmesei ízekkel kevert szomorú példázatnak mi az aktualitása - erre ahány előadás, annyi a felelet is. A nagyváradiak az elidegenítés valamennyi eszközünek bedobásával tánczenére, dalra fakadó hippiegyüttes kíséretével azt igyekeznek elfogadtatni a publikummal, hogy a bürokrácia nem új dolog, s amíg a jó elnyeri méltó jutalmát, addig a gonosz sem marad tétlen. Ez a nagyon is *Tartuffe-szerű* história csak akkor izgalmas, ha erény és bűn átváltozásainak hihetetlen misztériumát el tudja fogadtatni mindennapinak, hihetőnek, vagyis ha kellően kigúnyolja a mesét ahhoz, hogy a tragikumot észrevegyék benne. *A Szeget szeggel* az absztrakt erkölcs keserű kudarca. Igaza van a darab egyik kritikusanak, amikor azt írja, hogy „a tárgy természete inkább tragikus, a komikus elemek pedig csak arra szolgálnak, hogy még kísértetiesebb fénybe vonják azt a világot, amelyben árulás, kétlakosság, hitszegés, erkölcstelenség és ostobaság fölött csak egy mesebeli, bölcs és álruhás herceg jóvoltából győzedelmeskedik az erény”.

Farkas István rendezése a lehetséges megoldások közül a legmerészebbet választotta: az időszerű gondolatokat, intelmeket kertelés nélkül, „direktben” mondatja el színészeivel, ahol pedig pusztán a cselekmény továbbviteléről van szó, ott „ugrik”, azaz a nézővel is tudatja, hogy ami most a színpadon zajlik, az pusztán üres töltelék. Az előadás így óhatatlanul kettéválk egy drámai és egy vígjátéki részre, amelyek kölcsönösen zavarják egymást. Két hippiszláger között már-már elviselhetetlen Angelo pokoli kegyetlensége vagy az erénytől fél-tő szűz könyörgése. Az a fajta egységes mondanivaló hiányzik innen, amely egyben megindokolta volna a darabválasztás ötletét is.

Farkas István megközelítésében a viennai udvar: meseszínház. Shakespeare-nél azonban nem a környezet irreális, csupán a jószágos herceg. A rendező koncepciója ott török meg, amikor

kötelező díszletnek, a fény mellett megbúvó árnyéknak fogja fel Angelo alakját is, holott Angelo a darab legreálisabb, leginkább életteli figurája. A nagyváradiak bemutatóján afféle rossz ember, akire mint hivatali intrikusra mindig is szükség volt, hogy a fiatalok ne kapják meg egymást túl korán, azaz legyen valaki, akinek a kárára lehet mulatni. Mégis, a *Szeget szeggel* értelmezésének alapja, azt hiszem, nem ez. Inkább a résen levő rosszat kellene megmutatni, amely csak az alkalomra vár . . . Ebben az atmoszférában sokkal inkább hitelt kaphattak volna a tragikus elemek, s ha hitelesebb nem is, de mindenesetre hangsúlyosabb lehetett volna a befejezés gúnyos happy endje.

A rendezés felemássága, a víg és a drámai részek összeötvetlensége elsősorban azokon a színészekon bosszulta meg magát, akiknek módjukban áll mindkét szituációban megjelenni. Így elsősorban a herceg figurája zavaró. Mert miért adja át valaki hatalmát egy olyan személynek, akiről messziről lerí, hogy nem kedveli az egyenes utat? Vándor András ott jó, ahol a népmesék apókáit csempészi át a drámába, s ott idegen, ahol hirtelen szembetalálja magát a *Hamlet* utolsó felvonására jellemző végletes tragikummal. Ez a kettősség lényegében az egész együttesre is rányomja bélyegét. Három szerencsés kivétel azonban itt is akad. Elsősorban Balla Miklós szenzációs Hólyag polgárát emelném ki, ezt a tévelygő, ténfergő tömény butaságot, Miske Lászlót, aki Bernát egyetlen jelenésre rövidített epizódjában is képes az alkohol nyomán felszabaduló hatalmas energiákat sejtetni. Tuskó rendőr szerepében az uniformis számlájára enged meg egy-két találó megjegyzést Solti Miklós.

Négy előadás, négy szerző, négy világ. Véletlen szülte találkozásunk önmagában is elegendő ahhoz, hogy beismerjük: az erdélyi magyar színjátszás sokkal színesebb annál, mint amilyenek mi ismerjük, azaz pontosabban, mint amilyenek mi nem ismerjük.

PETER WEISS

Hölderlin című darabját eddig tizenegy színház tűzte műsorára. A nyugatnémet ősbemutató 1970. szeptember 15-én volt Stuttgartban, ezt követően került sor a hamburgi, majd a nyugat-berlini bemutatóra. Szeptember végén Bäselen is szín-re vitték.

Theater heute

könyvszemle

Lenni és nem lenni

Fejes Endre drámáiról

Három évvel legelső drámájának megszületése előtt Fejes Endre nyilatkozatában megvallja, *hogy* bár írói mondanivalóját általában novellában fogalmazza meg, előfordul, hogy az írás befejezése után úgy érzi, hiányzik belőle még valami. Valami, amit szavakkal nem tud hozzáadni. Hogy papírra kerültek mondatok, amelyek úgy hatnak igazán, ha valaki elmondja őket. Szavak, amelyek mozdulatokkal, tárgyakkal, képekkel együtt fejezik csak ki a kívánt teljességet. S bár a nyilatkozat címe *Hogyan lettem filmíró?* (Film Színház Muzsika, 1960. XII. 30.), hozzát teszi azt is, hogy nem hisz a fenti kategóriában. „Író van csak, aki találkozhat olyan mondanivalóval, amit teljességében csak a film nyelvén lehet elmondani.”

Ezzel a vallomással - látszólag - Fejes kulcsot adott saját későbbi dráma-írói oeuvre-jéhez is. Megoldotta minden-kori kritikusai legelső kérdését, hogy vajon drámaíró-e Fejes Endre, vagy saját prózájának szerencsés kezű dramatizálója. Természetesen a kérdés ennél tágabb és bonyolultabb. Mert az epikus fogantatású drámák ügye nem Fejes-kérdés, és Fejes színpadi műveinek regény- és novellaelőzménye nem pusztán

filológiai probléma. Korjelenségről van szó, amelyet világszerte a színházi mű-sor tükröz, kérdésekről, amelyet a szín-ház ad fel a kritikának. S amelyre régen nem válasz a klasszikus dramaturgia merev, elzárkózó tagadása vagy a szín-házi és filmipar műsorigényeinek szervezeti ösztönzése, az ily módon kínált anyagi lehetőségek sziréncsábítása. Kétségtelen, hogy a közvetlen színpadi nyilvánosság, a világi szószék varázsa, a közönséggel való testközeli kapcsolat vonzása ma sem hagyható számításra kívül. De erre redukálni a jelenség okozati összefüggéseit ma már senki sem próbálja.

Fejes első, regényből született drámáját elemezve Pándi Pál még fenntartja a módszerrel szemben érzett hagyományos, és többnyire jogosult idegenkedését, s úgy látja, *a Rozsdatemető* az a szerencsés és sikerült kivétel, amely a maga egyszeri megoldásával erősíti a szabályt. (Népszabadság, 1963. december 1.) Ám-de mi történik akkor, ha a kivételből lassanként szabály lesz? Molnár Gál Péter Örkeny sajtós drámaírói módszerét látja az író drámatémáinak első epikus megközelítésében, s ezzel egyértelműen (bár szerintem nagyon is vitathatóan) irodalmi előtanulmányának minősíti az első, eredeti megfogalmazást. Fejesről szólva továbblép, és általában a lineáris dráma konvenciórendszerének átmeneti kimerülésében, a valóság minél átfogóbb ábrázolásának igényében, új drámai formák keresésében látja az epikus dráma megújulásának forrását. Konkrétan pedig Fejes Endre a klasszikus drámáénál kollektívebb tragikumfelfogásával és a hősköbben végbemenő jellembeli változás szétteregetett időélményével magyarázza sajtós dramaturgiáját. (Népszabadság, 1969. VIII. 14. és Új Írás, 1970. 3. sz.) Értelmezésével bár nem vitában, de ellentétben áll Hermann Istváné, aki nem is színműveknek, hanem át-iratoknak, dramatizációknak, egy szinte drámaiátlan életanyag sajtósan megoldott, képvillanásokba sűrített, filmszerű és nem is igazán színpadra teremtett feldolgozásának ítéli ugyancsak e drámakötetnek tartalmát. (Kortárs, 1969. 10. sz.) A Fejes-drámák filmmel való műfaji, szerkezeti kapcsolata annyira nyilvánvaló, hogy szinte minden bíráló szóvát teszi. Legmesszebb azonban ennek a filmhez közelítő szerkezetnek az analízisében Nagy Péter megy, aki szerint elsősorban az előadás érdeme *a Rozsdatemető* egyes jeleneteiben megkeresett és felpattantott drámai magjának kidolgozása, s voltaképpen ennek köszönhető, hogy a mi-

niatúr drámai robbanások summája végül is sikerrel kölcsönzi az epikus folyamatnak a drámaiság látszatát. (Élet és Irodalom, 1963. nov. 23.)

A *Kéktisza szerelem* Fejes Endre új, gyűjteményes drámakötete, amely a színpadra került alkotásokon kívül az író rádió- és tévéjátékait is magában foglalja, ismét alkalmat ad a kritikának a perújrafelvételre. Ennyiben, és sajnos csak ennyiben, irodalmi, színházi esemény. A mai és holnap szakembereknek: forrásmunka. Fejes színházi és könyvtári rajongóinak - akik szerencsére szépszámmal vannak - ha nem is felkavaró, de emlékeit felidéző, ébren tartó olvasmány. Afféle nyomtatott videokazetta. Ezen túl viszont inkább csak dokumentum: egy kirobbanó tehetség kibontakozásának, továbblépésének nehézségeiről. Mérföldkő, amely jelzi az elmúlt évtizedben megtett izgalmas utat, de egyben felfokozza az íróval szembeni jogos várakozást is: azt érezzük, hogy Fejesnek tematikai, de főleg dramaturgiai vonatkozásban lépnie kell.

A Jancsó-viták visszatérő momentuma a kérdés: vajon joga van-e a művésznek saját világa, személyes, de társadalmilag lényeges „rögeszméje” többszörös és körkörös ismétléséhez. S híveinek sztereotip, ámde érvényes válasza: ha Adynak joga volt a magyar ugar szüntelen ostorozásához, ha tudomásul vesszük, hogy éppen saját mitológiájának kialakítása révén vált ítélete esztétikailag is szuverén-né, miért vitatnánk el Jancsó idevonatkozó jogát? Saját formanyelvének kialakítása éppen azért válik befejezett mű-vészi tette, hogy felismerhetővé, csakis rá jellemzővé, szellemileg bizonyos, nagyon tág értelemben „lefordíthatóvá” szerveződik. Nos, a magyar drámai irodalomban - de mondhatjuk akár: a magyar prózában - talán Fejes az egyetlen, akinek sikerült egy ilyen saját, összetéveszthetetlen, szuverén Fejes-világot, lényegében egységes mitológiát létrehozni. Hősei az egyik Fejes-drámából nyugodtan, szinte zökkenőmentesen átsétálhatnak a másikba: jellemük-jelmezük nem fogja felborítani annak struktúráját. Még eszméiket és álmaikat is magukkal hurcol-hatják: a másik színmű valóságának koordinátarendszerében nagyjából hasonló helyet-teret vívhatnak ki. Mert nem-csak a drámák talaja, a cselekmény közvetlen környezete, de a hősök társadalmi bázisa, az életben elfoglalt helyük, egymással és a közösséggel való kapcsolatuk is analóg. Proletárok és lumpen-proletárok valamennyien, a nyolcadik

kerület mikrovilágának szülöttei, közös a sorsuk és a nyelvük, azonosak a hétköznapi életben rájuk szakadó gondok és egyformán ünnepelnek. Rántott hallal, túróscsuszával, búfelejtető olcsó borral, a fiatalabbak a zajos presszók forgatagában. Egyszerű lenne a szövegekből ki-ragadott motívumelemzéssel dokumentálni, hogyan találkozik a két zsidó lány, Reich Kató és Klein Vera szerepe, drámai funkciója, a „fent” világát a „lentiek” szemével képviselő *Rozsdatemető*-beli tanácsosnak és a *Vonó Ignác* Del Pietrójának magatartása - ez azonban nem a drámák lényegére, hanem inkább a környezetformáló elemekre, emberek-re vonatkozik. Lényegesebb ennél az egyes művek mélyén levő drámai mag rokonsága. A kisszerű élet és a kereteken túllévő, tágabb világ ismétlődő súrlódása, ritkábban robbanó ütközése. Mert végső soron akár a történelmen kívüliség tragédiáját követjük a *Rozsda*-temetőben, akár Mocorgó piti vágyainak csödjét, Vonó Ignác anakronisztikus, komikumba fulladó szerepjátszását vagy a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* munkás-hősenek felvett diplomata allűrjeit - mindenütt erről van szó. A Fejes-világ egy-egy jellegzetes, az élet perifériájára szorult kisemberéről és a vele többnyire szemben álló, barátságtalan nagyvilág fojtogató szorításáról. Voltaképpen nem számít, kiszorult, vagy kiszorították: ezek a hősök nagyrészt önmagukban, génjeikben, a testület-lelküket megnyomorító történelmi örökségben hordozzák a világban való aktív és reális tájékozódás képességének hiányát. Ez a negatívum a figurák és konfliktusaik közös kulcsa. Ez határozza meg a hősök át nem élt élményeit, az elmulasztott lehetőségeket. A *Rozsdatemető*nek szinte minden kritikusa idézte Zentai nagy leszámolását, amikor Hábetler Jani szemébe vágja: hiába kínálták neki és a hozzá hasonlóknak szinte tálcán a jobb élet, az alkotás és a kultúra kincseit, ők megragadtak a vegetálás szintjén. Nyilvánvaló, hogy ennek a kivédhetetlen vádnak a súlya, igazságtartalmának a fiú lelkében megérett felismeréssel való találkozása kiváltja és meggyorsítja a robbanást. A többi Fejes-dráma színpadi ütközése annyiban kisebb horderejű, amennyiben a hősök valóságos, vegetatív léte, nem az elmulasztott történelmi cselekvés lehetőségével, inkább csak az egyéni élet ki-teljesedésének kudarcával szembesül. És ezt a vágybeli kiteljesedést Fejes általában a hősök szegényes szellemi és ér-

zelmi világának perspektívájából rajzolja meg. Mocorgóból, akinek álmaiból is csak egy Teleki téri standra, bódéra futja, és Vigyoriéből, aki házasságában a maga proletár idilljét, falvédőn hirdetett boldogságélményét védi. Nem eszmékért, célokért, közösségi vagy osztály-érdekekért, hanem a maguk boldogságélményének valóráváltásáért küszködnek ezek a hősök. Csakhogy ennek a küzdelemnek a jellegét mindenkor meghatározza maguknak az eszményeknek a szintje, rangja. Fejes hősei esetében - fájdalmas kisszerűsége. És virtuális maga a küzdelem is. Mert a hősök magatartására legjellemzőbb éppen az elmulasztott cselekvés. Mégpedig nem a hamleti habozás, a késleltetett tett, ha-nem a fel sem ismert cselekvési kény-szer. Fejes hősei többnyire meg sem fogalmazzák, hogy lenni, vagy nem lenni. Számukra lenni és nem lenni egyet jelent. S ha mégis érzik a szorítást, fegyverük az illúzió, ellenfelük a valóság. És ez a felállás meghatározza a küzdelem kimenetelét is. A történelem valóságos erőviszonyai, logikája és törvényszerűsége ellenében még fegyverrel is csak ideig-óráig tarthatják a szemben-állók a maguk sündisznóállását. De álmokkal, illúziókkal, szavakból festett ködképekkel még addig sem. Csakhogy míg az első esetben valóságos érdekekről van szó, s végleges, véres harcokra kerülhet sor, és az eszmék hordozóinak bukása katarzisélményhez vezet, a ködlovagok csatavesztése - akár múltat hazudnak maguknak, akár jövőt - egy teljes életen át elhúzódó folyamat. S mint ilyen - strukturálisan a lehető legkevésbé drámai.

Ennyiben tehát feltétlenül a Fejes-drámák drámaiatlan szerkezetét a konfliktus természetéből magyarázókkal értünk egyet. Az egész estét betöltő darabok epikus jellege és drámai hatása azonban olyan figyelemreméltó ellentét, amit a kritika nem mellőzhet. A kérdés csak az, mivel váltja ki Fejes nyilvánvalóan és szükségszerűen epikus kompozíciója a színpadon a drámai, sőt a katarzisélményt? Egyfelől bizonyítható része van ebben a történelem ide iktatott drámáinak. Nem véletlen, hogy Fejes kompozícióiban általában jelen van a történelem. Történelmen kívül élő hősekről szól, és mégis megjelenik a színpadon az első, második világháború, a nyilas terror, 1956 szenvedélyeket felkavaró, sorsokat tépő zűrzavara. Ezek a hősök nem formálják, de elszenvedik a

történelmet. Kétségtelen; a kortársakban az események pusztá felidézése is megindíthatja a katarzishoz vezető aszociációs sort. És Fejes nemcsak felidézi, hanem a cselekmény mozzanataiban ki is aknázza ezt a lehetőséget. Reich Kató elhurcolása és Hábeterék ezzel kapcsolatban érzett nem alaptalan büntudata, a *Mocorgó* Jutkájának gyötrelmesen látványos halála, percdramákba sűrítik a történelem tragédiáit. Ennyiben jogos és lényeges Nagy Péter megállapítása, az előadásban kipattantott drámai magok summájáról. A drámák egészének élménye azonban ugyanúgy nem redukálható erre, mint ahogy a hősök által átélt fizikai-érzelmi-egzisztenciális összeomlásra sem. A néző igazi gondolati élménye: a cselekmény sodrában érzelmileg majdnem identifikálódva vállalt hőstől való szellemi elszakadás. Az érzelmi azonosulás, amelyet Fejes belülről ábrázolt figurái nemcsak kiváltak, de szinte meg is követelnek, az ábrázolt életfolyamat követése során mi-nőségi változáson megy keresztül és intellektuális kritikává válik. Mégpedig legjobb írásaiban nem a szerző ellenében, hanem az ő íróilag kitűnően szervezett akarata szerint. És végső soron ez a sokrétűen ábrázolt, de céltudatosan szerkesztett folyamat váltja ki a nézők katarzisélményét.

Más a helyzet azoknál az írásoknál, ahol Fejes nem tudja vagy nem akarja végigvinni ezt a folyamatot. Ezekben a drámának nemigen nevezhető, főként képernyőre szánt játékokban az író megreked az érzelmek és igények vázlatának szintjén, és a hősei illúzióvilágát megtépázó valóságot is egy-egy érzelmi kudarc bonyodalmaira redukálja. Igaz, a felvillantott, részleteiben is hiteles atmoszféra, a hús-vér emberek érzelmeinek írói-lélektani megértéssel való ábrázolása még így is elindíthatja a nézőben a felismerés vagy az érzelmi azonosulás folyamatát, ez azonban önmagában nem vezet katarzishoz. Ezek a játékok is bizonyítják, hogy Fejes sok kor- és pályatársánál árnyaltabban látja az emberi kapcsolatokat, főként az emberek, férfiak és nők egymástól való érzelmi függésének erejét. Rendszerint ezek a felfokozott kapcsolatok kínálják a novellányi cselekmény drámai lehetőségét. (*Élő Klára, Kéktiszta szerelem, Eljegyzés.*) A hősök boldogság-kártyávarait itt is kikezdi a valóság, meginognak, sőt összeomlanak. De nem a történelem vihara, nem elementáris erő fenyegeti

őket, hanem a női nem eredendő, kis-szerű bűne, az angyalnak vélt ördögök hűtlensége.

Igaz, a siker ezeknek a játékoknak is kísérője volt, s nyilvánvalóan nemcsak a tévéverseny szerényebb szintje vagy a tévénézők redukált igénye következtében. Ez a siker azonban már két - egy-mástól szélsőségesen különböző össze-tevőre bontható. Az első: a néző - és a kritika - realizmusigénye. Fejes valóban még gyengébb írásaiban is szuggesztíven rajzolja a maga világát, figurái, dialógusai magukon viselik tehetsége bélyegét. Másrészt azonban az intellektuális profil nélküli hősök idilligénye és a melodramatikus cselekmény az, ami a katarzisélménye elől elzárkózó nézőnek kielégülést ad. Felismerés helyett ráismerés, megrendülés helyett meghatódás - ebben rejlik Fejes sikerkompromisszumainak magyarázata.

Éppen drámáinak legnagyobb erénye, a történelmen kívülre szorult emberi lények helyzetének történelmi analízise sikkad el ezekben a melodramákban. A távlatlanság, a lenni és nem lenni alternatívanekülisége - a *Rozsdatemető*-ben a hősök tragédiája, a *Vigyoriban* az írói látás, a drámai horizont korlátja.

Fejes realizmusa voltaképpen nagyon is sajátos megjelenési formája az abszurd dráma naturalizmusának. Hiszen a színpadon előtérben már-már naturalista ízléssel, látással megrajzolt figurák mozognak, de az eszmerendszer, amely lépteiket irányítja, nem idegen az abszurdokétól. Mert végeredményben Fejesnél is nyakig beásott vagy reménytelenül Godot-ra várakozó figurák vegetálnak. Csakhogy - és ez eléggé nem hangsúlyozható erénye - az ő abszurd szituációkban és naturalista miliőben vergődő hősei nagyon is racionális, társadalmilag kielemezhető okból kerültek válságba. Pontosabban: racionális okból nem kerültek még ki életük kátyújából. A történelmen kívülre szorult kisember-lét tragédiáját Fejes a XX. század második felének reális aspektusából látja, és ez drámáinak legnagyobb erőssége. Csakhogy néhol úgy érezzük, mintha maga is megrettenne ettől a keserű igazságtól, s inkább belenyugszik hőseiébe: ezért nem kényszerít bennünket, nézőket a hősök megértésének személyes szintjéről a szükséges történelmi absztrakcióra, mert saját maga is megreked az intellektualitásról való lemondás, az érzelmesség korlátaiban.

A drámaiatlan drámák írója, Fejes

Endre nemcsak nemzedékének kiemelkedő tehetsége, de a legnagyobb társadalmi- és tömeghatást elért színpadi szerző is. És ez a kettős rang, meglehet, átmenetileg teher az önmagával szemben görcsösen igényes - és teljesítményében mégis kompromisszumokra hajló - írónak. Az üstökospályákat nem könnyű a földön folytatni. De Fejesnek megvan a maga felderített és megerősített támaszpontja: az eddigiekben már feltárt, izgalmas fejei mikrovilág. A történelmi cselekvés lehetőségétől meg-fosztott vagy azért síkraszálló kisemberek, közösségek drámája kimeríthetlenebb annál, minthogy egy alkotó egy év-tized alatt letarolja. Fejesnek nem kell hátat fordítania a *Rozsdatemető* világának ahhoz, hogy újat mondjon. De megvan a lehetősége arra is, hogy túl-lépjen annak földrajzi-szellemi határain. Annál is inkább, mert hősei közül sokan megtették.

De a folytatás, amellyel ez a kibővített, dokumentumértékű új drámakötet végeredményben adósnak maradt, most már nem késhet soká.

Földes Anna

Végjáték

Megjegyzések Mihályi Gábor könyvéhez

„Nemcsak a színház hamleti tükréről kell beszélni. A valóság színjátéka is tükör, amelynek segítségével tisztábban látjuk a kor színházát is.”

Karl Kraus megjegyzése (amelyet különben akár Brecht is mondhatott volna) jutott eszünkbe, elolvasva Mihályi Gábornak a Gondolat Kiadónál megjelent könyvét a nyugat-európai és amerikai dráma elmúlt negyedszázadáról. A *Végjáték* ugyanis - és ezzel nem csökkentjük filológiai és esztétikai érdemeit - legalább olyan érdekesen beszél a „valóság színjátékáról”, mint a drámaírás (és ellendrámaírás) valóságáról. A dráma és a színház kapcsán, de ürügyén is Mihályi elvégzi azt, amit magukat „rangosnak” vélt teoretikus művek el szoktak mulasztani, kifejezetten ismeretterjesztő munkák pedig rendszerint alacsony színvonalon (tehát némileg meg is hamisítva) tesznek: érzékletesen szól arról a világról is, ahol a második világháborút követően is fennmaradt a kapitalista rendszer, ám ahol azért mégis-

csak nagy változások történtek. Hiszen az Atlanti-óceán két partján hatalmas, új államszövetség keletkezett az Egyesült Államok vezetése alatt, s a „multi-nacionális” monopóliumok fejlett iparú és civilizációjú világában annyira meghatározóvá lett az elidegenedés komplexusa, hogy még a kommersz irodalomnak, a kommersz filmnek és - persze - a kommersz színháznak is tudomásul kellett vennie, s a maga eszköztárába integrálnia.

A mai nyugat a jólét és az imperializmus, az elidegenedetségi feltárásának és az elidegenedetségi uralmának, az ésszerűség bizonyos lehetőségeinek és ugyanakkor az ésszerűtlenség korlátlan szabadságának is komplex világa. Mihályi - ha nem vállalkozik is arra, hogy minden ellentmondást megmutasson, és minden rejtélyt feloldjon - megrajzolja a tragikus komédiáknak és komikus tragédiáknak ezt a társadalmi, történelmi és „közérzeti” forrásvidékét. És amikor a könyv a modern dráma két irányzatát tapogatja ki - egyfelől a naturalista, illuzionista színház továbbélését, Tennessee Williamstól az angol és nem angol dühös fiatalokig, másfelől meg a régi és új avantgarde vonalát, az egzisztencialista paraboláktól Peter Weiss legújabb, lázító dokumentumdrámáig - állandóan szó van a későpolgári, monopolista társadalomról is. Értőn különbözteti meg az esztétikai módszereket és formákat nem abszolutizáló, hanem a különböző formák különböző társadalmi szerepét és hatását vizsgáló szerző az élettől való menekülést sugalló „illúziós” drámáktól, ahol ugyanez a dramaturgiai módszer azt szolgálja, hogy a néző élje bele egy emberibb szerepbe, s ne a „dolgok”, a világ, hanem eddigi önmaga fölé emelkedve éljen tovább. (Kitűnő például a magyarul *Alku* címen ismert Arthur Miller-dráma elemzése. Mihályi rámutat, hogy amikor az író egy kilencvenéves aggastyánra bízta nézetei képviselőjét, „már eleve jelzi e nézetek múlthoz kötöttségét”. Ez a furcsa ös-lény, ez a Gregory Solomon azonban - többek között mert öngúny van benne - mégis vitát jelent Beckett elkeseredett, életgyűlölő öregembereivel, az elidegenedetségi abszolutizálásával. Az *Alku* - amely Mihályi szerint sem tartozik Miller legjobb darabjai közé - minden korlátjával együtt humanitásra, a jelenségek mögé nézésre, alkotó kíváncsiságra ihleti nézőit.)

Azt is meggyőzően fejti ki - egy-egy

szerző, egy-egy „iskola” történetének elemzése során - Mihályi, hogy a Brechtől kiinduló dramaturgiai forradalomnak vannak olyan hajtásai is, amelyek abszolutizálják az elidegenedést, és ezzel rögtön komercizálják is. Elfogadhatóvá téve az ilyen műveket a legfontosabb problémáktól és feladatoktól való figyelemelterelés, az immár nemcsak régi formákra specializált, de - a maga módján és a maga érdekében - a korrallal nagyon is lépést tartó „neo-Hollywood” számára. Ugyanakkor vannak olyan, egy tegnapi értelmezésű „forradalmi optimizmus” számára elfogadhatatlanul bonyolultnak jelrendszerrel vagy éppen nagyon is közvetlen, drasztikus hatásokkal „dolgozó” színpadi alkotások, amelyek az imperializmussal, a kapitalizmussal, az elidegenedetségi uralmával szállnak szembe - megkérdőjelezve és megtámadva egyben azokat az illúziókat, romantikus elképzeléseket is, amelyek gyakran ott élnek öszintén forradalmi szándékú íróban, színházban emberekben, nézőkben is. (Példás e szempontból is a szerző analízise Peter Weiss színpadi művészetéről. Itt különösen érdekesen veti fel Mihályi, hogy sokszor milyen szűk az ösvény, amely a közönséget figyelembe nem vevő, azt valójában menthetetlen filiszterek gyülekezetének tartó „forradalmi” arisztokratizmus és a „giccsemberi” életvitel ellen - ám közönség és a közönség érdekében s nem elvont eszmények nevében - harcoló idézőjeltelesen forradalmi magatartás között vezet. Peter Weiss - ahogyan azt Mihályi érvekkel bizonyítja - eljutott addig a szintézisig, amelyben jelen van a minden rossz hatalomnak asszisztáló szolgálalkúság harcossága meg nem értése, ám ugyanakkor annak józan megértése is, hogy milyen történelmi okok miatt nem jutottak, juthattak el a tömegek a kor magaslataira.)

Mihályi egy helyütt helyeslően, ma is aktuálisnak tartva idézi Brecht megállapítását: „A művészet témája, hogy a világ kifordult sarkából. Nem ismerünk olyan világot, amely ne fordult volna ki sarkából. Aiszkhülosz világa, bármit motyogjanak is harmóniáról az egyetemeken, harccal és félelemmel volt teli, és ugyanilyen volt Shakespeare világa és Homéroszé, Dantéé, Cervantesé és Goethéé. Bármily békésnek tetszett is a beszámoló, mindig háborúról szólt, és ha a művészet megköti a maga különbségét a világgal, egy háborús világgal köt békét. Arra utal a

szerző, hogy a „különbékét” nemcsak a ma világában még nagyon is jelenlévő imperializmussal nem kötheti meg a művészet s benne a dráma, hanem korunk történelmi eredményeit sem tekintheti „non plus ultrá”-nak. Hiszen azok között még a legjobbak is javíthatók és javítandók, és nemcsak a hódító háborúk ellen kell háborúznia az igazán kortársi rangú művészetnek, hanem a jóért - az emberi teljességért - vívott küzdelem elavulttá lett módszerei és fegyverei ellen is. E könyv szerzője is hajlik rá - és nem is csak nyugat vonatkozásában -, hogy korunk jellemző tragédiaformájának a groteszkkal ötvözött, nem „fenséges” tragikomédiát tartsa. Nem hisz azonban sem abban, hogy a katarzisz új, oldottabb változatait felvevő modern tragédia a korszerű tragikum egyetlen lehetősége, de abban sem, hogy *valamilyen* tragikum nélkül nincs is valódi művészi érték korunk drámairodalmában. Céloz rá, hogy bár azon írók közül, akiknek műveit könyvében behatóan elemzi, Albert Camus-n és Brendan Behanon kívül mindenki él és dolgozik még, *mintha napjainkban befejeződött volna egy korszak*. Nem az „illuzionistáknak” az „avantgardistáktól” eltérő s az ő működésükkel sok vonatkozásban szemben álló korszaka, és nem is a különböző előjelű „Brecht-fiókák” korszaka. Hanem *egy teljes korszak*, ahol is mindkét alapvető tendencia megteremtette a maga értékes és kevésbé értékes alkotásait. Az új világesemények - a világ kultúrájának és a kultúra világának izgalmas mozgásai - arra a nem profetikus kijelentésre ihletik a szerzőt, hogy „azt kellett tapasztalunk: e ne-gyedszázad reflektorfénybe állított drámaírói elmondták a magukét, befejezték a szerepüket. Ha újra fel akarnak kerülni a világ színpadára, új szerepet kell találniuk, a régit már nem ismételtetik.” Az egész tanulmány kontextusában ez nem azt jelenti, hogy Mihályi nem bízik - *A. játszma vége* vagy akár *a Némajáték*. 11. után is - akár egy olyan, az élet, a világ iránti kíváncsiságot elveszteni látszó drámaírói tehetségben, mint amilyen Samuel Beckett. A sokat idézett Brechtől nem citálja egyik utoljára papírra vetett tézisé: „Vannak befejezések, amelyek valójában kezdetek. Sőt tulajdonképpen minden befejezés kezdet, csak éppen fel kell ismerni mit és miért fejeztünk be.” A gondolat azonban - jogosan - helyet kapott a tanulmányban. Hiszen nem is lehet nem

felismerni - különösen egy olyan jól tájékozott megfigyelőnek, mint amilyen Mihályi is -, hogy új fejezet, új szintézis van kibontakozóban a világ és a dráma történetében.

Annyit használtuk azonban - s éppen a könyv gondolataitól ösztönözve - a „világ” kifejezést, hogy nem térhetünk ki, végül is, a kérdés előtt: *reális-e az elmúlt negyedszázad drámairodalmának vizsgálatát a nyugati világra korlátozni?* Kétségtelen: Mihályi Gábor általános, a szocialista világ drámáira, színházára, művészeti életére is vonatkozó tanulságokat von le könyvében. Konkrét elemzések során - legyen szó Arnold Weskerről vagy akár Jean Genet-ről - kimutatja, hogy a szocialista tábor léte, sokféle győzelme ott tükröződik a nyugati drámairodalmában is, mint ahogy az imperializmus léte - az ellene való harc szükségessége, ám az általa terjesztett ideológiai köd is - szintén hat a szocialista világ irodalmi és színházi életére, az alkotók és a befogadók tudatára. Ennek ellenére is úgy véljük, hogy a világ drámairodalmára - a különböző tendenciák és „iskolák” harca ellenére - sokkal meghatározóbb az „egység a sokféleségben” karakterisztikuma, semhogy esztétikai, ismeretelméleti, sőt lételméleti igényekkel lehetné osztani „nyugati” és „keleti” drámairodalmára. Az „illúziós” és az „avantgarde” tendenciák nálunk is hatottak és hatnak, és szerepük nálunk is Janus-arcú. A szocializmus és az imperialistává lett kapitalizmus küzdelme a ma világát jellemző, alapvető küzdelem, ami azonban az egyes drámákban, drámaírói életművekben különböző szempontokból és intenzitással tükröződik. Már e komplex harc jobb megértése is az egész nemzetközi drámatermés komplex vizsgálatát igényli. És tegyük hozzá: nemcsak a „nyugati” drámaírásra áll, amit Mihályi sejt és sejtet, vagyis, hogy egy korszak lezárulóban van. Ez áll az egész világ drámatermésére. A szocialista-realista dráma - ha valóban komolyan vesszük mind a *szocialista*, mind a *realista* kifejezéseket - olyan szintézist jelent, amely még nem született, nem is születhetett meg, és amelyben Brecht és O'Neill, Arthur Miller és (uram bocsá!) Harold Pinter eredményei éppen úgy gyümölcsöznek, mint Gorkijé és Csehové, Visnyevszkijé. Ami az imperialista környezetben az imperializmus ellen küzdő erők mozgását éppen úgy tükrözi, mint azokat az illúziókat és beidegzéseket, amelyek nemegyszer

egyfajta filiszterségbe húzzák vissza a szocialista környezetben született színpadi alkotásokat.

A *Végjáték* a maga nemében így is sokat mond az olvasónak; hadd tegyük hozzá, hogy olyan erényekkel is rendelkezik, mint például a sohasem olcsó, mégis mindig közérthető stílus. Szeretnénk azonban, ha a szerző folytatná és kiteljesítené könyvét. Hogy ily módon a könyv jobban tükrözhesse ne csak a „végjátékot”, hanem egy, a népek, az emberiség „játszani is engedj!” igényéhez méltó, *új játék* kezdetét is.

Antal Gábor

Arcok, szerepek

Sándor Iván színészportréi

Színkritikusaink gyakran hivatkoznak, bírálataik kurta kidolgozatlanosságát, az elemzés hiányát mentendő, a helyszükére. Sándor Istvánnak 185 oldal áll rendelkezésére, hogy tizenhárom színészről a szakember avatottságával s a nem hivatalos néző lelkesedésével vagy ellenérzésével valljon. Könyvét azzal a nem titkolt kíváncsisággal kezdtük olvasni, nézzük, mit ír a bíráló, ha optimálisak a lehetőségek, határidő és terjedelem, kötelező megnyilatkozások nem sürgetik és korlátozzák. Könyvének szereplőit, azaz portréalanyait maga válogatta, aszerint, hogy ki milyen, az illető színészre jellemző vagy általánosabb érvényű mondanivaló megfogalmazására készítette.

Az 1967 és 69 között született írásokat három csoportba rendezte: „Éveink, életünk”, „Műhelyek” és „Tükör” címen. Mindhárom fejezet írásait azonban összefogja a valamennyire jellemző szándék: „Ásni a rejteket” (amit a Sinkovits-portré címként is visel), vagyis kutatni a színészi mesterség titkait, megfogni a megfoghatatlant.

Az utóbbi évtizedek egyik legizgalmasabb színészi pályafutásával indítja Sándor a kötetet. Bessenyei Ferenc művészi életútjának állomásait vizsgálva, hosszabban időz a művésznek azon korszakánál, amelyben sokasodtak a kételemek - a színészen és a nézőben egyaránt - alakításainak értékét illetően. Sándor Iván nemcsak Bessenyei perét önmagával (ahogy a művész nevezte válságos korszakát), hanem az azt meg-

előző, majd a kiúttalálás éveit is fel-idézi. Társul hívja ehhez a munkához a legilletékesebbet, magát Bessenyeit, le-velérlészeteket, különböző írásokat idézve. A tudatos szerkesztés legjobb példáját adja azzal, ahogyan válogat Bessenyei soraiból, s ahogyan a kritikus által élesen exponált kérdésekre portré-alanyának gondolataival válaszol. Ennek ellenére hiányérzetünk támad. A „Bessenyei-probléma” több lehetőséget hordozott magában, nagyobb elmélyülést igényelt volna, már csak azért is - célzott is rá a szerző -, mert az ő színészsorsa példázta egy korszakra jellemzően a stíluskereséssel járó válságokat, buktatókat.

Kiválóan kapcsolódott volna e problematikához több vonatkozásban a Kálmán-portré, hiszen az ő színészei is többször szolgáltattak alkalmat egyéni stílus vagy manír s más hasonló kérdések eldöntésére. A két színésszálya kapcsán felmerült és több tekintetben rokon kérdések megválaszolása fokozta volna a kötet értékét.

A gyűjtemény legjobban sikerült portréi Básti Lajos, Töröcsik Mari, Mensáros László, Sinkovits Imre, Latinovits Zoltán, Psota Irén művészetének titkát boncolgatják. Itt a szerző stílusával, kifejezéseinek líraiságával vagy racionalizmusával - aszerint, ahogyan portré-alanyának egyénisége diktálja - művészeihez méltó keretet ad fejtegetéseinek.

Gábor Miklós bemutatása a színész naplójegyzeteinek bő válogatásával történik. Itt a stílisztának is nagyszerű színész beszél szinte végig. Sándor Ivánnak csak a részletek gondos, takarékos válogatása jelentett feladatot.

A kötetben nem lett volna szabad olyan hevenyészett részleteket bennhagyni, mint pl. a Kállai Ferenc-portré elnagyolt, jószerivel csak felsoroló befejezése.

A kötet hitelét rontja néhány benn-maradt tévedés. Csehov *Három nővér* c. darabjában nincs Jelena nevű szereplő, a Feydeau-darab címe nem *Egy lány a Maximból*, hanem *Egy hölgy a Maximból*. Ugyanilyen tévedés az egyik Sinkovits-kép felirata. A foto nem *Az ember tragédiája* előadásából, hanem a Mózesből való.

Befejezésül elmondhatjuk a kötetről: kellemes olvasmányul szolgált a bulvárkritika szintjén, csak annál bővebb terjedelemben.

György Eszter

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Istrán Hermann:
Travail d'invention et la dramaturgie

Une opinion de plus apportée à la discussion au sujet de la dramaturgie traditionnelle et moderne. Selon l'auteur, la dramaturgie traditionnelle est loin d'être épuisée, puisque sur la scène tout peut arriver. En effet, il ne faut pas confondre la dramaturgie traditionnelle avec le monde de la scène naturaliste.

Walter Kerr:
Avec des mains vides ou avec des bras ouverts?

Non seulement dans nos colonnes, mais aussi dans le monde partout on discute sur la rénovation des formes du théâtre. Selon le critique américain de renom, les événements récents laissent prévoir que le théâtre reprend plusieurs fonctions de la religion et même qu'il est capable de faire bénéficier ses participants de l'activité politique réelle et vécue.

Causerie avec Peter Brook

Nous donnons la traduction de l'interview faite avec le metteur en scène célèbre dans le monde entier, et dans laquelle il relate de sa nouvelle entreprise le Centre International d'Expérimentation Théâtrale. Les réponses de Brook constituent en même temps un apport précieux à la discussion internationale sur la rénovation du théâtre et aident à éclaircir certains principes de base.

Levente Osztorits:
Improvisations partiales sur des thèmes d'actualité

Le théâtre se révolte contre le drame, l'écrivain déplaît au théâtre. Dans la discussion sur les nouvelles tendances du théâtre cet article traite des rapports toujours plus compliqués entre l'écrivain et le théâtre moderne.

András Pályi:
Espace libre et plein air

L'auteur analyse les méthodes et moyens pratiqués l'été dernier par les théâtres de plein air en Hongrie. Plusieurs tentatives ont cherché à assurer au public une expérience théâtrale de pleine valeur malgré son éloignement

de la scène. Parmi ces tentatives l'auteur estime la mieux réussie celle de Szeged avec la représentation du ballet intitulé Spartacus, qui, par ses formes et moyens d'expression s'adaptait au mieux à la scène monumentale.

Katalin Saád:
Style estival du jeu théâtral?

Le grand avantage des présentations estivales c'est que la troupe de quelques productions peut être choisie parmi les nombreux acteurs des différents théâtres. Malheureusement ces circonstances favorables ont été sérieusement avilies cette année par les nombreuses fractures de style, la pacotille des gags de la mise en scène et par la conception de jeu souvent contradictoire des acteurs provenant de lieux différents. C'est encore le Théâtre de Szentendre qui a le mieux réussi à réconcilier les exigences artistiques avec le spectacle d'été divertissant.

István Nánay:
Changements rapides, ou bien un spectacle en plein air

Le théâtre d'amateurs le Studio de la Maison Kassák de Péter Halász, parmi les plus connues des troupes hongroises, a abandonné cet été son style habituel et au lieu d'un théâtre intime, c'est sur une grande scène en plein air, devant deux mille spectateurs qu'ils ont présenté leur programme expérimental et d'avantgarde. Le public, ainsi que la critique réserva un accueil mélangé à cette production.

Sándor Köröspataki Kiss:
Première dans le sanctuaire

A Szombathely, petite ville dans l'Ouest de la Hongrie, se trouve un sanctuaire d'Isis, déesse égyptienne. C'est là qu'on présenta, au mois d'août dernier, pour la première fois dans le monde, la pièce musicale élaborée du torse de Mozart, sous le titre Thamos, Roi d'Égypte. Le texte, d'après le drame de Gebler, est l'oeuvre du poète récemment défunt Gábor Devecseri et de sa femme Klára Huszár à laquelle nous devons également la mise en scène.

György Székely:
Sous prétexte d'un parapluie

La présentation de la version hongroise de l'épopée antique de l'Inde, la Ramayana, fut la grande sensation l'été dernier. Certains points de la mise en scène de Károly Kazimir ont donné lieu à des critiques. Cet article prend la défense de l'utilisation d'un accessoire anachronique dans la représentation, celle d'un parapluie.

Tamás Koltai:
Du drame polémique à Peer Gynt

Cet interview avec György Lengyel, metteur en scène du Théâtre Madách, a été fait encore avant la présentation en Octobre du Peer Gynt. Le metteur en scène relate de son travail précédent, de la mise sur scène du drame de Darvas intitulé Introuvable sur la Carte Géographique, qu'il a trouvé d'une tâche bien passionnante car le drame traitait des problèmes de la réalité hongroise actuelle. Il parle ensuite de ses expériences à Londres, du congrès de l'ITI au mois de juin et des

préparatifs de la présentation du Peer Gynt. Il ressent le désir d'échapper de Peer Gynt identique à celui de la jeunesse actuelle, se révoltant et roulant dans le monde.

László Szentirmai:
Ouvriers spectateurs au Théâtre National à Szeged

Dans notre numéro de janvier dernier nous avons publié le premier article de ce sociologue de théâtre bien connu, nous faisant connaître les méthodes d'une étude d'ensemble sur le public. Cette étude nous donne déjà les résultats des enquêtes faites au Théâtre National de Szeged.

Zsuzsa Gál M.:
Congrès de l'ITI à Londres

Parmi les événements du congrès du mois de juin, l'auteur dans son article, place au premier plan le débat sur l'avenir du Théâtre des Nations, mais relate aussi du travail de la commission dénommée Théâtre et Jeunesse, des problèmes du théâtre du troisième monde et de la discussion infructueuse autour de la table ronde.

Éva Lőrincz:
L'Incident technique à Helsinki

Le meilleur drame hongrois de l'année 1970 a vite frayé son chemin vers les différentes scènes des villes hongroises et étrangères. L'article relate des préparatifs de la présentation à Helsinki, de la présentation d'autres drames hongrois dans la capitale finlandaise et des réactions de la presse finnoise.

István Köpeczi Bócz:
Sophocle, Shakespeare et le computer

Rapport théâtral de la Tchécoslovaquie, de la représentation d'Oedipe au Divadlo za Branou, ainsi que du Songe d'une Nuit d'Été joué à Cesky-Krumlov en plein air, devant un amphithéâtre tournant. Il parle aussi d'un cinéma nouveau, le Kino-Automat, dans lequel les spectateurs décident comment sera continué un film.

György Nemlaha:
Je suis allé au théâtre en Transylvanie

Les exigences culturelles des millions de Hongrois vivant en Transylvanie sont satisfaites par six théâtres de langue hongroise. L'auteur de l'article rapporte des représentations de Measure for Measure de Shakespeare, de Everything in the Garden d'Albee, ainsi que des drames de István Nagy et Sándor Kányádi, auteurs hongrois de Transylvanie.

Anna Földes:
Être et ne pas être

Critique du recueil de drames d'Endre Fejes.

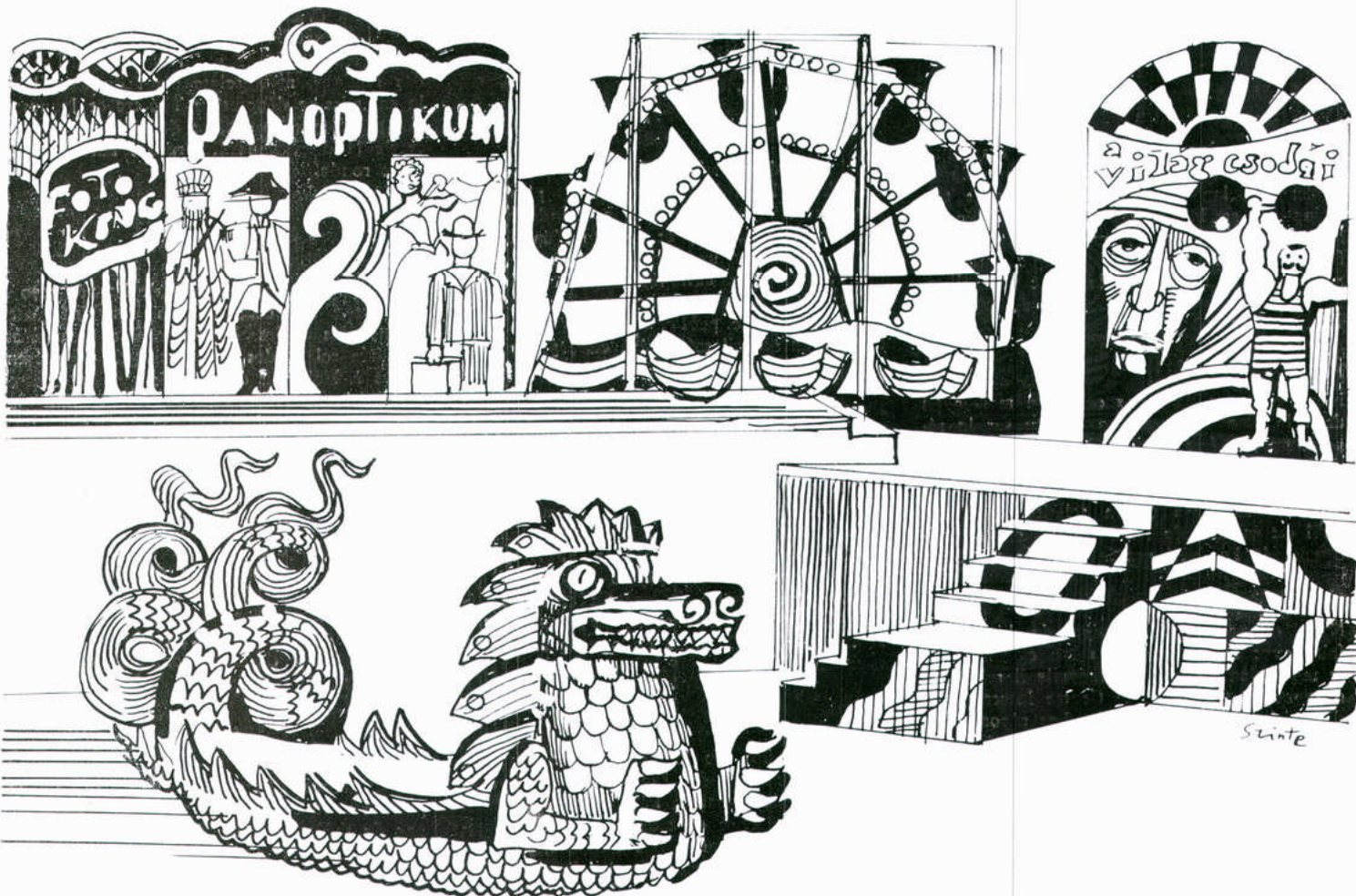
Gábor Antal:
Fin de partie

Critique du volume de Gábor Mihályi.

Eszter György: Visages, rôles

Critique du volume de Iván Sándor contenant des portraits d'acteurs.

Ára: 12,- Ft



SZINTE GÁBOR DÍSZLETTERVE REJTŐ JENŐ: TULIPÁN CÍMŰ BOHÓZATÁNAK ELŐADÁSÁHOZ (BUDAI PARKSZÍNPAD)