

SZÍNHÁZ



Mészáros Tamás: A Mikroszkópon keresztül (Beszélgetés Komlós Jánossal) • Bányai Gábor: A Körszínház tizenöt éve • Szántó Erika: Mitől Karagöz a Karagöz? • Csik István: Tíz nyár a Gyulai Várszínházban • Saád Katalin: Egy hónap Szentendrén • Róna Katalin: Visegrádi Játékok '73 • Sziládi István: A viták és a szecesszió

1973
Október



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 10. SZÁM 1973.
OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség: 1054
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.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797



73.2561 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
A címlapon:
Montázs a Kőrszínház 15 évéről
(Ikliády László felvételei)
Hátsó borító:

A Szentendrei Teátrum Vízkereszt-díszlete
(Szabóky Zsolt felvétele)

TARTALOM

MÉSZÁROS TAMÁS

A Mikroszkópon keresztül (1)

játékszín

BÁNYAI GÁBOR

A Kőrszínház tizenöt éve (5)

SZÁNTÓ ERIKA

Mitől Karagöz a Karagöz? (9)

CSIK ISTVÁN

Tíz nyár a Gyulai Várszínházban (12)

SAÁD KATALIN

Egy hónap Szentendrén (16)

RÓNA KATALIN

Visegrádi Játékok '73 (22)

MAJOROS JÓZSEF

Marco Polo milliói (24)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Sikerelemzés a hétszázadik Bolond lány után (28)

NÁNAY ISTVÁN

Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv (31)

BERKES ERZSÉBET

A **Vígszínház** a külföldi kritikák tükrében (35)

NYIKOLAJ ZSEGIN

„Budapest a szezon csúcspontján” (37)

fórum

SZILÁDI JÁNOS

A viták és a szecesszió (41)

világszínház

GUY FOISSY

A marginális avagy „a másik” színház Franciaországban (44)

A Mikroszkópon keresztül

Beszélgetés Komlós Jánossal

- A Mikroszkóp Színpad első sikereit némelyek azzal gondolták kisebbíteni, hogy tagadták színház voltát. Egék a szakmai vélemények még kabaréknak sem ismerték el; publicisztikának tartották, tehát olyasminek, ami nem tekinthető a színház szellemi konkurenciájának. Az Ön véleménye szerint mi a színház? Vannak-e szabályok arra, hogy mit lehet csinálni színjáték címen és mit nem?

-- Az első kérdést inkább azoknak kellene feltennie, akik még ma is azt állítják, hogy amit mi csinálunk, az nem színház. Véleményem szerint persze az, és ez nem jelenti, hogy a szín-ház csak ilyen lehet. Én azt is színháznak tartom, amit mások csinálnak, amivel nem is mindig értek egyet, nem az én ízlésem, felfogásom szerint való. Nem hiszem, hogy akár a szín-házat, akár más művészetet le kellene szűkíteni olyan keretekre, amelyeket egyesek megszoktak, vagy tanulmányaikból úgy ismertek meg, hogy a reflexeik már csak arra indulnak működésnek. Hogy a Mikroszkóp miért színház, azt színháztörténetileg is ki tudnám mutatni, de nem hiszem, hogy bizonygatni kellene. Hatodik éve dolgozunk, csinálunk különböző dolgokat a kabarétól a tragédiáig; közönségünk, dicsőségünk és kudarcaink vannak - vagyis minden, ami egy színházhoz kell.

Az eredmények utólag igazolnak. De mi volt az alapító szándék, milyen céllal hozta létre annak idején az új színházat?

-- Színházat az ember azért csinál, mert közölnivalója van. Én politikus ember vagyok, közíró, ahogy ezt mondani szokták, tehát a színházban is politizálni akartam, meghozzá napi, aktuális módon. Gondolom, ezt látták meg, akik szerint ez nem szín-ház, hanem publicisztika. De a színházba a publicisztika is belefér, nem akarok itt Majakovszkijjal és Arisztophanésszel példálózni. A szándék az volt, hogy olyan színpadi fórumot találjunk, ahol napjaink kérdéseire szólhatunk. Ennek egyik válfaja lett a kabaré, ahol a szó szoros értelmében napi dolgokról lehet szó, a másik válfaját a *Csendesek a hajnalok* és *A versenylő halála* képviseli, amelyekkel szintén napjaink kérdéseiről szólunk, de a lényegesen maradandóbb, fájóbb, izgatóbb kérdésekről. És ide tartozik egy olyan vállalkozásunk is, a *Csak az igazat*, amelyben egy dokumentumdrámát úgy tárgítottunk ki, hogy azon belül színészek, rendező, igazgató meg-megállítva a cselekményt, vitatkoztak, beszélgettek a fiatal közönséggel. Politikai fórumot teremtettünk, és ez is lehet színház.

- Úgy véli tehát, hogy a Mikroszkóp hiányt pótol színházi életünkben?

- Ezt nem tudom, mert a kezdeti ellenkezésekből és bizonyos mai fanyalgásokból is az látszik, hogy nem mindenkinek hiányzott. Nekem hiányzott. És nyilván a közönség egy részének is, az érdeklődésből erre kell következtetnem. Kétségtelen, hogy szerettem volna egy plebejus, egy demokratikus színházi folyamathoz kapcsolódni, olyan színházzal, amely a barokk hagyománynál messzebbre nyúl az időben, mondjuk Shakespeare-ig, akinél a közönséggel való kontaktust még nem zavarta a negyedik fal, akinél még aktuális dolgokat is el mertek mondani, énekelni. Természetesen nem minden darab alkalmas erre

és nem is minden színház. A mi színházunkat szándékosan úgy építettük, hogy a közönség ne érezze magát olyan színházban, amilyet megszokott.

- Ezek, szerint Ön már évekkkel ezelőtt elégedetlen volt a színházi stílusok választékával; olyan dolgokkal, amelyeket az elmúlt évadban a kritikusok feszegettek az Új Írás vitájában.

- Ne higgye, hogy én most színházpolitikai vagy stílusvitákba akarok bonyolódni, mert az a meggyőződésem, hogy a produkcióknak kell egymással hangtalanul vitatkozni. Szántszándékkal nem szóltam hozzá ahhoz a színházi vitához, amelyben nagyon sok igazságot elmondtak ugyan a kritikusok, de taktikai hibából és tájékozatlanságból általános sértődést okoztak, akarva-akaratlanul egy táborba lökve olyanokat is, akik vitatkoznának egymással bizonyos kérdésekben. A Színház-művészeti Szövetség közgyűlésén ezt úgy fogalmaztam meg, hogy tudni kell harangozni. Mert azok a cikkek nem vettek figyelembe alapvető kérdéseket, amelyek megoldása nélkül a vágyak nem teljesíthetők. Ezek nagyon lényeges kérdések: bérviszonyok, technikai felszereltség, színészutánpótlás stb. Egy sereg olyan problémával küszködik jelenleg a magyar színházi valóság, amelyet a színházi emberek valamivel jobban ismernek, mint a kritikusok. Többször vetik fel, többször feszegetik ezeket, és illetékes fórumok is különböző dolgozatokat és vizsgálatokat készítenek, jelzéseket adnak, hogy érik valami, hogy sűrűsödnek a problémák. S azt hiszem, néhány éven belül valamiféle megoldások vagy félmegoldások lesznek is a lehetőséghez képest. Ezek ismerete nélkül nem lehet kinyilatkoztatásokat tenni. A színházban mégiscsak minden este előadást kell tartani, s ehhez közönség, művészek és szakemberek kellene. Akik színházat csinálnak, azok tudják mindezt, és az előadásokkal szólnak hozzá a vitákhoz. Viszont tiszteltem azokat, akik nem a gyakorlatban foglalkoznak színházzal, de van róla elképzelésük. Hiszen minden művészetnek szüksége van egy elméleti hadra, amelyik körülveszi, nyomon követi, olykor előtte is jár.

- Ön szerint ez az elméleti had - a kritika - jelenleg előtte jár a magyar színházkultúrának? Korszerűbb színházért harcot?

- Először is: a színházi kritikusokról nem lehet egységesen mint kritikáról beszélni. Sokféle ember és sokféle műfaj él egymás mellett. A zsurnalisztikus, recenzív vagy impresszionista hangvételtől kezdve a tudományos igényű, helyes és vitatható állásfoglalásig mindennel találkozunk. Sokféle ízléssel, színházfogalommal. Találkozunk a múlt századi színházon nevelkedett kritikusokkal, és olyanokkal, akik valami mást is ismernek már, vagy legalábbis ismerkednek mással is. Találkozunk irodalomtörténészekkel, akik elsődlegesen az írott mű felől közelítenek a színházhoz, de találkozunk olyanokkal is, akik gyakorlatibban és egészében próbálják megragadni. Tehát nem merném azt mondani, hogy a színházi kritika itt vagy ott tart. Annyi bizonyos, hogy a kritikusok sokat fejlődtek az utóbbi hétényolc év alatt. Tudniillik a hatvanas évek elején alig találtam kritikust, aki tisztában lett volna azokkal a színházi formákkal és hagyományokkal, amelyeket mondjuk *A luzitán szörny* képviselt, és olyannal sem, aki Major korábbi, különböző színvonalú próbálkozásait egyáltalán értette volna, és tudta volna, mi az a brechti színház. Az utóbbi időben viszont azt látom, hogy sokan kezdenek ismerkedni ezzel. Vannak, akik még csak a tanulmányaik felénél tartanak, vannak, akik már meg is szokták. Egyszerűen a magyar kritikusoknak túlnyomó többsége nagy fáziskéséssel követte azt a folyamatot, amely a színházi életben évekkkel ezelőtt elkezdődött, és a mai napig

tart, felmutatva eredményeket és kudarcokat. Erre a kritikára - hogy mégis ezt a szót használjam - nem lehet azt mondani, hogy élen jár, erre csak azt mondhatom, hogy behozta a színházat.

- Mivel magyarázza, hogy a színházi emberek és a kritikusok között időről időre elmérgesedik a kapcsolat? Pontosabban : miért nem alakul ki a vitás kérdésekről egészséges párbeszéd, például a sajtóban? A kritikusok egymásnak válaszolgatnak, a színháziak pedig legfeljebb nyilatkozatokat tesznek közzé.

- Ez a jelenlegi szerencsétlenül elmérgesedett és sértődött állapotból ered, abból, hogy sok színházi ember és köztük nagyon jelentős egyéniségek is sértve érzik magukat különböző írásoktól, s ebben a lelkiállapotban minden bíráló megnyilvánulás sebeket ér. Talán a szakmával együtt járó betegség, hogy egy színházi alkotó túl érzékenyen reagál a bírálatra. De szerintem a frontok nem a színház és a kritika között húzódnak, a szellemi frontok kritikus és kritikus, színház és színház között húzódnak, még akkor is, ha most sok minden eltakarja ezeket.

- És mi a szerepe ezekben a csatározásokban a közönségnek ?

- A közönség minden este választ. Elmegy ide, és nem megy el oda. Ez tetszik neki, az nem tetszik, ezen felháborodik, azon nem, csak nem fogalmazza meg írásban, mert nem az a dolga és nem ér rá. Vissza kell térnem *A luzitán* szörny esetéhez. Amikor Major hosszas kísérletek, köztük félig sikerült próbálkozások meg egy-két kudarc után *A luzitán* szörnyet mint egy folyamat logikus eredményét letette az asztalra, akkor a közönség nemcsak az előadásra szavazott, hanem az előzményekre is.

- A közönségsiker tehát jelzi, hogy ki jár előbbre, melyik előadás haladta meg a szokványokat ?

- Egyáltalán mi az, hogy előbbre? Mi van előbbre? Nem értem ezt. Nem tudom elképzelni, hogy a színház vagy bármilyen más művészet úgy haladna, hogy elindult innen és elérkezik Rákoscabára vagy Párizsba. Mert mi van akkor, ha oda elérkezett? Csak arról lehet szó, hogy emberek, ha igazán érzik a hivatásukat, olyan lényeges dolgokat szeretnének kimondani, megfogalmazni, amelyeket a kor diktál. Meggyőződéseim továbbá, hogy tíz év múlva szomszúság lesz a ma oly sokat szidott naturalizmus után, és valami módon vissza fog térni, ha nem is érintetlen formában, mert a művészetben mindig szintetizálva térnek vissza a dolgok.

- Ennek már most is vannak nyomai, hiszen az erős fizikai, testi hatások divatja a naturalizmusnak egyik felerősített motívuma ...

- Persze, hogy az. És nem hiszem, hogy a stílusok egymáshoz képest előbbrevalóságot vagy mögötte kullogást jelentenek. Minden művészetben az a lényeg, hogy az aktuális, kor adta mondanivalóhoz újabb és újabb kifejezési módokat keres a művész. Ezek az újak és újabbak régiek és régiek, hiszen minden volt már. Ha valahol megreked egy kornak a művészete, akkor a művészek visszanyúlnak ide vagy oda. S ezekből a visszanyúlásokból sokféle kereszteződés jön létre.

- Tehát a fejlődés végül mindig csak tartalmi kérdés? Iskolás fogalmazással: mindig a tartalom határozza meg a formát ?

- Ez nem ilyen egyszerű. Marx és Engels levelezéséből kiderül, ők is félték attól, hogy ezt egyszer majd ilyen egyszerűen fogják elgondolni. Az embernek vannak tartalmi, gondolati igazmai és ugyanakkor ötletei, elképzelései, látomásai a kifejezésről. És sokszor egy kifejezési forma előbb születik meg, mint a tartalom. Ezek egymásra ható folyamatok. Mi a Mikroszkópban például első perctől kezdve próbálkoztunk díszlettervezőkkel. Tudtuk, hogy ide díszlet nem hozható, valamilyen

eszközökre, formaelemekre mégis szükségünk van. Nem akarok neveket említeni, mert nagyra becsülöm azokat a művészeket, akik az idők folyamán megjelentek nálunk és próbálkoztak valamit csinálni. Valamennyien kudarcot vallottak. Mi volt ennek az oka? Nem a tehetség hiánya, hanem a megszokás. Mind azzal jöttek, hogy itt ez sincs, az sincs, amaz sincs. S ez valóban mind igaz. Én még tovább tudnám sorolni, hogy mi minden nincs itt, ami az ő színházi fogalmaik szerint kellene. Iglódival azért tudok évek óta jól együttműködni, mert ő azzal kezdte, hogy mi van. S nekilátott, hogy hálóval és lepedővel kifejezze a világot.

- Hogyan jutottak arra a gondolatra, hogy lényegében hagyományos színdarabokat is játsszanak?

- Mi eleve nemcsak kabarét akartunk a Mikroszkópban, persze a félreértést később mi okoztuk. Egyszerűen egy más típusú, politizáló színházat akartunk, s már az első műsorban sem csak kabarét. Nem véletlen, hogy az első műsorban egy kabaréjellegű rész mellett volt egy *Lear* király-parafraíz, amelyet éppen azért vettünk elő és próbáltunk a Mikroszkópra alkalmazni, mert a gazdasági reform bevezetése, a decentralizálás gondolatának megvalósítása előtt állt az ország. Hogy miként rímelt ez a játék a politikai szituációra, ezt érdekes módon csak egy kanadai kritikus vette észre, aki huszonnégy oldalas tanulmányt írt erről. És még mást is akartunk az első műsorban csinálni, például készen voltunk a *Godot-ra* várva egy sajátos változatával, amelyben tulajdonképpen a sült kacsát váró kispolgárt akartuk az egész történelmen, de elsősorban a *Godot* helyzeteiben végigvinni. Kiderült, hogy nem fér bele a műsorba, még nincs hozzá erőnk, nem ismerjük eléggé a saját lehetőségeinket, és a közönség sem viselné el mindezt együtt. Be kellett látnunk, hogy bár a programunkat nem dobjuk el, de először valamivel meg kell erősödnünk. Szép tervei, álmai lehetnek az embernek az íróasztalán, de abban a pillanatban, hogy színigazgatóvá válik, már vállalatvezető is. Közönségre van szüksége, és a közönséget oda kell szoktatni. A színháznak teljesítenie kell a pénztári tervet. Nem azért, mert az állam elvárja, elvárják azok is, akik a színházban dolgoznak. Tehát, amikor közönséggel rendelkező színházzá lettünk, akkor szépen lassan elővettük azokat a porosodó vágyainkat, amelyekről első pillanattól szó volt. Most érkezünk el oda, hogy a következő évadban azt mondhatjuk, repertoárszínház vagyunk. Játsszunk egy kabarét, két drámát, bemutatunk egy szatírárt, tavasszal pedig ismét valami újat.

- Szeretnék visszautalni arra, amit az imént mondott a vitákról. Hogy nem lelejtethjük el, milyen színházi struktúrában létezzünk. Nos, mi ebben a repertoárstruktúrában létezzünk, de kérdés, hogy ez-e a legjobb struktúra, amit el lehet képzelni? Sokan panaszkodnak éppen erre.

- Ez a struktúravita éppen olyan számomra, mint a profilvita, nem tudom komolyan venni. Tudniillik nem az az érdekes, hogy repertoárszínház legyen vagy en suite. Mért ne lehetne repertoárszínház, ha a repertoár nagy része jó, közönséget vonz, izgalmas? De elképzelhető, hogy egy színház egyetlen darabot játszik öt évig, hogy valahol évekig csak *A bolond lányt* játsszák. Ez most nem célzás egyik színházra sem, csak a típusra. Akkor az mért lenne jó struktúra? Vagy el tudnám képzelni, hogy csak a *Csárdáskirálynő* menne tíz évig, de az mért jobb struktúra, mint egy olyan színház, ahol van hat vagy nyolc repertoárdarab, s abból három igen izgalmas?

- Gyakran felmerül az a vélemény, hogy ha a színházak kevesebb bemutatót tartanának, több idő jutna a próbákra ...

– Az en suite rendszerben is időnként újból kellene a darabokat rendezni és tanulni, egészen az alapokig visszanyúlni és megcsinálni, másképp az nem megy. A *Csendesek* a hajnalokból alig volt olyan előadás, hogy azt ne előzte volna meg nagyon komoly újító próba. Nálunk hagyomány, hogy a rendező a munkatársakkal együtt megnéz minden egyes előadást, és jegyeznek, utána pedig elkezdődik a fejmosás. Ez nem a struktúráról függ, ez attól függ, hogy az emberek odafigyelnek-e arra, amit fontosnak tartanak vagy nem. A másik kérdés, hogy mi jobb a színésznek? Én úgy látom, a színésznek az a jobb, ha többfélét játszhat. A színészek általában igénylik is ezt. Amikor mi abban a kényszerhelyzetben voltunk, hogy csak egy kabarét játszottunk, és amikor már a 350. előadásnál jártunk, majd megőrültünk. Pedig nálunk mindig vannak változó elemek az előadásban. Megint más kérdés, de ez sem a színházi struktúrával függ össze, hogy egyes színészek annyi feladatot kényszerülnek ellátni, hogy ugyanolyan őrlomalommá válik az életük, mintha egyetlen szerepet játszanának éveken keresztül. Tehát azzal egyetértünk, hogy több felkészülési időre van szükség. Na most, mi az, hogy több idő? Meg tudná mondani valaki, mennyi idő kell egy színházi előadásra? Nálunk előfordult már, hogy valamit hétnyolc hétre terveztünk, de nem készültünk el, és később lett a bemutatás. S azt hiszem, ez más-hol is előfordul. A színházaknak szabad kezük van a bemutatókat illetően. Itt gazdasági, szervezési és bérlézési problémákról lehet szó. De ezek voltaképpen közönségproblémák. Mert, hogy a futó darabok mikor lassulnak le, vagy mikor kell újabb darabot bemutatni, az ismét nem a struktúráról függ, ha-nem attól, hogy milyen darabokat játszunk, és mekkora a közönség. Azt hiszem, hogy nem a struktúrán kellene töprengeni, meg azon, hogy mennyi ideig készülünk fel. A közönség számát kellene a következő 15-20 évben jelentősen megnövelni. Több ember akarjon színházba járni, s abban a pillanatban megszűnnek az ilyen problémák.

– A Mikroszkópnak kicsi a befogadóképessége. Itt látszólag kunnyút telt házat csinálni ...

– A befogadóképesség nem érdekes, már Jovet megmondta annak idején, hogy ha egy darab megbukik egy ötszáz személyes színházban, mert csak 40 százalékos a látogatottság, akkor hiába viszik át egy nyolcvan személyes színházba, ott is hasonló marad az arány. Amikor elterjedt a híre, nem is aaptalanul, hogy egy produkcióval megbuktunk, akkor addig a tíz napig, amíg át nem pofoztuk az egészet és talpra nem álltunk, pontosan érezni lehetett a pénztárnál, hogy megbuktunk.

– Á bukás híre a közönség útján terjedt el?

– Nem, ezt a kritika írta meg.

– Ilyen értelemben tehát a kritikának hatása van a színházra?

– Feltétlenül. Csak bemonásnak jó, hogy ha a kritikus lehúzza a darabot, akkor sikere lesz. Ez nem igaz. A kritika befolyásolja a közönséget. Persze, a közönségnek kialakulhat más véleménye is, ha már eljött a színházba. De a gyors kritika tud reklámot csinálni, és tud lebeszélni. Például a *Tiszta vizet a fejekbe* általában jó kritikát kapott, a kritikusok jelentős része azonban nem vett észre lényeges politikai utalásokat, amelyek az adott helyzetben nagyon fontosak voltak. Ezt a kritikusok nem érzékelték, vagy úgy tettek, mint-ha nem érzékelnék. A közönség érzékelt. És a közönségviszhang néhány hét múlva már messze túlcsapott a korrekt kritikán. Vagyis egy olyan izgalom indult meg, amely a kritikából hiányzott. De feltétlenül kellett ezek a korrekt kritikák

ahhoz, hogy a közönség egyáltalán felfigyeljen rá, hogy itt valami történik.

– Ön újságíróból lett színigazgató. Másképp olvas ezért kritikát?

– Ismerem volt munkatársaim felkészültségét, az egyikről tudom, hogy nagyon ért a színházhoz, és tudom azt is, hogy ugyanakkor elfogult, hisztérikus, sok minden befolyásolja pillanatnyi ítélethozatalában, tehát helyre tudom tenni, hogy most miért ilyen, most miért olyan. Van olyan volt kollégám, akiről tudom, hogy nem elég felkészült. Akár megdicsér, akár letol, nem tudom másképp fogadni, mint amilyennek ismerem. Aztán vannak kitűnően felkészült emberek, akikről tudom, hogy milyen elvi, szemléleti ellentétek vannak köztünk. Nevetséges esetek is akadnak. Egyszer valaki azt írta rólam, hogy verítkezett az arcom. És ezt koncepcióvá sűrítette, erre építette fel egész kritikáját. Nem tudtam bosszankodni, mert ebből az derült ki, hogy az illető még soha nem volt olyan közel a színpadhoz, hogy láthatta volna izzadni a szereplőket. Nálunk persze ezt könnyű észrevenni, mert ott ül az ölemben, tehát feltűnt neki negyvenöt éves korában, hogy nini, valaki izzad. A kritikusok felkészültségükhöz, ízlésükhöz, színházfogalmaikhoz képest szólnak hozzá a dolgokhoz, aki ismeri őket, az pontosan tudja már, hogy kitől mi várható. Ennek ellenére oda kell figyelni, még akkor is, ha az ember bosszankodik, mert csak így tudja előbb-utóbb önmagával is megindítani a vitát. Ha az ember alkot, akkor egy ideig gőzben van. És ha felhívják a figyelmét erre vagy arra a problémára, hiányra, jöllehet először berzenkedik, esetleg sértődötten vagy ingerülten visszautasítja, de előbb-utóbb szembe kell néznie a kifogásokkal, mert azok nyugtalanítják. És ha az adott munkán már nem is tud lényegesen változtatni, nyilvánvaló, hogy a következőben ez a kritika már hatni fog.

A Mikroszkóp Színpad végeredményben egyesemélyes színház, Komlós János színháza. Egyetért-e ezzel, és ha igen, mit jelent ez az együttes munkában?

– Minden színház egyesemélyes bizonyos mértékig, mert színházat mindig az csinál, annak kell csinálnia, akinek van valami programja a színház számára, és van képessége, ereje is ahhoz, hogy azt megvalósítsa. Ez lehet rendező, igazgató, színész, újságíró -- akárki. Ennyiben minden színház egyesemélyi, de egy személy nem tud színházat csinálni. Emberek kelljenek köréje, akik nagyjából egyetértenek, vagy vitatkozva egyetértenek, s a legjobb képességeik szerint ^{megvalósítják} és magukénak vallják az elképzeléseit. Sőt, továbbviszik. Tehát az, hogy a Mikroszkóp Komlós színháza, annyit jelent: én akartam, nekem voltak elképzeléseim, s a mai napig én verekszem azért, hogy ezeket megvalósítsuk. De ezt nem tudnám megtenni Hofi Géza nélkül, aki itt született, és nem tudnám Gera Zoltán vagy Harkányi Endre nélkül sem, nem beszélve olyan munkatársakról, akiknek a neve nem szerepel a színlapon. Nélkülük semmit nem tudnék tenni. Kialakult tehát egy társulat, és vannak olyan állandó vendégeink - vonatkozik ez szereplőkre is, technikai szakemberekre is -, akik fő-állásban ugyan nem itt vannak, de ezzel a programmal ha úgy tetszik másod- vagy mellékállásban is egyetértenek.

– Némelyeknek végül is ez lett az igazi főállásuk, mert itt tudják megvalósítani elképzeléseiket.

– Vagy pedig itt is. A kabarénkat nem tudnám elképzelni Marton Frigyes, a színdarabokat pedig Iglódi nélkül. És itt van Kiss István és Havas Gertrúd, akik a Bábszínház tagjai, de évek óta valamennyi kabarénkban szerepelnek, és bábjuk olyan természetes eszközévé váltak ezeknek az előadásoknak, hogy

már mázsás világpolitikai súlyokat lehet velük felemelni. Ezeket a dolgokat élő ember nem is tudná elmondani.

– Igen, a Mikroszkóp kiváltságos helyzetben van, mindenfelől összehozhatja a megfelelő munkatársakat, s így a legdinamikusabb társalattal dolgozhat.

– Miért, máshol ezt nem tudják megtenni? Úgy tudom, Bessenyei, Báti, Darvas és mások dolgoznak az operettben is, ha szükség van rájuk. Ez csak egyeztetés kérdése, legfeljebb a titkárnak fájhat tőle a feje. És sokkal bátrabban is lehetne csinálni.

– Tehát nem hisz abban, hogy léteznek megkövesedett társulatok?

– Minden színházigazgatónak módjában áll megválasztania, hogy kikkel akar dolgozni. Ez meg is történik. De nyilvánvaló, hogy ennek az akaratnak vannak korlátai. Én például hiába akarnám X. Y.-t leszerződtetni, ha ő a Nemzeti tagja, és ott jól érzi magát. És ha a Főiskolán végez húsz-egynéhány színész egy évben, akkor igényt tart rájuk valamennyi magyar színház. De nekik is vannak szándékaik, szívesebben mennek ide, mint oda. Ez is határt szab a társulatszervezési vágyaknak. És lényeges a rendszerből eredő szociálpolitikai szempont. Nem a szín-házi, a társadalmi rendszerre gondolok. Minden színháznál vannak emberek, akiket szociális megfontolásokról nem tesznek ki. Minden üzemben, minden vállalatnál, minden szerkesztőségben vannak ilyen dolgozók. Akármilyen szép cikkeket írunk tehát a társulatok kialakításáról, az emberi szempontokkal számolni kell.

– Véleménye szerint miért vándorolnak az élvonalbeli színészek közül annyian egyik színháztól a másikig? Következtethetünk-e ebből általános közérzeti problémákra?

– Ez a vándorlási hajlam a színész alkatából ered. A színész általában nyugtalan, önmagával elégedetlen ember, ez természetes, enélkül nem is lenne érdemes ezt a pályát járni. Keresi a helyét, a beteljesülés lehetőségét, és ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy az előző helye rossz volt. Csak ő szeretne valami mást, valamit, amiről sokszor maga sem tudja, milyen is az. De az ember nem mindig arra való, amit szeretne. Ismerek olyan színészt, aki ragyogó egy bizonyos szerepkörben, de benne állandóan él a hiányérzet valami egészen más után. Ez pszichikailag érthető, de objektíve nem alkalmas rá. Tehát nem fog találni színházat, amelyik erre lehetőséget ad neki. S hogy ezt felismerje, előbb végig kell járnia néhányat.

– Gondolja, hogy néha ezek a szubjektív válsághangulatok fűződnek fel a színházi élet általános válságaivá?

Elképzeltető. Egyébként a válság a művészetben nem rossz dolog, minden művésznek válságban kell lennie, amikor valamilyen eredményt ért el, mert attól nagyon hamar meg-

csömörlik. Az ember egy idő után unni kezdi saját sikereit. Azt hiszem, ez a válságérzet.

– A Mikroszkóp Színpadon nincs ilyen válságérzet? A politikai, vagy ha úgy tetszik a publicisztikai kabaré bevált, és egymás után három szovjet darabbal közönségsikert értek el. Mi jöhet most?

– Van ilyen érzésünk, nevezhetjük válságérzetnek is, vagy gyötrő gondnak. Mert valóban sikert értünk el a szovjet darabokkal, és én kötelességemnek tartom, hogy minden évben legyen ilyen siker. Azt is tudom tapasztalataim alapján, hogy a szovjet színházban és irodalomban, tehát regényben, novellában minden évben születik legalább három világirodalmi rangú alkotás. Ez matematikai alapon is természetes. Igen ám, de én a Hajnalok és a Versenylő után nem dobhatom ugyanazt, nekem valami mást kell erről a területről kibányásznom, valamit, amivel túl tudom dobni az elért eredményeket.

– Beszélgetésünk elején említette, hogy szatírákat szeretne játszani.

– Igen, most írom, ez saját darabom lesz. És akár sikerül, akár nem, első lépésnek számom a Mikroszkóp egy új irányba való kitágítására. Hogy szatíraszínház is legyen, mert ez Magyarországon nincs. Lehet, hogy én megbukom a darabommal, de attól a Gulliver változatlanul remekmű marad.

– Ha csak azzal az egyetlen kérdéssel kerestem volna fel, hogy szóljon hozzá az igazgatói székből a színházi élet legégetőbb kérdéséhez, miről beszélt volna?

– Már érintettük azt a kérdést. Szeretném, ha az elméleti és a gyakorlati szakemberek kölcsönös ingerültsége lehiggadna. Nem a vitát akarom elvágni, mert vita nélkül nem tudok szellemi életet elképzelni. De ez a vita most rossz stádiumban van. Nyitott kapukat döngöztetnek, vagy olyan zárt kapukat, amelyeket pillanatnyilag nem is lehet kinyitni, és közben emberek halálra sértődnek. Szellemi érvek helyébe sérelmek, indulatok, sebek, személyeskedések léptek, és ilyenkor felvetődik a sztereotip javaslat: üljünk le egy asztalhoz! Én annyi asztalnál ültem már, és nem volt semmi értelme. Térjünk inkább észhez. Próbáljunk ingerültség és egymás káromlása nélkül visszatérni a konkrét produkciókhoz. Mindig veszélyes, amikor a kritikáról vagy a színházról bizonyítványt akarunk kiadni. Nincs olyan, hogy „a kritika” meg a „színház”. Nézzünk meg produkciókat, kritikákat, tanulmányokat, és ezekről beszéljünk. Az elmúlt évadban is volt jó néhány olyan produkció, amelyről érdemes lenne beszélni, megbírálni, dicsérni, elemezni. Miért nem ezt tesszük? Most olvastam az újságban, hogy az iskolában eltörölték az átlagosztályzatot. Ezt meg kellene tenni végre a színházi életben is.

Mészáros Tamás

játékszín

BÁNYAI GÁBOR

A Körszínház tizenöt éve

Tizenötödik évadjához érkezett az idén a Körszínház, Kazimir Károly és szín-házi életünk egyik legizgalmasabb vállalkozása. Emberi léptékkal mérve még csak a kamaszkor küszöbére ért a színház - eredményei azonban már a felnőttiségről árulkodnak. Ezért is - és nem pusztán a szép jubileum alkalmából - érezzük úgy, hogy érdemes egy kicsit alaposabban áttekinteni azt az utat, amit ez a kísérletező kedvű társulat az elmúlt években megtett.

Az indulás

A színház tízéves jubileumakor írta Devecseri Gábor a következő sorokat: „A körszínház még a kör előtt kezdődött. A tíz-egynéhány éve feltűnést keltett miskolci Antigoné-előadás volt a nyitánya. Az, amit ihletnek nevezünk, legtöbbször a saját, már megvalósított munkáinkból is táplálkozik. Részt ad nekik magából. Így történt, hogy Kazimir Károlyban a maga rendezte Szophoklész-előadás élménye és az a gondolat, amelyet régóta dédelgetett, hogy a közönség - elhelyezkedése módjával - hallgatva is cselekvőbb módon kapcsolódjék a drámába, összeötvöződött, és a Körszínház sugallatává lett. A játéktér körül csaknem teljes kört záró közönség ünnepebben is, meghittebben is részesült az előadásban. Antik hagyomány és modern törekvések együttes érvényesülésekor.”

Kazimir Károly célja a Körszínház létrehozásakor kettős volt -- bár e kettő nagyon mélyen és szorosan összefügg. Egyrészt létre akart hozni egy igazi népművelő színházat, ahol tanulni és tanítani is lehet, ahol súlya lesz a kimondott szónak. Másrészt - de az előbbi keretében - vállalni akarta a fölfedezés izgalmát és kockázatát, megpróbált korszerű színházat létrehozni. Korszerűt - de nem külsőségeiben. Nem a látszatújdonság vonzotta, a mélyebb emberi tartalmakat kutatta inkább. S mindez együtt egy új közönség (talán közösség) létrejöttét is ígérte. S a körszínház - mint forma - jó alapnak tűnt. Alighanem az 1957-es párizsi út adta a döntő lökést ez ügyben: az ottani Körszínház igazgatójának, André

Williers-nek nézetei és tapasztalatai jó talajra leltek a hasonló tervet már régen dédelgető Kazimírnál.

Nagy tervekkel, nemes célkitűzésekkel hívták tehát életre a Körszínházat 1958-ban. Tekintsük át: mi az, ami megvalósult az elképzelésekből, mi maradt félbe-szerbe - egyszerűen mik az eredményei az elmúlt másfél évtizednek, és mivel maradt adós a Körszínház.

A „görög korszak”

Az 19612-ig terjedő időszakról van szó. Az első szárnypróbálgatások idejéről - mely azonban művészileg már mindenképpen kiérleltnek is tekintendő. Az az alapötlet valósult meg ekkor, amelyik a Körszínház létrejötténél már jelen volt. Felújítani az antik hagyományokat - drámát és színházat egyaránt -, azokat, melyeket akkori színházi életünk oly méltat-

Mécs Károly (Lemminkeinen) és Horváth Teri (Lemminkeinen anyja) a Kalevala előadásában (Körszínház)



lanul mellőzött. Tenni mindezt mindig az aktualitás, a modernség, a mához szólás igényével. A kritika honorálta is rögtön már magát a kezdeményezést is. „Ma már vitathatatlannak látszik, hogy roppant hiba volt a magyar közönséget hosszú idő óta megfosztani a klasszikusok színházi élvezetétől, s a vállalkozás csak annál dicséretesebb.” (Horváth István Károly, Kortárs, 1958. okt.) De túl az úttörő mivoltan oda kellett figyelni a megvalósítás magas színvonalára is. Az *Antigoné* „hagyományos” és az *Oidipusz király* „szokatlan”, oratorikus előadása is számtalan új lehetőségre mutatott és továbblépésre biztatott. Így került sor Szophoklész után Euripidész darabjára, majd Plautusra és végül 1961-ben a vélt legnehezebbre, Aiszkhüloszra. Az előadási formák, a színpadi megoldások ugyan változnak, de az eredeti célt egyetlen pillanatra sem téveszti szem elől Kazimir Károly. „A kísérletezők elérték céljaikat. Igazi csemegét nyújtottak a színházi ingyenceknek, kitapogathatták a pesti nagyközönség nyári teherbíró képességét, s ugyanakkor jó alkalmat nyújtottak két tehetséges fiatal rendezőnek, Kazimir Károlynak és Kazán Istvánnak, merész ötleteik megvalósításához. A bemutatók színhelye, a Körszínház - a Jég-színház elárvult porondja -, megfelelő lehetőséget ad ehhez” - írta az 1960-as bemutatók kapcsán Morvay László.

A Körszínház mostantól már nem egyszerűen a két évad közti nyári szünetet töltötte ki, hanem szerves részévé vált az egész színházi évnak. Következett ez egyrészt a házagópító jelentőségű bemutatókból - de nemcsak azokból. Fontos látnunk e kísérletek színház történeti jelentőségét is: egy sajátos forma-nyelv kiküzdésének időszaka volt ez.

Az első évek kísérleteit a kritika egyöntetű helyeslése és biztatása kísérte. Mindenki érezte, sőt tudta a Körszínház igazát - és várta a folytatást. Mert az hamar nyilvánvalóvá vált, hogy itt nem egy állandó nyári „antik” színházról van csupán szó, hogy ezek az előadások még csak az első lépések egy olyan úton, melynek vége egyelőre még nem látható. Erre utaltak Kazimir Károly egyik nyilatkozatának szavai is 1961 augusztusában: „A körszínházi forma a görögöknek felel meg legjobban, mert-arra írtak. Minden darabhoz meg kell találni a megfelelő színpadi formát. De a Körszínház nem kötődik a görögökhöz.”

Kazimir a színjáték ősi alapformáitól indult el a Körszínház létrehozásakor.

Itt próbálta ki először a maga és a közönsége erejét. Sikerral. Folytathatta hát a kísérleteket a népművelés és a fölfedezés örömeinek kettős meghatározottságában.

Újabb kísérletek - a bizonyítás kora

E korszak első szerzője Shakespeare volt - ki is lehetett volna más? De Kazimir nem az elkoptatotthoz nyúlt, itt is túl akarta magát tenni a rossz beidegződéseken. A színpadokról méltatlanul száműzött II. Richárdot állította színpadra. S az eredmény nem is maradt el: az előadás kielégítette a felfokozott érdeklődést és várankozást. Egyes kritikusok a részletmegoldásokat emelték ki, mások a friss, szuggesztíven ható nagyszínházi élmény hangsúlyozását látták szükségesnek.

A következő bemutató ismét merész vállalkozás: Corneille *Cid* című drámája került színre 1963-ban. A francia klasszicizmus darabjai nem túl népszerűek nálunk, igen sok előítélet alakult ki velük kapcsolatban. Már az is formabontó meg-oldásnak tetszett, hogy a viszonylag kis közönséget, zártságot és bizonyos intimitást igénylő darabot éppen a Kör-színház tűzte műsorára. De a siker Kazimirt igazolta: a *Cid* - ha csak erre az évadra is - győzelmet aratott. E siker összetevőiről idézzünk egy-egy mondatot két akkor megjelent kritikából. „Most ... Kazimir felfedezi a Corneille-drámában a nem exkluzív, hogy úgy mondjuk: népi vonásokat. (Hermann István, Népszabadság, 1963. júl. 24.) Ehhez kapcsolódik Dersi Tamás sommás véleménye is: „A művészi hagyomány tisztelete, s a mai közönség érzéseit, gondolatait befolyásolni tudó dráma iránti érdeklődés magyarázza Kazimir választását.” (Esti Hírlap, 1963. júl. 15.)

A további darabválasztások is tükrözik Kazimirnak azt a törekvését, hogy megdöntse a babonát: csak bizonyos darabok alkalmasak a Körszínház előadásaira. Azt igyekszik bebizonyítani, hogy minden alkalmas, ami valóban drámai, ami komoly értéket képvisel, „ami elsőrendűen a dialógusaiban él.” Ennek a bizonyításnak az első állomásai: Brecht és Calderón. A két név már egyben jelzi is, hogy két különféle stílust próbált ki ekkor Kazimir a színpadon. S ha joggal állapíthatták is meg kritikusai, hogy „vállalkozása olykor kihívás”, az elért eredmények őt látszottak igazolni. De ennek okát elsősorban ott kell keresnünk, hogy e kihívások, bizarr dupla vagy semmi játékok mögött mindig ott állt

garanciaként a mélyebb szándék, a mához szóló akarás hite is igénye - a megvalósítás mindig ezt célozta. S ezt a kritika is elismerte. Különösen így volt ez az 1965-ös nagy siker, a Thomas Mann-bemutatók (Mario és a varázsló; Fiorenza) esetében. „Gyakran sokkal többet érő és eredetibb egy-egy feledett és színpadról a szakközvélemény által eltanácsolt művet ilyen módon színpadra állítani, s bátrabb vállalkozás is, mint egy és más újat, amely mélyebb elemzés esetén nem is bizonyul újnak” - írta Rajk András. (Népszava, 1965. júl. 21.) Az a tiszta és tartalmas egyszerűség, ami ezt az előadást jellemezte, igen biztatónak tűnt a Körszínház további sorsát, jövőjét illetően.

A következő két év kísérleteit akár irodalomtörténeti pereknek is nevezhetnénk. Shakespeare egyik igen ritkán játszott darabjának, a *Troilus és Cressidának* esetében is megnyilvánult Kazimirnak az a képessége, hogy rendet tud teremteni a darabban; tudja úgy olvasni a műveket, mint egy felfedező; tud értelmezni és világosságot teremteni a színpadon. Mindezekre a képességekre fokozottan szüksége volt a következő évben, abban a harcban, mely a *Tigris és hiéna* bemutatója körül zajlott. Irodalomtörténeti konvenciókkal kellett itt Kazimirnak megbirkóznia - vagyis egyszerűbben szólva: be kellett bizonyítania, hogy Petőfi előadható színművet írt. A pert Kazimir Károly nyerte. Erről tanúskodnak az egyes kritikusok is Koltai Tamástól Pándi Pálig. Csak szemléltetésül hadd álljon itt Simon Gy. Ferenc néhány sora: „Az igazság ragyogott teljes fényében, a jóvátett tévedés, a siker. A meglepetéssel gyakran számoló Kazimir Károly rendezése, az odaadó színészek játéka egyengette útjára a sikert. A per most végképp eldőlt. Vitathatatlannal rangos hely illeti ezután már irodalomtörténetünkben ezt a drámát. S színház történetünkben ezt az előadást.” (Magyar Ifjúság, 1967. júl. 21.)

A *Tigris és hiéna* előadásával tulajdonképpen lezárult egy korszak a Körszínház életében és ezzel együtt Kazimir Károly pályáján is. A fejlődés - ezt most is nyomon követhettük - egyenes vonalú, egyenletes és logikus volt. Kazimir nem az a művész, aki sokáig képes megmaradni egy-egy kivívott eredmény mellett. Csak részletnek tekinti ezeket, ezért is haladja meg újra meg újra őket. Ennek érdekében aztán olyan kísérletekre is vállalkozik, melyek első pillanatban több veszélyről, mintsem lehetőségről tanús-



A Ramajana a Körszínházban

kodnak. De ez a kísérlet nem önmagáért volt: egy új közönség felnevelését, egy új ízlés és műveltség kialakítását éppúgy célozta, mint ahogy azt is feladatának tekintette, hogy a színház lehetőségeit kitágítsa. Csak ezek egysége, fel nem billenő egyensúlya biztosíthatta a művészi sikert. Ha valamelyik is túlsúlyba kerül a másik rovására, megbomlik az egység, s akkor - ez már ekkor is nyilvánvaló volt - öncélúvá válhat az eddig tartalmas és tanulságos kísérletezés.

A továbbhaladásra több út is nyitva állt Kazimir Károly előtt. Volt, aki azt hitte, hogy a *Tigris és hiéna* megkezdte úton továbbhaladva a Körszínház egyéb feledésre ítélt értékeit is bemutatni a magyar drámai hagyományokból, mások egyszerűen kíváncsian várták Kazimir újabb meglepetését. Nos, ebben aztán nem is volt hiány.

Sikerek és ellentmondások

A jubileumi tizedik esztendőben, 1968-ban, még az eddigieknél is merészebb vállalkozásba fogott Kazimir Károly. Dante *Isteni Színjátékát* kísérte meg színpadon elfogadtatni. Ezzel részben népművelői tevékenységét is folytatta, részben pedig az új utak feltárását kívánta szélesíteni. Látszólag tehát pontosan ott folytatta, ahol abbahagyta. Miért hör-

dült fel most mégis az a köz- és nem közvélemény egyaránt, amelyik pedig már hozzászokhatott ezekhez a nagyon is merész kísérletekhez? Azért, mert szinte mindenki megérezte, hogy most nem egyszerűen egy mű dramatizálásáról van szó: sokkal inkább arról, megmarad-e Kazimir az ésszerű lehetőségeken belül és az eredeti célkitűzései mellett, avagy átlendül egy olyan szférába, ahol már maga a puszta mutatóvány is céljá válik. Ez a kérdés tér vissza ma-kacsul immár hatodik éve a Körszínház bemutatói kapcsán.

De nemcsak maga a probléma jelentkezik újra meg újra az évek során - bár ezzel korántsem akarom azt állítani, mintha Kazimir és a Körszínház mindig önmagát ismételné. Visszatérőek és hasonlatosak a bemutatókkal kapcsolatos kritikai állásfoglalások is. Nem hiszem, hogy ez egyes kritikusok vérmérsékletétől, maradiságától vagy éppen a kor-szellemet jobban értéséből adódna. Inkább a színház feladatáról vagy funkciójáról alkotott különböző nézetek csap-nak itt össze. Voltak, akik ünnepi eseményként értékelték például a Dante-előadást (I. M. G. P., Népszabadság, 1968. júl. 10.), mások Kazimir életének legnagyobb és legértékesebb kísérlete-ként értékelték - fenntartásaikat hangoz-

tatva - az előadást (I. Kardos Tibor, SZÍNHÁZ, 68/1), megint mások a kockázatos kalandból csak a pedagógiai és népművelői szándékot érezték dicséretesnek (I. Léty Vera, ÉS, 1968. júl. 27. vagy Mátray-Betegh Béla, Magyar Nemzet, 1968. júl. 14.). Talán nem érdektelen e néhány hivatkozás, hiszen ez segít eligazodnunk a Körszínház izgalmas produkcióiban.

Kazimir Károly vállalta a vádakat is, néhányat egyenesen dicséretnek érezve. Ez derül ki legalábbis abból, amit a Színjáték és a Kalevala kapcsán céljairól elmondott: „A művészet vetése nem érik be minden fejben egyforma idő alatt. De vetnünk kell, hiszen összességében felelősek vagyunk érte, hogy mindenütt beérjen a vetés. Szerintem ez minden művészember kötelessége. A Dante-mű bemutatója után - amely azóta hatvanszor ment telt házak előtt - olyan véleményt is hallottam, hogy ez nem volt más, mint egy népművelő ismeretterjesztő előadás. Büszke vagyok erre. A nemes népművelésnél és ismeret-terjesztésnél nincs szebb feladata a szín-háznak.”

És a Kalevala után következő Milton-előadás esetében ismét csak erősen megoszlanak a vélemények. Aki a Kalevalát helyezte, most is üdvözlöi a választást,

aki annál művészi félsikerről, félmegoldásról beszélt, most még inkább ezt hangsúlyozza. Két dolgot azonban mindenképpen el kell választanunk egymástól: a mű megválasztásának, illetve a dramatizált változat színpadi megvalósításának a kérdését. Az előbbivel kapcsolatban hadd idézzek két frappáns megfogalmazást. Léty Vera írta még a Dante-előadás kapcsán, de a későbbiekre is érvényben hagyva: „Dante dióhéjban - nem Dante.” Amikor az *Elveszett Paradicsomot* mutatták be, Ungvári Tamás így írt: „Milton eposzának színpadi megjelenítése lehetetlen. Kazimir Károly kétségtávol bement az *Elveszett Paradicsomot*. Ez a színpadi játék nem azonos Milton művével. Kérdés: szabad-e ezt. Válasz: szabad.” Még ennél is érdekesebb azonban a színrevitel módjának kérdése. Itt ugyanis az egyébként keményen vitat-

kozó kritikusok általában egyetértének. Mindannyian fölfedezik ugyanis az előadások két súlyos fogyatékoságát - s itt kell rátérnem arra a veszélyre is, melyet a fentiekben már megpendítettem. Az egyik ilyen hiány abból adódik, hogy Kazimir nem viszi végig következetesen a koncepcióját, s így éppen azzal marad adós, amit a leginkább elvárnánk a mai, a korszerű színháztól: az itt és most egyértelműségével, az erőteljes politikummal, a plasztikus gondolatisággal. Ezzel szorosan összefügg a másik kifogásolható tényező is: ez pedig a játékoság helyenkénti túlburjánzása, néha az ötletek öncélúvá válása. Így azután nem csoda, ha a néző „hasadt lélekkel vall bámulatáról és időnkénti elborzadásairól.” Félő volt tehát, hogy megbomlik az a kényes, de éppen ezért érdekes egyensúly, ami jellemezte a Körszínház elő-

adásait. Bár egyfelől pozitív tendenciaként jelentkezett a nemes népművelői jelleg erősödése, a közelítés a korszerű demokratikus népszínház felé, negatívumként kellett értékelnünk a gondolatiság rovására megnyilvánuló és néhol öncélú ötletelmozást - annál is inkább, mert ez utóbbi mutatkozott egyre erősödőnek.

Molnár Gál Péter, aki az első pillanattól kezdve támogatta Kazimir azon törekvéseit, melyek „az általánostól eltérő irányban keresik a megváltást”, már az 1970-es Milton-előadás kapcsán föl-tette a kérdést a rendezőnek: miért nem fordul a keleti színházhoz, miért nem kutat ott további lehetőségek után? Nagyon jól látta, hogy hová is vezet Kazimir fölfedező útja, hiszen a következő években valóban ide érkezett el vele a Körszínház. Nem szükséges most hosz-

Jelenet a Körszínház Csúsingura-előadásából (Iklády László felvételei)



szasan bizonygatnunk, hogy mit is jelentett például Brecht számára a keleti színház inspirációja, s hogy általában mit köszönhet ennek a XX. századi dráma-és színháztörténet. A lépés tehát logikus volt - mégis merésznek és veszélyesnek tűnt. Maga Kazimir így fogalmazta meg célkitűzését: „*Á Ramajana* áthatolhatatlannak tűnő szövegei frissítő forrásokat rejtenek. Az egyetemes színjátszás új erőre kap, ha e forrásokhoz járul. Hiszen az indiai eposzok bevallatlanul is óriási hatást gyakoroltak az európai irodalomra. Költők és írók fordultak vágyódva, újabb és újabb inspirációkat keresve a keleti kultúra felé, ahol zene, képzőművészet, színházkultúra is kimeríthetetlen gazdagságú kincsesbányát talál.” Ezeket a forrásokat kutatta Kazimir 1972-ben a *Csúsingura* kabuki-játékával épp-úgy, mint ezidén a török árnyjátékkal, a Karagözzel. Nem az egzotikum érdekelte, hanem az, ami számunkra is érthető és követhető, amitől okosabbak és tehetségesebbek leszünk itt és most. Így elkerülhetjük az oly káros belterjességet, s utakat tapogathatunk a jövő színházi lehetőségei felé.

Itt azonban már végképp borotvaélen táncolt a már emlegetett egyensúlyi törekvés. El kellett ugyanis jutni a stílszalagság olyan fokára, ahol az anyag kuriozitása átadja a helyét az ennél sokkal lényegesebbnek: a nekünk szóló gondolati elemnek, a nekünk címzett színpadi-drámai üzenetnek. Ha valahol, hát itt precíziós műszerrel kellett kimérni a lassan már közhellyé koptatott tartalom és forma egységét. Míg a *Ramajana* esetében egyes kritikusok továbbra is a választás képtelenségét hangsúlyozták, az utóbbi két bemutató esetében már valóban színpadi drámai anyagról volt szó, így jobban oda tudtunk figyelni a megvalósítás mikéntjére is.

Az elmúlt évek során egyértelműen kialakult az a rendezői stílus, melyet Kazimir Károly sajátjának érzünk. Ennek a megnyilvánulásai azonban csak akkor fogadhatók el, ha szervesen beépülnek a játék testébe, az egyes effektusok, ötletek nem ütnek el az egész stílusától. Ráadásul ezúttal még azokkal az effektusokkal is meg kellett birkóznia a rendezőnek, melyek eredetileg a keleti játékok lényegéhez tartoztak, nekünk azonban csak fölösleges koloncnak tűnnek. Nos, ez utóbbival mintha sikeresebben küzdött volna meg Kazimir, mint a saját ötletei megfékezésével. A különféle hangú kritikák is jórészt ezt tükrözik. Meg-

egyeznek abban, hogy a játék nem volt sem túlságosan indiai, sem túlságosan japán vagy éppen török bár itt alig-hanem Létay Verának kell igazat adnunk: összehasonlítási alapunk erre bizony édeskevése van. Mégis, az érezhető volt, hogy a színpadi játékok nem voltak idegenek, Kazimirknak sikerült az idegen anyagot sajátunkká honosítania. Éppen ezért is voltak annyira bántóak azok a beleerőszakolt ötletek, nyers effektusok, melyek néhol már önálló színpadi életet éltek, szinte teljesen függetlenül az eredeti drámai anyagtól. (Hirtelené-ben csak két példa: tavalyról például a keretjáték, idén mondjuk a magyar nyelvészkedés.) S ha ezeket szóvá tesszük, annak az az oka, hogy éppen e tényezők borítják fel Kazimir színpadának „kényes egyensúlyát”, ezek okozzák, hogy a mának szóló üzenet, a gondolati elem, a „mi szemléletünk” sokszor eltűnik az előadások élményéből. S ezt annál inkább fájlaljuk, mert minden egyes produkció magában rejtja a teljes élmény lehetőségét. Nem a választás helyességén kell tehát szerintem vitatkoznunk - kritikánknak abban kell segítenie, hogy a szín-padi egyensúly ne borulhasson fel. S akkor még jobban oda tudunk figyelni azokra a mély és aktuális összefüggésekre, melyekről Kazimir Károly színháza mindig is szólni kívánt - és tudott is általában.

Befejezés helyett

Talán nem számít ünnepprontásnak, hogy a tizenötödik évforduló kapcsán nemcsak az elért eredményeket, hanem az árnyoldalakat is igyekeztünk számba venni. Tettük ezt azért is, hogy rámutassunk: a Körszínház következetesen, merészsegeiben is - megkockáztatom - logikusan halad kitűzött célja felé; nem szabad erről az útról letérnie, nem válhat üres kísérletezéssé, hiszen ezzel lényegéről mondana le. Nem megújhodnia kell tehát a Körszínháznak, nem is a már átlépett mérföldkövekhez visszatérnie - továbbhaladva kell saját buktatóit kikerülnie.

Szerencsére nem lezárt pályáról vagy életműről van itt szó, hanem egy évente újdonságot produkáló műhelyről. Ezért ezt az írást is bár Devecseri Gábor szép soraival bocsátom útjára - befejezni csak Kazimir Károly és a Körszínház tudja. „A Körszínház mozgékony intézmény. Lényege állandó, színtere folyton változik. A Körszínház mindig ott van, ahol Kazimir Károly, Kazimir Károly mindig ott van, ahol izgalmas, új, hiánymegszüntető művészi munka várja.”

SZÁNTÓ ERIKA

Mitől Karagöz a Karagöz?

Tiszta forrásból ...

Kazimir Karagöének kevés köze van a *Kalevala*, a *Ramajana* vagy a *Csúsingura* rendezőjéhez. Úgy tűnik, egy útra nem csak rátalálni nem könnyű, hanem azon tartósan járni sem az.

Kazimir másfél évtizedes körszínházbeli erőfeszítéseit nem okoskodásunk, ha-nem „jobbulásunk” érdekében tette. Vonzotta az ősi, a különleges, a távoli, a népi - minden, ami a „tiszta forrás” ízt ígéri. Néha elveszett ugyan a forma- és stílusgondok sűrűjében, de sosem megmutatni akart valami furcsát vagy újat, hanem átélésre, katarziszra rábírní nézőit.

Miközben persze izgatták a különleges „szakfeladatok”: hogy hogyan állnak vagy ülnek le „indiaiul” vagy „japánul”, s mit jelent, ha kétszer lebben meg egy keszkenő, vagy megbillen a legyező. Bevallom, elfelejtettem minden ilyen „érdekeséget”, amit az évek folyamán feltálat, s mindig éreztem benne némi magánkedvtelést, bár nem lehetett egészen igazam, mert a Körszínház színészeinek szemmel láthatóan hasznukra vált, hogy ilyen „kiegészítő sportágakat” kellett rendezőjük irányítása mellett üzniük. Műhelyszempontok azonban rövid távon nem azonosak a közönség szempontjaival: az a néhány óra „Japán” vagy „India”, amellyel a Körszínházban az elmúlt években lenyűgözték és elkápráztatták a nézőt, egyúttal némileg ki is rekesztették az élményből. A színpadon túl nagy hangsúlyt kaptak azok a jelzések, amelyek a magyar látás- és színházkultúrával rendelkező (vagy nem rendelkező) néző számára megfeythetők.

Az ilyenfajta színháznak számolnia kell azzal a gyanúval, hogy végterméke nem művészi, hanem mű, tehát nem igazi ... A talmiság vádját Kazimir színházának azért sikerült mindeddig mégis távortartania magától, mert a művek közvetíthető igazsága erősebb volt az eszközök hatalmánál, s mert végül a rendező és színészei is inkább az emberi érzést és gondolatot ítélték fontosabbnak

a „majdnem olyan, mint az igazi” ügyes-ségnél. Ráma és Szita szerelmének pusztulása emberméretű dráma, s úgy tudott felizzani a színházban, hogy lényegtelené vált mellette a megfeythetetlen mozgásrítus, (legalábbis előtanulmányok nélkül az), s a *Csúsingura* Juranoszkéjének sorsa-vállalása is fontosabbá nő, mint az egy előadásnyi kabukitanfolyam. A Kalevala előadása pedig teljes harmóniát teremtett az eszközök és a közvetítendő gondolat között.

Kazimir a távoli világokban felfedezett hőseit mindeddig rokonította valamiképp a mesebeli legkisebb fiúval. Rengeteg erőt áldozott arra, hogy ezt a mesebeli fiút távoli népek távoli kultúrájában kiszabott ruhában járassa, de mindig volt hős. Egyszerűbben : ember. A ruhában elgyönyörködtünk, megcsodáltuk, az emberért izgultunk, kinevettük vagy megsirattuk. 1973-ra maradt - a ruha.

Karagöz és Hadzsivat

Ki ez a Karagöz és Hadzsivat, és mi történik velük? Ha a kérdésre az előadás végéig nem kapunk nemcsak tartalmilag, de hangulatilag is meggyőző választ, akkor *csak látványosságban* s nem színházi élményben volt részünk. Molnár Gál Péter szerint a cselekmény apró tréfákból, vaskos becsapásokból és elpáholásokból áll, éppúgy, mint a némaburlesz-

kek sorozataiban - például Chaplin Charlie-jának kalandjaiban.

Ezeknek a kalandoknak a cselekménye valóban nem egy ívben épül, de a központi hős egyénisége annál következetesebben érvényesül. Vajon nem épp attól népszerű a mai napig kopásállóan a Chaplin teremtette figura, mert egy kiismerhetetlen világban ő maga nemcsak kiismerhető, de kiszolgáltatottan nyílt, s ezért védtelen? A botladozó Chaplin nem kiagyalt kalandok, tréfák és véletlen elpáholások hőse volt, hanem épp személyisége vonzotta magához a világból mindazt, ami elmaradhatatlanul hozzá tartozott. „Chaplinese” dolgok estek evvel az emberkével, s ezek a tréfák és kalandok nélküle semmit sem jelentenek.

Karagöz és Hadzsivat csak azért *népi* hős, mert közlik velünk. Látni nem látjuk annak: ami a színpadon megjelenik - botladozás, tréfa és elpáholás - az hős nélküli, enyhén régiesre és egzotikusraidegenre hangolt kabaré. Kabaré és nem bohóctréfa, mert a bohóctréfában mindig van egy cseppnyi keserű-fájdalmas íz, s a legnagyobb röhögések és fenékre esések közepette sem tűnik el az ember.

Azt mondanám, hogy Karagöz és Hadzsivat (nagyon kevés fokozatbeli különbséggel) gusztustalan és gerinc

nélküli kispolgárok, lumpen elemek. Azt mondanám, ha az ügy köré fűjt történelmi levegő nem tenne bizonytalanná. Így csak azt mondom, fogalmam sincs róla, ki ez a két ember, aki két részben botladozik előttem, hogy letudják a mélyebb, mesebeli jelentést nélkülöző kalandjaikat, és felmondják tréfásnak szánt trágár vagy kikacsingató szövegeiket. (A valamikori rögtönző jelleg sok mindent indokolhat, de indokolja-e azt, hogy ezek a tizenhatodik századi törökök finn nyelvtudásuk bizonyítására a következő szavakat emleghessék: Kalevala, Kazimir ... ?)

Néhány kritikus nagytermészetű hő-söket fedezett fel a színpadon, akik a nép vágyálmait testesítik meg. Nekem nem sikerült sem álmokat, sem költészetet, sem népi humort kibányásznom a bemondások és jópofáskodások zürzavarából.

Az előadás színészileg Szabó Gyula Karagözén és Rátónyi Róbert Hadzsivatján nyugszik. A központi hős megkettőzésének azonban csak akkor van jelentősége, ha egymástól határozottan különböznek, s magatartásuk igazán variációkat jelent. A körszínházbeli Karagöz és Hadzsivat azonban kísértetiesen hasonlít egymásra: ugyanazokat a szavakat és gesztusokat kedvelik, s humoruk jellege is azonos. Ez azonban már az egész előadás stílusával, hangvételével függ össze: a kabarészínjátszás ritmusát, eszközeit a poénok felé való törekvés diktálja, a humor nem a jellem és a környezet ütközéséből robban elő, hanem a mondatok egymásra következéséből. A kabarétréfát ezért teheti tönkre egy rossz szórend, egy cl-vétett kifejezés.

Szabó Gyula az előadás egy-egy pillanatában sikerrel szakítja ki magát ebből a kabaréstílusból, de Rátónyi Róbert végig szigorúan tartja magát hozzá.

A mellékszereplők helyzetét furcsává teszi, hogy az előadás látványa, s mindekelőtt az összes résztvevőt igénybe vevő színpadi mozgás színvonala és kifejező ereje lényegesen magasabb színvonalú, mint a „magánszámoké”. Ezért más stílust és teljesítményt követelnek tőlük a szöveges és a koreografikus részek.

Drahota Andrea az egyetlen, aki Karagöz feleségének szerepében az előadás stílusproblémáitól függetlenedni tud, s meg sem kísérti a kabaréhangvétel. Pontosan kidolgozott gesztusokkal, s a köznapitól kissé elemelt hangszívaival

Jelenet a Körszínház Karagöz-előadásából



valóban egy stilizált népi figurát teremt. Játéka mindvégig a Karagöz előadásának reális, a megvalósulttól különböző lehetőségére emlékeztet.

Hiányérzet - elő- és utójátékban elbeszélve

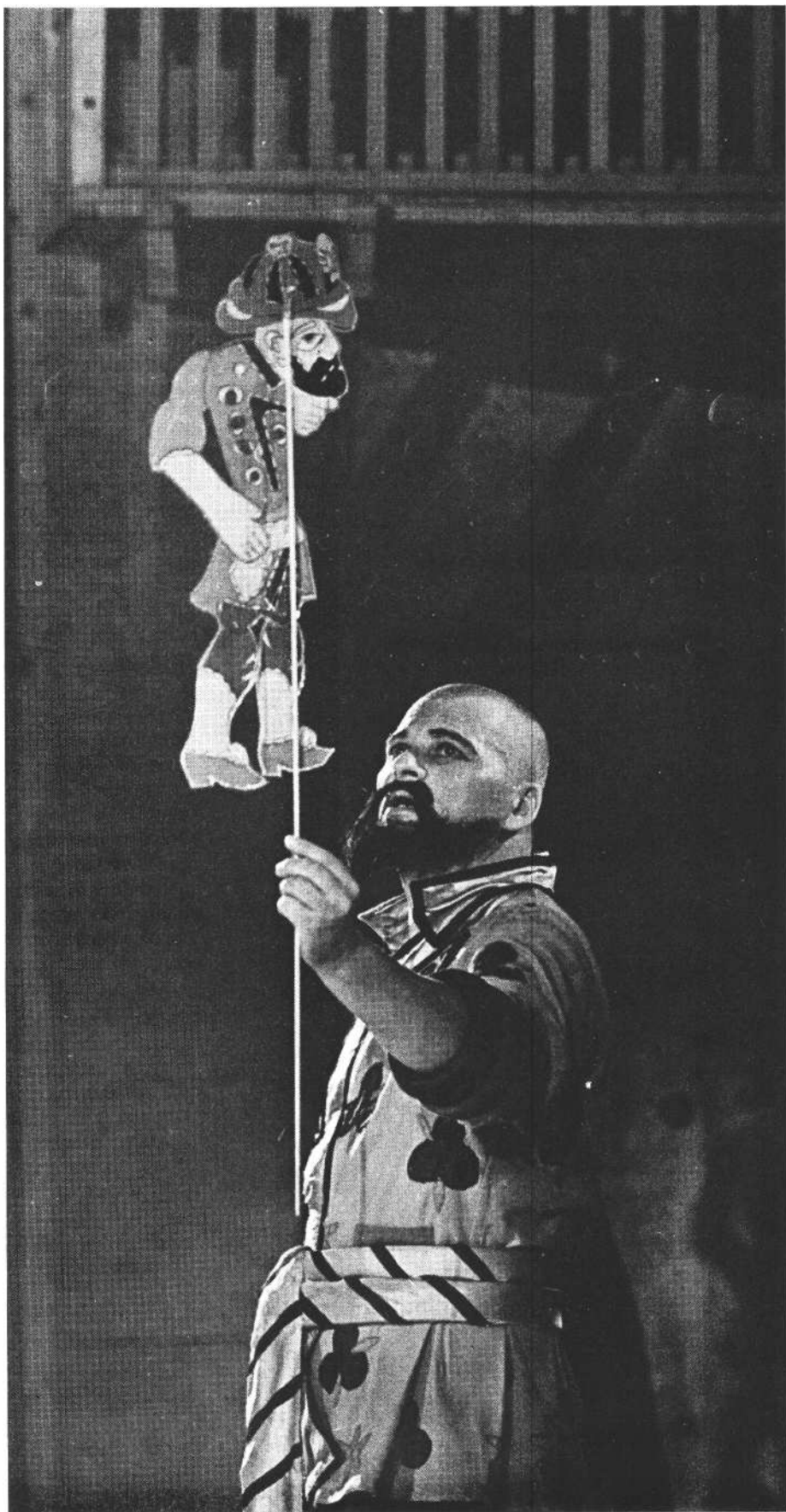
A *Karagöz* előadása nem készült kisebb igénnyel, mint a Körszínház korábbi éveiben létrehozott előadásai. Ezt bizonyítja az állandóan mozgó és színeket hullámoztató színpadkép képzőművészeti igényessége és a zenei anyag gazdagsága, jól mozgó és szépen beszélő színészek ellenére - minden valószínűség szerint a szakadékony irodalmi anyag (amely ebben a műfajban nagyon is alárendelt szerepet tölt be) okozza. Miért, hogy egy olyan előadásban, ahol ez csak másodlagos, tönkreteheti mégis az egészet? Hiszen a Karagözt (a műfajt!) sosem játszották véglegesen rögzített szöveggel. Csakhogy az eredeti közegéből-világából kiemelt színház esetében a szó, a rögzített szó fontosabbnak, hitelesebbnek, valódiabbnak hat, mint a szükségszerűen stilizált (tehát végső soron magyaráított) látvány.

Miről szól? - jut el a néző végül is a kiiktathatatlan kérdéshez. Miről szóljon? - jutott el Kazimir feldolgozó-rendezői munkája is a kérdéshez. Szóljon a népek barátságáról, szóljon a kultúrákban mélyen élő közösről, szóljon a népi hősről, a Vitéz Lászlókról, akik bátran és rettenthetetlenül, elpusztíthatatlanul és legyőzhetetlenül, találékonyan és esendően, földhöz ragadtan és felszárnyalóan harcolnak ... miért is? Természetesen az igazságért, a szegényekért, az elnyomottakért, a legkisebbekért ...

Kazimir körszínházbeli *Karagöze* keményen feltette magában, hogy erről fog szólni. Hiába, hogy a színen látható két hős sehogy sem akar semmiféle igazságtalanságért, legfeljebb valami kis innivalóért vagy egy kis pikáns leskelődésért veszkődni ... Hiába, hogy a színen látható két jóltáplált nemcsak a vitézségnek van híján, hanem minden-féle népi erénynek is, a gálánsságban inkább titkon malackodó öregurakhoz hasonlítanak, a kalandokban inkább jellem nélküliek, mint ötletesek ...

Ha nem szól a mű maga arról, amiről szólnia kellene, majd szól az előjáték és

Karagöz (Körszínház)
Szabó Gyula (Karagöz)
(Iklády László felvételei)



az utójáték! Weöres Sándor szűken mért szövege lebeg hát egy furcsa, hangulatilag az egész előadástól távol álló bevezető és epilógus felett, amelyben a népek barátságáról hangzanak el szép monda-tok. Előzőleg és utólag megpróbálja a színház elérni, ami így nem sikerülhet: a pátosz és emelkedettség külön adagolásával életre galvanizálni azt, ami igazi költészet, humor és játékosság hiányában nem vált élővé két résznyi erőfeszítés, munka és jó szándék ellenére sem.

Rendezte: Kazimir Károly, *fordította:* Jánosy István.

Zenét szerelte: Vujicsics Tihamér és Prokópius Imre.

Díszlettervező: Rajkai György. *Jelmez-tervező:* Márk Tivadar.

Koreográfus: Novák Ferenc.

Szereplők: Szabó Gyula, Rátonyi Róbert, Drahota Andrea, Esztergályos Cecília, Harkányi Endre, Csikos Gábor, Jani Ildikó, Kézdy György, Komlós Juci, Polónyi Gyöngyi, Verébes Károly, Hámori Ildikó, Gálvölgyi János, S. Tóth József.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Boldizsár Iván:
Használati utasítás

Mész Lászlóné:
Titánok vétké
Berkes Erzsébet:
Hevesi Sándor

Székely Júlia:
Emlékezés Hevesi Sándor
rendezői tanfolyamára

Cenner Mihály:
Latabár Endre

Nánay István:
A színház Népstadionja

Gábor István:
Budapesti szabadtéri játékok
1973-ban

Mészáros Tamás:
Huszonötödikék

Földes Anna:
Hegedüs Ágnes emlékére

Bányai Gábor: Játék
a játékosról

Szántó Erika:
Major Rómeója Stratfordban

CSIK ISTVÁN

Tíz nyár a Gyulai Várszínházban

Egy színház születése

Mint ahogy az előző években is mindig, 1964 tavaszán is megjelentek lapjainkban a szabadtéri színpadokat célba vevő epés kis glosszák, felháborodott cikkek, indulatos riportok. Thália siralmas nyári szereplését - éveken át egyedül a Körszínház képviselte az igazi színházművészetet a budapesti nyárban, és a Szegedi Szabadtéri Játékok jelentett felüdülést a kánikulai brettlik áradatában - talán még sohasem bírálták olyan keményen, mint éppen ebben az esztendőben. Pedig azon a nyáron már elkezdődött valami. Színjátszásunk elindult azon az úton, amelyen a régi hagyományokkal rendelkező szabadtéri játékok régóta haladnak: kísérletet tett arra, hogy a környezet adta lehetőségek, a természet vagy történelem teremtette díszletek hangulati hatásával sokszorozza meg az előadás nyújtotta élményt. Víziszínpad, barlang-színpad született - legtöbbjük azonban kérészeletűnek bizonyult.

Abban az évben játszott először Gyulán a magyar alföld egyetlen, viszonylag épségben maradt téglavárának udvarán a Várszínház is. Az idei nyáron már tizedik évadát töltötte be.

Elsőként Victor Hugo *Hernani* című drámáját mutatták be az ódon falak között. A csapongó, szertelen romantika, amely ebből az évtizedek óta nem játszott darabból árad, itt, ebben a környezetben, a komor bástyák tövében, egy-szerre hihetővé vált, reális töltést kapott. Annak ellenére, hogy az előadás szereplőgárdáját - néhány szereplő, így Somogyvári Pál, Horváth Sándor, Fonyó István kivételével - az akkortájt nem túlságosan erős békéscsabai társulat adta, s ez meghatározta az előadás színvonalát, az *Hernani* egésze mégis „átjött” a rivaldán, megfogta a nézőt, élményt adott.

A habkönnyű nyári bohóságokba belefáradt közönség, csakúgy, mint az egész magyar sajtó, örömmel fogadta a bemutatót. Beszéltek róla. Tetszett. Pedig ekkor még az *Hernani* előadásának valóságos értékei ellenére, a siker ellenére is, csak a lehetőségek tették igazán izgalmassá, érdekessé a vállalkozást. A zömök téglavár remek akusztikájú, téglalap alakú udvarában rejlő lehetőségek.

Miszlay Istvánnak, a Békés megyei Jókai Színház rendezőjének és későbbi igazgatójának, a Gyulai Várszínház megálmodójának, megteremtőjének talán legnagyobb érdeme, hogy nemcsak meglátta, felfedezte, de következetesen ki is használta a vár nyújtotta lehetőségeket.

A Várszínház első bemutatójánál inkább a vár dominált: a történelmi kulissza, a látvány, hangulat és atmoszféra. Ez határozta meg a darabválasztást, ez sorakoztatta fel a produkció köré a különféle, jó értelemben vett látványosságokat. Így született meg az előadást bevezető játékok ötlete: a kapu felé vezető úton fáklyával világító alabárdosok sorfala, a park fái alatt szobormereven álló lovasok csoportja, a bástyafokon lezajló őrségváltás, az előadás kezdetét jelző ágyúlövés, s az időről időre felcsendülő fanfár, Erkel Ferenc melódiája.

Ezek a külsőségek túlélték az első előadásokat; élnek és hatnak most is, a Várszínház tizedik esztendejében. Hagyománnyá váltak. De a hangsúly már megváltozott; a Várszínház ma már a köztudatban is elsősorban - színház.

Nem a történelmi atmoszféra, a romantikus hangulat, a lobogó fáklyák fénye csábítja ide az embereket, nem a környezet kedvéért jönnek, a várért, amelyben szinte mindegy, hogy kik és mit játszanak. Színházba jönnek. Színházi élményt várnak: olyan drámát, amelynek ereje a játékban, a kimondott szóban, a gesztus indulatában rejlik. Olyan, öntörvényű előadást, amelyet legfeljebb hitelesít, színesít, teljesebbé tesz a környezet varázsa. De ez a színház, ez az előadás ugyanakkor fokozottan támaszkodhat a környezet nyújtotta adottságokra: a várfalak, a gótikus és reneszánsz ablakkeretek nem csak hangulati, hanem dramaturgiai szerepet is kapnak az egyes előadásokban.

Tíz évvel ezelőtt nemcsak vonzó szabadtéri látványosság, érdekes szín-folt - színház született a gyulai várban. Színház, amely következetes műsorpolitikájával, stíluskereső előadásaival, művészi arculatával ugyanúgy formálja, alakítja egyetemes színházművészetünk, sőt, drámairodalmunk képét, mint bármely más, „téli” színházi műhely. Vagy ki tudja? Talán még annál is jobban.

A múlt vallatása

Az *Hernani* sikere bizonyított: a Gyulai Várszínház nem hamvába holt ötlet,

nem lázas fantazmagória, hanem „reális álom”. Gyula városának vezetői, akik az első pillanattól kezdve az ügy mellé álltak, áldozatkész segítségükkel módot adtak az előrelépésre. Kézenfekvő lett volna a látványosság útján továbbhaladni - valószínűleg nem maradt volna el a siker. De Miszlay István nem elégedett meg ennyivel - színházi sikerre vágyott. Arra, hogy a nézőközönség ne az ódon falaknak, a siserő fáklyáknak, a komor bástyák közé bekandikáló holdvilágnak tapsoljon, ne a környezet szépségén ámuljon, hanem azokat a gondolatokat fogadja be, amelyeket színész és rendező együttes, gyötrődő, kemény munkával megfogalmazott. Így született meg a Várszínház távlati terve, az attrakció és színházművészet szintézise: magyar történelmi drámák bemutatása. Olyan történelmi drámák előadása, amelyekben élő díszletként használható fel a középkori vár, olyan művek színrevitele, amelyek „jól érzik magukat” a várudvaron.

Mivel drámaírodalmunk nem bővelkedik ma is elevenen ható, színházi kultúránk szerves részét alkotó történelmi drámákban, az elképzelés magától értetődően bővült: méltatlanul elfeledett, indokolatlanul porosodó darabok újra felfedezését tűzte ki célul. A magyar dráma sajátos történetéből következik, hogy akad, akadhat ilyen darab; színpadot sose látott, nyers, kimunkálatlan, de értékes torzó csakúgy, mint az idő múlásával tabula rasát teremtő stílusváltozás által süllyesztőbe söpört mű, amelynek esetleges értékeit elfedték diavatja múltja külsőségei. Ezeknek a műveknek felkutatása és színpadra állítása nemcsak izgalmas művészi feladat, hanem valóságos színháztörténeti csemege is.

A Várszínház második bemutatója éppen ezért volt telitalálat. Sárközi György Dózsa-drámáját bizonyos irodalmi körökben valósággal legendák övezték, ám ezek a legendák sohasem léptek túl a baráti társaságok körein, az irodalmi kávéházak küszöbén. Antifasiszta irodalmunk egyik szervező vezéralakjának, a tragikus sorsú mártír írónak ez a drámája 1939-ben született, de sohasem jutott el az igazi színházi közönség elé; most tehát a legendák kódéből és az ismeretlenség homályából egyszerre léphetett elő a gyulai vár udvarára. A bemutatónak országos visszhangja volt, és tökéletesen képviselte a Várszínház törekvéseit: Miszlay István ebben a műben egyszerre találta meg a méltatlanul feledett történelmi drámát, s a vár falai kö

zött nagyszerű otthonra találó, a környezethez remekül illeszkedő darabot.

A Dózsa előadásán már körvonalalaiban kialakult az a színészgárda is, amely a későbbiek során újabb és újabb nevekkel gazdagodva sikerre vitte a Várszínház bemutatóit. Miszlay István egy alkalommal „vidéki válogatott”-nak nevezte színészeit; valóban, a sok vidéki színházban megforduló, rengeteg színésszel együtt dolgozó rendezőnek volt alkalm arra, hogy megismerje a fővárostól, a filmgyár, a rádió, a televízió nyilvánosságától távol a viszonylagos ismeretlenségben is nagyszerű művésszé érett színészeket. De rajtuk kívül helyet kapott a „csapatban” sok olyan fővárosi művész is, aki saját színházában nem jutott művészi ambícióinak megfelelő feladathoz, akinek igazi képességei a közsínházban rejtve maradtak.

Sárközi György drámája valóban felfedezés volt; nagy kár, hogy a sikeres bemutató után újra feledésbe merült. De ekkor még nem volt meg a Gyulai Várszínház ma már egyértelmű szakmai rangja, s bármily nagy visszhangja volt is a bemutatónak, színházaink nem vették észre, hogy a kuriózumnak tekintett nyári színház felfedezése saját repertoárjukat is gazdagíthatja.

A következő bemutató, Szigligeti Ede *Béldi Pál* című drámája félig-meddig szintén felfedezésnek számított. Ebben az évben már érezhetővé vált az is, hogy a Várszínházban önálló, sajátos jellegű színházi műhely alakult ki. A romantikus dráma motívumainak tömörítése, a múlt század dramaturgiai eszközeinek korszerű értelmezése meghozta a kívánt eredményt: a legfeljebb színháztörténeti jelentőségűnek képzelt szerző számos túlhaladott, avitt elemet tartalmazó darabja a szemünk előtt alakult át ma is élő, izgalmas történelmi gondolatok drámájává.

A negyedik évad, az 1967-es nyár nem hozott drámatörténeti meglepetést, mégsem bizonyult visszalépésnek. Legjelentősebb nemzeti tragédiánk, a színházaink repertoárján állandóan szereplő *Bánk bán* került színre. A rendezőnek sikerült az előadásban saját, a „hagyományos” elképzelésektől eltérő felfogását kifejtenie - elsősorban Tiborc alakjának megfogalmazásában: Horváth Sándor nagyszerű Tiborca nem öreg, érzelmekre ható, siránkozó koldus volt, hanem indulatában megcsontosodott, lázadó paraszt, aki nemcsak elsőhajtotta-elszipogta panaszát, hanem vádolt és ítélke

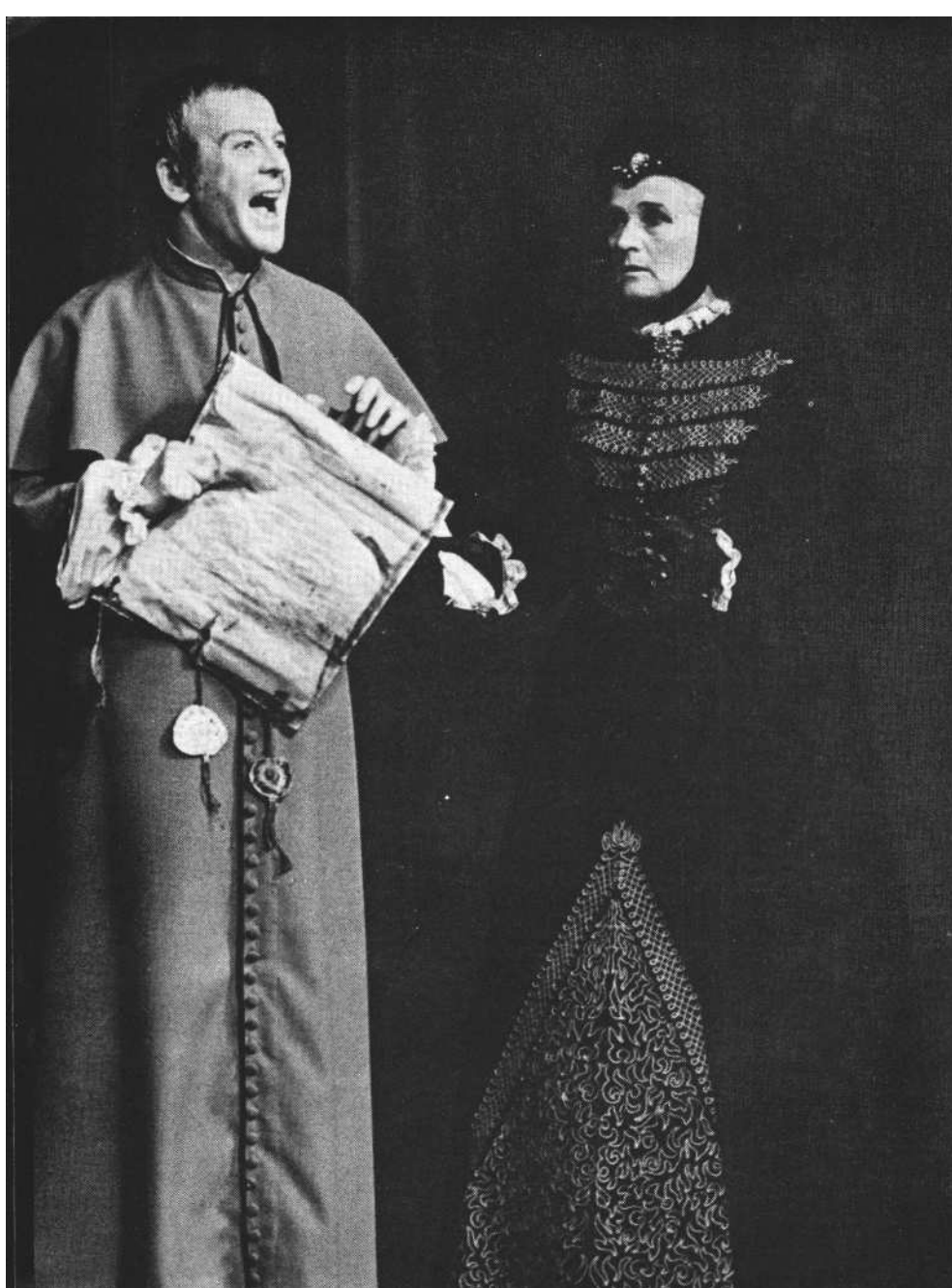
zett - és a középkori falak most is hatáso, ideális keretet nyújtottak a drámához. És a következő esztendő újra a felfedezés esztendejének bizonyult: Madách Imre művét, a Keresztury Dezső által megújított, felfrissített *Csák végnapjait* a gyulai bemutató után műsorra tűzte a budapesti Nemzeti Színház is, és azóta ez a mű is benne él színházi köztudatunkban.

Sajnos, a dramaturgiai felfedezéssel nem minden szempontból volt egyenértékű maga az előadás. A Várszínház sajátos munkájának néhány olyan negatív vonása is előbukkant, amely sok szempontból gyengítette az előadás hatását. Az évről évre visszatérő színészgárda állandósága a vitathatatlan előnyök mellett hátrányt is jelentett: a nyárról nyárra különböző történelmi drámákban, de csaknem azonos szerepkörben fellépő művészek játékában kialakultak bizonyos várszínpadai sztereotípiák, amelyekkel a rendező nem mindig tudott megbirkózni.

A koncepció korlátai

A 1969-70-71-72-es nyár bemutatói, bár egyenként vizsgálva valamennyit szerencsés ötletnek, s a problémák ellenére is öszinte sikernek könyvelhetjük el, egyre nyilvánvalóbbá tették az eredeti koncepció fogyatékoságait. A *trónkereső* című Szigligeti mű ma is aktuális gondolatok hordozója: az igazságosnak vélt cél érdekében méltatlan eszközökhöz forduló ember belső elzülésének drámája. Ugyanakkor - Gyulai Pál szerint - ez a mű Szigligeti legjobban felépített, csaknem hibátlan alkotása. Furcsa módon ez a két motívum, ami a darabválasztást egyértelműen igazolni látszott, egymás ellen dolgozott az előadásban. A mesterség fogásait nagyszerűen ismerő drámaíró fordulatai, amelyek tökéletesen kiszolgálták a múlt század színházának dramaturgiai követelményeit, elfedték azokat a gondolatokat, amelyek a mai néző számára érdekesek lettek volna. A rendezőnek csak részben sikerült megismételnie a *Béldi Pál* bravúráját: nem mert elég határozottan hozzányúl ni a dráma építményéhez, az olajozottan működő, de elavult dramaturgiai mechanizmushoz. Így a drámaíró rutinja diadal-maskodhatott az írói gondolat felett.

Máskor a vitathatatlanul rangos irodalmi értékek nem tudtak - az avatott dramaturgiai beavatkozás ellenére sem - élő drámává válni a színpadon. Jékely Zoltán *Fejedelmi vendég* című mulatságos,



Áprily Lajos: A bíboros (Gyulai Várszínház). Szoboszlai Sándor és Lontay Largit (Ikády László felvétele)

kedves, lírai humorral és finom iróniával fűszerezett színpadi anekdotája elsősorban a nyelvi leleménynak köszönhetette sikerét; a dramaturgiai döccenőket, s a jellemformálás logikátlanosságait csak a játékosan szép, lebegően könnyed versek, az ízes és szükség esetén találóan vaskos magyarságú mondatok feledtethették. Kós Károly *István királyát* az írói építkezés biztonsága, a jellemzés tömörsége, a történelmi atmoszférát teremtő nyelv tette emlékeztetessé; de mindez együttesen sem tudta elfedni a mű epikus fogantatását, a valóban drámai helyzetek, a kiélezett szituációban összecsapó indulatok hiányát. Áprily Lajos magávalragadó, nosztalgikus szépségű tragédiája, *A bíboros*, mindenekelőtt költői közvetlenségével, lírai őszinteségével hatott. A szárnyaló szavak, a sajátos, öntörvényű, költői világot teremtő lírai fűtöttségű gondolatok azonban ebben az eset-

ben is dramaturgiai bizonytalanságot tartak; a lebilincselő nyelvi lelemény, a megkapó érzékenységgű költői hang csak néhány jelenetet volt képes valóban szuggesztív izzással telíteni; a darab egészére, sajnos, a szerkesztés bizonytalansága, az egyes jellemek motiválatlansága nyomta rá bélyegét.

Az a tény, hogy a bemutatók hangvétele egyre inkább a lírai és az epikus felé tolódott, jelezte az eredeti koncepció hiányait. Ha drámairodalmunk története lehetővé tette, hogy értékes alkotások kallódjanak, ugyancsak drámairodalmunk sajátos helyzetéből fakadt az is, hogy legjobb íróink, költőink drámai próbálkozásaiban nélkülözvén az élő színház segítségét, lírában oldódtak fel, vagy epikává duzzadtak az igazi drámai helyzetek. A meglehetősen kisigényű színházi rutin jóvoltából pedig gyakorló drámaíróink munkássága sokszor saját

írói rangjuk alatt maradt. Egyre kevésbé látszik tehát valószínűnek, hogy a könyvtárak mélyéről, a különböző gyűjteményekben porosodó kéziratokból további, kész drámák bukkanhatnak fel, olyan művek, amelyek, mint Pallasz Athéné Zeusz fejéből, teljes dramaturgiai fegyverzetben pattannak ki a színpadra. Egyre nagyobb, egyre alaposabb írói-dramaturgiai beavatkozásra lenne szükség, még a valóban értékes irodalmi nyersanyagot tartalmazó művek színpadra állításánál is; olyannyira, hogy ez a beavatkozás előbb-utóbb elérheti a kegyes csalás szintjét. Annak pedig, hogy a századvégi „műemlékvédelemhez” hasonlóan, círádás-cikornyás drámairodalmat hamisítsunk magunknak, semmi értelme. Ezért lappangott minden egyes gyulai nyári sikerének árnyékában a kimondatlan kérdés: meddig lehet még ezt csinálni? Meddig lehet újabb és újabb régiségeket felfedezni?

A tizedik, jubileumi évad egyszer s mindenkorra megválaszolta ezeket a kérdéseket. Ezen a nyáron először mutattak be az öreg falak között olyan drámát, amely kifejezetten erre a színpadra született: a Művelődésügyi Minisztérium meghívásos drámapályázatának egyik díjnyertes alkotását, Darvas József *Hunyadi* című drámáját.

Darvas József műve is epikus fogantatású. Az író nagy sikerű regényének, *A törökverőnek* motívumaiból építette fel a drámát; ennek következtében számos olyan részlet, epizód is színpadra került, amely, bár minden bizonnyal közel áll az alkotó szívéhez, csak lazítja, bontja a dráma szerkezetét. Mindemellert azonban a saját szavaikkal tömören, nagyszerűen jellemzett figurák, a magas feszültséget hordozó dialógusok s a főhős, az önmagával szembekerülő Hunyadi drámájának kibontása valódi, drámaírói művészetéről tanúskodnak. Hozzájárul még a hatáshoz az ízes, nem erőszakoltan archaizáló, s mégis régmúlt korok levegőjét idéző, színész szájára szabott nyelvezet is. *A Hunyadi* egy nagyszerű dráma lehetőségét, elemeit hordozza magában; kár, hogy a színház nem végzett elég következetes és könyörtelen dramaturgiai munkát.

Ez az ősbemutató, a hibái, problémái ellenére is a történelmi dráma legjobb magyar hagyományaihoz kötődő mű, jelzi azt az utat, amelyen a Gyulai Várszínháznak a következő évtizedben haladni érdemes.

A lelemény hagyományai

^zömök téglavár, a loggiában végződő, téglalap alakú udvar, a komor bástyafal nemcsak segíti, meg is köti a rendező kezét. Viszonylag szűk téren, ráadásul alaprajzában megkötött téren kell színpadra vinni a sokszereplős, hatalmas apparátust mozgató történelmi drámákat. A Várszínháznak éppen ezért már az első előadások során kialakult egy bizonyos stílusa; olyan stílus, amely képes a hatalmas, drámai feszültséget a viszonylag szűk térre koncentrálni, a sokszereplős drámákat úgy kamarásítani, hogy a monumentalitás azért megmaradjon. A kisplasztikák monumentalitása ez; cseppben a tenger.

A Várszínház valamennyi történelmi drámájának előadását Miszlay István rendezte; a Várszínház stílusa - az ő stílusa is. Illetve, kölcsönösen hatottak egymásra. Méghozzá, furcsa módon: a romantikához vonzó rendező itt ebben a romantikus környezetben tanulta meg -- nemegyszer tévedések, félresikerült megoldások árán - a korszerű színház eszközeivel megközelíteni a romantikát, lélektani elemekkel gazdagítani, értelmezni a nagylélegzetű dikciókat. De ennek a stílusnak is minduntalan meg kell újulnia: a már említett színészvezetési gondok kötelezik a rendezőt arra, hogy saját érdekében formálja, alakítsa a közegét is, amelyben a színésznek meg kell szólalnia. Állandóan össze kell törni a megmerevedő sablonokat; gyakorlati példák bizonyítják, hogy Gyulán, ahol a történelmi kamaradramák előadásának sajátos profilja alakult ki, helyet kaphatnak a színjátszás korszerű eszközei is, hogy a gondolati színház a romantikus környezettől sem idegen.

Az az út, amelyet a Várszínház a látványosságtól, a külső hatáselemek bőkezű felhasználásától az igazi színházig, a drámai helyzetekre koncentráló, elmélyült jellembrázolásig megtett, csak a korszerű, eszközeiben és tartalmában állandóan megújuló színház felé vezethet. S úgy tűnik, az együttes tovább tud, tovább is kíván haladni ezen az úton.

A „második csatorna”

A nagy attrakciók, a nyár eseményét jelentő történelmi drámák mellett, 1966 óta minden évben még egy bemutatót tart a Várszínház: egy vígjátékkal adózik a nevetetés műzsájának. Első alkalommal Heltai Jenő bűbájos játéka, *A néma levente* került színre. Afféle kísérleti lég-gömb volt ez; egy biztos sikert ígérő da-



Pathelin mester (Gyulai Várszínház)

Pathelin (Király Levente), Guillemette (Martin Márta) (Illovszky Béla felvétele)

rabbal kipuhatolni a közönség vágyait, igényeit, álmait. A kísérlet bevált. A Gyulai Várszínház „második csatornája” megkezdte rendszeres adását.

Eleinte csak kiegészítő szerepet szántak a második bemutatónak; valamiféle ráadás volt ez, egy kis vidámság, ami feloldja a komor hangulatot. És egy darabig nem is nagyon volt több ennél. A *néma levente* sem volt más, mint egy tisztességes színházi előadás szabadtéri adaptációja, amellyel sem a színház, sem a rendező, Vass Károly nem kockáztatott. De még a következő nyár vígjátéka, Calderón *Huncut kísértete* sem hozott változást. Á jó színészi alakítások - közülük is kiemelkedett Öze Lajos nagy-szerű Cosmája ellenére ez a bemutató is megmaradt a hagyományos keretek között. Both Béla beérte az egyszerű interpretálással; rendezői munkája során nemigen tett kísérletet arra, hogy

szerephez juttassa, játékba kapcsolja a várat, ezt a magamagát kínálót, természetes díszletet.

A minőségi ugrás csak ezután következett: Békés András *A fogadóné* (Miran-dolina) már jobbnál jobb ötletekkel juttatta szerephez a falakat és a bástyákat, az egész környezetet. Goldoni komédiája fergeteges sikert aratott.

A gyulai vár udvara méreteiben és arányaiban egyaránt a hajdani spanyol corralok világát idézi; a spanyol dráma fénykorának alkotásai mintha csak erre a színpadra születtek volna. Érthető hát, hogy Lope de Vega műve, *A furfangos menyasszony* otthon érezte magát a patinás falak között: Giricz Mátyás rendezése már úgy keltette életre, hogy a színészekkel együtt játszottak az ódon bástyák. Az a szilaj, szertelen komédiázó kedv, amit a környezet „aktivitása” te-remtet, az az önfeledt, zabolátlan vi-

dámság, ami a színészek játékából áradt, egyszeriben „elszínházi” élménnyé emelte a Várszínház második bemutatóját.

Ezen az úton haladt tovább az elkövetkező évek vígjáték-bemutatóinak rendezője, Sándor János is. A környezet aktív bekapcsolásával teremtette meg csaknem minden darabnál azt a közeget, amelyben a szereplők képesek voltak még a szabadtéri előadások váratlan, előre nem látható kisiklásait is a lehetőségekhez képest az előadás javára fordítani. Rendezései elsősorban arra épültek, hogy a játék - játék; szabadjárá engedte színészeinek természetes komédiázókedvét, s ötleteiket, szertelenségeiket némi csiszolással saját koncepciója építőköveiként használta fel.

A *Két szék közt a pad alatt* című Calderón-komédiában kísérletet tett arra, hogy a már-már hagyományos külsőségeket a commedia dell'arte eszközeivel bekapcsolja a darab, az előadás áramkörébe, s bár jól átgondolt, kidolgozott koncepciója a körülmények összejátszása következtében nem vezetett teljes sikerre, a későbbiek során is erre törekedett. Szabadtéri rendezései minden esetben többet jelentettek egy színházi előadás szabad ég alatti változatánál; ezek az előadások egy szabályos kőszínházban elképzelhetetlenek. Moreto *Donna Dianája*, Racine *A pereskedőjé* csak gazdagodott a commedia dell'arte, vagy a cirkuszsínház felé kacsingató elemekkel, még akkor is, ha ezek nem minden esetben hatottak a maximális intenzitással.

Ebben az évben már továbblépett, új irányban kísérletezett: a *Pathelin mester* bemutatásával és Hubay Miklósnak a *Pathelin mesterhez* írt előjátékával az intellektuális színház és a népi bohózat ötvözésére törekszik. Nem teljesen újszerű ez a kísérlet hazánkban: a szolnoki Szigligeti Színházban összekapcsolt két Molière-mű, a *Versailles-i rögtönzés* és a *Dandin* György Székely Gábor rendezte kitűnő előadása is ilyen elképzelésen alapult. De ugyanennek az elképzelésnek a megvalósítása egészen más hangsúlyt kap a gyulai várban. És annak ellenére, hogy a színházpolitikai kérdéseket, intellektuális atelier-problémákat bohózati keretbe foglaló előjáték némileg már elveszítette aktualitását, a kísérlet sikeresnek mondható.

Színház és színészei

A Gyulai Várszínház képes volt arra, amire ezt megelőzőleg talán egyetlen

szabadtéri produkció sem: nemcsak műsorpolitikáját vitte végig következetesen tíz évadon át, hanem többé-kevésbé állandó társulatot is kialakított maga körül. Ez az állandó társulat a már említett problémák ellenére is rendkívül nagy segítséget jelentett a rendezőnek elképzelései megvalósításában. De az állandó szereplők mellett csaknem minden évben találkozhattunk egy-egy új névvel, egy-egy emlékezetesen nagy alakítással.

Néhány név, a teljesség igénye nélkül: minden évben láthattuk Szoboszlai Sándort, aki részben gyulai szerepeinek is köszönhet, hogy - amint azt egy kritika írta - „európai rangú vidéki színésszé” növekedhessen. De gyakori vendége volt e színpadnak Iványi József és Horváth Sándor is; találkozhattunk a színlapokon Bánffy György nevével s a Nemzeti Színház nem egy művészeivel, Gelley Kornállal, Tyll Attilával, Siménfalvy Sándorral; a fiatal Szersén Gyula például alighanem itt érett be a hősszerepektől a bursikóz vígjátéki figurákig és emlékezetesen megformált karakterszerepekig ívelő igazi színészegyeniségig.

Gurnik Ilona, Szakács Eszter, Pap Éva is gyakran szerepeltek a Várszínházban; az itt eljátszott szerepek pályájuk figyelemreméltó állomásai. De egy-egy alkalommal Greguss Zoltán, Bessenyei Ferenc, Latinovits Zoltán, Lukács Margit is fellépett, egyszerű alakítások emlékéit hagyva maga után.

Nemcsak a történelmi drámáknak, a vígjátékoknak is kialakult a saját gárdája: Tordy Géza, aki fergeteges játékaival, kirobbanó humorával oly sok előadás lelke és motorja volt, Horváth Gyula, aki nagyszerűen érzi magát a várbeli komédiák oldott légkörében, Fülöp Zsigmond, Kertész Péter és a többiek. A néző minden évben ismerős nevekkal találkozik, de minduntalan felbukkannak új és új szereplők is, ebben az évben például a Hunyadi címszerepét megformáló Paláncz Ferenc, vagy Martin Márta és Király Levente.

*

Nem egy színész talált itt magára, élte ki vágyait, és bizonyított, eddig ismeretlen oldaláról mutatkozván be a közönségnek. De nemcsak ez teszi vonzóvá a színészek számára Gyulát, hanem a vállalkozás, az ügy szeretete is. A színész, az igazi színész bárhová boldogan elmegy, ahol megérzi a művészetet teremtő szenvetélyt. Gyula ilyen hely.

SAÁD KATALIN

Egy hónap Szentendrén

A szentendrei Teátrumban előadott *Vízkereszt* olvasópróbája április 16-án volt, bemutatója pedig július 6-án. Tizenegy hetes próbaszakasz a mi színházi gyakorlatunkban eléggé ritka, szabadtéri produkció esetében talán elő sem fordul. Erre a hosszú időre, az alapos felkészülés objektív biztosítékára rendkívül nagy szükség volt. Minden próbaszakaszt visszamenőleg az tesz jelentőssé, mondhatnánk az igazolja „létfeltételét”, ha a produkció végül is fel tud mutatni valami művészeti eredményt, ha sikerül valamit bizonyítania. A *Vízkereszt* szabadtéri előadása sok izgalmas tapasztalatot ígért - sikert és kudarcot egyaránt -, épp azért, hogy a társulat minden tagja számára bizonyos többlet akadályversenyt jelentett ez a munka. Iglódi István például első ízben rendezett nagyszínházi produkciót, első alkalommal Shakespeare-t; öt színházból Őze Lajos kivételével csupa fiatal művészből jött létre a társulat; a szabadtéri előadásra egy intim próbateremben - a Vígyszínház próbatermében - kellett a társulatnak felkészülnie, s magára a szabad térre való átállásra tíz próbaalkalom volt biztosítva, melyből kettőt elmosott az eső.

Elemzünk a próbateremben

Az előadást tehát két és fél hónapi folyamatos felkészülés előzte meg, s az igen alapos elemző munka tette lehetővé, hogy a társulat zöme igen gyorsan át tudott állni az új tér adottságaira, nem bizonytalanodott el az új, rendkívül szokatlan akusztikájú közegben. Bebizonyosodott, hogy a próbatermi időszak kellőképp szilárd alapot teremtett. A hosszúság, alapos elemző munka azt célozta, hogy mind a rendező, mind a színészek számára kirajzolódjék annak a mozgás- és játékrendnek az útja, mely a színésznek szóló rendezői instrukciókat a szövegben elrejtő Shakespeare szándékát mind teljesebben kibontja. Akadt kritikus, aki úgy érezte, hogy az előadás „ifjonti lelkesedésből a cselekvést a dikció, a szövegértelmezés fölé helyezte, holott e munka során nem a dikció *főlé*, hanem *elé* került a cselekvés, aminél

egyébként semmi sem szükségszerűbb. Gondoljunk csak arra, mit ért cselekvő elemzésen Sztanyiszlavszkij, de akár Brookot is idézhetjük: „A szó nem úgy kezdődik, mint szó. A szó végtermék, amely mint ihlet kezdődik; ezt az ihletet az a magatartás és viselkedés ébreszti fel, amely a kifejezés szükségességét diktálja.”

A próbatermi elemző munkák során tehát mindenekelőtt ezt az ihletet keresték a színészek, rengeteg improvizációval, sok apró játék eldobásával, más játékok megőrzésével, rögzítésével, míg ki nem alakultak az egyes színészi magatartások, s belőlük az az alapképlet, mely az előadás mondanivalóját van hivatva szolgálni.

Illíria olyan világ, melyben az embereknek nincsenek igazi akarása ik, céljaik, s életüknek csak kitalált, külsőleges, megkonstruált formákban tudnak intenzitást adni. Így a Herceg hisztériás melankóliája, Olivia *gyásza* csakúgy mester-kélt és öncsaló, mint szerelmi szenvedélyük vagy mint Böffen tarháló alkoholizmusa. Viola megjelenésének, hatni tudásának tehát eleve megvan a jól elő-készített melegágya ebben az Illíriában, s a többiek épp machinált egyéniségükkel válnak befogadóképessé. E felismerés

következtében a Violát játszó színésznőre nem hárult a szokványos „Viola-jutalomjáték” szerepköre, nem Viola az „érdekes” ebben az előadásban, hanem talán ő a legkevésbé érdekes, hiszen természetes és nyílt, egyedül az ő érzése valódi és őszinte, s bár ő sem vállalhatja önmagát- heréltnek öltözik, s fiúruhában jelenik meg Illíriában -, *rosszul játszik* állandóan elárulja a ruhája s lénye közt feszülő aszinkront, állandóan *kiadja* magát. Ettől válik titokzatossá. Lényegében ez az előadás alapképlete, s ezt egészítik ki a „ráismerő” figurák: Feszte, a bolond, aki látja a változtathatatlanságot, s alapmondata: „ami van, az van, ahogy van, úgy van”, valamint Malvolio, aki a maga ösztönös és bigott módján szintén felismeri a machinációkat, de miközben elítéli, vágyakozik is rájuk, nem azért, hogy általuk emberileg megvalósítsa magát, hanem mert e magatartásformák mintegy státusszimbólumai ennek a társadalomnak, s legfeljebb csak egy Orsino vagy Olivia engedheti meg magának. Malvolio a hatalom megszállottja, nem impotens megszállott, hanem nagyon is jelenlevő, reális, s ennek következtében a nézőben legfeljebb csak szánalmat tud felébreszteni önmaga iránt, együttérzést egyetlen pillanatra sem.



Shakespeare: Vízkereszt (Szentendrei Teátrum). Malvolio (Óze Lajos), Olivia (Béres Ilona)

E viszonylatok kibogozása, apróra szedése igen jó munkahangulatban folyt a háziszínpadi próbákon. Szentendrére utazásunk előtt Zsámbéki Gábor, a Teátrum igazgatója társulati ülést tartott, ahol a társulat szentendrei életének technikai megbeszélésén kívül a társulat eddig végzett munkájáról is beszélt. Zsámbéki rendszeresen bejárt a próbákra; ez alkalommal szükségét érezte, hogy „ünneprontó” legyen: értékelte a jó munkahangulatot, de figyelmeztette a társulatot, hogy az utóbbi napokban egyfajta atelier-humor alakult ki. Minden új játékot harsány siker fogad, ami nem mindig jó, mert megzavarja a színészt; nem tud szelektálni.

Délután technikai és világításpróbánk volt Szentendrán. A torony ott állt már a tér hátsó szögletében. Másnap megérkezett a társulat is.

A mi Illíriánk

Azt a címet is adhattam volna: „Életforma”, mert erre a tíz napra a színház életformává vált. A színészek nagy része saját költségén Szentendrén lakott, a Danubiusban vagy magánháznál, hogy a nap bármely szakában próbakész állapotban lehessen. Erre a tíz napra nem vállaltak egyéb munkát. A Főiskoláról, a 25. Színházból és Kaposvárról össze-hívott statisztéria számára a Teátrum biztosított szállást a Danubiusban. Délelőttönként a szálló kertjében próbáltunk, délután öttől éjjel fél tizenkettőig pedig a Főtéren. Egy-egy félórás próba a szabadban sokkal hasznosabb volt, mint bármilyen invenciózus próbatermi meg-oldás, ami esetleg nem hatott a téren. Az esti összpróbák tanulságait a délelőtti részpróbákon lehetett levonni és fordítva: a délelőttiek este kamatoztak.



Próbajelenet Szentendre főterén. (Shakespeare: Vízkereszt, Szentendrei Teátrum)
(MTI Fotó - Keleti Eva felvétele)

Emlékezetes élmény marad Őze immár annyit ünnepelt Malvoliójának megszületése itt, Szentendrén. Meg kell mondom, Malvolio a vígszínházi próbateremben külsőleg, eléggé érdektelen figurának ígérkezett, s a szabadtéren az első napokban Őze játéka megtevő ereje is szét hullott. Tetten érni, hogyan és mikor vált Őze alakítása mégis azzá, amivé lett, nyilván lehetetlen. Az, hogy kemény önfegyelemmel próbált délelőttönként a kertben, s újra apróra szedte szerepét, mikor a többiek már „összegezni” igyekeztek - inkább adalék, mintsem kulcs. Talán a próbamódszerében rejlik a titka? Őze nem tartja kezében próba közben szerepe kéziratát, ellenben sokáig támaszkodik a sűgóra. Ilyenkor nem találva a szavakat, a testi kifejezés minden lehetséges eszközét feltárja magában. A gesztusok, magatartások széles kavalkádjából azonban tud szelektálni és tud rögzíteni. Fokozott szituációérzéke is segíti ebben. Mikor egyszerre, kívülről nézve szinte egyik percről a másikra meggyúrta magából Malvolio alakját, egy csapásra át-hangszerelte vele az előadást is.

Iglódi kellő érzékenységgel reagált: he-

lyet adott Malvolio szerepe megnövekedésének, hisz ez nem ellenkezett az előadás alapkonceptiójával, bár módosított, illetőleg, bizonyos hangsúlyeltolódást hajtott végre rajta.

A szállodában valósággal otthonra lelünk. Remek hangulata, atmoszférája volt ennek a tíznapos, szoros együttlétnek, ami nyilvánvalóan elsősorban a munka szempontjából bizonyult értékesnek. De túl ezen, történt valami igen lényeges: a színház varázslatát, a közösségbevonás nagy gesztusát teremtette meg potenciálisan az az életforma, amit Szentendrén élnünk lehetett. Még Szabó néni, a Teátrum öltözőjének gazdája is ebben segített minket vacsoráival, melyet próbaszünetekben, később előadás-szünetekben az öltözőben összezsúfólódva, együtt fogyasztottunk el.

Vízkereszt - happening

Furcsamód a legtöbb segítséget mégis az eső nyújtotta a társulatnak, még ha objektív mércével mérve károkat okozott is. Az eső, a rossz idő mindig mint legyőzhetetlen külső körülmény jelentkezett,

amivel azonban szembe kell szegülni. Egy vontatott, ritmustalan próbán megereedt az eső, fedél alá rohantunk. Este kilenc óra volt még csak, Iglódi azt kérte a színészektől és műszakiaktól, várjanak egy órát, hátha folytatni lehet a próbát. Később el is kezdték próbálni az ötödik felvonást, azt, amelyik mind ez ideig a leghalványabban sikerült. Újra szemerkélni kezdett, de a színészek tovább akartak játszani. Nagy lendülettel dolgoztak, hogy végére juthassanak a jelenetnek. Az eső egyre kellemetlenebb volt, a játék egyre tombolóbb, Zsámbéki végül mégis abbahagyta a próbát.

„Így kellene játszani ezt a jelenetet!” - jegyezte meg este a szállodában Iglódi, s bár egyikünk fahumorról hozzáfűzte: „vajon fog-e a bemutatón esni?” - a színészekben spontán módon, élményileg megszületett a jelenet rajza és ritmusa.

Később is volt hasonló élményben részesünk, azzal a lényegi különbséggel, hogy azt a közönséggel együtt élte át a társulat. Általában nem zavarta meg az előadások menetét az időjárás, az utolsó előtti előadást azonban félbe kellett szakítani. Iglódi fél óra szünetet hirdetett, s azt ígérte, megpróbálják befejezni az előadást. A színészek nem találták helyüket a várakozás feszültségében, leforrázottan, ingerülten viselkedtek, a zenekar játszani kezdett a toronyban, hogy szórákoztassa az ottmaradt közönséget, néhány színész még táncolt is rá kint a téren az esőben. Az eső nem akart elállni, Iglódi nem várva ki a fél órát, a színészek unszolására úgy határozott, eljátszanak valamit a nézőknek. Felugrott a most már ponyvával borított asztalra s bejelentette. Körös-körül a közönség jelentős hányada várakozott a kapualjakban, templomfelfáróban, esernyők, ponyvák alatt, vagy csak úgy hajadonfőtt. Elmosódott a nézőtér és a játéktér amúgy is csak a játékszabályok kedvéért meghúzott választóvonalra. A rendező beállt a statisztéria közé, és spontán instrukciói, valamint a színészek helyzet adta improvizációi nyomán az ötödik felvonás történésében valamiféle happening résztvevőivé lettünk. A játéktéren átszaladt egy-egy „néző”, a rendező „játékos”-ként szerepelt, a sűgő beszaladt a játéktérbe s esernyőket tartott a színésznők fölé, később a nézők tartották föléjük az esernyőket. Mindannyian részesekké lettünk: a színpadi történet ellenállhatatlanul egyazon áramkörbe vont nézőt és színészt. A csúszós talajon játszó csuromvizes színész nem a megszokott állapotában

létezett, valami olyan többletet „áldozott fel” itt magából, amit máskor soha, s a hasonlóképp csuromvizes, állni kényyszerülő néző is feláldozott valamit, legalábbis a kényelmét. A *kölcsönös áldozat* pillanataiban olyat éltünk át, amit addig talán soha, vagy csak igen ritkán. Érthető, hogy mindannyian ezt az elmosott Vízkereszt-előadást tartjuk a legjobbnak.

Korzene és dixieland

Bácskai György a *Vízkereszt*hez írt zenéje Erzsébet-kori motívumokra épült. A próbák első stádiumában nem tűnt fel, hogy ez az anyag eléggé plasztikus ahhoz, hogy együtt változzon, alakuljon a jövőbeli előadással. Már Szentendrén voltunk, mikor egy alkalommal Őze a próbáról hazafelé tartva dixielandben kezdte dúdolni az előadás néhány zenei motívumát. A másnapi próbán akadémikusnak tűnt a meglevő zenei anyag; Iglódi kérte Simon Zoltánt, próbálják áthangszerelni. Simon kiváló színházi zenész: mindig képes az adott próbaállapotnak megfelelően áthangszerelni, húzni vagy átállítani, s az új változatot tízperces próbaszünetekben szinte észrevétlenül betanítani a zenészeknek. Így történt, hogy a *Vízkeresztben* végül is az adott zenei anyag Erzsébet-kori és dixieland változata is szerepelt, s a kettő együtt hozta létre az előadás sajátos hangulatát; a zenei elképzelés végső megvalósítói, a zenekar, Petz Pál vezetésével emberi és művészi rugalmasságukról tettek tanúbizonyságot a próbák és az előadások folyamán.

A torony pályája

„Mi most egy illíriai borospincében vagyunk, illír bort iszunk, az a hazatartó öreg házaspár ott, nézd, tősgyökeres illíriai lakos - magyarázta teljes komolysággal Szentendrre érkezésünk délutánján Vajda Laci. S ahogy kinéztünk a borospince ajtaján, csakugyan valahol Illíriában képzelhettük magunkat, mert a torony, mely beleült a tér hátsó szögletébe, átminősítette az arányokat, a házak egymáshoz szokott viszonyát, ismerős ismeretlenné varázsolt át mindent. „Kell valami, ami megvadítja a teret” - mondta Keserű Ilona, s kitalálta ezt a csigalépcsős, fehér, henger alakú tornyot, mely befejezetlenségével, félbemaradottságával a szentendrei Illíria *szimbólumává* lett. A sokak által vitatott torony szerintem tervezői litalálát. Talán közérthetőbb lenne, ha befedték volna piros tetőcserepekkel, mert jobban „illene” a vá-

rosképhez. A toronynak azonban épp ilyennek, ilyen alakúnak kellett lennie: a *Vízkereszt* képzeletbeli Illíriában játszódik, de Illíria azért mégis létezett Dalmácia déli részén, s Szentendrén, illetve Szentendre történetének, városképének vannak is dalmát vonatkozásai (sőt, érdekességként: az időszámításunk előtti első évszázadban Szentendrét és környékét illír eredetű törzsek szállták meg, s a város római neve is - *Ulcisia Castra* - illír szóból származott). Nem is igen kell megerőltetni a fantáziánkat, hogy Szentendrén Dalmáciába képzeljük magunkat. A torony ebből a képzeletbeli Illíriából a *valóság*ra is utal. Felkelti a tengerpart asszociációját, a világitótoronyét, benne lakik a sehol nem lakó Bohóc, Feszté; sőt lebonyolítja a szereplők nem reális, szürreális útjait: kiderült ugyanis, hogy az előadás folyamán vannak, akik a sem-miből érkeznek és a semmibe mennek el. (Szabadtéren viszont egyébként csak reális járárok vannak.) A toronynak mint játékelemnek ezenfelül elsőrendű funkciója, hogy *léptékes* illé tegye a teret: a színészek emeletes házak, óriási barokk templom árnyékában játszanak, hozzájuk viszonyítva tehát léptékben eltorzulnak. A kisebb játékelemek - a gubanc, az asztal stb. nem segítenek ezen, s az előadás óhatatlanul a szó eszmei értelmében földhöz ragad.

Mindjárt a munka elején egyértelmű volt tehát, hogy szükség van a toronyra. Kezdetben mégis reális, logikus, tehát naturális elemnek készült. Olivia háza elé akarták helyezni, naturálisan hozzáillesztve az architektúrához, mintegy azt jelezve, hogy a csigalépcső bevezet a házba. Valószínűnek tűnt azonban, hogy bármely naturális megoldás a néző naturális elvárását szolgálná ki, s ez a játéktér beosztására, a jelenetek elhelyezésére nézve nem kívánt következményekkel járna; erre a kérdésre még visszatérünk. Így választódott le a torony a valódi architektúrától, s került be mélyen a játéktér közepébe, ahová elmehetnek a szereplők, ottmaradhatnak, vagy ahonnan előkerülhetnek anélkül akár, hogy valahonnan vagy valahová tartanának.

A torony rom. Félbemaradt lehetőség. Valami, ami nem valósult meg. Ezért is kell önmagában állnia.

A játék többi elemének s magának a helyszínnek a megtervezésekor a rendező s a tervező szeme előtt kissé a dubrovnikai példa lebegett, mely a gyakori szabadtéri megoldásoktól abban különbözik, hogy a játékhoz nem készítenek

színpadot, díszletet, hanem az adott teret - itt a Főtér egy csücskét - néhány kiegészítő elemmel *játéktérre* alakítják. A kiegészítő elemekre vonatkozólag két-féle megoldás kínálkozott. Az egyik az, hogy bizonyos elemeket - melyek alkalmasak arra, hogy közöttük a szükséges járás- és helyszínrendszer létrejöjjön - oly módon kell a meglévőkhöz - tehát a házakhoz, templomhoz hozzáilleszteni, hogy a látvány azt az illúziót keltsen a nézőben, mintha a térnek ez a sarka egy-kor így épült volna. De itt válik reálissá a néző naturális elvárásának a toronnyal kapcsolatban már említett veszélye: a néző azonnal naturális helyszínlógikát követel. Ha tehát lépcsőt, erkélyt építenek a házakra, a nézőben óhatatlanul felmerül az igény, hogy tisztázza: ha ez Olivia háza, melyik Orsinóé, melyik úton lehet átmenni egyikből a másikba. Az ilyenféle megoldásnak azonban a darab technikai felépítése mond ellent: a *Vízkereszt* jelenettechnikás darab, a jelenetek közt nincs topográfiai összefüggés. Viola például elindul Orsinótól Oliviahöz, de nem ér oda, s lejátszódik egy közbeiktatott jelenet. A szereplők *képzeletbeli*, s nem valós útvonalat tesznek meg. Ezért folyamodott rendező és tervező a másik kínálkozó megoldáshoz: *valljuk be*, hogy azért helyeztük ide ezeket az elemeket, hogy eljátszhassuk közöttük a darabot. Ily módon a valódi architektúra is úgy vehet részt a játékban, hogy a nézőben nem ébreszt naturális elvárást. Funkciót nyert a két utca, s különösen a jobb oldali, melyet a homokdomb zár le, jelezvén, hogy mögötte az a mélység tenger, s maga a homok a tengerpart illúzióját kívánja felkelteni; a bal oldali házsor architektonikus elemként van jelen, a sikátort zöldre festett ajtó zárja le, s a házak valódi formáját az ablakokból leengedett rongyszőnyegek tették játékosabbá. Az *asztal* zárt tér érzetét kelti, a játékszín jobb oldalán levő *lépcsősor* a hercegi palota torzója. Az adott elemek lehetővé tették, hogy a jelenetek *valós átköltése helyett* az előadásban a *topográfiai irányok* váljanak mértékadóvá. Természetesen ez nem a járárok abszolút szabadságát jelenti, nem szabad itt sem összekeverni, ki merre megy el, mikor vagyunk bent a házban s mikor játszódik a ház előtt a jelenet. Mindenesetre azonban lehetővé vált egy eléggé rugalmas játékszabály-rend alkalmazása. Az egyes jelenetek helyszínének jobb megértéséhez segít hozzá a mozgatható műanyag háló, a gubanc. Lejelez bizonyos helyszí-



Shakespeare: Vízkereszt (Szentendrei Teátrum)
Nemes Bőffen Tóbiás (Vajda László)

neket és aktívan részt vesz a játékokban: fel lehet rá kapaszkodni, el lehet bújni benne, háló a tengerparton, bokor a kertben. De nem akarja utánózni a naturát, nem akar más lenni, mint ami.

Kockák és statiszták

Keserű Ilona a nagyszámú statisztériának játékos színes kockákat készített. A kockák és a statisztéria ruhái egyféle azonoságra utalnak, mely mind az előadás, mind az előjátékok színvilágát meghatározza. A statisztéria az előadás folyamán különböző funkciókat lát el, s ennek a kockák funkcióváltásai mintegy tárgyi jelképpé válnak. Szigeti Károly nemcsak a statisztéria mozgáskoreográfiáját dolgozta ki, hanem mint a rendező első munkatársa, részese a rendezői koncepció kialakításának is. Bár az *Előjátékokat* részleteiben a főiskolások rendezték meg, de Szigeti „konzultánsként” segítségük-re volt. A statisztéria számára valójában az előjátékokban való közreműködés jelentette az izgalmasabb, nem-statiszta feladatot, hiszen itt közösen, együttesként saját maguk alakíthatták ki játékaikat, melyek az előadással szoros kapcsolatban alakultak, változtak, a főpróbán például még kb. háromszor annyi anyagot adtak elő, mint ami végül is bemutatásra került. Amennyiben az előjátékok nem egy irodalomtörténeti kor köré fonódnak, hanem megpróbálnak az előadáshoz kapcsolódni, úgy minden bizonnyal rugal-

masan, együtt is kell alakulniuk az előadással. Az előjátékok - a balladák, Vízkereszt-dalok, Cseh Tamás és Bereményi Géza Shakespeare-dalai - laza fonállal egy vezérmotívumhoz kapcsolódnak: a színház fennmaradásáért folyik itt Shakespeare korában a harc, a színházat becsukni, megsemmisíteni igyekvő puritánok ellen. (Így utal az előjáték az előadásbeli Malvolio-vonalra.)

Néhány színész - Jobba Gabi, Jordán Tamás, Kristóf Tibor - vállalkozott rá, hogy bizonyos többletmegeterhelést vállalva (másképp előbb kell előadásra kész állapotban lenniük), részt vesz a játékokban. Improvizációs képességük, nagy játékkedvük sokban gazdagította az előjátékok színvonalát. Az előadás még fiatalabb résztvevőinek, a statisztériának pedig művészileg kínálkozott igen jó lehetőség egyfajta próbatételre ebben a harsány vásári komédiázásban, a játékokban való részvétel az utcaszínházi, a szabadtéri játékmóddal való kísérletezésre már eddig is jó alkalomnak bizonyult a Teátrum elmúlt öt esztendeje alatt: Szacsavay például első ízben épp az előjátékokban mérhette fel magát.

Játék a térben

A szabadtérre való átállás is sokféle ismeretlen akadályt támasztott. Iglódi figyelmeztette a társulatot, hogy *nézők* előtt kell majd próbálniuk, de ez a körülmény a vártnál is nagyobb sokkot idézett elő a színészekben. Mindjárt első nap megtelt a tribün nyüzsgő gyerekhaddal, jöttek, mentek, nevetgéltek, elszórakoztak a látottakon. Szerencsére a későbbi napokban lankadt az érdeklődésük. A környező zajok azonban kitaróan végigkísérték a munkát. A tér akusztikai adottsága is ijesztőnek tűnt. A V alakú tér hangtölcsért alkot; ennek következtében a házak a szűkülethől előrelökik a hangot, így hátul jobb az akusztika, mint elől. Béres például azonnal ráérezett erre, s máris otthonosan mozgott az új térben. Másoknak ezzel szemben több napra is szükségük volt, míg hátul is meg mertek szólalni.

A térre való *ráhallás* előbb-utóbb azonban minden színészben kifejlődött. A technikailag jól képzett művészeknek nyilvánvalóan sokkal kevesebb gondot jelentett az átállás, már két-három próba után megtalálták azt a helyzetet, amelyben leghalkabb pianóik is hallhatókká váltak, s egy emelt középhangon belül megfelelően tudtak modulálni. De fény derült olyan képzésbeli hiányosságokra is,

melyek egy zárt kamaraszínházi formában esetleg soha nem jelentkeztek volna, csak itt. Azt is fel kellett ismernünk, hogy vannak kifejezési eszközök, melyek elvesznek, jelentéktelenné válnak ebben a térben, bárha a próbatermi gyakorlatok idején ragyogóan funkcionáltak. Jóllehet a nyolc szabadtéri próba csekély tapasztalatot nyújthatott, mégis valószínűnek tetszik, hogy valamivel több próba esetén az elveszett eszközök szabadtéri megfelelőjét is meg lehetett volna találni. Talán majd ennek kikísérletezésére is lehetőséget nyújt a Teátrum.

Arról mindenesetre ez a kevés szabadtéri munka is meggyőzhetett minket, hogy nem lesz feltétlenül felszínes a szabadtéri folyó színjáték, s a játékban itt is lehetségesek mélyebb áttételek, még akkor is, ha a *Vízkereszt* előadásában ezt nem sikerült is minden esetben megoldani. A megoldás iránya azonban eléggé világos. Minél több szabadtéri próbára van szükség, s az elemző próbától eltekintve lehetőleg ne háziszínpadon kelljen próbálni. Például egy olyan nagyszínpadi tér, mint amilyenben a *Szeget szeggel* játszódik, megfelelő gyakorlótér lehetne, hiszen a színészek lényegében ott is szabadtéri játéktípusra voltak rákényszerítve: Keserű játéktér nem biztosított számukra se hangelnélő, se hangvisszaverő felületet. A próbaterem azonban a legintimebb színpadi forma, mondhatnánk, ez az egyik szélsőség, a másik pedig épp a szabadtér. Persze tévedés lenne azt vélnünk, hogy a szabadtér nem alkalmas intim hangulat megteremtésére. Nem egy ilyen jelenetet sikerült megoldani a Vízkeresztben is. Ugyanakkor az előadások azt bizonyították, hogy amíg világos van, a színészek minden erőlködése sem képes lekötöni a nézők szétszóródó figyelmét. Ahogy sötétedik, úgy forrósodik föl az előadás.

A színészi játékmódról

Bár a rendező munkáját némiképp megnehezítette az a körülmény, hogy minden színész másképp értelmezte a rendezői instrukciókat - többnyire úgy, ahogy anyaszínházában megszokta -, mégis, már a próbafolyamat kezdetén megmutatkozott, milyen sokféle lehetőséget rejt magában egy-egy friss társulás: az újonnan összekerült színészek rugalmas, alkotóképes társulatot hoztak létre, jól hatottak egymásra, új energiákat tártak fel egymásban. Sőt, volt bizonyos etikai vonatkozása is ez újkeletű társulás-

nak; a többség lelkesedése és hite azt a néhány színészt is magával ragadta, akik eredetileg inkább csak a nyári pénzkeresés kedvéért vállalkoztak arra, hogy részt vegyenek a *Vízkereszt* munkájában. Ugyanakkor a munka egész folyamatában küzdenie kellett a társulatnak a köz-ismert, általánosan ható kórokozóval, a konvencióval, mely komoly akadályokat gördített az egyes színészi feladatok megoldásának útjába. Dózsa László például kezdetben jó érzékenységgel próbált; a társulat bizonyos elismerését is érzékelhette. Ezt apró rátétjátékaival érdemelte ki, de épp ezek egyre inkább a külső-legesség felé vitték. A rendezői instrukciók mind visszahangtalanabban pattantak le róla, s végre is nem tudott eljutni a szerep mélyére: az előadások során ugyanazt játszotta el, amit már a próbák elején is *gondolt* a kalózkapitány Antonióról. Játéka ennél fogva elkerülhetetlenül konvencionális szinten maradt, s csak néha sikerült, egy-egy pillanat erejéig meggyőzővé válnia.

A rendező s egyáltalán az egész társulat munkájára döntő befolyású tényezővé vált: vajon mennyire mozgíthatók ki uralkodó helyzetükből az általában érvényesnek tekintett mércék? A *Vízkereszt*-előadásokban Orsino és Olivia általában eléggé sematikus figurák; a mi előadásunkban Malvolio mellett a színjáték fő-alakjai. Béres Ilona és Lukács Sándor a kedvező munkahangulatban meg is találták s felfejleszthették magukban azokat a magatartásformákat, melyek hitelessé és érdekessé tették játékukat, s melyekről az előadás fővonala szól. A rendezői elgondolás másik, ezzel szinkron motívuma ugyanakkor igen nehezen tudatosult a társulatban. Viola a színészi köztudatban úgynevezett ziccerszerep; ha ennek az előadásnak a felfogása szerint is az lett volna, úgy valóban szereposztási tévedés Violát Jobba Gabival játszani. Jobba epikus adottságú színész, és talán szokatlanul nehezen jutott el ahhoz a Violához, akit az utolsó előadásokon láthattunk. Egyik tanulmányában arról ír Brecht, hogy *egészen más ökonómiára* van szüksége az epikus színház színészének, mint a drámainak, s ellentétben a drámai színésszel, akinek eleve megvan a figurája, s azt aztán csak a világ és a tragédia viszontagságainak teszi ki, az epikus színész maga alakítja ki a figuráját a néző szeme láttára, annak a módnak a bemutatása által, ahogyan a figura viselkedik. Brecht számos útmutatást ad arra vonatkozólag, hogyan találhatja meg a drámai

színész az epikus színház ökonómiáját. Jobbának tulajdonképpen „fordított előjelű” utat kellett bejárnia, mint amelyre Brecht tanácsai vonatkoznak, de ennek az útnak is érzésem szerint központi magva volt a Brecht által körülhatárolt más ökonómia keresése. A társulat *elvárása* azonban, melyet nyilván a Viola szerepéről beidegződött konvencionális érzelmek, a közhelyes ítélet táplált, nem segítette, hanem akaratlanul is kifejezetten megnehezítette jobba munkáját; végig, az egész próbaszakaszon keresztül meglehetősen görcsös állapotban dolgozott, sőt, ahogy közeledett a bemutató napja, még nehezen elnyert oldott pillanatait, laza gesztusait is újra elvesztette, olyannyira, hogy az első főpróbán szavainak nem volt kellő gondolati töltése, színpadi élete erőltetettnek látszott, kapcsolatot senkivel nem talált. Valóban a mélypont volt ez, melyen azonban másnap szerencsésen átlendült. Épülni kezdett benne az új ökonómia, s fejlődését megfigyelni a tizenegy előadáson keresztül, élményt jelentett az egész társulat számára.

Bonyolult feladat Viola ikertestvérének, Zala Márk Sebastianjának megítélése is. Sebastian voltaképp nem is „szerep”, hanem Kott például egyszerűen költői kitalációnak, színpadi kelléknek minősíti. A mi előadásunk kellék-Sebastianja ráadásul egy nem ziccerszerep Viola ikertestvére kellett hogy legyen. Milyen eszközökkel formálhatja meg tehát a színész ezt a nem-szerepet? Zala színpadi eszközei csak kevesünkhöz jutottak el; abban látom a magyarázatát, hogy a sztereotípiára iránti túlzott fogékonyságunk érzéketlenné tesz a szín-játékozás más, nem megszokott formái

iránt. Zala valóban nem „oldotta meg” a szerepét. Ezzel szemben színpadi léte *jelenlét* volt, s ha okkal gyanakvást kelt is színházról szólva költőiséget emlegetni, úgy vélem, félbemaradt lendületű mozgulatjai, „szakmailag hibáztatható” hang-lejtése, hangsúlyai valamiféle költői lebegést tettek lehetővé számára. Éppen ezáltal válhatott e költői kitaláció adekvát színpadi megtestesítőjévé.

Már a leírtakból is elég magától értetődően következik, hogy az előadáson belül aligha beszélhetnénk „egységes játéktípus” létrejöttéről, s az előadást bizonyos eklektizmus jellemzi; ez lényegében meg is felelt a rendezői elképzelésnek, mely sokkal inkább a darab egyes rétegein belül kívánta megvalósítani a színészi játékok egymásra hango-



Shakespeare: *Vízkereszt* (Szentendrei Teátrum)
Malvolio (Öze Lajos)
(Szabóky Zsolt felvételei)

lását. Így például Orsino-Olivia, Viola-Sebastian vagy Böffen-Keszeg András viszonylatában. Különösen ez utóbbiban pedig, tehát Vajda és Szacsavay párjeleneiben figyelhettünk meg egy olyan folyamatot, mely kifejezetten a szabadtéren folyó színészi játék kifejezőeszközeit tárta fel fokozatosan, egyre több jó eredményre jutva egészen az utolsó előadásokig; Lázár Katinak (Mária) és Reviczky Gábornak (Bohóc), szerepük szerint lényegében az előadásnak ugyanabban a rétegében kellett mozogniuk. A vígszínházi s még a szentendrei próbákon is úgy tűnt, a szerep olyan technikai megpróbáltatás elé állítja e két, a Főiskoláról frissen kikerült színészt, amivel nem fognak tudni megbirkózni; érdekes, az ő színpadi életük is az előadások folyamatában vált egyre igazabbá, s jutottak sajátos, jó értelemben vett technika birtokába.

De nemcsak az övék, hanem szinte valamennyi színész játékának alapeleme a *lezáratlanság* maradt. Az előadás nem közszínházi, több százas szériára készült, hanem lényegileg erre a tizenegy előadásra épülő nyári évadra. (Valószínű azonban, hogy jövő nyáron mégis újra a Teátrum műsorára kerül: mindenekelőtt az előadásban még benne rejlő lehetőségek feltárása kedvéért.) A lezáratlanságra azért van szükség, mert minden szabadtéri előadásnak mások a létfeltételei. Más a hangulata, ha Budapest vagy Eszter-

gom felett vihar van, a távoli dörgés és villámlás szorongást vált ki, színész és néző egyaránt drukkol, hogy egyáltalán lemenjen az előadás, a feszültségek egymást erősítik fel, s ilyen atmoszférában minden átértékelődhet. A színészeknek tehát úgy kell játékukat rögzíteniük, hogy bármikor improvizálni tudjanak, a „bevált eszközök” elbizonytalanodnak,

naponként teszi próbára őket az időjárás. Lényegében itt minden előadásnak - lehetőségeiben - happeningnek kell lennie, s ezért volt mindenki számára értékes próbatétel a fent már leírt eső mosta Vízkereszt-előadás. A színészeknek azon az estén még a járásokat is improvizálniuk kellett, hiszen bárhol elállhatták az útjukat.

A rákövetkező, az utolsó előadás szabályszerűen ment le, semmi különös nem történt. A színészek azonban, akik búcsút vettek egymástól, méltán érezhették, hogy kemény munkájuk árán maguk és mások számára bizonyosságot szereztek, mindenekelőtt is arról, hogy egységes szereplőgárdává sikerült kovácsolódniuk, s hogy összefogásuk erőt és méltóságot nyert; sikerült bebizonyítaniuk, hogy a játékmód és a hozzáállás *hogyanja* éppoly fontos, mint az, hogy miről mit sikerült elmondaniuk a nézőknek és önmaguknak.



RÓNA KATALIN

Visegrádi Játékok '73

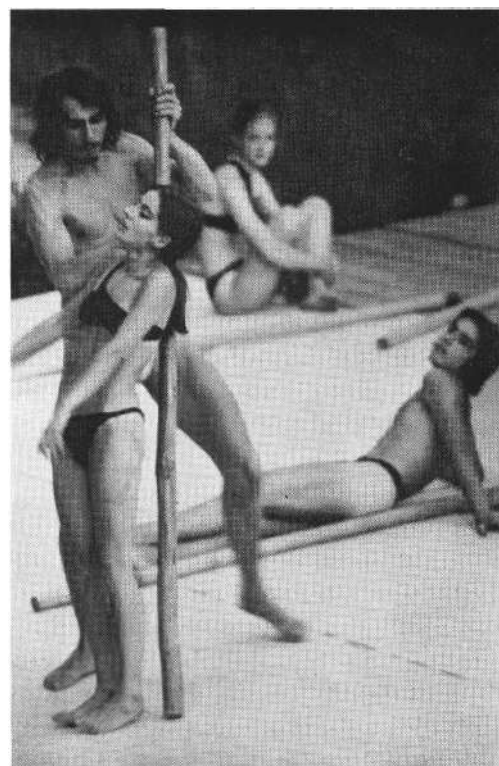
A színpad hátterében erdők borította hegyek, a Duna-kanyar panorámája. Így fogad már érkezéskor a visegrádi Silvanus Hotel, a Visegrádi Játékok színhelye. S itt, a természet adta kulisszák között bontakozik ki az örök körforgás varázsos szimbóluma: a világfa, elevenednek meg az ősi sámánmítosz kultikus szertartásai, kel életre a szarvassá változott fiú legendája.

A színpadi játék alapjául Juhász Ferenc *A .marvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* című verse szolgált, amelyhez ősi költészetével szervesen kapcsolódik a pogány mitikus világkép. A Juhász Ferenc-i költészet világából, ihletéséből íródott új darabot az Észak-és Belső-Azsiából származó sámánjátászs elemi fogják dramaturgiai egységbe.

A sámán közvetítő az emberek és a szellemek világa között. Tevékenységének középpontjában a varázsszertartás áll, melynek során a sámán megjárja a szellemekhez való utazást. „A sámáni szertartás - írja Diószegi Vilmos - drámai. Az ember és a világmindenség drámája, amelynek konfliktusa az ember és a természetfölötti erők között zajlik le. A sámán pedig a színész.” Köllő Miklós játékában a sámáni szertartás keretében épül a szarvasfiú története: születése, szarvassá válása, a kíméletlen hajsza, bolyongása a XX. század szédítő világában és halála. Am ez a szarvasfiú már nem a misztikus Csodaszarvas. A *szarvassá változott fiú* előadásában nem a mítosz magasodik fel - ember születik. Ember, aki vállalja végzetét - vállalja a tettet.

A törekvés

Juhász Ferenc nagyerejű költeményeire komponált játék elevenedik meg Visegrádon. S a tét: vajon kifejezhetők-e az érzések, ez a szuverén költői világ látvánnyal, mozgással, zenével? A szavak költői igazsága kifejezhető-e a tánc, a zene eszköztárával? Feltárhatnak-e az új, az eredeti műtől ihletett alkotók olyan belső tartalmakat, amelyek a színpadon megközelítik vagy elérik a költészet már megformált értékeit?



Visegrádi Játékok '73
Jelenet a Szarvassá változott fiú előadásából

A visegrádi előadás útja megtalálni azt a pontot, ahol szöveg, zene, érzelmi-tartalmi tartalmát a pantomimelemekkel kiegészített tánc vizuálisan bővíti ki. Valójában - mint ezt az előadás kezdeményezője-rendezője Köllő Miklós meghatározta - a totális színház eszményéhez közelít az együttes. Ahhoz az eszményhez, amely az ősi, egységes színjátászs eredendő komplexitásából fakad, amelyet Jean-Louis Barrault így fogalmazott meg: „A színpadi mű rendezésének kulcskérdése: megtalálni annak a módját, hogy az előadást olyan színvonalra emeljük, hogy ne elégedjék meg a „keret” másodrangú szerepével, vagy a művészetek keverékének szerepével, hanem képes legyen arra, hogy egy ponton emberivé váljék, bizonyos mértékig részt vegyen a cselekményben, és ugyanolyan mértékben járuljon hozzá az előadáshoz, mint a színész. Röviden a totális színház attól a pillanattól kezdve megtalálja egységét, mihelyt a maga teljességében szolgálja a színházat.

Sokoldalú, erőteljes kísérletnek, igyekezetnek lehettünk tanúi *A szarvassá változott fiú* előadásán. A szintézis, a műfajok integrálódásának hatása még nem mindenütt egyenletesen erős, de sok a kiemelkedő rész, elsősorban azok, ahol a kom-

pozíció önálló művészi-szellemi tartalmakat hordoz. Különösen azok a szólótáncos jelenetek, amelyeket a zene és az énekesek dialógja vezet-kísér-lendít.

Az együttes

Dóczy Krisztina az Anya szerepét lírai belső sugárzással, drámai töltéssel táncolta. A sámán, a tűz fényében mozgó-forgó alak álomszerű eksztatikus táncát Szabó Sándor a felragyogó képek varázslatával idézte.

A Dominó-együttest nyolc éve alapította Köllő Miklós. S az elmúlt években nemcsak egyszerűen a magyar pantomimjáték - elég gyenge lábakon álló -- ügyét kívánták szolgálni-segíteni-fel-éleszteni, hanem sokkal inkább a már említett újfajta színház eszközeit keresik. Az együttesben hivatásos és amatőr mimesek egyaránt részt vesznek, s ettől a produkciónak helyenként van némi amatőr jellege - ami, ha nem lenne még mindig olyan lényeges az eltérés a szolisták - elsősorban Köllő - és a kar technikai-művészi színvonala között, nem is lenne baj. Ezzel együtt nem vitatható a „Dominó” fejlődése Genet *Feketéje* és még a Hieronymus Bosch ihlette *Gyönyörök kertje* óta. Az együttes, úgy tűnik, most halad jó úton - s jövője felé, a látottak alapján - bizakodással tekintünk.

A szarvassá változott fiú

Köllő Miklós színházának nemcsak „megteremtője”, de a mondanakör és mítoszok alapján a darab szerzője, koreográfusa, rendezője, szólótáncosa is egyszerre. Az a fajta színházi ember, aki egész lényével, gondolatvilágával és művészi felkészültségével nyughatatlanul keresi az új utakat, új megoldásokat, új válaszokat.

Stílusa és kifejezőmódja végig egyéni és jelentőségteljes. Virtuóz szólói, amelyek a pantomim és az akrobatika jelző-rendszereit is magukba sűrítik, megkapóan szépek és suggesztívek. Érzelmeket és gondolatokat közvetítenek, ébresztenek. A várakozásteljes születéstől a menekülésig, a tragikumtól az újjáéledésig a drámai erő, az őszinte szenvedély, a mély hit és a megkapó líra hangjait sok-féle tartalmi mondanivalóból ötvözi.

Tánc, zene, játék, szcenika egyesül drámai ábrázolásra. S zene és tánc színpadi kapcsolatában nagy szerepe van az alkotók önálló művészi színvonalának. A kulcs pedig a belső összetettségre való törekvés, amely összetettség megőrzi az egyes műfajok „tisztaságát”.

Gonda János klasszikus és jazz elemekből épülő, hol líraian könnyed, hol energikus harmonizációja újjáalkotja és nem illusztrálja az eredeti művet. A halladaszerűen feldolgozott dalok - Kósa Zsuzsa és Berki Tamás különös erővel meg-komponált és előadott dialógja a fájdalom, ám mégis az emberért való küzdelem felhangzó dallama. A táncok nem közvetlenül a szöveget vetítik ki, hanem a zene mélyebb értelmét formálják meg eredendően táncos-mímes eszközökkel, gondolkodásmóddal, egységben a nagy-

szerű zenével. A muzsika, a megszólaló dalok, az énekelt beszéd, a beszélt szólamok és a velük ívelő tánc mögött pedig a gondolat szintézise: ember és természet oszthatatlansága.

Két egyenrangú, erőteljes művész-egyeniség talált itt egymásra Köllő Miklós és Gonda János személyében. Kettőjük együttes szellemi törekvése, gondolati közössége teremthette csak meg a mítoszok-legendák világából a korunkhoz szóló színházat,

Visegrádi Játékok '73

Jelenet a **Szarvassá** változott fiú előadásából (Sárközi Ágnes felvételei)



Marco Polo milliói

Sík Ferenc színpadának
meglepő alakváltozása

1.

Hat évvel *A költő és üzlete* hazai ősbemutatója után a Pécsi Nemzeti Színház ismét fölfedező szándékkal nyúlt O'Neill életművéhez; ezúttal az 1925-ben írt *Marco Polo milliói*t tűzte műsorára. Dicséretes a színház vállalkozása, hisz a század - Brecht mellett - legnagyobb formátumú drámaköltőjére irányítja a figyelmet, méghozzá úgy, hogy grandiózus életművének kevésbé ismert tájaira kalauzol.

Benedek András kitűnő O'Neill monográfiájában olvashatjuk: „Az életmű sallangjai, a naturalista vagy expresszionista vonások megfakulnak, a formabontás újszerűségének varázsa megkopik, a melodramatikus, allegorikus vagy túlpeszichologizált elemek elhalványodnak, egész darabok merülnek el az érdektelenség süllyesztőjében, a maradandó rész azonban még így is elég útravaló a végső utazáshoz a fénybe, a halhatatlanság felé.” A „maradandó rész”: mintegy nyolc-tíz mű a negyvenhétből - elsősorban az utolsó pályaszakasz új drámatörténeti korszakot nyitó alkotásai (*Egy igazi úr; Eljő a jeges; Utazás az éjszakába; Az éjszakai portás; Boldogtalan hold*). A *Marco Polo milliói* nem sorolható közéjük. Ez a dráma sem gondolati anyagában, sem dramaturgiai építkezésében nem ér fel a remekmű rangjáig - ám az „érdektelenség süllyesztőjének” szomorú sorsánál többre érdemes.

2.

A húszas években írt drámaiban O'Neillt legfőképp az amerikai civilizáció, a kapitalista „demokrácia” embertelensége, lelektelensége foglalkoztatja. A *Túl a szemhatáron* (1918), a *Jones császár* (1920), a *Szörös majom* (1921), a *Brown a nagy isten* (1925) és a *Marco Polo milliói* (1925) című drámák közös vonása, hogy az „álmotársadalom” riasztó ellentmondásaira figyelmeztetnek. O'Neill társadalomkritikája anarchista alapozású, s a legkülönbözőbb istenhitekkel terhelt - mégis igaz, hogy pályája ekkor tartja a legszorosabb kapcsolatot kora amerikai valóságával. Nemzedéke legjobbjával,

Fitzgeraldtal és Wolffal együtt úgy látja, hogy az elgépiesedett, fölcicomázott, a dollár materializmusának hódoló Amerikában a szellemileg igényes ember, a „dionüszoszi egyéniség” magányosságra, elszigeteltségre kárhoztatott. Célul tűzi maga elé, hogy leleplezze a kor „fantáziátlan félistenét, a sikeres embert, aki életét külsőségekre alapítja, de belül üres és gyámoltalan”.

A „fantáziátlan félisten” típusát testesíti meg Marco Polo figurája is. Még fiatalon, mint a keresztényi nyugat követe érkezik Kublaj kán birodalmába, azzal a megbízatással, hogy a fél világ urát az „egyetlen igaz hitre” térítse. Ez azonban nem sikerül neki, ugyanis ha-marosan kitűnik, hogy hiányzik hozzá a „lelke”. Az életnek kizárólag a praktikus, úgy is mondhatnánk, a pénzügyi oldala érdekli: új adótörvényt vezet be, föl találja az ágyút és a pénzt, s szolgálataiért egymillió jent számol fel - aranyban. Közömbösen, érzéketlenül megy el a kán unokájának, a törekeny Kokacsin hercegnőnek iránta érzett szerelme mellett; öntelt büszkeséggel, milliomosként tér vissza Velencébe, hogy házasságot kössön fiatalkori jegyesével Donátával - amint ez a terveiben szerepelt. A hercegnőt elemészti érzelmeinek viszonzatlansága; Kublaj kán irtóztató haragjában el akarja söpörni a föld színéről a kép-mutató, lelketlen nyugatot, ám bölcs tanácsadója, Csu Jin lebeszéli róla: „nem méltó az ellenfél”.

A darab világossá teszi, hogy Marco Polo történeti alakja, mesés utazása és kalandjai csak ürügy O'Neill számára, hogy az amerikai civilizációról - egyáltalán: a „nyugati szellemről” - vallott lesújtó nézeteit megfogalmazza. A kosztümös cselekmény félreérthetetlen utalásokkal provokálja a kapitalizmus „kivételességét”. Marco Polo új adótörvényt vezet be, melynek lényege: a luxus-cikkek adóját leszállítja, a közszükségleti cikkekét ellenben fölemeli, tekintettel arra, hogy ez sokkal szélesebb néptömegeket érint - a republikánus Coolidge elnök adórendszere ugyanilyen „demokratikus” szellemben fogant. Csipős író-niával jellemzi az amerikai civilizáció korabeli állapotát Martónak az a rendelkezése, hogy „aki bármilyen formában kultúrával foglalkozik, büntetést fizet”. Marco tanmeséje az ágyúról és a pénzről valójában Amerika világuralmi szerepének belső mechanizmusát világítja át: „Meghódítod a világot ezzel (megtapintja az ágyút) és kifizeted ezzel (meg-

tapintja a papírpénzt). Te hozod az emberiségnek a földön a békét ... és neked az egész világ alig kerül egy jenbe” - oktatja a gyakorlati dolgokban járattan uralkodót.

A darab bővelkedik szatirikus, már-már komikus elemekben. Mégis, túlzás lenne azt állítanunk, miként ezt a darab számos elemzője teszi, hogy a *Marco Polo milliói*: szatirikus komédia. Ahhoz túlságosan sok benne a „buddhista transzcendentalizmus”.

O'Neill „szócsöve” a darabban: Kublaj kán, aki hamar kiismeri Marco gyöngéit („Csupán egy agyafúrt, erőszakos, kapzsi ember - jellemzi tömören), aki úgy véli, hogy a nyugat, szálnalmas vidék lehet, nem érdemes foglalkozni vele, mert a „kapzsi kép-mutatásukkal való érintkezésünkben mindent elveszítünk”. „Falja csak fel a nyugat önmagát” - legyint rezignáltan. Kérdés, hogy milyen életbölcselet magaslatáról ítélkezik a mongol uralkodó? Unokája holtteste fölött elmondott imájában az anyaméh és a sír harmóniáját hirdeti; a büszkeség és az alázat dialektikájáról beszél, és arra szólít fel, hogy nemesen kell élni és ugyanígy meghalni. Arról van szó, hogy O'Neill, szellemi odüsszeiájában az ateizmus, a szocializmus, az anarchizmus, valamint Zarathustra próféta igéi után e dráma megírása idején épp a keleti vallás defetista miszticizmusa volt soron. A *Marco Polo millióiban* ez az a megváltó csodair, amely az emberséget ajánlja a nyugati szellem konformizmusával, embertelenségével szemben.

O'Neillnek az a gigászi törekvése, hogy életművében az amerikai valóság minden jelentős rétegének konfliktusait tetten érje, a drámai formák szüntelen újraalkotásával járt együtt. A húszas években írt műveiben a drámai elvontsággal, a parabolikus szerkesztéssel kísérletezik. Pályájának ez a periódusa, a társadalomkritikai attitűd vonatkozásában, bizonyos hasonlóságot mutat Brechtnek a tézisdráma felé tett egyidejű kísérleteivel - noha a megvalósítás külső jegyeinek a megválasztásában eltérnek egymástól; olyannyira, hogy míg Brecht az objektív stílusirányt választja, addig O'Neill a víziók szubjektív áttételén keresztül formálja drámái világképét. (S ha már századunk drámairodalmának e két vezérlő csillagát egymás mellett említettük, érdemes szólnunk arról is, hogy pályájuk során mindketten képesek voltak megszabadulni kísérleteik „melléktermékeiktől”, s más világnézeti töltés-

sel ugyan, de följutni a korszerű realizmus csúcsára).

A *Marco Polo* milliói legfőbb hiányossága épp tételeinek túlságosan szubjektív fogalmazásából ered. A mű látszatra nagyigényű filozófiai apparátussal dolgozik, hamar kitűnik azonban, hogy a dialógusoknak nem annyira a gondolat-tartalma, mint inkább a lélektani valőrje hatásos. Kublaj kán és Kokacsin szemfényvesztést űznek velünk: megragadó költőiséggel adnak cl egy valójában lapos, helyenként zavaros életbölcseletet. Egy furcsaparadoxon tanúi lehetünk: O'Neillnek -- Marco Polo alakjának erőteljesen szatirikus beállítással végül is sikerült parodizálnia az amerikai közszellemet. Csakhogy ő ennél többre tört. A kapitalizmus embertelenségének a lélekre gyakorolt drámai hatását kívánta be-mutatni, s ezzel együtt persze ítéletet is tartani fölötte. Nyilvánvaló, hogy első-sorban világnézeti, szemléleti korlátai gátolták meg abban, hogy nagyszabású tervét megvalósítsa. Ha úgy tetszik: „istenkereső ámokfutása. Nem az a legfőbb baj, amit Robert Brustein felró neki, hogy tudniillik nem igazán tájékozott a buddhista filozófiában. Sokkal inkább az, hogy „eszméi” nem is szerveződnek filozófiává. Amit a nyugati szellemmel szemben fölmutat: csupán tetszetős banalitások a halhatatlan lélekről. Ennek birtokában csak moralizálni lehet, de morális ítéletet alkotni már nem.

Indokoltnak látszik hát a kérdés: mi az mégis, ami figyelemreméltóvá avatja ezt a művet? Mitől érdemel színpadot?

Elv itathatatlan, az írói szándék társadalmi ihletése: O'Neill ma is elevennek ható szatírával ábrázolja a kapitalizmus „szellemi púposágát”. A mű értékei mindazonáltal nem a gondolat-tartalmakban, hanem a teatralításban keresendők. Mire gondolunk? A jelenetek változatos hangütésére, atmoszférájára. A cselekmény filmszerűen színes pergetésére. A szituációk, a dialógusépítés pszichikai szuggesztivitására, a karakterformálás érzékletességére. A színpadi látvány nagyszabású, képzeltgazdag megtervezésére. A *Marco Polo* milliói végül is érdekes, tanulságos állomása annak az útnak, melynek hallatlan becsületes, önfeláldozó végigjárásával O'Neill a kor lényegi kérdéseit realista módon megragadó és szintetizáló drámák megalkotásához érkezett.

3.

A darab fordítását valamint színpadra alkalmazását Czimer József végezte. Ah-



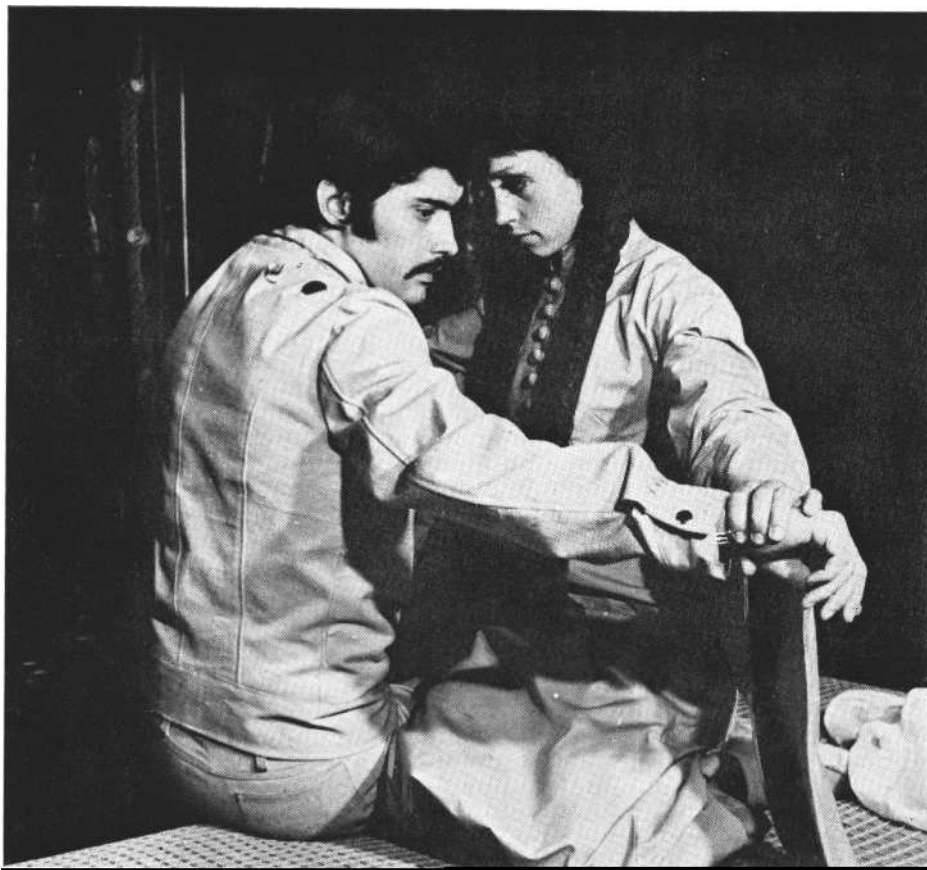
O'Neill: *Marco Polo* milliói (Pécsi Nemzeti Színház). Kublaj kán (Mádi Szabó Gábor)

hoz, hogy munkáját megfelelően értékelhessük, tudnunk kell, hogy O'Neill eredetileg nyolcfelvonásosra tervezte művét; később átdolgozta, ám a végső változat is jóval túlnő egy színházi este megszokott keretén. Czimer fordítása bravúros biztonsággal és leleménnyel adja vissza O'Neill sajátos, színekben és képekben rendkívül gazdag nyelvét. Három felvonásba tömörítette a mű epikusan hömpölygő jeleneteit. A cselekmény menetét a jelentős motívumok, jelzések köré szervezte. Az operaszerű „nagyáriákat” - például Kublaj kán vég nélküli meditációit kellően lerövidítette, s így lehetővé tette, hogy ezek a színpadi szituáció szerves, akcióképes elemeivé váljanak. Munkája során első-sorban a mű társadalomkritikai vonatkozásaira, szatirikus motívumaira koncentrált - a keleti bölcsességekből csak annyit hagyott meg, amennyi a dramaturgiai egyensúlyhoz feltétlenül szükséges-nek látszott. Igaz, néhol még ezt is sok-nak érezzük. A dráma meglehetősen szétfűzött, szabálytalan ritmusát a jelenetek összefogásával, a dialógusok

lekerekítésével igyekezett feszültség-terhessé alakítani, noha a vérszegény gondolati anyag miatt ez csak kevésbé sikerülhetett.

4.

A dráma olvastán sokszor úgy érezzük, hogy O'Neill nem is annyira színház számára írta művét, mint inkább valami hollywoodi szuperfilmben gondolkodott. Mesés helyszíneket ír elő; Velencébe, Perzsiába, Indiába, Mongóliába, a kínai falhoz és tengeri kikötőkhöz viszi a cselekményt; pápát koronáznak, rabszolgák láncai zörögnek, tömegjelenetek váltakoznak intim drámai kettősökkel, és vészjóslóan morajlik a tenger. A következő példa is erre vall: „A császári flotta rakpartja. Baloldalt egy hatalmas dzsun-ka, a császári vezérhajó tatja. Jobb-oldalt kikötői raktár, amelynek nyitott ajtaján félmeztelen, nyakuknál, derekuknál és bokájuknál összláncolt rabszolgák vonulnak ki és vissza a raktár belseje és a hajó között, végtelen folyamatos láncot alkotva, mint valami szállító szalag. Kilépve ugyanis a raktárból, a lánc



O'Neill: Marco Polo milliói (Pécsi Nemzeti Színház)
Marco Polo (Szegváry Menyhért) és Kokacsin (Pálos Zsuzsa)

minden egyes szeme egy bálát hoz a fején, gépies precizitással keresztülmegy vele a rakparton, eltűnik a dzsunkában, majd miután a terhet lerakta, újra megjelenik és visszamegy a raktárba. Az egész folyamat emberi erővel hajtott eredeti ősmintája a modern kötélpályás gépi szállítóberendezéseknek és kikötői daruoknak ... Elöl baloldalt egy bambuszlétra vezet fel a rakpartról a hajó tatjára ... Árbocok, keresztfák, bambuszszáraakra feszített vitorlák erdeje zárja el a rakpart végén a kikötői kilátást. A létra lábánál, mint valami őrszem, Csü Jin áll. Fent a hajó tatján Kublaj kán és Kokacsin alakja rajzolódik ki az egyre világosodó ég homályában.

Bizonyos tehát, hogy ebben a drámában igen jelentős funkciót kap a látvány, a színpadi mozgalmasság.

Épp ezért, úgy gondoltuk, hogy Sík Ferenc kezében jó helyen van a dráma. S ha netán valaki úgy értelmezné, hogy ezzel a „gondolatunkkal” Sík Ferenc rendezői művészetét mintegy eleve lebecsültük, azt föl kell világosítanunk arról, hogy nem számítjuk főbenjáró bűnnek, takargatnivaló születési hibának, ha a rendező képzelőerővel és fantáziával, megfelelő térérzéssel és színkultúrával rendelkezik, ha megvan a képessége, hogy munkájában a zene, a tánc és a pantomim elemeit is fölhasználja, ha ért valamelyest a csoportmozgathoz is, ha örömet leli a színpad lát

ványerejű berendezésében, a hatásosság megszervezésében.

Sík nemcsak nemzedéke, de egész jelenkori színházművészetünk egyik legeredetibb tehetsége, legfőképp abban az értelemben, hogy rendezői karaktere imponáló dinamizmussal fricskázza meg a definiáló szándékot. Sík Ferenc rendezői karakterét nem lehet „tetten érni” - mire azt hinnők, sikerült, már új arcát mutatja felénk, ha tetszik, új „világokkal” lép meg. Repertoárjának elegyessége első hallásra rémisztő: Brecht és Kálmán Imre, Goldoni és Szirmai Albert, Arbuzov és Claude Magnier, Lehár Ferenc és Hernádi Gyula művei sorakoznak egymás mellé. Sík eddigi pályafutása során vidéki színházakban rendezett, s itt egy rendező, mint tudjuk, óhatatlanul is sokoldalú kell hogy legyen. Csakhogy az ő esetében ennél többről van szó. Azon túl, hogy egymást váltó arcai, világai szélsőséges mód különfélék - ugyanakkor valamennyi hitelesnek, szuverénnek, a sajátjának tűnik fel. (Mindebben Vámos Lászlóhoz áll a legközelebb.) A *Koldusopera* vagy az *Arturo Ui* színrevitelével épp oly látványos sikert ért el, mint operettrendezéseivel - s korántsem azért, mintha operettre rendezte volna Brechtet. Sík többször bebizonyította már, hogy birtokában van az árnyalt műelemzés, ha úgy tetszik a gondolati megközelítés képességének - mindazonáltal a színpad számára egy gazdag lehetősé

gekkel csalogató *játszótér*, ahol mindent lehet és mindent szabad, mert minden csak azon múlik, hogy bírja-e leleménnyel, fantáziával, humorral, játékos kedvvel az ember? Majd minden rendezésében megfigyelhető a „játszótér” birtokbavételének nekiszabadult, önfeledt öröme. Általában minden idegen tőle, ami hamis, művi, ami nagyképűség és fennkölt póz. Életlátása, iróniája a látszatra legbanálisabb szituációkból is élményszerű színeket, hangulatokat hív elő; virtuóz fantáziája, rendkívül megbízható intuitív képessége, a látvány és a hatásosság szeretete, a teatralitás iránti kifinomult érzeke olykor az effektusok öncélú, a tartalmi, gondolati mozzanatokon túl-növő kezelését eredményezi rendezéseiben (pl. *Ördögök*) - kompozíciós készsége, valamint iróniája, biztos tempó-érzeke azonban a legtöbb esetben megóvják ettől.

Bizonyos tehát, hogy Sík Ferenc rendezői karaktere nem gyömöszölhető „skatulyába”. Egy időben, mintegy három-négy éve, ő rendezett a legstílusosabban, legsziporkázóbban operettet hazánkban. Aztán fölfedezte a színpad számára Hernádi Gyulát, ezt az egyszeri olvasásra nem könnyen érthető írórt. A *Falanszter* nemcsak az 1972-es Dunán-túli Színházi Találkozón aratott elsőprősikert, de nagyjában-egészében az 1971-72-es színházi évadot is „lekörözte”. Ez a produkció a *totalis színház* látványos diadala volt, magas fokon példázta Sík rendezői művészetének sajátosságát, erejét. A megnyerő színpadkép, a kiváló térkezelés és ritmusérzék, a zene és a tánc elemeinek atmoszférateremtő alkalmazása, a premier, second és a total plánok bravúros komponálása, a markáns színészvezetés szuggesztív szertartássá szerveződtek itt, amely szertartás plasztikus-közérthetővé oldotta a mű meglehetősen elvont, olykor didaktikus gondolatsorait. A *Falanszter-rendezés* amellel meggyőzően vallott arról is, hogy Sík Ferenc nem ismer külön gondolati és külön látványos színházat, kevés érzeke van a teóriákhoz, annál több az élethez magához. S ezért van, hogy színházában minden előfordulhat, akár a legváratlannabb, legmeghökkenőbb módon is.

5.

Sík Ferenc puritán előadást rendezett a *Marco Polo millióiból*. „Dobogószínpados előadást. A játék színpadi környezete egyhangú, sivár - jelzésekre épít.

A színpadteret félkörívben egy fehères-

szürke műanyagfüggöny határolja. Középen kör alakú dobogórendszer, mellette emelvény korláttal. Olyan ez a színpad, hogy az első pillanatokban úgy hisszük, Brecht valamelyik korai alkotását fogjuk látni; s mint a játék során beigazolódik, Sík Ferenc ezúttal azt a meglepetést szerezte számunkra, hogy O'Neill művét tézisdrámaként fogta fel.

S kiderült, hogy a *Marco Polo* milliói nem bírja el ezt a koncepciót. Föltesszük, hogy minden más koncepciót elbírna, de ezt a legkevésbé sem. Tudniillik ez a koncepció egész egyszerűen *leleplezi*, kimutatja, hogy csupán a fölszínen, a látszat szerint viselkedik úgy a mű, mintha téziseket ütköztetne meg; valójában másodrendű gondolati anyaggal építkezik s sokkal inkább - döntőrészt! - a pszichológia eszközeivel érvel. Szembeszökő rendezői melléfogással van dolgunk. Sík figyelmen kívül hagyva a dialógusok operai akusztikáját, nem szervez köréjük megfelelő teatrális miliőt, s így az üres tér csak fölnagyítja, fölerősíti jelentésüket - a lírai köntösbe bújtatott álbölcsekedéseket. A jelenetek fölrajzolása statikus, a beállítások szólószereűek - a játék menetében föltűnő tempókihagyások észlelhetők. Vannak szituációk - főként a Polo-fivérek jelenetei, valamint az első felvonás udvari képei --, amelyek csak a „vasszájukról” látszanak, s vannak, ahol indulat dübörög, jajkiáltás hallik, könny csorog a problémát az okozza, hogy mindez *hatásában, stílusában* nincs megkomponálva. A figurák értelmezése ellentmondásos - ezen túlmenően a színészek játéka, kevés kivétellel híven tükrözi a rendezés labilitásait. A kevés kivétel között említendő mindenekelőtt *Mádi Szabó Gábor* drámai erejű, pszichikailag árnyaltan mintázott Kublaj kánja. A figurában - kiváló ösztönnel - nem a „világ-bölcset”, hanem *az emberit* szólaltatja meg. *Pálos Zsuzsa* néhol túlságosan fölforróítja, néhol viszont elejti Kokacsin hercegnő dallamát. Alakítása egyenetlen. *Paál László* (*Csu Jin*) nevéhez fűződik az előadás legnagyobb színészi bravúrja. A II. felvonás i. képében feladata szerint ki kell néznie Kublaj kán xanadui rezidenciájának ablakán, s be kell számolnia arról, mi történik odakint. Odakint Marco Polo diadalmas bevonulása történik, a „tömeg éljenez”, és forró a hangulat. Idebent van a színész; szemeit fürkészőn a kulisszákra mereszti, és hosszan ecseteli a történeteket. Muszáj, hogy ihletet kapjon a kulisszáktól - hogy *élményszerűen* közvetítsen - máskülönben

a nézőnek hirtelen eszébe jut, hogy milyen régóta tart az előadás. *Paál László*nak meglevenedtek a kulisszák. Játékát egyébként finommívű kidolgozás jellemzi. *Linka György* emlékezetessé avatja rövid színpadi jelenlétét: szuggesztív természetességgel ölti magára Teobaldo atya - majd pápa - jelmezét. *Szabó Ottó* (Moffo) a kelleténél túlrajzoltabb karikatúrafigurát formál szerepéből -

Kőmíves Sándor (Nicolò) ugyanakkor tisztos, finoman motivált alakítást nyújt. A kisebb szerepek alakítói több-kevesebb lelkesedéssel és intenzitással vesznek részt a játékban. Legutoljára szólunk a címszereplő *Szegváry Menyhért* alakításáról. Nehéz a feladata. Marco Polo azon ritka O'Neill-hősök egyike, akiknek nincsen emberi arcuk. Marco Polónak nincs pszichikuma, valójában nem hús-vér ember ő, csak jelentése van neki. Nem testesíti meg, csak *képviseli* a lélek nélküli, ügyes, pénzhajhászó kapitalista típusát. Körülötte szenvedélyek parázslanak, de ő mindvégig hideg és érzéketlen marad ezektől a parázslásoktól; tudniillik fogalma sincs róla, hogy *milyenek* azok: betegséget, legyöngült szer-vezetet lát bennük. Szegváry alakításának alapvető - s az előadás színvonalára erősen kiható - hibája, hogy túlságosan is értetlen, magabiztos, hazug és fölényes. Ha semmi mást nem nézünk: ez a Marco Polo több mint húsz évet öregszik szerepében; Szegváry hőse viszont ugyan-olyan pelyhedző állú kamasz a darab végén, mint amilyenek a darab elején megismertük. És nem is nagystílű; alig-alig mutat valamit a dörszölt üzletemberből. Figurája egy olyan teenagert idéz elénk, aki váratlanul nagy nyereséményhez jutott, s most megveszi a felnőttteket. S amit igazán fájlalunk, hogy mindezek okán a szerep jelentésének szatirikus árnyalatait nem tudja érzékeltetni. Az is igaz, hogy Szegváry kétéves színészi gyakorlattal még nem lehet birtokában azoknak az eszközöknek, melyekkel, ha tetszik, emberileg is hitelesíthet egy élet-telen figurát.

Vata Emil díszleteit közvetve már értékeltük; úgy lehet, hogy a rendezői koncepció szolgálatában ilyen pórén tárgyszerűek. *Scläffer Judit* jelmeztervezési munkáját stílusos, sziporkázó képzeletgazdagság jellemzi.

6.

stilizálatlan rendezéssel Sík nyilvánvalóan a mű társadalomkritikai, mentál-táskritikai, szatirikusan leleplező moti-

vumait kívánta hangsúlyozni. *Am* túlbecsülte a dráma eszmei anyagát. Azáltal, hogy kilúgozta teatralitását, lenyeste díszítő elemeit, nemcsak legfőbb sajátosságától fosztotta meg, de - elvontabb értelemben - megfosztotta attól a közegtől is, amely az álbölcsesselvet, a gondolatiság látszatát fölszívta volna, hogy azután *pszichológiai természetű atmoszférává* alakítsa. Ez ugyanis a *Marco Polo* milliói legfőbb cselvetése: filozófiai, világszemléleti igényességben tetszeleg, ám központi magva - a kapitalista magatartás és szemléletmód embertelenül rideg, lélekvmorító „fensőbbrendűségének” kritikája - valójában a lelki történések síkján ragadható meg. *Az érzelmek, a látvány szintjén tehát. S* ezáltal mód nyílt volna a szatirikus, ironikus mozzanatok felfejtésére is. Jellemző lehet, hogy Sík, eredeti törekvését épp egy mozgalmas, teatrális jelenetben tudja maradéktalanul megvalósítani: Marco Polo velencei bevonulására és szónoklatára gondolunk. Sík itt ragyogó leleménnyel rántja a *mába* hőst. Marco Polo „kosztümöt” vált, s mikrofonok (!) előtt mondja el díszbeszédét - egyre politikusabb modorban, egyre inkább a kapitalista társadalom „kivételes emberét” idézve élénk. Kár, hogy a rendező csak itt, a darab végén talált rá arra a tónusra, amelyet mindvégig alkalmazni kellett volna.

Fejtegetéseinkben Sík Ferenc rendezői karakteréből indultunk ki; a *Marco Polo* milliói színrevitele több ponton is ellentmond annak a képnek, amit fölrajzoltunk róla - tény, hogy ezzel a rendezésével Sík alaposan fölborította a „papír-formát”. Az is tény, hogy a *Falanszter*-rendezés óta nem tudta megújítani művészetét. Lehetséges, hogy Sík túlságosan is ki próbáltk, biztonságosnak érzi eszközeit, megnyugtatóan, stagnálást eredményezően, „otthonosna^{kn}” műhelyét: talán egy újfajta színházi stílus kikísérletezésére szánta el magát. Mindez persze csak sejtés; a *Marco Polo* milliói rendezésének színvonalproblémáit nem magyarázza, legfeljebb egy kiemelkedő tehetségű rendező jövőbeni munkásságának fokozott figyelemmel kísérésére serkent.

Eugene O'Neill: Marco Polo milliói (Pécsi Nemzeti Színház)

Fordította és magyár színpadra alkalmazta: Czímer József, rendezte: Sík Ferenc, díszlet: Vata Emil, jelmez: Scläffer Judit.

Szereplők: Szegváry Menyhért, Mádi Szabó Gábor, Pálos Zsuzsa, Paál László, Szabó Ottó, ifj. Kőmíves Sándor, Péter Gizi, Faludi László, Vajda Márta.



Achard: *A bolond lány* (Madách Kamaraszínház). Garas Dezső (Beaurevers), Márkus László (Sévigné) és Domján Edit (Josefa Lantenay)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Sikerelemzés a hétszázadik Bolond lány után

1973. május 20-án, vasárnap este hétszázadszor játszotta el a Madách Színház Kamaraszínháza *Marchel Achard* vígjátékát, *A bolond lányt*. Hétszáz előadás egy prózai darabból: ritkaság. Összehasonlításképp: a *Csárdáskirálynő* 1954-es rendezése nyolcszázas sorozatot ért meg (természetesen zenével), és a háború utáni legnagyobb színházi sikerek egyike, *Shaw Pygmalionjának* Gellért Endre rendezte előadása ötszázhatvanhat alkalommal ment a Katona József Színházban.

A bolond lány az 1964-65-ös színházi évad első bemutatója volt a Madách Kamarában (szeptember 18.) *Egri István* rendezésében, *Baló László* fordításában, *Köpeczi Bócz István* díszletével, *Füzi Sári* jelmezeivel.

Az eredeti előadás szereposztása: Josefa Lantenay - *Domján Edit*; Camille Sévigné - *Márkus László*; Antoinette Sévigné - *Csűrös Karola*; Dominique

Beaurevers - *Ilosvay Katalin*; Benjamin Beaurevers - *Garas Dezső*; Morestan - *SZénási Ernő*; Lablache - *Basilides Zoltán*; Cardinal - *Cs. Németh Lajos*.

Hétszáz előadás! Tíz évig tartó sikersorozat!

Minden jelenség hazard, ami színházzal kapcsolatos. Oly sokféle és olyan érzékeny összetevőkből áll a siker, hogy minden hozzáértés, előzetes mérlegelés rendszerint csődöt mond. A siker mindig csak *utólag* szemrevételezhető.

A kérdés: mi lehet az oka egy ilyen kiugró sikernek? Mi táplálhatja a kifogygni nem akaró érdeklődést? Mi élteti egy évtizede Budapesten *A bolond lányt*?

Marcel Achard színdarabja?

1960-ban mutatták be a párizsi Antoine Színházban *Annie Girardot*-val a címszerepben, tizenhárom országban volt látható a darab, és eljátszották a magyar vidéki színházak is: sehol nem aratva kivételes feltűnést. Mindenhol tisztes szórakozást kínált csupán.

Talán a rendezés jelent különlegességet? Ez tartósítja az érdeklődést és mágnesezi állandóan magához a nézőket? (Állítólag vannak az előadásnak szerelmesei is, akik többször is megnézik. Elképzelhető.) Szögezzük le: a rendezés tiszta, világos, jól felépített és kidolgo-

zott. Jólértelmezett szerepvonalak, ügyes poentírozás, a hatáselemek becsületes beépítése, ügyes felvonásvégek; semmi színfalhasogatás, kellemes színészi játék. Tagadhatatlan, hogy *Egri Istvánnak*, a rendezőnek jó színházi szimata van. Az államosítás előtti színházi időkben a Pesti Színházat vezettén a Schönthan-fivérek ripacs-komédiája, *A szabin nők elrablása* 198 előadást ért meg Rátkai Mártonnal *Rettegi Fridolin* szerepében. Ez abban az időben meglehetősen nagy sikernek számított, mint ahogy Mikszáth Kálmán regényéből Gyárfás Miklós és Örkény István színpadra írásában a *Különös házasság* százötvenes sorozata is kiemelkedett a bemutatók sorából. A *Szent Johanna* és Rostand *Cyranójának* 300-as szériája ugyancsak valami különleges vonzással, közönségcsalogató varázssal rendelkezett a maga idejében. Ezek azonban megmagyarázható sikerek. A *szabin nők* kulcsa a kellemes és tréfás előadáson túl Rátkai színészi zsenijében keresendő; még akkor is, ha a nagy jellemszínész Nemzeti Színházhoz szerződése után Bilicsi Tivadar vette át a szerepet: rá is átsugárzott a vonzóerő. A *Különös házasság* regényes történetével a magyar irodalom nyert csatát, a társadalomkritikai hang, az életteli figurák és az



Szilvássy Annamária (Josefa Lantenay) és Garas Dezső (Beaurevers) (MTI Fotó - Keleti Éva és Kovács Sándor felvételei)

épkézláb mese. A *Cyrano* újromantikája pedig kellemes viszonthatás volt a szárazon nyögvenyelős naturalizmus évadjai között.

Mit kezdjünk azonban *A bolond lánnyal*? Hogyan magyarázzuk elpusztíthatatlanságát

Az első címszereplő négy piros szoknyát szaggatott el a színpadon. A 400. előadás leörül felvetődött az ötlet, hogy a színészek belefáradását megakadályozandó, le kellene cserélni a szereposztást, meg kellene frissíteni a színpadi személyzetet, ezzel továbbra is felcsigázni az előadás elektromosságát és a közönség érdeklődését. Ekkor vette át a női címszerepet Szilvássy Annamária és a vizsgálóbíró szerepét Dégi István, Beaureversné Szemere Vera, Beaurevers Garics János, az írnok pedig Gyenge Árpád lett. De ez a változás sem ártott a sikernek. Sőt, akadtak nézők, akik újból megnézték az előadást az összehasonlítás kedvéért. Hamarosan még újabb szereposztás folytatta a sikerdarab játszását. Velük voltlátható a hétszázadaik, jubileumi előadás is: Josefa Lantenay - *Schütz Ila* Camille Sévigné - *Bálint András*; Antoinette Sévigné *Káldi Nóra*; Mme. Beaurevers - *Gombos Katalin*; Benjamin Beaurevers *Garics János*; Morestan

- Gyenge Árpád Lablache - Bodor Tibor; Cardinal-Firády István főiskolai hallgató.

Ez a vasárnap esti, jubileumi előadás sokkalta jobb volt, mint várni lehetne egy tíz éve műsoron levő darabtól a mi színházi feltételeink között; különösen, ha arra gondolunk, hogy már harmadik szereposztásban játsszák, tehát a színészek személynélves felelőssége csökken: a kritika nem ellenőrzi és az esetleges rossz alakításért, előadásért nem róhatja meg őket senki.

Hozzátehetjük: a vígjátékok előadásai lazulnak játékfegyelemben legkönnyebben. Itt van a legtöbb fegyelmezetlenkedés, játékot „gazdagító” rögtönzés, oda nem illő szöveg- és gesztusimprovizáció, az előadás ütemének meghajtása, a színházainknál szokásos lazulások.

Jobb a remélnél a hétszázadik előadás, de nem ugyanaz, mint az eredeti: elegánsan megcsinált körüli drámát látunk, ironikus hangsúlyozású bűnügyi vígjátékot.

Josefa Lantenay-t, a kissé hebrencs, ledér szobalányt gyilkossággal vádolják. Az új és igyekvő vizsgálóbírót felettesei figyelmeztetik: a lány gazdáinak előkelőségére tekintettel helyes volna, ha az ügyet gyorsan lezárná és elfogadná a terhelő bizonyítékokat. Sévigné vizs-

gálóbíró azonban ártatlannak érzi a lányt, s rábizonyítja a bankár Beaurevers-ékre a gyilkosságot. A lány szabad. Ennyi mind-össze a darab, jó és hatásos szerepekkel. Mindez nem több kellemesen megszerkesztett bűnügyi színjátéknál. És csak fokozza tanácstalanságunkat a sikert szemlélve.

Tíz évvel ezelőtti bemutatása idején a bűnügyi dráma még ritka portéka volt, de azért nem egyedüli árucikk, hogy csak ezzel magyarázhatnánk *'1 bolond lány* hosszú életét. Még az is csak egykori sikerére szolgálhatna mentségül, ha arra gondolunk, hogy környezetében búskomor drámák és fanyaron csikorgó, intellektuális álvígjátékok kíséreltek meg nevetést fakasztani a színpadokon. Ebben a környezetben természetes, hogy *A bolond lány* örömet]eltett és szíves fogadtatásra talált.

De mi éltette tíz éven át, és mi élteti még ma is? A siker sikert szül. Ha valami érdeklődést kelt: a siker nézőrészesei elterjesztik hírét, és kedvet csinálnak másoknak is megtekintéséhez. Különösen fokozódik a kíváncsiság és a színházbamenési szándék, ha sokáig harcolni kell a nézőterre bejutásért, mert a pénztár nem képes ellátni jeggyel a nézőket. Ha trófea egy jegy.



Achard: **A bolond** lány (Madách Kamaraszínház) Schütz Ilia (Josefa Lantenay) és Bálint András (Sévigné) (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)

Az ilyesfajta siker sem nő persze az égis. Es még az sem kielégítő magyarázat, hogy a hisztériává növekvő érdeklődés fertőzősként terjed el a nézők között, kiapadhatatlan kíváncsiságként.

A *bolond lány* mai nézői talán mások forró sikerét keresik a színházban, és elragadja őket tíz esztendő nézőregiment-jének láza: azt hiszik, hogy még mindig azt látják, pedig csak kihűlt másolatát, felhígult, meglazult változatát kapják.

Mi kapta vállára mégis az előadást?

A három főszereplő különlegesen összehangolt, együttesjátéka? Domján Edit legendás sikere, szerencsés találkozása az alkatával összeesengő szereppel? Márkus László fura bája, szarkasztikus kelleme? Garas Dezső férfias és meghökkenítő eleganciája a színpadi egyéniségére éppen hogy nem rimelő szerepben: egy úri csábító szerepében? Vagy magyarázhatjuk kizárólagosan azzal a siker-szörnyet, hogy ez a három főszereplő olyan egymás szemébe-gondolkodásába-érzelmi világába kapcsolódóan játszott el a darabot, ami nem végszavára váró és saját sikerét melengető színészek játékát vitte a nézők elé, hanem gunyoros véráramokkal átforrósított valóságillúziót?

Vagy a címszereplő öngyilkossága, a szereppel való képzeletbeli összeolvadása csigázta fel az érdeklődést? Ez csak tartósíthatott egy már meglevő nézőizgalmat. Pikánsa,

körülszörnyülködtetővé, kipletykálhatóvá tette a helyzetet és az álbennfentesség látszatával kecsegtethetett.

Kerítsük be a kérdést más oldalról: Mi kell a színházhoz?

Sok minden. De mindenekelőtt s elsősorban közönségre van szükség.

A közönség sokféle ember gyülekezete. Látszólag úgy fest a közönség is, mintha nézők volnának. Voltaképp így is van, mert a közönség nézőkből tevődik össze. Mégis, minőségileg merőben másfajta gyülekezetet jelent a közönség. Olyan emberekből áll, akik talán nemis tudják, hogy összetartoznak, de a színházi élmény forráságában egybekovácsolódnak, mert a közös élmény ráeszmélteti őket, hogy nincsenek egyedül, másokkal együtt harcolnak, másokkal együtt kínlódnak, kételkednek, örülnek, szeretnek, félnek az elmúlástól, boldogok, ha csak kicsiny életterületükön is képesek legyőzni a halált.

A színházi közönség - közösség

Színház mindig akkor szerveződik meg, amikor sok ember a társadalomban egyre gondol, egyet érez. Amikor jönnie kell a művésznak és a művészetnek, hogy kimondja helyettük saját gondolataikat, helyettük formába öntse életüket, hogy megerősítse őket hitükben, törekvésükben, harcukban, erkölcsükben.

Színház ott születik, ahol sok ember egyért él. De a színház neveli is, erjeszti is, hogy sok ember egyért éljen.

A közönséget nem lehet leváltani - módosíthatjuk illetéknépp Brecht híres szavait. Még akkor sem, ha a közönségnek olyan tetszik, ami nem jó neki sem, ha tetszik. Sznob módra mérgeskedhetünk egy-egy visszatetsző siker hallatán, morgolódhatunk, hogy olyant ízlelnek élvezettel, ami nem „korszerű” és nem tartozik a „fősodorba”. De helyes elemezni a kirobbanó sikereket, mert célra-vezetőek és tanulságokat kínálnak. Lehetőleg a legkevesebb előítélettel kell feléjük közeledni, mert az előítéletek alkalmazása csak saját rögeszméinkhez juttat vissza.

Amikor a közönség szeretettel pártol egy előadást és darabot, mindig kell ott valaminek lennie, ami válaszol nekik saját életükre.

Emeljünk ki egy párbeszéd-részletet a vígjátékból:

„ÜGYÉSZ: Maga tehetséges ember, gyors előléptetésre számíthat.

SÉVIGNÉ: Ha jól értettem, egy bíró csak akkor remélhet előléptetést, ha már elvesztette jogát az ítélkezéshez?

ÜGYÉSZ: Azt hittem, karriert akar csinálni.

SÉVIGNÉ: De nem ilyen áron. Túlságosan le kellene hajolnom, hogy felkapaszkodhassam a létrán. Minden büntetlenül ma-

radt bűn mindannyiunk biztonságát veszélyezteti”.

Az idézet nem túlon túl mély társadalomkritikára mutat, szavalósan szentimentális tisztességeszményt szed párbeszédbe. Előadás közben, a rendezés gondolati többletét és a színészi játék bensőséges hatásait hozzászámítva: az eredeti előadásban ez a jelenet, a színdarabnak ez a tisztességvonulata felerősödött. Márkus László alakításából érződött, hogy a tisztesség és a becsület áldozatokat követel. Amikor a darab végén összecsomagolta és aktatáskájába tette hivatali íróasztaláról személyes tárgyait és kiment az ajtón: érezhető volt - az ügyet megnyerte és az állását elvesztette.

Vajmi kevés volna azonban ennyi társadalmi mondanivaló a darab évtizeden túli életbentartásához. Inkább megtaláljuk ennek okát a mese alaprajzában. Egy népmese naivitásával rendelkezik ez, de legalábbis egy vásári komédia áttetsző jellemzői, alaptípusaival és igazságszolgáltató, vágybeteljesítő történetével. Nem kerülünk olyan messze az igazságtól, hiszen az elmúlt évszázad utolsó éveiben Lyonban született Achard-ról a francia drámatörténetek is megállapítják, hogy milyen erős és kiszellőzhetetlen hatással volt rá a lyoni bábszínház - a Guignol - és hogy vígjátékaiban hol tudatosan, hol kevésbé tudatosan, de a vásárló népi színházi formákat kereste, még a commedia dell'arte modorában játékra ösztönző játékváltozatokat is szerkesztett. A *bolond lány* is távoli rokonságot mutat ezekkel a plebejus szórakozásokkal, amelyek népszerűségének hajtómotorja az volt, hogy a nagyszájú zsarnokot, a pénzkuporgató uzsorást, a fenyegetőző katonát a nép szeretetreméltó és együgyűen tisztességes gyermekei végül elagyabugyálták. S ha így nézzük: A *bolond lány* voltaképpen arról szól, hogy gazdag és politikailag erős, de bűnös hatalmasságok ellenében egy gyenge és nem is túlságosan okos szobalány - Colombina - diadalra juttatja az igazságot. A bűnösök lakolnak, és az ártatlan kiszabadul.

Régi mese ez, de úgy látszik, meguntatatlanság mindaddig, amíg a színházban örömet okoz a bűn megtorlása és a népmesei igazságszolgáltatás. Örömet és tapsot fakaszt a színház mindaddig, amíg igazságot tud adni a nézőknek. Példát kínál a színpad, jóllehet gyermeketeg és egyszeregyazegy-közhelyű példát. Tanulságot kínál: a kitarás nemcsak a színpadon győzedelmeskedik.

Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv

Az elmúlt közel egy év alatt jó néhány amatőr fesztiválon vettem részt, több tucat előadást láttam. A dolgok természete szerint jókat is rosszakat is. Ez alkalommal a legjobbokról számolok be, tudva és vállalva, hogy válogatásom szubjektív. Elsősorban azokat az együtteseket tartom bemutatásra méltónak, amelyek évek óta rendszeresen dolgoznak, a szűken vett népművelési feladatokon túl színházi szempontból is értéket hoznak létre, nemcsak „fellépnek”, de saját közösségüket és közönségüket produkciójuk, gondolataik által formálni, megváltoztatni igyekeznek. Harcosai, előfutárai egy újfajta „közösségi népművészetnek”.

A figyelemre legméltóbb előadások tematikailag, műfajilag, formai szempontokból egyaránt rendkívül változatosak:

az újpesti *Derkovits klub Kovács István stúdiója* (vezetője Najmányi László) a happening mesgyéjén keresi kifejezőmódját (a Dél Keresztje című előadásukról a SZÁNHÁZ júniusi számában olvasható ismertetés);

a tatányai *Bányász Színpad* (rendező: Éless Béla) a város színházi szokásainak megteremtése érdekében dolgozik, ennek megfelelően az irodalomközpontúság, a közérthetőség, a hagyományos, egyszerű formák jellemzik előadásait (amint ezt a pár hónapja sugárzott két-részes tévé portré-riportfilm is bemutatta);

a csepeli *Utcaszínház* (vezető: Hegedűs Tibor) közéletünk visszasságait, például a tulajdonosi szemléletet, a vezetés torzulásait, a munkahelyi vezetők és a munkások közötti ellentéteket, a népszaporulattal kapcsolatos kispolgári nézeteket szurkálják populáris, vásári hangon, piacokon, búcsúkon, ifjúsági táborokban, keresve, megteremtve egy nálunk kevésbé ismert színjátékforma lehetőségeit;

a *Pince Színház* Petőfi ürügyén a legjobb diákszínjátszás hagyományait követi: *A helység kalapácsa* előadásukban egyszerre diákkabaré, persziflász (stílus)

sok és személyiségek persziflász (stílus) (aránt), formájában elrugaszkodott, szellemében hű Petőfi-adaptáció, mindez elbűvölő ötletgazdagsággal, csibészességgel és kamaszos bájjal (rendezte: Keleti István);

a 25. *Színház amatőr stúdiója* (Mezei Éva vezetésével) a 6-10 éves - elsősorban munkás - gyerekeknek és gyerekekkel játszik színházat, építve a kicsikben még tisztán élő szerepjátásra. A szabad téren, a játszótéren, parkokban együtt mondják, éneklük Weöres, Tamkó Sirató, Arany János, Petőfi, József Attila verseit, megzenésített költeményeit, népdalokat és gyermekmondókákat, s játszanak, rajzolnak színész és gyerekek egyetlen hancúrozó, kavargó csapatot alkotva;

s az *Universitas*, a *Manézs Színpad*, az *Orfeo együttes*, a *szegedi Egyetemi Színpad*...

2.

Az *Universitas* együttes ez évi szereplése meglehetősen ellentmondásos. Ők képviselték a zágrábi és a pármái fesztiválon a magyar - és a magyar egyetemi színházi - színeket. Két olyan művel, amelyet a régi magyar irodalom különböző rétegeiből bányásztak elő: XVII. századi passiójátékkal és a népköltészet egyik vándortémájával, a Kőműves Kelemenné balladájával. Ez a két előadás a régi irodalmi alapanyagot a legmaibb kifejezési eszközökkel párosította, s ez a kettősség - minden vitatható részletmegoldás ellenére - egyik erényük.

A legutóbbi két bemutatójuk nem ezt az utat követte; a színpadi groteszkkal kísérleteznek nem először.

Az *Universitas* együttes mindig népszerűsítette az új, még ismeretlen szerzőket, műfajokat. *Moretti Három majom a pohárban* című darabjának előadása magyarországi ősbemutató, akárcsak a

és Fuszi, az ELTE, hallgatójának, *Kolin Péternek* műve.

A *Moretti*-darabot *Paál István* rendezte, pontosan értelmezte az elmegyógyintézetben lejátszódó groteszk cselekményt, a három, világból kiábrándult, vakká, süketké, némává válni igyekvő, a diliházban maradásért mindenre, még ölni is kész ember konfliktusát, kiemelte azokat a pontokat, ahol a jóléti társadalomról mondott - meglehetősen felületes - bírálat érvényessége túlmutat a kapitalista kereteken. Az elsősorban verbális művet kitűnő ritmusban, a komikus rétegeit jól adagolva, a színészeket az együttes játéknó belül remek alakításokra sar

kallva játszatta. A darab kezdetén felhangzó, hosszú percekig tartó bántó „külvilági” zajmontázst az előadás során többször visszahozta, ami a befejezőkor már csak bennünk hangzik fel. Kitűnő megoldás, és egyben kitérít a darab érvényességi körét.

A *Szisi és Fuszi* rendezője *Kőváry Katalin* volt. Öröndetes és dicséretes, hogy az együttes módot ad fiatal írók szárnypróbálgatására, de ez a darab verbális túlsúlyossága, mindent markolni akarása miatt mégsem volt szerencsés vállalkozás. A túlzottan általános érvényű - éppen ezért lényegében érvénytelen - és hosszadalmas példázatot Gógamed (= demagóg) vezető és a sziszifuszi munkát végző dolgozók konfliktusáról a rendezőnek sem sikerült egységes előadássá komponálnia, a szereplőkből nem kovacsolódott együttes.

A két előadás után határozott hiányérzetem volt. Vajon az Egyetemi Színpad feladata-e egy nagy mesterségbeli tudással - és rutinnal rendelkező író kommersz színezetű darabjának bemutatása? Vajon nem találtak hazai fiatal íróink művei között jobb, érettebb, valóban a mai ifjúsághoz szóló darabot a *és Fuszi* helyett? S ha nem, hol maradt a segítség, a dramaturgiai együttműködés a színház és az író között?

Bármelyik mű kellemes szórakoztató pontja lehet egy évad programjának, egy olyan programnak, amelyben ezek mellett más, közéleti, vagy általános érvényű, de mindenképpen az egyetemistákat izgató kérdésekre választ kereső darabok is találhatóak. Az, hogy csak e két - hangvételen hasonló -- darab alkossa az *Universitas* egész évadját, súlyos aránytérítés. Abban, hogy ez így történt, nyilván közrejátszott az is, hogy az évadban az együttesnek nem volt állandó művészeti vezetése. Pedig amatőr együttesek a csoporttal össze-forró szakmai-emberi vezető nélkül képtelenek létezni, alkotni!

3.

Mielőtt a néző a miskolci *Manézs Színpad Végtelenség* című előadásakor a terembe megy, rölapot kap a kezébe, amelyben Petőfi, Tolnai Lajos, Ady, József Attila példáján, a halál utáni kisajátításról, a szellemi örökséggel való szabad sáfarkodásról, az önkényes magyarázatokról írt Ady-, Babits-, József Attila-, Vas István-, Nagy László-idézetek olvashatók.

A teremben félhomály van, amikor a közönség belép. Középen porond, rajta

a szereplők bemelegítenek. A nézőtérrel szemben erősen emelkedő szintér egészíti ki a porondot. Bömböl a magnó. Zenekórus-szólista énekl, mondja a következő szöveget:

„A darabolókat, a koncolókat megvessük-e? Ezek a belsőségeket szét-darabolók, idő múltával mindig mások, megjelennek, szolván: Nekem az epéje a kedves, nekem a csiger imádó gyomra, nekem istenes lelke, nekem az istentelen, nekem a fekete csődörsége: mímelem, nekem a vérvörös orátorsága : fölveszem. A sorolást berekesztjük. Ó, költők, esztéták s egyebek: én megtartanám Ady Endrét egészben is!

Végző: ó, költők, esztéták s egyebek, már émélyítően becukrozva a nép, és alulról felfelé csúsznak a romlasztó csók. Látok én csillagra akasztva egy elárvult ostort: Nekem Ady Endre ostroma tetszik.” (Nagy László)

A magnó elhallgat, sötét lesz. Majd kigyúlnak a reflektorok, megszólal öt színész hangján a cirkuszi zenekar, és kezdődik az attrakció. Bűvészek, bohócok, ugróakrobaták, egy keréken egyensúlyozó biciklisták, késdobálók váltják egymást. Megjelenik egy frakkos úr és egy sírós arcú clown. A clown részt szeretne venni az ugrócsoporthoz produkciójában, de - micsoda botrány! - hasra esik. A helyzetet meg kell menteni, a frakkos a zenekarhoz ugrik, fújja tovább a vidám dallamot, a siker óriási.

De mi van a siker mögött? Munka, drill, megfélemlítés. A frakkos és két társa éktelen sípszava közepette az artisták kétségbeesetten igyekeznek, de ami eddig ragyogóan sikerült, az most nem megy. A clown rádöbben, hogy összefüggés van a sípszó és a produkciók - az egyéni képességek kibontakoztatása - sikertelensége között. Lázad. Megölik. Természetesen a gyászban, a siratásban első a gyilkosok, a frakkos és társai. Díszes temetés. Halotti tor: a vezérkar elfogyasztja az áldozatot. A halott emlékének áldoznak, szobrot készíttetnek róla. De a szobor ne hiteles mása legyen az elhunytak, nehogy esetleg emlékeztesse a többieket a halál körülményeire. Inkább egy „nesze semmi, fogd meg jól” emlékmű születik, ami viszont a népnek nem tetszik. Elégedetlenkednek, de kapnak egy nyalókát, s boldogan, csámcsogva nyalva kivonulnak a teremből. A nézők mögött felhangzik a sípszó, majd az előadást kezdő magnószöveg.

A vázlatos és óhatatlanul egyszerűsítő történetsszerkezetből is kitűnik, hogy

az együttest - és nem kizárólag ezt az együttest, és nemcsak együtteseket, de a fiatalok széles körét - egy mechanizmus működése izgatja, ennek mozgatóit keresik, azt akarják a maguk módján, eszközeivel megmutatni, s ezzel a mechanizmus meglévő „hajtásai”, maradványai ellen harcolni. Olyan mechanizmus ez, amely Petőfi, Ady esetében éppen úgy működött, mint József Attiláéban, sőt a közelmúltban sem volt ismeretlen: a szellemi értékek, személyiségek, progresszív indulatok valamilyen cél érdekében történő kisajátítása-torzítása - ha úgy hozza a szükség, megsemmisítése - majd álszenteskedő rehabilitálása.

A rendező - *Lengyel Pál* - a cirkuszi forma sajátosságainak megfelelően típusokkal dolgozik: hatalom - nép - lázadó - megalkuvó. Ezenkívül lemond a szövegről, és csak mozgással, emberi hanghatásokkal fejezi ki mondanivalóját. Az előadást kezdő cirkuszi mutatványok valóságos akrobataprodukciók: szaltók, duplaugrások, látványos esések, zuhanások. Később a mozgásban a reális és a stilizált elemek keverednek. Nem pantomimot látunk, hanem az akrobatikával egyenértékű ábrázoló, kifejező mozgásnyelvet.

Öt ember, öt hangszer, tökéletes összhang. A magnó gyorsított-lassított sebességű, csipogó-dörmögő hangján megszólaló „beszéd”, a halottsirató több szólamúsága, a koporsószögelésnél a kongó fémkalapács és a szög kellemetlen csengése, az elviselhetetlen sípszó, a zuhanó emberi testek puffanása - ezek az akusztikai élmény összetevői. A hallatlanul magas színvonalú mozgáskultúra és hangképzés segítségével képes az együttes a darab csaknem minden momentumát jelezni, megjeleníteni. A néző úgy érzi, 30-35 perce folyik az előadás, holott csupán 18 percig tart.

A sűrítetttség, a típusok ábrázolása, a beszéd kiiktatása részben előnye a produkciónak, de ugyanakkor korlátja is. Ebben a formában ugyanis csak általánosságban megfogalmazott gondolatokat lehet közölni, s ez hosszú távon aligha elegendő.

Az együttes másik bemutatója a *Szóljatok szép szavak Petőfiről* versenyre készült, az *Apostol* feldolgozása. Az elbeszélő költeményt szabadon alakították át, nem a dialógusokhoz, a „jelenetekhez” ragaszkodtak, hanem a mű ma is érvényes, keserű mondandójához, s így maradtak hűek a költőhöz is.

Az előadás az *Apostol*-forradalmár s



Etoile (Orfeo Stúdió)

az Uraság-elnyomó hatalom közötti alapkonfliktust ábrázolja, amelyet színez a Nép és a Család keresztező szerepe. A Nép tagjai a játék kezdetekor a közönség körbeülte-körbeállta játéktéren ide-oda rohangálnak, faltól falig - azaz nézőtől nézőig - csapódnak, mintegy körülzárva, a menekülésnek minden reménye nélkül. A mozdulatlanul álló Uraság és pribékjei csak figyelik az egyre erőteljesebb kitérésipróbálkozásokat. Míg nem kiválik a Család, feleség karjaiból az Apostol, és sokszoros energiával kapcsolódik be a Nép mozgásába, egyre inkább határozott irányt szab a korábban rendezetlen rohangálásnak, s végül maga mögött tudhatja a Népet. Ekkor lép közbe az Uraság, akinek szavára, mozdulataira és a pribékek durvaságára újból felbomlik a rend, s a Nép elpártol az Apostoltól, hogy meghunyászkodva az Uraság pribékjei mögé sorakozzék. S az Apostol minden igyekezete, próbálkozása hiába, a Népet csak ideig-óráig tudja maga mellé állítani, az Uraság drillje mindig hatásosabb, mint az ő ékes-szólása, buzdítása, önfeláldozása, példa-mutatása.

A *Végtisztesség*hez hasonlóan magas színvonalú az előadás koreográfiája, a szereplők akrobatikus mozgása. De ezen túl az emberi hanghatások, a kiáltások, a legbonyolultabb mozgásoknál is tisztán ének, a többi kifejezőeszközzel egyen-

rangú dikciók harmonikus egysége biztosítja a tartalom pontos megjelenítését.

Egy-egy mozgássor sokszor hosszú szöveges közlésnél is mélyebb értelmű, súlyosabb, sűrítettebb. Például az Apostol a Nép képviselőinek testéből össze-állt élő gúlán rohan felfelé, s a több mint két méter magas csúcsról, a rohanás lendületével fel- és elszáll, majd röpte megtörik, s lezuhan a földre. A csupa. lelkesedés és jóakarát Apostol a maga célját, bár a népért, de nem a néppel, hanem szinte a nép ellenében, testén keresztüllépve akarja elérni, s ennek eredménye csak a bukás lehet. Ez a leegyszerűsített „magyarázat” mennyivel szegényebb a dinamikus és többértelmű képnél!

A rendező itt is típusokkal dolgozik, az Apostol nemcsak Petőfi hőse, de a Forradalmár is, az Uraság sem csak egy úr, hanem egyrészt a mű minden el-nyomást megtestesítő személyének összessége, másrészt maga az Elnyomás is. A típusokkal kapcsolatos fenntartásaim ebben az esetben is érvényesek. Emellett zavaró, hogy a típusokra redukált darabban a stilizált és az egyénítésre törekvő játékmód keveredett, így például az Uraság megszemélyesítője „megjátszotta” az elnyomó hatalmat.

4.

Az Orfeo bábegyüttes és Stúdió az újpesti Duna Művelődési Ház együttesei.

A bábegyüttesnek (vezetője Malgot István) két produkciója van, amelyek gyökeresen eltérő jellegűek. A *Gyerek-játékok*. - asszociációs játék. Példázat, mese arról, hogy a rongybabával, karikával, eregetős papírsárkánnyal önfeledten játszó gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyaikat tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétákból, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése - a karika leseprő harcát játékokat - idillikus kép, amely éppen azzal készített állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait ütköztetni a felvázolt zárókép „békés” megoldásával.

A másik előadásuk Peter Weiss: *Mockinpott úr kínjai és meggyógyítása* című darabjának bábszínházi adaptációja. Az eredeti színjáték jeleneteit - szöveg nélkül - új sorrendben, képekben komponálva, a szereplőket típusokra redukálva ültették át bábszínpadra. A mű egyetlen pontján hangzik el szöveg, az is magnóról: az első, második, harmadik figura

véresen szatirikus kiáltványát élő személyek - csak kéz és fej - jelenítik meg. A kisember bukdácsolása, megpróbáltatásai, vaksága - mely meggátolja, hogy helyzetének mozgatórugóit felismerje --s a többszöri fejcsereikkel jelzett irreális lázadása a báb eszközeivel maradéktalanul ábrázolható.

Az együttes az úgynevezett fényutcsás bábjátékmódot alkalmazza, a bábokat egyidejűleg a Wayang (pálcikás) és a kesztyűs technikával mozgatják. A bábuk és a tárgyak - természetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek - pompás megfigyelőképességről és karakterizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellenpontosító hatású, és lényegében a bábót: világával szemben a mozgató, az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be.

Az Orfeo Stúdió (rendező: Fodor Tamás) egyik bemutatója a *vrstli* című kollektív alkotás. Az együttes a vrstliban talált egy olyan modellt, amelynek segítségével egy korát túlélő mert alap-

vető szerepét továbbra is megtartó - intézmény életét ábrázolva, társadalmi jelenséget tud bemutatni. E jelenség a pótcselekvés. Az a fajta cselekvés, amely a munkamegosztás mai fokán még mindig megvan, újratermelődik. Amely együtt jár a kényszerű, áttekinthetetlen részmunkával, a folyamatokból kiszakított részjelenségekkel. A munka és a passzív pihenés, a „benti robot” és a „kinti pénzszerző, mellékes meló”, a tanulás és az időt elverő szórakozás, a „nehéz” és „könnyű” műfajok dilemmája száz és száz változatban él társadalmunkban is. E kérdésekhez szól az együttes a maga módján, és hitet tesz az értelmes munka, az értelmes élet mellett.

Dramaturgiailag az előadás látszólag lazán kapcsolódó, a valóságban egy belső logikai rendet követő epizódok, mely kihagyásos módon a vázolt tézist mutatja be, támasztja alá sokoldalúan. A mechanikus munkát, a bérfizetést, a fizetési cédula elfogyasztásával jelzett munkaerő újratermelését bemutató jelenetek után a mindennapos egyhangú-

Petőfi Rock (Szegedi Egyetemi Színpad)



ságban élő embereket a munkavezető-vurstlikalauz a vasárnapi vágyak netovábbjába repíti.

„Minden meg lesz mutatva, minden meg lesz magyarázva!” A hullámvasút, a céllövölde, a ringlispil, a köteltáncos, a láncszakító erőművész, az elvarázsolt kastély. S a körhinta forgását nézők úgy érzik, röpülnek; a céllövöldében a szerencsét próbálók nem veszik észre, hogy becsapják őket, s a nyertes - aki nem is lőtt, mégis övé a díj, a csákó - cinkosa lesz a céllövöldésnek; a hullámvasút visongó, egymásba fogódzó közönsége eltorzult pofájú, hangot kiadni sem tudó tömeggé válik; a vasláncordon közepén múltáncot széttépő erőművész mű-vére a jámbor közönségben iszonyatot-élvezetet ébreszt; s az elvarázsolt kastély görbe tükre már ízekre-tagokra szét-esett embereket mutat. És senki nem hajlandó az egyetlen tiszta dallamot éneklő társára figyelni. De vége a szórakozásnak. De vajon hogyan lehet vége mindannak, ami e szórakozást szüli, igényét fenntartja, hogyan tehet ki-ki valamit azért, hogy egyre kevesebbeknek jelentsen csak a vurstli kikapcsolódást, hogy ne így kelljen kikapcsolódni? Ezt kell a szuggesztív előadás után a nézőnek önmagában megválaszolni.

Az együttes az emberi test kifejező erejére épít. Ahogy a hullámvasutat meg-elevenítik, ahogy a görbe tükör cérnavékonynak és hordóhasúnak, kezét-lábat-fejet levegőben úszónak mutató képét egyetlen színész mozgással megoldja, ahogy a pillanatonként változó szituációk más-más figuráit a színészek változtatják, ahogy ének-zene-szöveg-mozgásvilágítás egybefonódik, feledtetni tudja az előadás helyenkénti túlbonyolítását, s az ebből fakadó ritmuszökkenőket.

A *Szóljatok szép szavak* Petőfiről pályázat alkalmából mutatták be a *Szüret* című kollektív alkotásukat. Ez tulajdonképpen a *Vurstlihoz* hasonlóan egy modell bemutatása, egy közösség működésének modellje. Az előadás két réteg szüntelen, szinte észrevétlen váltakozása: egy házépítő közösség munka, falfel-húzás közben felidéz-eljátszik-átél egy 1848-ban lezajlott eseményt: egy falusi közösség konfliktusát, amikor is a falu a forradalmat úgy értelmezi, hogy ki-sajátítja a földet. De a hatóság - magasabb, nemzeti, hazafias érdekekre hivatkozva - beépülve a közösségbe, leveri a „lázadást”.

Furcsa ez a játék! A házépítő mai közösség tagjai szinte magától értetődően,

egy társasjáték rituáléja szerint lesz-nek 48-as szereplőkké és változnak vissza civilisé. Nehéz eldönteni, vajon mi határozza meg a szerepek és az egyének találkozását? Mikor szól a játék a múlt-ról, mikor idézik a múltat, hogy tanuljon belőle a jelen embere?

Az együttesre jellemző vibráló játéktípus, a képek, a mozgásformák, a világítás, hang, koreográfiai effektusok gazdagsága ez esetben elmarad. Az előadás erőssége a szerkesztés, a ma és a múlt váltakozásából a nézőben kialakuló szellemi készenlét, a nézőben létrejövő állandó konfrontálás a játék két rétege és saját nézetei között.

Ez a modellkísérletből adódó példázat a közönségaktivizálás egyik útja lehet. Ugyanis az együttes eddig is minden előadás után vitára hívja a nézőket, ez a produkció pedig szinte provokálja a közönséget, hogy véleményt nyilvánítson. Így lényegében egy újabb „felvonással” bővül az előadás, a néző és a csoport beszélgetésével.

5.

A szegedi *Egyetemi Színpad* is régóta keresi a közönség játékba való bevonásának, a közönség aktivizálásának módjait.

Legutóbbi bemutatójuk a *Petőfi Rock* egyes részeinél „beléphetnek” a történetbe a nézők is, a következő produkciójukban - e cikk megírásakor bemutatott *Fekete Sándor: Thermidorjában* - pedig a nézők szerepeket is kapnak.

A *Petőfi Rock* a *Szóljatok szép szavak* Petőfiről országos pályázaton fődíjat nyert, és ez az előadás képviseli a magyar amatőr színjátszást az idei wroclawi fesztiválon.

Az együttes sajátos módon eleveníti fel 1848. március 15. eseményeit. Megzenésített, énekelt Petőfi-versek - Dicsőséges nagy urak . . . , Akasszátok fel a királyokat, Nemzeti dal - a költő napló-részletei és a Helytartótanács jegyzőkönyvei alkotják a vázát az emlékezésnek. Zene-ének-prózai szöveg-mozgás különleges szépségű egysége ez a mű.

A forradalmi ifjúság készülődésének, tettei krónikájának folyamatát időnként megszakítják a helytartótanácsi jegyzőkönyvek bosszantóan ostoba, magyartalan, stupid szövegei. Míg az első réteg mozgásai túlnyomórészt akrobatikus jellegűek, a másodikéi groteszkek, állatkerti jelenet, mbecilis gyerekek torz mozgásai jellemzik ezeket a részeket.

A forradalmi lendületet, a lelkesedést a feldobott és métereket repülő, majd

biztosan elkapott emberek jelzik, a színészek pontos, szép, harmonikus együttmozdulása; a nép és a katonaság szembe-kerülését a fiúk és a vállukon ülő lányok egymással szemben felsorakozó sorfalának többszörös összecsapása jelzi; a Helytartótanács tagjai libasorban, való-sággal egymás fenekébe bújva, odasúgva, rémülten adják tovább az események híreit, vagy máskor, teljes félelmükben, olyanok, mint a megkergült majmok az állatkertben. Durva, de érzékletes és hatásos ellenpontozások.

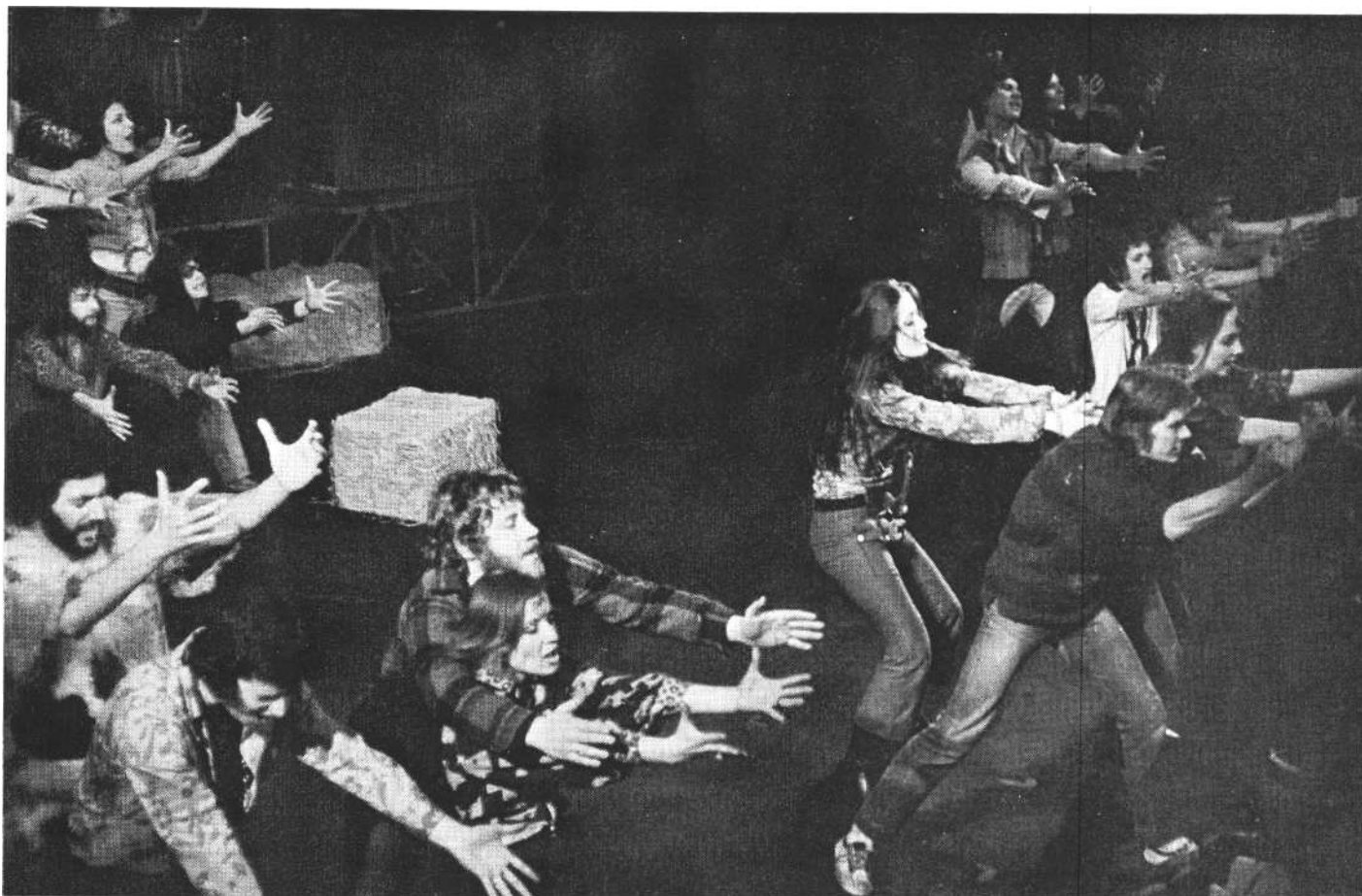
Az előadás legszebb pillanatai azok, amikor a forradalmi ifjak összegyűjtik az egyetemi fiatalokat - s a nézőkhöz fordulnak, behívják őket maguk közé. S nő-nő a tömeg, s többen vannak a játéktéren, mint a széksorokban; vagy amikor a könnyen megjegyezhető dallamú Nemzeti dalt együtt éneklük; amikor az előadás végén összeolvad a nézőtér és a játéktér, a nézők betódulnak a színészek közé, és együtt éneklük a darab énekeit, a Marseillaise-t, a Warszawiankát . . .

*

De bármilyen szép percek is ezek, egyben a legproblematisabb részei is az előadásnak. Ugyanis a játék felépítése nem engedi, hogy az egyszer már „belelkesített” néző továbbra is részt vegyen a történetben. A rendkívül nagy képzettséget igénylő mozgás, a bonyolult koreográfia ezt eleve nem teszi lehetővé. Tehát amikor a nézőt fellelkesítették, megköszönik a szívességét, s megkérlik, fáradjon vissza a helyére. Így tulajdonképpen becsapják a nézőt, aki úgy érzi egy pillanatra, hogy részese a „forradalomnak”, majd kénytelen rájönni, hogy nem erről van szó. Teljesen még sincs becsapva, mert ezek a rádöbbenések tovább gyűrűzhetnek benne, s érzelm-i leg rávezetődhet arra, hogy saját ügyeinek előbbre viteléhez is minden szinten ki kell lépnie a passzivitásból. De ezt a tudatosodást meg éppen a rendkívül erős érzelmi hatás gyöngíti. Így tehát a közönség aktivizálása, bár fizikailag megtörtént, gondolatilag csak egy bonyolult érzelmi hatássorozatnak keresztül érvényesülhet.

*

Néhány együttes a sok közül. Olyanok, amelyek az évek során sajátos színpadi nyelvet dolgoztak ki, s színházi ideáljukat, közéleti elképzeléseiket tekintve elkötelezett közösségekké váltak.



Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról (Vígsház). Jelenet az I. felvonásból (Iklády László felvétele)

BERKES ERZSÉBET

A Vígsház a külföldi kritikák tükrében

„A más réte mindig zöldebb” - tartja a közmondás, s mint ilyen, nemcsak a mezőgazdaságra érvényes. Híres külföldiek vendégszereplése, turistaújtaink alkalmával megkoplalt (s ezért csak nagynevű produkciókra kiadott konvertibilis találérainkon szerzett) színházi élményeink azt a tudatot alakították ki bennünk, hogy a színházi élet mindenhol inkább virágzik, mint nálunk. Evidensnek tartott hazai viszonyainkat, érdeameinket - s megszokott fogyatékoságainkat - akkor vesszük észre, amikor idegenek kiáltanak fel: „Önöknél zöldebb a rét!” vagy ritkábban: „azért olykor gyomláthatnának!”

Akár az előbbi esik meg, akár az utóbbi, akár jóindulatú az észrevételt tevő, akár nem; s tudva azt is, hogy senki sem csálhatatlan (tehát éppen ezért), jó, ha kendőzés nélkül beszélünk arról: Mit tart felőlünk a külföldi kritikai közvélemény? Milyennek állítják be a magyar színházi életet?

Mostani tallózásunk távolról sem ne-

vezhető teljesnek, nemcsak azért, mert ennek az élénk kerülő anyag összetétele és a külföldi partnerek tájékozottsága is korlátot szab általában, hanem mert most elsősorban a Vígsház produkcióinak külföldi visszhangjáról akarunk képet adni, objektíven, amennyire erre az anyag lehetősége ad.

A nyugati lapok többségét kevésbé, vagy egyáltalán nem foglalkoztatja színházaink művészi teljesítményeinek szűkebben szakmai, művészeti jellege. Mindenekelőtt, vagy csakis azt firtatják: műsorpolitikánk karaktere, a bemutatott új darabok tendenciája milyen irányú, mennyiben vág egybe kül- és belpolitikánk árnyalataival, vagy ilyen tekintetben jelentenek-e árnyalatokat a premierek. Ennek a szemléletnek nyilván egy évvel korábban beidegzett meggyőződés és magatartás a mozgatója, mely úgy véli, hogy színházaink mechanikus hűséggel követik a társadalmi mozgásokat vagy azok ideológiáját. Hogy ebben mennyi a tévedés és a rosszindulat reménytelen firtatni, annyi azonban esetenként mégis érdekes, ahogy az ilyen szemléletű bírálók azonos - vagy hasonló tendenciák címszava alá vonnak számunkra merőben másnak tetsző darabokat.

A Theater der Zeit kritikusa (W. Kröplin) Gyurkovics Tibor *Nagyvizitjét*, Csurka *Döglött aknáját*, Kertész Ákos *Makra* és Örkény István *Macskajáték*

című darabjait ismertetve megállapítja, hogy valamennyinek azonos módszere van: egy különös élethelyzet folytán arra kényszerülnek a hősök, hogy múltjuk eseményei felé forduljanak, s megkeressék azokat a fordulópontokat, amelyek jelenüket már korábban meghatározták vagy eltorzították. Ezek a döntő, jellemet és sorsokat egyként meghatározó események, mind az 50-es évekre futtatják vissza az emlékeket, s ez a jelenség arra utal, hogy társadalmi probléma a magyar események akkori pontos elemzése, feloldása. A hősök igen széles skálán mozognak: a munkásfigura reális alakjától, Makrától egész Orbánné tragikomikus jelleméig; lényegében azonban kismembereket látunk, olyanokat, akiket már Mesterházi és Dobozy darabjaiból is megismerhettünk, ezek az emberek azonban nem hősök, nem gyűrik le a körülmények támasztotta akadályokat, hanem visszamenekülnek a magánéletbe, s a néző ezt látva kell hogy a végső következtetéseket levonja.

„Ezek a drámák mind a téma, mind a hősök, kiválasztásához a 50-es évek heroikus hőseivel szakítanak, s miközben a nemismérveket feltárják, megmutatják a közös emberi élet különbségeit, a s szocialista viszonyok problémáit ábrázolják esztétikai-dramaturgiai eszközökkel.” Ezeknek az

eszközöknek művészi mibenlétét nem taglalja ugyan a cikkíró, de hanghordo-

zásából, jelzőiből kitetszik, hogy Örkényt - akinek Tótekjára, mint német nyelvterületen is jól ismert darabra hivatkozik - és Csurka Istvánt a groteszk-humoros helyzetek megteremtéséért ítéli érett, művészi szempontból is figyelmet keltő drámaszerzőnek.

A külföldi lapok április-májusi számaikban többször és többféle vígszínházi produkcióval is foglalkoznak. W. Bittner a Frankfurter Allgemeine hasábjain A holtak hallgatása pesti színházi bemutatóját méltatja; Nemeskürty könyvének érdeméül tudja, hogy „a háborús vezetők felelősségét külön tudta válasz-tani a véten áldozatoktól”, Örkény dramatizálását és Várkonyi Zoltán kamara-darab jellegű rendezését illeti elismeréssel: „A mű meglehetősen kemény, de ugyan-akkor lírai hevületű, közönségére mély benyomást tesz. A darab bemutatásának tényét mindenki kedvezően fogta fel.”

Két héttel korábban a Vígszínház Képzelt riportjáról számolt be ugyanez a lap, Bittner friss élmények birtokában részletesen ismerteti Déry Tibor regényének sztoriját, majd a színpadi változat lényeges jegyeit:

„Déry szabad kezet adott az átdolgozó Pós Sándornak, s ez nem csorbitja hírnevét. Presser Gábor Magyarország legtehetségesebb beatzenésze 12 zeneszámot komponált a darabhoz, s ezek szövegét nem Déry, ha-nem a fiatal költő, Adamis Anna írta, de a könyv magva megmaradt: a minden egyéniséget elpusztító helyzetek a ijassága és durvasága ellen emel vádat. De amíg a HAIR-ben a háború és gyarmatosítás elleni vád iskolásan hangzott, s a zene teljesen háttérbe szorította, addig a KÉPZELT RIPORT színpadán jól valósult meg, mert az eseményeket hűvös riportstílusban adják, s a nézőnek alkalmá van a maga észrevételeit megtenni. Éppen ezeknek a töréseknek köszönhető, hogy tisztázódik a különféle alakok egy-máshoz való viszonya, nem úgy, mint a HAIRben, ahol végül minden mámorba fúlt.”

A cikkíró elragadtatva nyilatkozik a produkció további komponenseiről is, a dalszövegek erejét és líráját Petőfi költészetéhez hasonlítja, a dalok lejtésébe pentatón motívumokat és Gershwin-át-hallásokat érez, de mindezeket őszintén pozitívumként vonultatja fel. Két angol nyelvterületről érkezett bírálat is foglalkozik a Képzelt riporttal, de lényegesen hűvösebb hangon. A The Times (1973. ápr. 27.) kritikusa a bábszínházról és ifjúságnak szánt magyar színházi vállalkozásokról készített beszámolója elején

beszél a vígszínházi bemutatóról, attól az alig takart meggyőződésétől vezetve, hogy ott is ifjúsági szórakoztatást várt:

„A KÉPZELT RIPORT egyike a legnépszerűbb új daraboknak Budapesten, és kedvező képet ad a színház nyílt légköréből. Bár a darabot az egyik legjobb állandó színház adja, a szereplők többsége 30 év alatt van, s a közönség nagyobb része is. De nem ez a meglepő, hanem a középkorú és idősebb nézők jelenléte. Ez olyan, mintha a Royal Shakespeare Company műsorára tűznék a HAIR-t s annál a közönségnél is sikerre találna, amely higgadtabb szórakozásért jött a színházba ... A POP-FESZTIVÁL a rockkultuszt komolyan veszi, nemcsak azért, mert annyira idegen, ... hanem azért, mert ami a színházat illeti - Kelet-Európa komolyan vette azt, amit nálunk azzal intéznek el, hogy gyerekeknek való.”

A cikk írója, Frank Lipsius tehát a komolyan vett ifjúsági előadás módján értékeli a Képzelt riportot. A Plays and Players júniusi számában - nyilván ugyanarról a látogatásáról szólva - a budapesti színházakban szerzett benyomásai első helyén számol be a produkcióról, nem hangsúlyozza „ifjúsági jellegét”, csupán azt, hogy ez az „első magyar rock-musical”, amelyet a 30 esztendőös Marton László rendezett, a Hair modorában. Igaz, Marton sem Gimme Sheltert nem látta, sem az Altamont-filmet, mindössze a Hair párizsi változatát, mégis csak külsőleges dolgokat tudott átvenni, s nem olyasmít, ami Magyar-országot érintette volna.

Lipsius frissebbnek, fiatalabbnak vallja a színház Katajev-produkcióját (A kör négyesgöcsölése), élvezettel ismerteti a darab tartalmát, s kiemeli Tahí Tóth László színészi képességeit, melyek a szovjet darabban érvényesültek igazán, s amit a közönség felcsattanó tapsal honorál.

A Vígszínház olaszországi vendégszerplésével a L'Unita külön cikkben foglalkozik:

„Zaklatott ritmusban a HÁROM NŐVÉ R” címmel kiemeli, hogy Horvai István rendezése „remek csapás a romantikus, sírdogáló, bágyadt és hamis Csehovot bemutató rossz hagyományra, a hagyományra, amit eszmeileg ugyan már túlhaladottnak ítélnék, a gyakorlatban azonban csak halódik.”

A cikk részletesen ismerteti a díszlet-megoldást, hangsúlyozva, hogy David Borovszkij munkája igen fontos eleme a másfajta Csehov-értelmezésnek:

„Az író által sugallt három helyszín helyett egy színpadkép van, amely egyszerű fogásokkal mindenre alkalmazható: a fehérre

mázolt fa-szerkezet éppen úgy lehet Olga, Mása és Irina házának belső, mint külső tere; az utolsó felvonásban néhány, bútorokra elhelyezett levélcsomó elégséges ahhoz, hogy heverőből kerti pad legyen, míg a felénk, nézők felé eső oldal tág mezősséggé változik, amelynek nyílt távlatai felé fordul a szereplők vágyódó tekintete. Időnként száraz falevelek hullanak a magasból, rövid - inkább felvilágosító, szaggatott s nem harmonikus hangoktól kísérve: jelezve a múltó időt, az álmokban és hiábavaló gesztusokban értelmetlenül elkapott életet. Az előadás ritmusa gyors és friss, az évek úgy futnak, mint a szélleőkés. A szereplők meddő filozofálásának, a mitikus Moszkvába vagy a távoli jövőbe vetített reményének gyors és majdnem befejezett a hanyatlása. A Csehov szavai mögött tompítottan meghúzódo tények itt határozottabban alakot öltenek ... Natasha házúrnió arroganciája a cselekmény egyik erővonalává lesz. Ebben kétségtelenül ott a veszély, hogy a társadalmi dráma családi körre szűkül, s Csehov realizmusának ez a motívuma a lelki és érzelmi összetevők túlsúlya miatt naturalista sablonokba ragadjon ... De a csehovi mű összetettsége mindig választás elé állít, s bárhogya változik is a döntés, mégiscsak az a cél, hogy a korábban mellőzött értelmezést az újabb megvilágítsa. Jelen esetben ez a cselekmény erotikus eleme, az érzelmek rabszolgasága, mely Andrejt Natasha hatalmába hajtja, Mása és Versinyin között szenvedélyes feszültséget teremt, s vad, érzéki féltékenységből hal meg Tuzenbach Szoljonij keze által; ezeket a motívumokat a rendező kiváló éles-látással vette észre, s bontotta ki a sorok mögöl anélkül, hogy a szövegen erőszakot tett volna.”

A szovjet Tyeatr májusi számában N. Zsegin foglalkozik hosszabban a Három nővér magyar előadásával. (Mivel Zsegin jó néhány előadást látott és írásában átfogó képet rajzol a magyar színházi életről, cikkét a SZÍNHÁZ csaknem teljes terjedelmében közli.)



„Budapest a szezon csúcspontján”

A Huszonötödik Színház Budapest egyik legszebb és legcsendesebb útján helyezkedik el. Ha még egyszer előről kezdeném a magyar főváros színházi életét tanulmányozó utamat -feltétlenül innen, erről a nyílegyenes útról indulnék el, ahol nincsenek üzletek, alig akad járókelő, s a mi moszkvai század eleji házainkra emlékeztető lakóépületek nem takarják el az eget.

A Huszonötödik Színházban az embert akarják bemutatni, premier plánban - minimális kellékkel, kifejező háttér és fölösleges részletezés nélkül. egy, hogy a nézőt semmi ne vonja el, ne zavarja abban, hogy megértse, felfogja magát a gondolat születését. A feladat önmagában sem a legkönnyebbek közül való. De itt nagyon hisznek a színészen, teljesítményének lehetőségeiben. Úgy tartják, hogy mindenekelőtt éppen a színész az, aki képes átadni „a korhoz szóló legintimebb gondolatokat”.

Ennek ellenére a kis színházterem korántsem „kamaragondolatoknak” ad otthont, ellenkezőleg: mindig aktuálisak-nak, a történelemhez szólóknak. Lapunkban már írtunk a Szókratész védőbeszédéről és a Fényes szelekről. Közel áll hozzájuk Gyurkó László Szerelmem, Elektra című drámája-amelyet a budapesti Nemzeti Színház három évvel ezelőtti moszkvai és leningrádi vendégszereplése alkalmával itt is láthattunk. Megjegyezhattuk a kiváló színésznő: Berek Katalin, Elektra alakítójának nevét. Most a Huszonötödik Színházban Szigeti Károly rendezésében ugyanő játssza Elektrát. Természetesen egy egészen más előadásban és egy egészen más Elektrát.

A Huszonötödik Színház előadásának zártága, stílusának visszafogottsága, a gesztusok és a pantomim nyelvének plaszticizmusa - s mindez egységes zenei ritmusban ötvöződik egybe! - megragadó teljesítmény. A színész kizárólagosan uralja a színpadot - a színész, aki olykor váratlanul közvetlen közelünkben buk-

kan fel. Ez olyan különlegesen szoros kontaktust hoz létre a nézővel, ami a megszokott körülmények között elképzelhetetlen lenne.

A Huszonötödik Színházban látható és az ehhez hasonló színházi kísérletek mostanában számos ország művészeit foglalkoztatják. A nézőkkel való közvetlen kapcsolat megteremtésének problematikája a „levegőben van” - csakúgy, mint a színháztechnikai berendezések és a scenográfia gazdag eszköztárának demonstratív elutasítása, azé a „masinériáé”, amely egyesek szerint segíti, mások szerint gátolja-zavarja a színészt munkájában. Nem csoda, ha ezek a gondolatok és eszmék a magyar főváros legfiatalabb színházát is magukkal ragadták. Lehetséges, hogy éppen ezen a nyelven tud valami olyan nagyon fontosat elmondani, amit eddig még nem mondtak el Budapesten. Es az is lehet, hogy az antik tragédia sugalmazta általános gondolatok és érzések kifejezésére kiválóan alkalmas egyezményes-konvencionális formák már nem voltak elég hajlékonyak és kifejezőek, amikor a ma emberének konkrét életkérdéseiről volt szó - és egyszerre érezni kényszerültek a régi nyelv elégtelenségét.

Mindenesetre, rendkívül érdekes, merre és hogyan lép majd tovább Budapest kísérleti színháza, a Huszonötödik.

Szegeden, az ünnepi játékaikról híres városban a régi dóm előtti kőalapzatú térségen zajlanak a zenei és színházi események. De az ünnepi fesztivál nyáron van, és Révész Gy. István Például Caius című darabját télen láttam -- a Szegedi Nemzeti Színház kényelmes nézőterén.

Míg az Elektra szerzője Szophoklész alakjainak világához tér vissza, Révész -- Shakespeare és Brecht nyomdokain haladva - a római hadvezér, Caius Martius Coriolanus történetéhez folyamodik.

A magyar író figyelmének középpontjában nem a dicsőséges katona és hadvezér állt, sokkal inkább a politikus.

Az előadás egy sajátos történelemóra formájában játszódik. Az antik oszlopcsarnok oroszszoborral díszített öslépcsőin diákok csoportja üldögél. Zsebrádiók harsognak, s kísérőzenéjük szolgáltat hátteret a fellángoló vitának. Az érvek keresése közben merül föl a történelmi analógia: „Hát például Caius... (innen a darab címe is), az a Caius Martius, aki Coriolanusként vált fogalomká. És itt, az antik oszlopcsarnok előtti lépcsőkön a diákok újra eljátszák a Caius

Martius korabeli történelmet. Külsejüket nem változtatják meg, antik tógát sem öltenek. Egyszerű vitaelőadást látunk, egyet azok közül, amelyeket az el-múlt években oly gyakran üdvözölhattünk színpadon és filmen egyaránt. A baj csak az, hogy ezt a vitaelőadást egyoldalúan, lényegében egy-két állóképszerű beállításra leegyszerűsítve játsszák, megfosztva minden belső dinamikájától. Azt hiszem, már az előadás alap gondolata magában hordozza a színház kudarcának okát: azt ti., hogy semmibe veszik a színpadi cselekvés, az akció alapvető követelményét.

Csehov darabjai régen szerepelnek a magyar színházak műsorán. Még a húszas években mutatta be például a Víg-színház Csehov-ciklusát: a Ványa bácsit, a Három nővért és a Sirályt.

Most a Sirály a Madách Színházban megy. Előadása elégikusan szomorkás és szép. Lassan ereszkedik le az alkony a díszletparkban, hosszan játszadoznak a nap sugarai... Végül beköszönt az este, felemelkedik a nyári háziszínpad vászonfüggönye, és egy karcsú-sudár fiatal lány majdnem kántálva-énekelve egy furcsa-csodálatos monológba kezd ..

Aztán a játék egy nagyon „csehovi” kerti házban és általában igen visszafogott és nemesen előkelő színskála-megoldásokkal színpadra állított „csehovi” színhelyeken folytatódik, és olykor - mintha csak zenei futamok kísérnék a cselekményt - Chopin-dallamok szűrődnek be zongorán.

Szinte Gábor díszlettervező következetesen végigviszi ezt a - konvenció által „csehovinak” nevezett - stílust.

A csehovi stílus az egyszerű és természetes színészi módszerekben is kifejezésre jut. Tolnay Klári kiválóan játssza Arkagyinát - színésznő a feje búbjától a körme hegyéig-, gyöngéden együttérző anyja és utolsó regényéhez foggal-körömmel ragaszkodó nő egyszerre. Huszti Péter „lelkiekben gazdag”, ám enyhén idegbeteg Trepljov, Mensáros László mindent megértő, bölcs Dorn. Az előadás a maga módján igen poétikus - ahogyan költői az elegia és az emlékezés műfaja is - és igen elegáns. Elegánsak a jelmezek, elegánsan játszanak a színészek, és elegáns az a kimért lassúság, amellyel a cselekmény halad (talán „vonul”?) előre. Sajnos ezzel az eleganciával veszendőbe megy sok minden, amit pedig Csehov fontosnak tartott. Nem mindig értettem, mit is akart mondani a rendező ezzel a darabbal, amelyben „sokat be-

*Megjelent a moszkvai Tyeatr 1973. májusi számában. (Kissé rövidítve)



Csehov: Sirály (Madách Színház). Trepljov (Husztai Péter), Nyina (Piros Ildikó)

szélnek az irodalomról, kevés cselekmény és öt pud szerelem van".

A *Három nővér* a Vígszínházban cseppet sem hasonlította *Sirályra*. Az előadást Horvai István rendezte a David Borovszkij kialakította díszletben.

Nyitott színpad fogad - mint Borovszkijnál mindig. Az előadás kezdetéig alaposan szemügyre lehet venni a díszletet a legapróbb részletekig. Minden hiteles, pontos, majdnem dokumentumszerű.

Már a játék e külső képében, a még el sem kezdődött történet e „prológusában” világosan kihallatszik a motívuma annak az egyhangú orosz vidéki életnek, amelyből a nők annyira szeretnének kitörni. És máris valamilyen józan határozottságnak a lirizálástól ugyancsak távol eső érzete alakul ki.

A díszlet először furcsának tűnik, mintha kontrasztban, diszharmóniában lenne a csehovi szöveggel. Felidéződnek például Versinyin első felvonásbeli

szavai: „Ilyen világos lakást szeretnék sok-sok fénnel.” Hogy hangzik ez puszta, halottfehér falak között?

„Milyen szépek ezek a fák, és milyen szépen lehetne itt éldegélni” - mondja az utolsó felvonásban Tuzenbach, és felrémlenek a csodálatos (orosz) nyírfák. Ezek bizony idegenek lennének ebben a komoran szigorú, rideg, kemény díszletben.

De kialszik a fény a nézőtéren, kivilágosodik Prozorovék háza, és hirtelen kiderül, mennyi levegő és fény van benne. Az is kiderül, hogy a díszlet - a legcsekélyebb változtatás nélkül - időről időre változtatja arculatát, hol harmonizálva a szereplők gondolataival és érzéseivel, hol pedig - ha a rendezői koncepció így kívánja meg - vitázva velük.

A rendező szemmel láthatóan igyekezett távol tartani Csehov-előadását a *Sirályban* oly hangsúlyos eleganciától, és elszakadni az elégikus, bágyadtan lirizáló

hangtól. Az előadás külső képének megoldását ez a rendezői szándék határozza meg. Ugyanígy a főhősök színpadi életének stílusát is. Így persze nem véletlen, hogy néhányan közülük - például a Prozorovékhoz névnapra ünnepségre érkezők - sajátos „értékcsökkenést”, társadalmi-emberi szempontú lealacsonyodást szenvednek. Így az előadás kezdő képében - mialatt zene kíséretében fehér, szelős ruháikban lendületesen berobbannak a színpadra a nők - Csebutikin, Szoljonij és Tuzenbach valami furcsa, aprópénzdobálós játékot játszanak - amit esetleg siheredek szoktak a moszkvai udvarokban, de Csehov-hősök semmiképpen sem. A „leendő professzor”, Andrej is „lentebb stílusba” kerül. Nataához - a megszokott bonyolultabb helyett - sokkal egyszerűbb, világosan testi meghatározottságú viszony fűzi, amely így már nem is feszélyezi őt annyira. Szemmel láthatóan ragyogóan megértik egymást. Az értékcsökkenés, valamilyen emberi alacsonyabbrendűség abban is érzékelhető, ahogyan Szoljonij „szerelmet vall” Irinának: makacsul üldözi őt, egész lényéből valami sötét, rossz erő árad, és Irina rettegve, majdnem a kétségbeesésig hajszoltan menekül előle végig a színpad hosszában.

Prozorovéknál sokat énekelnek. Olyan dalokat is, amelyek egészen más társadalmi közegben népszerűek, mint ahova a volt tábornok lányai tartoznak. Horvai István, az előadás rendezője - aki a színművészeti főiskolát Leningrádban végezte - nyilvánvalóan tudatában volt ennek. Ez az alacsonyabb szintre helyezés, „leértékelés” eszköz volt a rendező kezében arra, hogy a szokásos „félhangoktól” a lebegéstől eltávolodva keményebb, markánsabb kontúrokat, határozottabb rajzot adjon az előadásnak. Törekvését nem minden rész megoldásában koronázta siker. A lebegéssel, a „félhangokkal” együtt bizony gyakran elvesz a szöveg-alatti is, ami pedig olyan fontos funkciót tölt be Csehov dramaturgiájában - és ilyenkor az előadás váratlanul átalakul életképpé. Ezen a magyar színészek híres ízlése és választékossága sem segít, bár a szereplők élvonalbeli művészek.

Az életszerű jelenetekkel éles kontrasztot alkotó, hangsúlyozottan nem realiztikus finálét - az összekapcsolódó nők egyre gyorsabban és gyorsabban keringő táncát, mintha viharos forgószél ragadta volna el és porgetné őket - mintha más előadásból vették volna.

Ugyanakkor az előadás életszerű, rea-

lisztikus alaphangneme Borovszkij színpadán új, váratlan felhangokat kap.

Borovszkij - Horvai István rendezővel együtt - megtalálta az előadás domináns eszméjét, „vezérmotívumát”. Időről időre szokatlan, furcsán zengő akkord hangzik föl, és az asztalra, tornácra, padra, az emberekre őszi falevelek esője hull - mintha a szél Prozorovék háza és kertje fölött sodorná őket.

Egyik legnagyobb színházi élményem Budapesten a *Csendesek a hajnalok*, előadása volt a Mikroszkóp Színpadon.

Mondják, hogy Vasziljev drámájának hazai és külföldi sikere magában a témában, a háború tragikumában gyökerezik. Ez, ha igaz is, nyilván csak rész-igazság. Hiszen hány háborús darab és film marad szinte teljesen észrevétlen! A *Hajnalok* azonban számos országban megy, és mindenütt olyan együttérzést, feszültséget és fájó bánatot kelt a nézőben, mint ahogy mi is együtt szenvedünk, izgulunk és égő szomorúságot érzünk itt a nézőtéren a háború áldozataira emlékezve.

A rendező Iglódi István egyáltalán nem rejt, hogy közvetlenül akar kortársaira hatni: úgy járja át belülről a jeleneteket és dialógusokat, mint egy víz alatti áramlat, és az az érzésünk, mintha a közelben egész idő alatt egy rekviem akkordjai szólnának.

Kialszik a világítás. Öt feketébe öltözött lány lassan fellép a színpadra, és fél térdre ereszkedik öt kis halom - gimnasztika, öv, puská - előtt ... Csend. Hosszú szünet ..

Aztán felállnak, fűgén magukra húzzák a zubbonyt, behúzzák a széles derék-szíjat, és vállukra veszik a nehéz puskát. Kezdetét veszi a történet ..

A Mikroszkóp igen kicsi, hagyományos értelemben vett színházi előadásra nem alkalmas. Oldott, „elbeszélő” díszlet itt elképzelhetetlen, de nem is lenne helyénvaló. Ide valamilyen tömören egységes, lakonikus módszer kell, amely az első pillanatban érzékeltetni tudja a darab atmoszféráját. Iglódi István - a szín-padkép tervezője is ő - eszköze a háborúban az ütegek és a tüzéség álcázására szolgáló háló. Ez az egész előadás külső képét meghatározó háló már megpillantásakor belénk szuggerálja a kor hangulatát, s mikor a cselekmény megindul, mi már rögtön a félelem és szorongás egy árnyalatával figyeljük. A háló elborítja az egész színpadot, láncszemei ott vannak a falakon, a padlón, ott húzódik a színészek feje fölött. De nemcsak



Leigh-Wassermann: *La Mancha lovagja* (Fővárosi Operettszínház). Aldonza (Galambos Erzszi) (Iklády László felvétele)

arra szolgál, hogy az előadás látványképét meghatározza, hanem ugyanakkor funkcionálisan is működik, igen sokat „dolgozik”: háborús fedezékként takarja fölülről a lányokat; bele lehet burkolózni, el lehet rejtőzni benne, amikor az erdőben a közelben ólálkodnak a diverzánsok; és amikor a csapata mocsáron kel át, a háló felemelkedik a földről, megfeszül, gigantikus pókhálóvá nő, mely magába szívja Vaszkovot és az általa vezetett lányszakaszt.

Az előadás kemény, sűrített, lakonikus külső megformálásának felel meg egész stílusa is: nagyon visszafogott, lemond csaknem minden naturalisztikus kellékről, életszerű részletezésről. A lányok még a „fürdőzés” hagyományos zsánerképeiben sem nevetgélnek, tréfálkoznak az őket hessentető Vaszkovval. Hosszú, fehér, semmiképpen sem a frontviszonyokat idéző lepelben szaladnak ki, arcukról félelem, rémület sugárzik. A

rendező a legkevésbé sem akarta azt bemutatni, hogy milyen gondtalanok a veszélyt még hírből sem ismerő tegnapi iskoláslányok. Oszjanyina (Jobba Gabi) hatalmas szemében félelem és keménység van - és ugyanez a rémület tükröződik Liza Bricskina és Szonya Gurvics szemében is. A rendező tudatosan nem azt hangsúlyozza, amiben a lányok különböznek, számára sokkal fontosabb az a belső hasonlóság, ami összeköti őket. Mintha mindannyian előre éreznék, mit tartogat számukra a sors. Érzik, és mégis bátran mennek a jövő elé.

A rendező tudatosan megcseréli az előadás hangsúlyait. És a magyar színpadon a próbált katona, a frontot járt, már száz halált látott Vaszkov az, aki magára veszi alárendeltjeinek gondtalan vidámságát.

Gera Zoltán -- Vaszkov alakítója -- ki-fejezetten vígjátéki színész, figurája olykor Vaszilij Tyorkin ismerős lényére em-

lékeztet. Nekünk eddig valahogy fel sem tűnt, hogy Vaszkov lényegében egyik komikus szituációból a másikba kerül. Itt minden csupa tréfa. Néha szinte kétségeink támadnak, hogyan fogja a színész a tragikus végkifejletig eljuttatni hősét.

Az élők közti kapcsolatok megszakadását egyszerűen ábrázolják: itt, mint mindenütt, ahol a *Hajnalokat* játsszák, ahogy a lányok sorban halnak meg, úgy hangzanak el szavaik életük oly rövid idejéről; aztán a színésznő leoldja derékszíját, leveszi zubbonyát, és a puskával egy halomba rakja őket. Egymás után emelkednek a színpadon a kis dombok.

Ezekhez még egyszer visszatérnek az előadás legvégén. A színésznők lassan lépkednek végig a nézőtérre, föl a színpadra, a front „mécseivel” kilótt lövedékek rézhüvelyében égő gyertyával - világítva meg utolsó útjukat. Valamilyen bánatos magyar dallamot dúdolnak - mintha siratódal lenne -, fellépnek a színpadra, és mécseiket sorban leteszik a halmocskák mellé.

Ha még egyszer elmehetnék Budapestre, újra megnézném a Mikroszkóp Hajnalok-előadását.

Mindez persze korántsem jelenti azt, hogy elhanyagoltam az Operettszínházat. Ellenkezőleg: Budapesten nem megnézni a *Csárdáskirálynőt* - ez egyenesen lehetetlen. A magyar operett a város nevezetességei közé tartozik. Híre-neve kitűnő, rajonganak érte helybeliek és külföldiek egyaránt. Már csak azért is elmentem az Operettszínházba, mert mindmáig elevenen él bennem több mint tizenöt évvel ezelőtti moszkvai vendégszereplésének emléke. És azért is, mert az operett az utóbbi időben a legtöbb vitát kavarázó műfajok egyike lett. Mindenkit érdekel, hová tart és hogyan.

A *Csárdáskirálynő* négy óra hosszat tart, de egy percre sem tűnik elnyújtottnak, annyi benne a vidámság, a szórakoztatás, a tréfával vegyített könnyű szomorkasság.

A budapesti Operettszínház előadásán az ember megtanulja tisztelni a tradíciót, bölcsességét, hajlékonyságát, fiatalágának kimeríthetetlen forrásait.

Kovács József Edvin szerepében mindenekelőtt énekel - és kiválóan énekel. Teljesen elég neki az, ami Kálmán zenéjében benne van. Hiszen a szerelem önmagában ne érné meg, hogy róla énekeljünk a színpadon? Hát Kovács József énekel is, szabadon, könnyedén, csodá-

latosan pontos frazírozással - ez nemcsak az operában, az operettben is nagyon fontos! - és főleg elragadó bátorsággal.

Németh Sándor - a legnagyobb Bónik egyike - ragyogóan mozog, kiválóan táncol. Szípkázó jelenetei tele vannak valami elfojthatatlan vidámsággal és jólelkűséggel. Németh azt játssza el, ami mintha a figura szövegben megnyilvánuló karakterén túl, a mögött lenne - őt a zenei téma vonzza, a kiirt-hatatlanul vidám hangulat, az élet gyönyörűségeinek és csalódásainak ki- és eldalolása - ahogy ezt Kálmán zenéje megtestesíti.

Másnap az Operettszínház színpadán a *La Mancha lovagját* láthattuk, a nálunk is igen népszerű musicalt, amit azonban nálunk főképpen prózai színházakban játszanak.

Hogyan fest a *La Mancha lovagja* a budapesti Operettszínház színpadán?

A színház nyilvánvalóan nem akart szakítani igen gazdag zenei tradícióival. Az előadásban, mint ahogy ez várható is volt, mindenekelőtt remekül énekelnek, és a zenei (azaz nem a prózai) szöveg-résszel igyekeznek kifejezni az egész darab korántsem egyszerű problematikáját. (Ebben - ti. zenei teljesítményükben - nem hogy egy prózai, de kevés zenés színház tudna versenyezni velük.) Itt a zenés színház saját törvényei uralkodnak, és így igazságtalan lenne összevetni az előadást bármelyik prózai színházéval ..., ha Cervantes-Don Quijote szerepére nem hívták volna meg a magyar színházi élet egyik legnépszerűbb prózai színészét, Darvas Ivánt. Alakítása konkrét életszerűséget visz a színpadra, és a pszichológiai jellemzésben jártas mester eszközeivel egyszerre két teljes portrét alkot.

A *Három nővér* mellett Gogol Egy ősrült naplójának adaptációjában is láttam Darvast. Felejthetetlen Popriscsinje egy a „világlátáshoz” mániákusan ragaszkodó ember, akinek új ötletei lázas gyorsasággal születnek, és kormányozhatatlanul cikáznak valami zavaros labirintusban, ahonnan nincs kiút. És ugyanakkor állandóan egy ismeretlen messzeség felé törekszik ... Ebben az alakban nem nehéz meglátni a szintén furcsa, rögeszmés, de ugyanakkor gyermekien tiszta lelkű embert. Talán éppen ez az elképzelés és az a konkrét élmény lebegett Seregi László rendező szeme előtt, amikor Don Quijote szerepére Darvas Ivánt hívták meg.

Úgy tűnik, a színész jóval kevésbé hitt a párhuzam lehetőségeiben: sokat lágyított Don Quijotéján, az eszményekhez való ragaszkodás romantikus porrá degradálódik, s szokatlanul nagy tere t kap a humor, ironia ... És mégis, egy pillanatra sem feledkezünk el arról, hogy Darvas Iván drámai színész, a pontos pszichológiai ábrázolás mestere áll előttünk. Vele összehasonlítva - bár „összteljesítménye” nem sokkal marad el Darvasétól - Maros Gábor (Sancho Panza) énekes színész; igaz: igen aktív, ragyogó humorérzékű, de - énekes. Ami azt jelenti, hogy általában egy fokkal lekicsinylőbben viszonyulunk színészi palettájának egyszerűbb, kevésbé rafináltan „kevert” színeihez. De vajon igazságos-e adott esetben ez a lekicsinylés? Egyszerűen másfajta iskola, másfajta stílus, másfajta viszonyítási pont. Hiszen ugyanezen az alapon lekicsinyelhetjük Darvas Iván „színészi” énekét, amely magával ragadó ugyan, de össze sem hasonlítható a „profik” énekének lefegyverző, a hangszín és -árnyalat minden szépségével tudatosan operáló kifejezőerejével.

Így vagy úgy, de a szereplők egyéni stílusát nem sikerült harmonikusan összehangolni.

A győztes a magyar operett a maga zenei tradícióival. Mindenekelőtt azért, mert Aldonza szerepében egy csodálatos színésznőt és nem kevésbé csodálatos énekesnőt láthattunk: Galambos Erzsit. Aldonza központi jelenete az egész előadás érzelmi csúcspontjává nőtt. Minden benne van Galambos Ersi alakításában: a szívet szorító panasz, a szemrehányás és az izzó gyűlölet és harag lávakitörései. Jelenete tragédia - nemcsak azért, mert a vendégfogadó hajcsárlegényei olyan iszonyúan belegázoltak női becsületébe, hanem azért is, mert mindez akkor történt, amikor Don Quijote szavai már felébresztették benne az emberi méltóságot, de éppen ezzel sebezhetővé és védtelenné is tették.

Aldonza más színházbéli más alakításairól is nyilván lehetne hasonló elragadtató méltatást írni - de nem feledkezhetünk el egy lényeges különbségről: Galambos Ersi alakítása azt az érzést váltja ki, amelyet megrendülésnek szoktunk nevezni.

A teremben szünni nem akaró taps a már többször leírt gondolatot juttatja eszünkbe: Magyarország valóban a kiváló színészek országa.

SZILÁDI JÁNOS

A viták és a szecesszió

Vitáink „hátszaga”

Ha egyetlen mondattal kellene jellemezni az 1972-73-as évadot, azt írnám: a viták évadja volt. S most, amikor a nyári szünet után, s az új évad kezdetén, a küzdők fáradtan vagy unottan, lemondóan vagy csak új fegyvert keresően, de mindenképpen visszavonulni látszanak, nem kellene-e megkérdezni, hogy miért és hogyan csaptak ily magasra a lángok?

A kérdés nem új. Válaszok is vannak. Boldizsár Iván megítélése szerint (SZÍNHÁZ, 1973. június) a magyar színházkultúra a felemelkedés útjára lépett, és a kritika a gyorsabb kibontakozást sürgeti. A színházi szakemberek véleményét Kazimir Károly összegezte - s mert erről a SZÍNHÁZ augusztusi számában részletesen írtam, felesleges ismétlésbe bocsátkozni.

A két diagnózis mellé, nem vita, sokkal inkább kiegészítésként egy harmadik is ajánlkozik. Azaz immár hosszabb ideje tapasztalható tény - vagy mondjunk jelenséget inkább? -, hogy az átfogó kultúrpolitikai kérdések, problémák „ütközési terepe” a színházkultúra lett. Ezt bizonyítja a most zárult évad is, eredményeivel, sikereivel, bukásaival és vitáival együtt. S bár a színházkultúra mindig is a kultúrpolitika érzékeny területei közé tartozott, új jelenség ez. Sőt, nem csupán mint jelenség új, de a helyzet, amit teremt, szintén sok vonatkozásban ismeretlen.

Hogy művészeti életünk nem egy általános kérdése éppen ezen a területen merült fel, nem a kultúrpolitika határozta el. E helyzet kialakulását a művészeti élet belső fejlődése hozta létre. Az a fejlődés, vagy mondjunk inkább változást, melynek keretében az irodalom a hatvanas évek első fele után veszített lendületéből, és a magyar film átadása a hetvenes évek elején megállapodni látszik. Az irodalom mai kérdése egy új írónemzedék befogadása, elfogadása. Az utóbbi években tanulmányok sora látott napvilágot, melyeknek szerzői megkísérelték tisztázni az „újak” jellemző vonásait. Ez az irodalom -- túlzással szólva -- kérdésekből és kiderítendő ismeretlenekből áll. Az évekig lezárt kapuk mögül

ugyanis nem egyszerűen fiatalok léptek az irodalom küzdőterére, hanem ismeretlenek. Ismeretlenek, akik új küzdőszabályok szerint akarnak harcolni, és a békésen elrendezett verseny helyett a maguk harcát vívják.

A fiatalok rég nem látott özőnlése persze nem ok, hanem következmény volt. Annak a következménye, hogy az irodalom lendülete megtört. A „fel-frissítés” pedig használt is, nem is. Színesebb, változatosabb lett az iroda-

lom, ez kétségtelen. De az új minőségi kérdések most sem kaptak új minőségi kérdésekre (legalább) mennyiségi válaszok születtek. Vagyis művek, kötetek már-már átfoghatatlan mennyisége.

Az irodalom nagy vitái - emlékezzünk a Húsz óra, a Rozsdatemető, a Mélytengeri áramlás körüli eszmecserekre - a hatvanas évek elején művek jegyében zajlottak. Ma az irodalom nem képes „újratermelni” ezeket a vitákat. Hiányoznak a művek.

Molnár Ferenc: Liliom (Vígsház). Julika (Kútvölgyi Erzsébet) és Liliom (Koncz Gábor)



A filmművészetben még egyértelműbb a helyzet. A fellendülés korszaka vagy válaszokat, hanem - és itt szolgált haszonnal a fiatalok betörése - a minőségi ahogy a filmszakmában elfogadottabb, a magyar film új hulláma apályba váltott. Egy-két magányos teljesítmény (*Szelem, Szindbád, Fotográfia*) még vissza-visszalopta ugyan a csillogást, de a derékhad már könnyebb ösvényt taposott. Igaz, nem újat, de biztonságosabbat, kevesebb kockázatot rejtő.

A színházművészetben nem következhetek be ilyen mérvű változások. Korábban nem volt olyan „ár”, melyet szükségszerűen követhetett volna az apály. Sőt, Boldizsár Iván szóhasználatával élve inkább a *fellendülés* nem egy jele volt érezhető. Egyenlítődött a művészi színvonal, a mesterség tudása általánossá vált, növekedett a magyar bemutatók száma, kialakult a stúdiószínházak láncolata, és új alkotóműhelyek is születtek. Mindez, összefonódva azzal, hogy a színház összetett művészet, végül azt eredményezte, hogy a kultúrpolitikai kérdések konkrét színházi problémák talaján vetődtek fel. A változás nem egyik napról a másikra következett be. Folyamat volt ez (ma is az), és nehéz is, veszélyes is kijelölni egyetlen pontot, ahonnan kezdve a viták már nem egyszerűen „színháziak” voltak, hanem gazdagabb

belső töltetet tartalmaztak: konkrét színházi kérdésekben általános kultúrpolitikai problémák is elemzésre kerültek. Bizonyos megszorításokkal mégis azt mondhatjuk, hogy az átalakulás első jelentős állomása a Népszabadság *Műsoron: a Színház* című polémiája volt. A magyar színház kérdéseit taglalva itt érződik először, hogy színházról szólva sem egyszerűen belső színházi dolgokról esik csupán szó.

Nem arra gondolunk, hogy ezentúl minden színházi kérdés és vita egyben művészeti életünk általános problémáit foglalja magában. Ez eddig sem volt így, és egészen bizonyos, hogy ezentúl sem lesz így. Az utóbbi időben azonban sűrűsödtek az egybeesések, amikor a szűkebben vett színházi kérdés általános elvi, elméleti kisugárzással is rendelkezett. Így például a profil vitájában is érződött ez a többtelező. Színházi vita volt? Élő, valóságos színházi gondot tüzött napirendre? És ha mindaz igaz, nem jelentkeztek-e még színházon túlmutató mozzanatok is a polémiában? Nem érződött-e a művészeti alkotóműhelyek általános profilproblémája a konkrét színházi vitában? Vagy emlékezzünk a szórakoztatás kérdésére. A kommercializálódás kérdéskörét sok helyen vitatták, de nem a színházi eszmecserében kapott leginkább elvi és kultúrpolitikai érvényű tisztázást?

A megváltozott helyzetből a színház, vagy ahogy mondani szokás, a szakma a kritika heves mozgolódását, forrongását érezte, és csakhamar sündisznóállásba merevedett. A kritika pedig - miközben igyekezett eleget tenni megnövekedett feladatának - elfelejtette (vagy nem tudta?) elvi szinten is tisztázni az új feltételeket. Ami azután következett, az a tévedések vígjátéka. Összefogás helyett ellenségeskedés, együttműködés helyett gáncsvetés.

Itt tartunk ma. A színházművészet mai helyzete kivételes. Hogy több a hátránya, mint az előnye? Korai lenne még pálcát törni. Az út erre is, arra is vezet. Egy biztos: a színház és a kritika torzszalkodása nem a nagyobb távlatú lehetőség megvalósítását segíti. Sőt.

Búcsú az évadösszefoglalóktól?

Évek óta fogy, mára véképp szűnni látszik a kritikai évadösszefoglaló mint bírálati műfaj. Örüljünk? Sajnálkozunk? Ok kellene egyikhez is, másikhoz is. Ok pedig, úgy tűnik, nincs. Gyászt, tiltakozást senki se jelentett. Örömet,

egyértéktést se. Akkor pedig marad a csend.

Nem is a múlt, a jövő okán említjük föl az egészet.

Mert igaz: az évadösszefoglalók egyre rutinosabbá, egyre sablonosabbá merültek az évek folyamán, és hovatovább a kényesebb protokollelőadásokat is szempontként fogadták el. De ez már a vég volt. Kezdetben viszont az évadösszefoglalók funkciót teljesítettek: egy meghatározható művészi folyamat (jelenség) esztétikai elemzésének funkcióját. És ez a funkció - ha tetszik: feladat - ma is létezik. Létezik és végrehajtott, teljesített igényel. Ezért is alakult (pontosabban: alakul) ki a részjelenségek átfogó elemzését célzó tanulmányok rendje, rendszere. Molnár Gál Péter tanulmánya a fiatal rendezők munkáiról (Népszabadság), Földényi László-Pelle János elemzése műsorpolitikai kérdésekről (Kritika) és nem utolsósorban Hermann István „leg hagyományosabb” közelítésű írása a magyar bemutatókról (SZÍNHÁZ).

Folyik tehát egy új értékelési, elemzési rendszer kidolgozása. Ez jó és fontos. De éppen mert a kialakulás stádiumában vagyunk, szükséges a pontosítás, a javítás. Vagyis az, hogy a kritika olyan új elemzési rendszert dolgozzon ki, amelybe a részletek harmonikusan, egymást kiegészítő módon épülnek be. Ha ezt nem tudjuk megvalósítani, akkor rések, torzulások keletkeznek.

A hagyományos értelmű évadösszefoglalót helyettesítő - vagy mondjuk így: felváltó - tanulmány, mely egy-egy fontosabb kérdést emel ki, már témaválasztásában is „minősíti” az évadot, hisz amit kiemel, azt érzi a legfontosabbnak, a legjellegzetesebbnek. Ezért is, de másért is vigyázni kell arra, hogy a túlzott elaprózottság veszélyét elkerüljük, és a választott kérdéskört a maga teljes komplexitásában tárgyalja, elemezze a kritika.

Az 5972-73-as évad magyar bemutatóiról - hogy példát soroljunk az előbbi általános megállapításokhoz - a színházkritika nem adott összefoglaló elemzést. A színházi műsorpolitika a fontos területéről részlemekkel született: tanulmányok a mai drámákról és a nem maiak egy részéről. A szerzői koncepciókba nem férőkről pedig semmi. És ez az, amit jó lenne, mi több, szükséges elkerülni. Az egymást keresztező kritikai koncepciók - ha nem egy gondosan tervezett rendszer keretei közt érvényesülnek - szükségszerű velejárója az éles

Illyés Gyula: Testvérek (Nemzeti Színház)
Júlia (Moor Mariann), György (Sinkovits Imre)
(Ikliády László felvétele)





Szomory Dezső: II. Lajos király
(Madách Színház) Szapolyai
János (Koltai János)

szekció, az adott koncepcióba nem illő művek tudatos „kihullatása”. Ez pedig előbb-utóbb óhatatlanul torzuláshoz vezet, az értékelés, az elemzés arányainak, ítéleteinek torzulásához.

A kritika osztályoz, megkülönböztet. Múlt időt, jelen időt ragaszt a művekre keletkezésük okán, és más-más skatulyába tuszkolja őket. Közben pedig megfigyel, hogy a színház-művészet, természeténél fogva, csak jelen időt ismer. Mégpedig olyan jelen időt, amelynek megteremtéséhez a magyar drámairodalom teljességéből válogat.

Merre megy (fejlődik, változik, halad - a kifejezések tetszés szerint behelyettesíthetők) a magyar dráma? -- szoktuk

kérdezni. A válaszhoz elégséges az újabb drámatermés vizsgálata. De ha azt kérdezzük, hogy az évad magyar bemutatóiból a színházművészet milyen képet rajzol elénk, akkor már kevés az új vizsgálata. Kevés, mert a színház a tegnapból vett is a mátt ábrázolja, ahhoz szól, hisz a színházi műsorpolitika -- és a műsorpolitikában megfogalmazódó gondolati tartalom a bemutatók összességében realizálódik.

Mint például a most zárult évadban is. Ha az újabb bemutatókat vizsgáljuk, akkor is érdemes elemezni drámáink erőteljes történelmi vonzódását. (Csak példaként: Illyés Gyula: *Testvérek*, *Az ünnepelt*, Maróti Lajos: *Az utolsó utáni éjszaka*, Páskándi Géza: *Apáczai Cseri János* stb.). Ha azonban tovább tágitjuk a kört és elemzésünkbe vonjuk Szomory, Molnár Ferenc, Szép Ernő stb. műveit is, akkor azt kell látnunk, hogy a történelmiség - és kellékei - nem csupán mai drámáink jellegzetessége. (Zárójelben jegyezzük meg: tudjuk, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Theodor Csokor nem történelmi drámát írt, de az akkori történet a mai néző számára - és ez vizsgálódásunk szempontja - szerencsére már egyértelműen történelem. A monarchia kikerülhetetlen pusztulása éppúgy, mint a Liliom ligeti látványsztorija.) A magyar művek jegyében kosztümös hősök serege népesítette be estéről estére a színpadokat, kiegyenesített kasza és damaszkuszi penge villogott a reflektorok fényében.

Vissza a történelembe? - ez lett volna a jelszó? Miért? Egy korszak feltámadása c. cikkében Földényi László és Pelle János (Kritika, 1973. 6. sz.) elgondolkodtató magyarázatot ad a jelenségre. „Egy magatartásforma támad fel ezeknél a szerzőknél . . . (Szomory, Szép Ernő, Molnár Ferenc, Theodor Csokor darabjairól van szó - Sz. J.) a politikától való óvatzkodás, a visszahúzóódás a privátszférába, a látszatelégedettség, a közéletiségről való lemondás ...”

A szecesszió - ennek feltámadására utal a cikk címe - újramelegítése, még ha világjelenség is, nem sok újat, jót hozhat a magyar színházkultúrának. Ez vitathatatlan.

A súlyosabb kérdés egy lépéssel odább jelentkezik. Ott, hogy a bemutatók egy részéből kiolvasható tendencia milyen szélesebb, átfogóbb műsorpolitikai elképzelés keretében nyert polgárjogot a színházakban. Még pontosabban: a műsorpolitikai koncepció szerves részeként vagy épp e koncepció ellenére.

És itt jutunk vissza a magyar bemutatókhoz. E sorok írója azt vallja, hogy a műsorpolitika gerincet az 1972-73-as évadban a mai művek jelentették - nem számszerűség, hanem tartalmi, gondolati erő okán. Ezekben a művekben és előadásokban születtek meg az évad művészi üzenetei a nézőkhöz az Ember dolgáról a földön. Szép, nemes gondolatolt, de majd csupa múltat idéző mű és megannyi „palackpostás” üzenet. A szín-házak bemutatóik választásakor a közvetlen ábrázolással szemben a közvetett ábrázolást részesítették előnyben. Vagyis a mai ellenében a történelmi tematikát. A kimodás helyett a sejtetést.

Elbátortalanodás? Tudatos elfordulás? Véletlenek összejátszása?

Véletlen, hogy az egyik legtöbbet ígérő mű nem jutott el a bemutatóig? Sem ott, ahol próbálni kezdték, sem másutt. Véletlen, hogy egyetlen igazgatónak, egyetlen rendezőnek nem kellett a *Cserepes Magit házassága*?

A szecesszió gondolati bázisa alapján, hisszük, a színházak műsorpolitikája nem fogható át, nem elemezhető. (Ezt egyébként a szerzők sem állították.) Á figyelmeztetés, a kritikai fölmutatás mégis jogos, mert az évad folyamán ki-alakult egy olyan műsorpolitikai gyakorlat, amely - akaratlanul talán -- tendenciaként engedte érvényesülni a szecessziót. És elgondolkodásra ez sem kevés.



világszínház

GUY FOISSY

A marginális avagy „a másik” színház Franciaországban

Sokat beszélnek Franciaországban a „marginális” színházról. Milyen ez a színház? Mit képvisel? Meg tudjuk-e határozni? Számos társulat, amely ehhez a színháztipushoz tartozik, a „marginális” jelzőt a leghatározottabban el-utasítja . . .

Marginális színház?

A marginális azt jelenti: a margón elhelyezkedő. De minek a margóján? Adott esetben az „establishment”-én, a hivatalos (állami vagy üzleties) rendszerén. Marginális színháznak nevezhetünk minden olyan színházat, amely nem rendelkezik saját elegáns otthonnal, nem élvez szubveniót, nem a polgársághoz szól, és nem a polgári ízlésnek kedvez, nem kap sajtóvisszhangot, legalábbis az úgynevezett tömegtájékoztató sajtó nagy részében, és (gyakran önkéntes elhatározásból) nem ismeri az üzleti sikert. Ha így értelmezzük, akkor ez a fajta színházi tevékenység valóban roppant széles körű, és minden bizonnyal a francia színház legelevenebb, legfiatalabb, legharcosabb szárnyát képviseli. Jelleget tekintve igen változatos, és nehéz egyetlen definícióba szorítani.

Nézzük meg először, mihez képest tekinthető (vagy nevezik) marginálisnak.

A francia színház (azaz a nem marginális avagy, mondhatni, a „sáncokon belüli” színház) két kategóriára oszlik: a magánszínházra és az államilag szubvencionált színházra.

A magánszínház

A magánszínház elsőrendűen párizsi jelenség; vidéken nincs vagy alig van ilyen. Ez a színház típus magánkezelésben van, a konkurrencia törvényeit követi, és az üzleti érdekek parancsának engedelmeskedik. A cél: előállítani és eladni egy áruterméket úgy, hogy az profitot hozzon. Hogy ez az árutermék véletlenül színdarab, ez az üzemeltetés mechanizmusán mit sem változtat. Ezért, ha ez a színház fenn akar maradni, és jövedelmező akar lenni, akkor olyan közönségréteghez kell szólnia, amelynek módja van rá, hogy jelentős összegeket

adjon ki egy fölösleges luxuscikkre. Ez a vevőkör a jómódú társadalmi osztályból, a polgárságból toborzódik, és a színháznak ezt a kört kell kielégítenie, az ő kedvüket kell keresnie. Márpedig ez a vevőkör olyan színházat akar, amely szórakoztatja, nem zaklatja fel, meg-nyugtató képet fest a világról, nem állítja problémák elé - olyan színházat, amelyben magára ismerhet . . . Ezek a nézők továbbá azt szeretik, ha a nekik fenntartott helyeken maguk között, egy-más társaságában érezhetik magukat. A dolgozók e színházakat ritkán vagy egyáltalán nem látogatják, a helyárak igen drágák, és az egész „apparátus”, az egész „szertartás” csak zavarba ejti az avatatlantokat. Különböző géteken kell áthatolni: elővételi pénztárak, jegy-ellenőrök, ruhatárosnők, nézőtéri jegy-szedőnők, műsorárosok - és ami velük jár: a borralalók véget nem érő lavinája.

A magánszínház osztályjellegű, egyetlen osztálynak fenntartott szórakozás (jobban mondva ez az osztály sajátította ki magának). Az itt játszott darabok (és különösen a bulvárdarabok) kedélyes és ártatlanul külszín alatt meghatározott ideológiát hordoznak. A magán-színház pontosan körülírt vevőkörhöz szól, melyet ha felingerel, vagy épp létezését kérdőjelezi meg, a csőd veszélyét vonja magára. S végül, még ha elképzeljük is, hogy a magánszínház mégis vállalja az anyagi kockázatot, a vállalkozást akkor is megghiúsítaná egy jelentős akadály: a kritika. A legbefolyásosabb kritika természetesen a nagy polgári napi-lapoké (például a Le Figaróé, a L'Exprès-é). Pusztán az, hogy valamely elő-adást ajánl-e vagy sem, máris irányítja a közönséget. Volt egy kritikus, aki azt mondogatta: az ő szerepe mindössze annyi, hogy ingyen reklámot csinál azoknak az előadásoknak, melyeket saját jó-szántából pártfogol. Csakhogy ha egy előadás esetleg megbotránkoztathatja az „ő” olvasóit (mert illúzió azt képzelni, hogy a kritikus figyelmen kívül hagyja lapja vonalát és a lap olvasótáborának jellegét), akkor mindenképp megtámadja vagy, ami még eredményesebb, agyonhallgatja. Így hát a magánszínház zárva van mindazon új írók előtt, akik a színházban eszközt látnak „világunk ellentmondásainak felmutatására”. És ugyanígy csukódik be a kapu az olyan fiatal hivatásos társulatok és ifjú rendezők előtt is, akik szerint a színháznak nem az a funkciója, hogy a „jó emésztést” elősegítse.

Természeténél, szervezeténél, az általa közvetített ideológiánál fogva a magánszínház osztályszínház, amely elzárkózik minden újítás, minden kísérlet, minden fejlődés és haladás elől. Nem tud (és gyakran nem is akar) igazi népi közönséget toborozni, és így nem is kell vállálnia egy olyan műsorpolitika kockázatát, amely elszigetelhetné megszokott vevőkörétől.

A szubvencionált színház

Míg a magánszínházak soha nem téveszthetik szem elől anyagi egyensúlyuk problémáját, a szubvencionált színházak legalább afelől bizonyosak, hogy fennmaradnak, és az évad mindenkorhi viszonyaitól függetlenül folytathatják tevékenységüket. Joggal vélhetjük tehát, hogy a kockázatra sokkal több a lehetőségük; eredeti bemutatókat tartalmazhatnak közönségüknek, és rendezhetnek kísérleti produkciókat is. És valóban: e színházak, melyeket nem nyomaszt a pénzügyi egyensúly gondja, szervezett módon hűséges közönséget toboroztak, amellyel fenntartják a kapcsolatot, amely meghallgatja magyarázataikat, kommentárjaikat, részt vesz vitáikon, ankétjaikon. Az ember azt hihetné, hogy e Centre Dramatique-ok (azaz a nagyobb francia városok szubvencionált színházai - A ford.) és a kultúrházak kapui szélesre tárulnak a fiatal színház előtt. Nos, aki ezt hiszi, téved. Korántsem óhajtjuk tagadni, milyen érdemes erő-feszítések fűződnek 1945 óta a decentralizálás ügyét szolgáló állandó társulatokhoz és a Centre Dramatique-okhoz. Színházi életet teremtettek vidéken; találkoztak az új közönséggel, amely ugyan „népinek” ma még nem nevezhető (a munkásság aránya a szubvencionált színházak közönségén belül csak 1-3 százalék), de mindenesetre megújulást hozott, és társadalmi szempontból erősen különbözik a magánszínházak „párizsi turnéinak” közönségétől. Ez a közönség javarészt diákokból áll. Cikkünkben azonban az úgynevezett marginális színház különféle aspektusait kívánjuk áttekinteni, és azokról a körülményekről ejtenénk szót, amelyeknek a maga marginális mivoltát köszönheti. E marginális szektor létrejötté pedig a szubvencionált színházak politikája is felelős.

Nyilvánvaló, és ezt a maximális tárgyilagosság igényével mondjuk: ha a magánszínháznak megvannak a maga imperatívusai, a maga áthághatatlan falai,

cselekvési korlátai -- más jellegű, de ugyanilyen leküzdhetetlen akadályok tornyosulnak a szubvencionált színház előtt is.

A színház nem él elszigetelt életet. Szerves része egy adott társadalomnak, a politikai imperativusok és kényszerek elől nem húzódhat semmiféle biztos búvóhelyre. Nyilvánvalónak látszik, hogy a hatalom jelenlegi birtokosa, a polgárság nem adhat szubvenciót olyan társulatoknak, amelyek - bár ha félsenken is -, szembeszállnak az általa képviselt renddel. És tény, hogy a szubvencionált színház például csak kevés eredeti bemutatót tart, és ha mégis, akkor óvakodik az olyan művektől, melyek a fennálló rendet túl nyíltan vitatják. Az „új írók” táborába tartozó elismert mai szerzők legnagyobb része paradox módon a magánszínházakban jutott szóhoz (pontosabban azokban a kis színházakban, melyekről nemsokára esik majd szó). Alig van közöttük olyan, akit először valamelyik „hivatalos” színház mutatott volna be. Ha a szubvencionált színházak műsorát vizsgáljuk, feltűnik, hogy elsősorban a francia klasszikus dráma alkotásai közül válogatnak. Igaz, gyakran próbálják visszahelyezni a művet a maga történelmi, társadalmi, osztályjellegű összefüggérendszerébe, és a rendezés koncepciója gyakran helytálló; de ameddig a mai társadalom problémáit kizárólag a múlt alkotásain át próbálják fölvetni, és nem elsősorban olyan drámák kapcsán, amelyek ma íródtak, a ma közönsége számára -- nos, addig aligha kell tartani attól, hogy a hatalom ezt túlzottan a szívére veszi.

A szubvencionált színház tehát foglya saját szubvenciójának. Igaz, parancsoló erejű, túlságosan feltűnő cenzúrára nincs szükség. Az öncenzúra egész természetes módon lép működésbe, mindenki érzi, hogy meddig mehet el... és tovább egy lépéssel sem!

Meg kell mondani azt is, hogy néha egy-egy haladó produkciónak is sikerül színpadhoz jutnia, de elszigeteltsége veszélytelenné teszi, sőt, inkább valami szomorú alibijelleggel ruhazza föl.

Az állam nem óhajtja támogatni a fiatal társulatokat, nem akarja felaprózni a közpénzeket. Tekintélyes összegeket koncentrálnak néhány intézményre, és ezáltal növeli ellenőrzési lehetőségeit, megteremti a tökéletes kulturális és politikai nyugalom feltételeit. Egyetlen Centre Dramatique szubvenciójával tíz fiatal társulat létezhetnék és alkothatna. De hát

tíz fiatal társulat, az már veszedelmes. Ugyan mit is művelnének? Merre mennének...

Ma még: nem mennek sehová... Így biztonságosabb...

A marginális színház sokfélesége

Kívülrekedve e két szektoron, a fiatal színháznak tehát nincs más lehetősége, mint hogy a margón maradjon. Ez a színház típus igen sokrétű, gyakorta el lentmondásos, de mindenkor jellemzi a kutatás igénye: politikai, formai kísérletekbe bocsátkozik, keresi önmaga természetét. Fiatal színházról beszélünk, ám ez a cselekvés fiatalosságát jelenti, nem pedig azt, hogy alkotói kötelező módon életkorukat tekintve is fiatalok (noha ez a leggyakoribb eset). Ezek az alkotók szükségét érzik, hogy felrobbantsák a színház struktúráit. Magatartásuk közös jellemzője, hogy egy más-fajta közönséghez akarnak eljutni. Bizonyos esetekben ki akarnak törni a hagyományos színházból vagy játékhely-ről, hogy a közönséget saját környezetébe keressék fel. Más esetekben a meglevő játékhelyeket aknázzák ki, avagy maguk hoznak létre ilyeneket.

Megnevezhetünk különféle kategóriákat. Ilyenek:

A kis színházak

A fiatal társulatok

A kávéházi színházak

Az utcaszínházak

A kollektíven alkotó társulatok *A műkedvelő szíuház*

A kis színházak

Az 1950-es évek táján Párizsban sok kis kísérleti színház működött. Ez elsőrendűen párizsi jelenség volt, eltekintve néhány kivételtől, mint pl. a marseille-i *Théâtre Quotidien* vagy a lyoni *Théâtre du Cothurne*, melyek azóta különféle okokból megszűntek. A párizsi kis színházak, mint a *Théâtre de Poche*, a *Huchette*, a *Babylone*, a *Lutèce*, a *Noctambules*, a *Quartier Latin*, a *Tertre*, ismertették meg a legtöbb olyan író, mint Ionesco, Beckett, Pichette, Schéhadé, Vautier, Obaldia, Audiberti, Adamov stb. Azóta e színházak vagy eltűntek, mivel az üzemeltetés feltételei az üzleties rend-szeren belül lehetetlenné váltak, vagy megváltoztak. A *Huchette* pl. 15 év óta játssza ugyanazt a két Ionesco-darabot, teljesen elszakadva az élettől. A *Tertre* haldoklik. Csupán a *Théâtre de Poche* próbálja, súlyos nehézségek közepette,

folytatni az eredeti bemutatók politikáját. A legutóbbi évek során mutatta be pl. V. Haim, R. Weingarten, E. Manet műveit. Azaz: a fiatal írók és a fiatal társulatok igen sok éven át gyakorlatilag sehol nem tudtak megnyilatkozni. Vagy szerencsés (és igen ritka) esetben azonnal be tudtak törni a magán- vagy a szubvencionált szektorba, vagy hallgatniok kellett.

Az utóbbi időben új kis színházak alakultak, melyek nyitva állnak a fiatal társulatok előtt; ilyen a *Théâtre du Kaléidoscope*, a *Théâtre de Plaisance*, a *Théâtre Mouffettard*, a *Luarnaire*. Ám a gazdasági feltételek megnehezítik a fiatal társulatok munkáját. E színházakat többnyire bérbe veszik, vagyis vállalniuk kell a színház üzemeltetési költségeit. Érezhetően változott a kritika magatartása is. Az ötvenes években a kritika feltétlenül megtekintette a kis színházak előadásait, és írt is róluk. Ma - hacsak nincs kilátásban biztos „siker” - a kritikusok zsebesen elkerülik a kis színházakat; nem merik kockáztatni, hogy olvasóikat olyan utakra invitálják, melyeket azok nem ismernek, s ahol maga a kritika sem tájékozódik biztonságosan. Nem mindenkit illet a tévedés joga, és a kritika kerüli a kockázatot. Mintsem hogy jót mondjon egy előadásról, amely talán nem vitathatatlanul jó, inkább hallgat; így legalább nem tévedhet.

Ez a fajta színház annyiban marginális, amennyiben ugyan a magánszínház struktúráján belül él, de nem lehet gazdaságos, mert a helyek csekély száma miatt bevétele mindig szerény marad. A siker itt nem ellensúlyozhatja a bukást. Ez a színház típus nem keres új közönséget. Szervezete ugyanolyan, mint minden magánszínházé, a helyárok épp-oly magasak, mint a bulvárszínházakban. Legföljebb némiképp más vevő-körhöz szeretne szólni: diákokhoz, oktatókhoz, értelmiségiekhez, „felvilágosult” polgárokhoz. Műsorpolitikájának tehát tengelye az újszerűség; törekszik eredeti bemutatókra, de a kísérletezés terén bizonyos küszöböt nem hághat át.

A kávéházi színházak

Egyes fiatal rendezők és írók, a kis kísérleti színházak hiányát pótolandó, olyan játékhelyeket kerestek, ahol jelentős befektetés nélkül is kifejezhetik magukat. Így jött létre mint jelenség a kávéházi színház. Parányi helyiségekben, pincékben, bisztrók vagy vendéglők termeiben, műszaki felszerelés gyanánt mind-

össze egy kis emelvénnel, két-három reflektorral és egy magnetofonnal, ifjú színészekből álló társulatok miniprodukciokat mutathattak be. A kávéházi színházak gombamódra terjedtek el. Többnyire eredeti bemutatókat tartottak, írók műveiből vagy kollektív alkotásokból. A játék stílusa és formája különbözött a kis színházakétól. A hely szűk volta miatt a nézők összetömörültek; megszűnt a távolság színészek és közönség között is. Érdekes azonban, hogy bár a kávéházi színházak sok és gyakran igen színvonalas eredeti bemutatót tartottak, alig van olyan író, akit itt fedeztek volna fel, eltekintve néhány olyan kivételtől, mint pl. Anna Novak (450 előadás), Da Costa vagy Gabriel Blonde.

E hiányosságnak több oka van. Először is: a bemutatók gyér sajtóvisszhangja. A kritikusok ritkán keresik fel a játékhelyeket. Tény továbbá, hogy azt az író, aki rendszeresen szerepel ebben a szektorban, máris elkönnyvelik kizárólagosan kávéházi színházi szerzőnek (hisz olyan praktikus dolog az emberek-re végérvényes címkéket ragasztani), aki tehát túl „súlytalan” ahhoz, hogy igazi színházban is szót kapjon. Másfelől maguk az írók is, e struktúra foglyainak érezve magukat, írás közben valóban a kávéházi színház feltételeit kezdték szem előtt tartani, ha öntudatlanul is. Mindenesetre így is tény, hogy a kávéházi színház kitűnő kísérleti terep a fiatal szerzők számára; lehetőségük nyílik, hogy közel kerüljenek a színházhoz, művüket színpadon lássák, és ebből bizonyos tapasztalatokhoz jussanak.

A kávéházi színházak közönsége más, mint a többi színházé, még a kis színházaké is. Többségében fiatal. A rendes színházak apparátusa, akadályai itt nem bukkannak fel; nem kell kiöltözni; az ember belép, leül egy asztal mellé, ha az előadásnak sikere van, akkor igencsak kényelmetlenül, beszorítva a többiek közé; a nézők között, illetve színészek és nézők között szoros kapcsolat jön létre. A kávéházi színházaknak egészen sajátos hangulata van. Sajnos azonban nehéz elképzelni, hogy ez a jelenség mai formájában fennmaradhatna. Fizetést nem kapnak se a színészek, se a szerzők. Az előadás végén egy színész körbejár a „pfináncszarvval”, amelybe mindenki berakja a maga obulusát; a bevételen azután megosztottnak. Ez azonban kol-duszattitűd; vagyis nem holmi eredeti munkamódszerről van szó, hanem kény-szermegoldásról.

A tulajdonos, a látogatottság növelése érdekében szerződött egy társulatot fél hétre, egy másikat fél kilencre, egy harmadikat tíz órára, sőt, egyesek néha még éjfélkor is tartatnak újabb elő-adást. Hangsúlyozzuk: mindezt külön-féle társulatokkal. Ily módon a tulajdonos növeli ugyan bevételét, de a számítás mégis hamis. Mert számos potenciális nézőnek szegi kedvét az a tény, hogy majdnem teljes színházi helyarat fizet egy-egy órás előadásért, aztán kénytelen újra befizetni ugyanezt az árat, hogy végignézhesse a következőt.

Az önköltségi árak megfelelően egyébként fokozatosan módosul a közönség összetétele is (idősebbek, jobb módúak).

Végül: a kávéházi színházakban fiatal társulatok helyett egyre inkább rutinos, néha közismert színészek lépnek fel.

A fiatal társulatok

Párizsban és vidéken igen sok hivatásos fiatal társulat működik. Közös ismervük, hogy az állami szervek részéről nem vagy alig élveznek szubvenciót. Két csoportra oszthatók: vándortársulatok vagy állandó helyen működnek. Megjegyzendő, hogy a legtöbb vándortársulat nagyon is szeretne állandó helyen le-telepedni. Vagy Párizsban vagy vidéken élnek; de ha letelepednek, mindig „marginális helyről” van szó. Párizsban ez azt jelenti: távol a központtól. Szerződést kötnek valamelyik peremkerületi városi hatósággal, amely szerény támogatást nyújt nekik, és rendelkezésükre bocsátja kultúrközpontját, rendezvény-termét vagy, ha van, színházát. Ilyenkor a fiatal társulat valóban hivatásos fel-tételek között dolgozhat, próbálhat, gazdasági vezetői turnékat szervezhetnek, hogy a produkciók kifizetődjenek. Vidéken a letelepedés könnyebben megy. Egyszerűbb a kapcsolatok kiépítése; a társulatot gyorsabban ismerik meg, támaszkodhat a népi kollektívákra. Pá-ri-zs peremvárosaiban nehezebb a helyzet. A helyi élet itt kevésbé szervezett, mivel a lakosság tekintélyes része Párizsban dolgozik; az adott körzet „alvó város”-jellegű, ami egyébként tudatos állami politika eredménye: az alvók nem veszélyesek. Kiküszöbölődik minden olyan tényező, amely az egymás közti érintkezést megkönnyítené. Ezért itt a fiatal társulatoknak csak akkor van esélyük a letelepedésre, ha demokratikus városi hatósággal találkoznak, melynek

számára a kulturális akció politikai szükségszerűség.

A fiatal társulatok igen különbözőek. Egyesek főleg eredeti bemutatókra tö-rekednek; mások inkább az iskolás közönséghez szólnak; valamilyen író és annak kora köré építik fel előadásait vagy montázsait. Mind végeznek animációs munkát is. E társulatok (mintegy ötvenen) szervezetbe tömörültek, amely-nek neve Action pour le Jeune Théâtre (AJT - Akció a fiatal színház érdeké-ben). Kívánságuk, követelésük az, hogy a kulturális minisztérium vegye fel költségvetésébe állandó tételként a fiatal tár-sulatok ügyét, és így adjon nekik módot arra, hogy fennmaradjanak és folyama-tosan működhessenek. Javaslatauk értel-mében a szubvenciót az egyes társulatok szakmai színvonalától függően kellene elosztani, ami gyakorlatilag azt jelentené, hogy ezek végül felváltanák (vagy kiegészítenék) a Centre Dramatiqueokat.

Hogy ennek az akciónak az értelme világosabbá váljék, hadd ragadjunk ki három példát: az Ateliers Théâtres du XX^e Arrondissement de Paris-t, a Théâtre Populaire des Yvelines-t és a Théâtre de l'Unité.

Az Ateliers Théâtres du XX^e-et egy már ismert fiatal rendező, Christian Dente alapította. A „műhelyek” akkor alakultak, mikor Dente megismerkedett egy fiatal színészekből és rendezőktől álló csoporttal. Sikerült állandó helyet találniuk: a Paris-Charonne-i ifjúsági kultúrházban a XX. kerületben. Ez a Théâtre des Deux Portes. Az ifjúsági ház évente néhány hónapon át 200 személyes termet bocsát rendelkezésükre, ahol azt a darabot mutathatják be, amit akar-nak; cserébe részt vesznek az ifjúsági ház animációs munkájában. Műhelyeik-ben hivatásos színészek és amatőrök, fiatalok találkoznak. Minden műhely egy előadást hoz létre, amelyet aztán egy héten át játszanak a Théâtre des Deux Portes-ban. Az alkotók elgondolása szerint ezek az előadások „előpremierek”, melyeknek az a rendeltetése, hogy egy-egy darabra felhívják a figyelmet. 1972-ben például az Ateliers Théâtres du XX^e csupa eredeti bemutatót tartott, új, alig játszott vagy teljesen ismeretlen szerzőktől. Minden darabból hat előadást tartottak, és ezekre meghívták a szakma képviselőit és a kritikát; de alig akadt kritikus, aki odafáradt volna. Egyes produkciókat mégis tovább tudtak vinni; kettőt például be-

mutattak az avignoni fesztiválon is (természetesen „műsoron kívül”). Turnéztak a peremvárosokban és valamelyest vidéken is; de hát a vevők, s ez nagyon is érthető, vonzó csengésű, tehát kifizetődő előadásokat keresnek, az esetleges érdekelt feleknek pedig, pl. a *Dolgozó Fiatalok* Házainak vagy az ifjúsági kultúrházak-nak nincs olyan tekintélyes költségvetésük, hogy megvehessenek egy előadást, bármily olcsón adják is. Az egyik produkciót 1973 januárjában bemutatja majd egy most megnyílt magánszínház. A *Théâtre des Deux Portes* létezését apránként kezdik tudomásul venni. De akárhogyan van is: szubvenció nélkül nem élhet meg. Színészei ma nem kapnak fizetést. Abban reménykednek, hogy előadásukra felfigyelnek, turnézhatnak vele, és végül majd rendes gázsit kapnak ... De a kockázat, amelyet vállalnak, az ő számukra igen jelentős ...

A *Théâtre Populaire des Yvelines*, Pierre Orma vezetésével, Yvelines megyében akart letelepedni, a párizsi körzetben. Nagyon kevés támogatást kaptak. A megye kisebb helységeiben mutattak be különféle produkciókat, klasszikus előadásokat. Minden anyagi eszköz híján hatékony közönség szervezéssel nem foglalkozhattak. Így hát, hogy fennmaradhassanak, ki kellett mozdulniuk választott területükről: vidéken játszottak, elsősorban Strassbourg-ban, és most tértek vissza afrikai turnéjukról. Hangsúlyozni kell - mert a jelenség érvényes minden fiatal társulatra, hogy az ő számukra sokkal nagyobb teher az eredeti bemutató, a szerzőáratás. Veszteségük még kevés szereplős darab esetében is nagyobb, mint egy klasszikusnál; nehezebb eladni a produkciót, mert a vevők előre megvonják mérlegüket. Egy Molière-darab viszont mindig kelendőbb; a saját veszélyére működő társulat így nagyobb közönségre számíthat, betervezhet diákelőadásokat is. Mindenesetre: a *Théâtre Populaire des Yvelines* néhány hónap óta Yvelines-ben már nem működik ...

A *Théâtre de l'Unité* állandó székhely nélküli vándortársulat, amely a párizsi körzetet járja. Tartottak eredeti bemutatókat is (nevezetesen Claude Prin műveiből). A nagyközönség ebben az évadban figyelt fel rájuk. Marxista szemszögből adták elő Molière *Fösvényét* (A *fösvény and Company* címen). A kritika - mellesleg már jó néhány előadás után - megnézte a produkciót, és írt is róla; sokkal többet, mint amikor Claude Print

játszották. A társulat azt reméli, hogy nemsokára talál valahol egy állandó helyet a peremvidéken, különben tudja, hogy vége van. Az esetleges vevőknek sokkal többet kínál a *Fösvény* előadásánál. Igen mérsékelt átalány-áron a következőket nyújtja: a *Fösvényen* kívül egy montázst (kollektív alkotás Molière és a hatalom viszonyáról, továbbá a színész társadalmi helyzetéről Molière korában), egy animációs sorozatot, melynek keretében két színész felkeresi az egyes iskolai osztályokat, és bizonyos bemutatott jelenetek segítségével megvilágítja a *Fösvény* megközelítésének különféle módjait, illetve megindokolja az Unité rendezési koncepcióját; készítettek végül egy audiovizuális montázst is a XVII. századról. Minden helységben egy- színházi előadás mellé hét montázst és mintegy tíz iskolai bemutatót, valamint audiovizuális montázst adnak.

Az *Action pour le Jeune Théâtre* szoros kapcsolatban van a *Groupement des Ecrivains de Théâtre*-ral (GESTE - Színpadi Szerzők Tömörülése). Mindkét szervezet felismerte, hogy törekvéseiket egyesíteniük kell, és állandó kapcsolatot kell tartaniuk. Tervezik egy szerzői nyilvántartás létesítését, hogy minden fiatal társulat folyamatosan tájékoztatva legyen az írók tevékenységéről, tudja, milyen elkészült kéziratok állnak rendelkezésére. Végül: való igaz, hogy a legtöbb író azt szeretné, ha műveit a fiatal társulatok adnák elő. Szellemük haladó, új közönséget keresnek, együttműködne: az üzemi bizottságokkal, a szakszervezetekkel, a kollektív szervezetekkel, harcos színházi koncepciót vallanak, és nem törnek sikerre mindenáron.

Nem minden fiatal társulat tagja az AJT-nek. Egyeseket zavar a szervezet politikai elkötelezettsége; mások viszont, amelyek politikailag még erősebben elkötelezettek - gondolunk két avignoni együttesre: A. Benedetto *Théâtre des Cîrmes-jára* vagy Gérard Gelas *Théâtre du Ckène Noirjára* - nem hajlandók az államtól szubvenciót igényelni, mivel meggyőződésük, hogy a hatalom úgysem ad pénzt azoknak, akik megkérdőjelezzik létét, sőt, bukását kívánják ...

A kollektív alkotások

Külön említjük a kollektív alkotáson alapuló társulatokat, noha szorosan kapcsolódnak a fiatal társulatok komplexumához. Céljuk, tevékenységük azonban erősen eltérő. Olyan színházról van itt szó, amely- direkt módon akar politizálni,

s elveti az írott drámai szövegen alapuló, elemző, magyarázó színházat. Ok közvetlenül akarnak leleplezni, jelszavak vagy gesztusok révén. Ahelyett például, hogy bemutatnának valamely szituációt, ahol az osztályjellegű kizsákmányolás megnyilvánul, ők egyszerűen deklarálják szembenállásukat a kizsákmányolással. E társulatok többnyire egy bizonyos típusú amerikai színház leszármazottai, annak séma- it veszik át., Ennek megfelelően, írókkal természetesen nincsenek kapcsolatban. Szándékosan helyezkednek el a műkedvelő és a hivatásos színház határmezsgyéjén. Nem óhajtják, hogy a hatóságok elismerjék őket. Produkciói: formájából következik, hogy elsősorban fiatalokhoz, főleg egyetemistákhoz és középiskolásokhoz akarnak szólítani. Az utóbbi évek során a kollektív alkotás módszere divatba jött. kísérleteivel szívesen foglalkoztak a nagy- polgári napilapok is. (Amely támogatás óhatatlanul kétséget ébreszt az emberben e színház típus hatékonyságát illetően.) Ám ez idő szerint ez a fajta színház csakis önmagához kanyarodhat vissza, csak önmagát ismételheti. Megfelelő analízis híján a produkciókból hiányzik mind a színházi, mind a politikai tisztázottság. Jelentőségük mára nagymértékben csökkent; a szöveg értéke ismét kezdi visszanyerni időszerűségét.

Néhány ilyen társulat nemcsak kollektíven alkot, de kollektíven is él. Együtt laknak, együtt dolgoznak, ténylegesen együtt élnek. Gyakran megessék, hogy ennek az életformának a varázsa hamar elapad, amivel nem kívánjuk kétségbe vonni a résztvevők ösztönességét és, esetenként, tehetségét. De egy adott pillanatban ellenük szólt az a tény, hogy egyes csoportok valami freudi értelmű levezetés céljából alakultak, politikai tudatosság nélkül, és ártotta azokat, akik egységes cselekvésre törekedtek..

Az utcaszínház

Ez elsőrendűen politikai, pontos fogalmazásra törekvő színház típus. Politikailag harcos emberek irányítják; a cél az, hogy a lehető legrövidebb időn belül (mint ők mondják: még mielőtt a riasztott rendőrség a helyszínre érhetne) igen tömör produkciót mutassanak be egy adott, időszerű témáról. Általános példa: a vietnami háború. Vagy egy speciálisabb: emigráns munkások kilakoltatása, sztrájk stb. Megállnak egy utcán, bemutatják munkájukat, megállítják a járó-keleket, közvetlenül, karikatúrisztikus

formában vetnek föl valamilyen problémát. Nem számúzik a humort sem. Az egyik utcaszínházi együttes például egy piactéren lépett fel, valamelyik párizsi peremvárosban. Egyszerre csak „tüntető” jelentek meg, transzparenszeket, valamint jobboldali politikai vezetők maszkjait lóbálva, és ütemesen kiáltották: „Éljen a bank, éljen a fejesek profitja, csak tessék, tessék, zsákmányolja-nak ki!” Mondanunk sem kell, a „tüntetés” a maga képtelenségében legalább-is csodálkozásra készítette a lakosságot. Máris megszületett az érdeklődés, a színészek pedig további darabokat mutattak be (bárha a darab kifejezés ez eset-ben nem helytálló), és röpiratokat osztogattak.

Elsősorban kollektív montázsokról van itt szó, melyek néha nagyon gyorsan állnak össze, és nem is kellőképp tisztázottak. Nem minden színész szükségképp jó mozgalmi harcos, mint ahogy nem minden jó mozgalmi harcosból lesz szükségképp jó színész is. De ez a színházstípus minden bizonnyal fejlődni fog, és érdemes megjegyezni, hogy egyes társulatai fölkerestek bizonyos szerzőket, és megkérték őket: dolgozzanak, írjanak velük.

Talán nincs is ennél nehezebb színházi forma. És ezek a társulatok megértették: e munka nem lehet rögtönzött. Tökéletesen elő kell készíteni, mert csak akkor lehet maximálisan hatékony. Az eszményi az lenne, ha ezek a társulatok a dolgozók és a dolgozókat tömörítő szervezetek rendelkezésére állnának, készen arra, hogy egyes akcióikban részt vegyenek.

Az amatőr színház

A polgárság, az értelmiség, a hivatásos színházi szakemberek és főképp a nagy napilapok körében tipikus magatartás az amatőr színházat lenézni, tudomást sem venni róla. Pedig ez a színjátszás a színház életét, a színházba vetett hitet képviseli. A *Groupement des Écrivains de Théâtre* kinyilvánította: éppúgy akar szólni a hivatásos, mint a műkedvelő társulatokhoz, és elveti a kettő közötti megkülönböztetést. Egy 1963-ban készült statisztika szerint Franciaországban mintegy 10 000 amatőr szintársulat volt, amelyek vidéken 19 000 előadást tartottak, míg a hivatásos színház ugyanabban az időben egész Franciaországban (Párizst is beleértve) 13 000-et.

Az egyik probléma, amely e társulatok előtt felmerül: hogyan tájékozódja-

nak a mai színházi életéről, kiváltképp az írók felől. Láttuk, milyen nehéz az íróknak életjelet adni magukról. Ez idő szerint az egyetlen lehetőség arra, hogy valamely író színdarabja eljusson az amatőrökhöz, az, ha leközlí egy olyan folyóirat, mint a *L'Avant-Scène* (vagy amilyen az azóta megszűnt *Paris-Théâtre* volt).

Sok műkedvelő társulat nem érzi szükségét semmiféle újító törekvésnek; mások viszont igen határozott felfogást vallanak a színházról. Túl akarnak lépni a hagyományos színházon, ilyen szín-házat akarnak nyújtani közönségüknek, amely közvetlen kapcsolatban van a mai társadalommal, és korunk emberei számára korunk problémáit veti föl.

Az ifjúsági házak és a *Groupement des Écrivains de Théâtre* a boulogne-i ifjúsági ház kezdeményezésére, a párizsi körzeten belül szervezett együttműködésre léptek.

A GESTE-hez tartozó írók nagy többsége egyetért abban, hogy műveik ösbemutatójának jogát e társulatok számára tartsa fenn. Igaz, itt többé nem „karrieréről”, sikerről, dicsőségről van szó. . . Erről a bemutatóról nem fognak beszélni. Am a mű utat törhet igen sok együtteshez, sokfajta rendezői koncepciót ihlet, sok előadást érhet meg. A lényeg itt egy harcos színházi felfogás érvényesülése. Pénzt keresni nem lehet, vagy legföljebb nagyon keveset, de ha valamely író úgy döntött, hogy nem a polgárság tetszésére pályázik, akkor a mi rendszerünkben nem lehet más, csak amatőr.

Azt mondhatják erre: a műkedvelő színház színvonala nem egyértelmű. Ez néha igaz, néha meg tévedés. A helyzet azonban úgy fest, hogy ezeknek az előadásoknak a közönsége nagyon jól tudja, hová megy. Nem virtuozitást vagy tökélyt vár. Az ügyetlenségeken, a hiányosságokon túl is meg tudja ítélni valamely dráma értékét, és mélységesen át tudja érezni, hogy mit akartak közölni vele. Nagyrészt az amatőr színház e kerülő útján át kaphatja vissza a színház azt a helyet, amely a nép körében megilleti. Ehhez azonban az szükséges, hogy a műkedvelő színház egyre inkább harci területté váljék.

Bízunk a színház jövőjében

Gyakran halljuk, hogy Franciaországban nincsenek drámaírók, a színház válságban van, sőt, haldoklik. De ez a haldokló roppant kitartóan kapaszkodik az életbe. Nagyon is igaz, hogy ha vizsgá-

lódásunkat az „elfogadott” színházra korlátozzuk - legyen szó akár a magán-, akár a szubvencionált színházról -, akkor válságot tapasztalunk; ezt fejezi ki a közönség makacs elhidegülése, a színházak sorozatos bezárása. Am ha kilépünk e struktúrák közül, észrevesszük, micsoda vitalitás rejlik a francia színházban. Franciaországban sok a fiatal szerző, aki alig jut szóhoz (e cikk íróját például a magyar vagy a német televízió játszotta ugyan, de a francia televízió soha - ami egyébként nagyon is érthető). Sok a fiatal hivatásos társulat, bár az anyagi eszközök hiánya fojtogatja őket; sok a harcos szellemű fiatal műkedvelő együttes. (Gondoljuk csak meg: 10 000 társulat . . . Vajon hány színészt jelent ez? 19 000 előadás . . . ez hány nézőt jelent? Micsoda vitalitás!) És mindezek az emberek, akik cselekedni akarnak, akik szeretnének együttműködni, most kezdenek szerveződni. A *Groupement des Écrivains de Théâtre* szoros kapcsolatban áll az *Action pour le Jeune Théâtre-on* belül tömörülő fiatal társulatokkal és a fiatal műkedvelő együttesekkel . . .

Az írók, mikor szervezetüket megalapították, a következő felhívást bocsátották ki:

„Néhány év óta egyre nő a távolság a színház alkotói és a színház hasznélvezői között. Egyfelől a fennálló kulturális renddel szembekerülő színpadi szerzők egyre inkább arra kényszerülnek, hogy önmaguk kifejezése érdekében új struktúrákat keressenek; másfelől az üzleti törvények és a politikai konformizmus körébe zárt igazgatók, színházi vezetők és kiadók egyre kevesebb olyan művet játszanak el vagy adnak ki, amelyek nem felelnek meg e korlátozó normáknak.

Ezért merült fel bizonyos színházi szerzőkben az az igény, hogy közös szervezetbe tömörüljenek minden olyan színházi dolgozóval, akik hasonlóképpen társadalmunk mélyreható átalakítására törekednek.

Tömörülésünk felhívja azokat, akik azt vallják, hogy a színház eszköz mai világunk ellentmondásainak leleplezésére: lépjenek vele kapcsolatba, hogy közösen találjuk meg a cselekvés módjait.

Semmi kétség: sok közös akcióra kerül majd sor, a fiatal színház sikeresen fogja kifejezni önmagát a polgárság megszabta struktúrákon kívül. Cikkünket azzal szeretnénk zárni, hogy hitet teszünk e szenvedélyes reménység mellett.

(Szántó Judit fordítása)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Mészáros:

A travers le Microscope

Ici on peut lire une conversation avec János Komlós, directeur d'un de nos théâtres les plus jeunes, la Scène Microscope. L'établissement, destiné d'abord au seul genre du cabaret satirique, est en train de se transformer en un théâtre « de répertoire » régulier qui, sous le signe d'un engagement politique passionné, offre en alternance des spectacles de cabaret et des pièces modernes.

Gábor Bányai:

*Les quinze années
du Théâtre Körszínház*

Károly Kazimir, le metteur en scène en chef du Théâtre Thália, a fondé en 1958 le Théâtre Körszínház. Au programme ont figuré d'abord des classiques grecs dans une interprétation moderne pour être, plus tard, remplacés par l'adaptation scénique de quelques grands poèmes épiques de la littérature mondiale (Divine Comédie, Kalévala, Ramayana). Dans les temps récents Kazimir a présenté dans son théâtre d'été certaines oeuvres du théâtre oriental (un kabouki japonais, un Karagheuz turc).

Erika Szántó:

Par quoi le Karagheuz est-il Karagheuz?

La création de cet été au Théâtre Körszínház le *Karagheuz* adapté et actualisé d'après l'original turc, n'a pas offert une expérience aussi complète que les spectacles des années précédentes. Le spectateur n'a pas eu la possibilité de distinguer entre trouvailles de mise en scène et éléments authentiques de ce théâtre populaire turc.

István Csik:

*Dix étés au Théâtre
de Gyulai Várszínház*

Il y a neuf ans qu'on a inauguré le premier festival de théâtre au château construit pendant l'occupation turque de Gyula, ville au

Sud de la Hongrie. István Miszlay, animateur de la manifestation, a surtout voulu sortir de l'oubli certaines pièces historiques hongroises, complétées chaque an par une comédie classique, choisie en premier lieu dans la littérature dramatique espagnole.

Katalin Saád:

Un mois à Szentendre

Au festival sur la grande place de Szentendre – petite ville de riche ambiance historique, située au nord de Budapest – on a joué cette année *La Nuit des Rois* de Shakespeare. L'article récrit les préparatifs et les problèmes spéciaux survenus au cours des répétitions poursuivies d'abord dans une salle et plus tard en plein air.

Katalin Róna:

Jeux de Visegrád, 1973

Au coude du Danube, près du château de Visegrád, l'ensemble du mime Miklós Köllő a créé un spectacle: *Le Garçon transformé en cerf*, fondé sur le poème au même titre du poète hongrois Ferenc Juhász.

József Majoros:

Les Millions de Marco Polo

Le Théâtre National de Pécs a entrepris la création en Hongrie du drame *Marco Millions* d'Eugene O'Neill, dans l'adaptation de József Czímer. Selon le critique la mise en scène dépouillée de Ferenc Sík, surestimant la tenue idéologique de l'oeuvre, a trop appuyé ses traits critiques et satiriques.

Péter Molnár Gál:

Analyse d'un succès

Au Studio du Théâtre Madách *L'Idiot* de Marcel Achard a, dans la mise en scène d'István Egri, passé sa 700^e représentation, la distribution ayant, depuis 1964, changé déjà trois fois. L'article recherche le secret de cette réussite unique.

István Nánay:

Des amateurs engagés et le nouveau langage scénique

L'essor du mouvement du théâtre amateur hongrois comptant déjà plusieurs ans, le moment de dresser le bilan est arrivé. Les meilleurs spectacles de l'année passée ont été montés par le Studio István Kovács, la Scène des Mineurs de Tatabánya, le Théâtre de Rue de Csepel, l'ensemble Universitas et le Théâtre dans la Cave. Le trait commun de ces spectacles peut être résumé de la manière suivante: ils ont trouvé un langage théâtral spécifique pour exprimer des idées d'importance collective.

Erzsébet Berkes:

Le Théâtre Vígszínház vu par la critique étrangère

Les spectacles du Théâtre Vígszínház, un des théâtres principaux de Budapest, sont régulièrement suivis par la presse étrangère. Les critiques du *Reportage imaginaire d'un festival pop en Amérique*, unanimes dans leur approbation, ont tous reconnu que ce spectacle musical fougeux est plus qu'un simple « Hair hongrois ». La mise en scène insolite des *Trois soeurs* de Tchekhov a elle aussi suscité un vif intérêt.

Nicolas Jégine:

Budapest au point culminant de la saison

L'étude publiée au numéro de mai de Théâtre, la revue théâtrale de Moscou que nous reprenons presque entièrement offre un tableau compréhensif du théâtre hongrois. L'auteur y analyse des spectacles classiques et modernes tout comme quelques représentations connues du Théâtre d'Opérette de Budapest.

János Sziládi:

Les débats et l'art-nouveau

La saison 1972/73 a vu pas mal de collisions entre les théâtres et la critique tuot en étant malheureusement dépourvue de spectacles vraiment passionnants, déclenchant des idées nouvelles. Bien qu'on ait présenté plusieurs pièces hongroises nouvelles, pourtant, dans la plupart des cas, on a préféré la présentation indirecte et l'expression allusive à la formulation directe, aux prononciations nettes.

Guy Foissy:

Le théâtre marginal ou « l'autre » théâtre en France

L'étude renseigne le lecteur sur les théâtres français se situant en dehors du réseau du système officiel des théâtres nationaux et commerciaux. Ces théâtres, ne jouissant ni d'une subvention ni d'un local élégant et ne cherchant pas à flatter le goût bourgeois, sont, par conséquent, négligés aussi par la critique.



Ára: 12 Ft

