

SZÍNHÁZ



Vámos László: „Tudunk egymással beszélni” • Kolozsvári Imre: „Kétféle”
Tamás: Színházi találkozóra szükség van • Székely Miklós: Színház és társulat
lós: Az öntudatos sikerkeresés • Hermann István: Nosztalgia – tudatosan • Pór Anna: Táncfórum a színházban
Csáki Judit: Beszélgetések a profilról • Tóth Eszter: Londoni színházi mozaik • H. Berta Lajos: Szülői mortale

1982

Szeptember



TARTALOM

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉSKRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1982. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
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 Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.1823 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Kóti Árpád, **Korcsmáros Jenő, Sárady Zoltán,**
Sárosdy Rezső és Sárközy Zoltán **Sztratiev:**
Autóbusz című drámájának debreceni előadásá-
ban (Várday Magda felv.)

A hátsó borítón:

A londoni Barbican Centre

Országos Színházi Találkozó

VAMOS LÁSZLÓ
„Tudunk egymással beszélni” (1)

KOLTAI TAMÁS
Színházi találkozóra szükség van (8)

SZINETÁR MIKLÓS
Az öntudatos sikerkeresés (13)

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Nosztalgia - tudatosan (18)

PÓR ANNA
Táncfórum és színház (24)

NÁDRA VALÉRIA
Mi lett veled, emberke - a Tháliában? (27)

négyszemközt

CSÁKI JUDIT
Beszélgetések a profilról (28)

világszínház

INGEBORG PIETZSCH
Új törekvések az NDK színházi életében (31)

TATÁR ESZTER
Londoni színházi mozaik (36)

BÉCSY TAMÁS
A sorsábrázolás Strindberg korai drámáiban (42)

BOGYAY KATALIN
Virágok a poshadt mocsárból (47)

drámamelléklet

H. BARTA LAJOS:
Szaltó mortále

Országos Színházi Találkozó

VÁMOS LÁSZLÓ

„Tudunk egymással beszélni”

Május 17. és június között rendezték meg Budapesten az Országos Színházi Találkozót, melyen valamennyi nem fővárosi színház egy-egy előadással vett részt. Minden bemutatóról - az előadás másnapján - a Magyar Színházművészeti Szövetség szakmai vitát tartott színházi alkotók és kritikusok közreműködésével, s a fesztivál utolsó napján a Fészek Klub nagytermében zárókonferenciára került sor. E szakmai értekezletek szervesen kiegészítették a színházi produkciók seregszemléjét, és sokféle értékes tanulsággal szolgáltak; ezúttal mégsem térhetünk ki minden szakmai vita ismertetésére, már pusztán terjedelmi okokból sem. Az alábbiakban Vámos Lászlónak, a Magyar Színházművészeti Szövetség főtákarának a zárókonferencián elmondott referátuma és a korreferens Koltai Tamás reflexiói mellett a vitából Szinetár Miklós vitaindítóját közöljük, mely példás szakszerűséggel elemzi a Chicago kaporvári előadását, felvetve a magyar musicaljátzás több problémáját.

Azért vállaltam el novemberben a Színházművészeti Szövetség főtákarai tisztségét, mert élt bennem a hit, hogy ez a teljesen dekadenciában élő - viták, torzalkodások, valóságos és állellentékekkel teli szakma valami módon talán egyet tud érteni, vagy ha nem tud egyetérteni, talán újra beszélgetni tud egymással. Újra érdeklődni tud egymás iránt. Tehát az érdeklődés és a kommunikáció, ez a két dolog volt a célom. Úgy gondoltuk munkatársaimmal, az elnökség és a titkárság tagjaival együtt, hogy az érdeklődés felkeltésére és a kommunikáció elindítására legalkalmasabb egy fesztivál, országos színházi találkozó lenne. Nálunk szokatlan gyorsasággal elindultak az első lépések, és tulajdonképpen a novemberben elhangzott javaslat februárban szerveződni kezdett. Azért, hogy ez létrejött, köszönetet szeretnék mondani a segítőknek, a Művelődési Minisztériumnak, amely megértette célkitűzésünket, a Szövetség titkárságának és elnökségének, elsősorban a szűkebb titkárságnak, Szűcs Miklósnak és munkatársainak, és nem utolsósorban Lázár Egonnak, aki az egészet összefogta, megszervezte, gazdaságilag létrehozta. A vitavezetőknek, rendezőknek és kritikusoknak egyaránt, akik nagyon lelkiismeretesen felkészülve vezették a vitákat, és mindazoknak, akik érdeklődésükkel megtisztelték az előadásokat és a megbeszéléseket. Volt olyan - sajnos kevés - látogatónk, aki minden előadást látott és egy híján minden vitán résztvett. (Ez Berényi Gábor volt.)

Ugyanakkor nagyon fájdalmas, hogy a magyar színházi közéletből, minden ol-

dálról nagyon sokan hiányoztak. Olyanok, akiknek jelen kellett volna lenniük. Budapesti és vidéki színházvezetők, rendezők, színigazgatók, színészek, generációra és hovatartozásra való tekintet nélkül egyszerűen nem tartották fontosnak, hogy jelen legyenek. Ma éppen az elnökség tagjai igen csekély számban vannak jelen, holott november óta rendkívül eredményes és soha nem tapasztalt látogatottságú elnökségi és titkársági, továbbá szekcióüléseket sikerült tartani. Mai távollétüknek az is oka, hogy nagyon sok színház nem vette figyelembe ezt a mai napot - pedig csak egy évben egyszer kellene figyelembe venni -, és próbákat írtak ki ma délelőttre. Sőt, volt olyan vidéki vita - majd rátérek -, ami-kor az érintett színházban éppen főpróba volt. Ha ezt ripsz-ropsz egyik hétről a másikra szerveztük volna, akkor meg tudnám érteni, de így ez az egész ügy jelentőségének lebecsülése,

Az előadásokról

Most nem a magam véleményét mondom, hanem azoknak a jegyzeteknek az alapján beszélek, amelyeket a vitákon készíttettem. Egészen kiemelkedő, egészen rendkívüli nem volt. De magas színvonalú előadás volt jó néhány. Általában biztató középszint jellemezte ezt a fesztivált. Majd egypár mondatban érinteni fogom azokat a témákat, amelyek felmerültek előadásoként. Az egész találkozónak legnagyobb eredményének az előadásokat követő vitákat tartom. Valami egészen különös, nem várt dolog történt. Kiderült, hogy tudunk egymással beszélni, tudunk

egymással tisztességesen beszélni, és abban a pillanatban, amikor a megnyilvánulások, nyilatkozatok mögött ott van maga az ember, abban a pillanatban szókincse megváltozik, és szalonképes, sajtóképes lesz minden tekintetben. Valaki megjegyezte, hogy elegancia és nagyvonalúság jellemzi a hozzászólásokat. Egészen furcsa volt, hogy ki kivel értett egyet, és ki kivel nem értett egyet. Ebből kiderült, hogy a hovatartozás kategóriái, amelyeket előre fölállítunk vagy fölállítottunk, nem igazak, hamisak, és abban a pillanatban, hogy konkrétan átélhető dologról van szó, olyanok kerültek egymás mellé a Vitában, akiknek a szerepei nem így voltak kiosztva, és olyanok kerültek egymással szembe, akiket eddig a szereposztás egy táborba állított. Annak is nagyon örülök, hogy gyakran képviselte magát a vitákon és előadásokon a legfiatalabb generáció, színészek, rendezők egyaránt, és szomorú voltam, hogy az idősebb generációból ezen sajnos a saját generációmot értem nagyon sokan hiányoztak.

Talán mielőtt rátérek az előadásokra, elmondanám, hogy a sajtóban megjelent - alighogy elkezdtek a fesztivált - két olyan cikk, amelyre itt reflektálnom kell. Az egyiket Szász Péter írta az Esti Hírlapban, amelyben részint egy nagyon felületes kritikát írt a szolnoki Liliom-előadásról, ugyanakkor megvádolta a fesztivál rendezőségét, hogy szándékosan nem a legjobb előadásokat hozta. (Miért hiányoztak ezek vagy amazok az előadások stb. . . .) Ugyanez volt a lényege Sándor Iván - szintén nagyon korán megjelent - írásának a Film Színház Muzsikában, amelyben ő is azt állítja, hogy nem a legjobb előadások jöttek fel. (Hogy miért nem hoztuk fel az Egy hónap falut, a Hamletet, a Marat halálát? Vagy azért, mert már játszották Budapesten, vagy azért, mert az illető színház nem akarta hozni.) Azzal sem értett egyet, hogy vannak vidéki produkciók és vannak fővárosi rendezők, akik értékelik azokat. „De vajon mi lehet a hozama egy olyan vendégjátéksorozatnak, amely kettémetszi az egységes magyar színjátszást, és a felmutatott félnek sem letermékenyítőbb részéről cserél gondolatot. Talán el?s mondják a viták helyszínén, mit lehetne tenni, hogy e törekvéseket nagykorúsítsuk. Hozzákuk, csatlakozom.” Meg kell mondanom, hogy nem csatlakozott. Sándor Iván egyetlenegy vitán és -- azt hiszem egyetlenegy előadáson sem volt jelen. Kétségtelen az, hogy ez az egész forma, amit most mi itt csináltunk, na-



Jelenet Darvas József: Vízkeresztől szilveszterig című művének békéscsabai előadásából (Jancsik Ferenc, Hodu József, Géczi József, Pelsőczy László) (Somfai István felv.)

gyon vitatható, és azért vagyunk most itt, hogy megbeszéljük, hogyan tovább. Nagyon kevés pénzünk volt az idén, de el kellett kezdeni és lehetőleg sikeresen kellett megcsinálni ahhoz, hogy továbbléphessünk. A továbblépés módja azt hiszem, az, ami valamikor az ötvenes években volt: sűríteni a fesztivál idejét, és lehetővé tenni, hogy ez alatt az idő alatt valamennyi magyar színháznak semmi más dolga ne legyen, mint az előadások - budapestiek és vidékiek - megtekintése és a vitákön való részvétel. Ilyen módon - mert régen ez így volt - egy nap két előadást lehetett látni. Délután volt a vidéki előadás, és este egy budapesti színház tartott szakmai előadást. Volt úgy, hogy ez fordítva volt. Minden délelőtt vita volt, majd záróvita.

A vidéki színházaktól nem egy helyről nehezményezték, hogy miért nem maradhatnak itt, miért nem kísérhetik figyelemmel a többi előadást és vitát. Teljesen igazuk van, és ennek kellene lennie a következőkben. Erre jóval nagyobb anyagi fedezet kellene, hiszen akkor nem arról van szó, hogy *egy* éjszakát tölt itt *egy* társulat, hanem 12-14 napon keresztül vala-mennyi, ami tetemes összeg valóban. Az a hang, amit Szász használt, miszerint „trehányság és felelőtlenség”, hogy ki-húzták a szolnoki *Koldusoperát* stb., ez az a fajta gyanúsítgató, vádaskodó, a tényeket nem ismerő szemtelen hang, ami teljesen hiányzott ezekből a vitákból, és remélem, hogy a következő időkben nem fogja elválasztani a kritikusok irodalmi ténykedését, és a legtöbbszór ke

mény, de nagyon építő, tisztességes hangon elmondott hozzászólásait. Azért nagyon aggasztó ez a Szász Péter-i hang, mert mint tudjuk, ő az, aki az inszINUÁCIÓK gazdag történetében is példátlan módon követett el becsületsértést két ízben is. Azt írta egy színésről, hogy: „X. Y. bebizonyította, hogy nem kell jellemes embernek lenni ahhoz, hogy valaki kiváló jellemszínész legyen.” Ez megjelenhetett mint „kritika” az Esti Hírlapban. Ennek volt főszerkesztője, volt olvasószerkesztője stb.... Igaz, volt válasz is az Élet és Irodalomban. Gondolom, ha valami, akkor ez az Újságíró Szövetség etikai bizottságára tartozik.

Liliom

A *Liliom* előadása - szemben az előbb említett kritikával - általános tetszést keltett. A legérdekesebb téma ezen a Liliom-előadáson a dramaturgiai beavatkozás mértéke, mikéntje, lehetősége volt. Akik látták, tudják, hogy mire gondolok. Egy nagyon erős jelenet-átcsoportosítás történt a szolnoki Liliom-előadásban. Marton László elsősorban dicsérte az előadást, és nagyon dicsérték a hozzászólók is Babarczy László rendezését, Lukáts Andort, Fehér Annát, kiemelten Jeney Istvánt és Koós Olgát. Ugyanakkor a korreferens Berkes Erzsébetnek a papírforma ellenére kevésbé tetszett. Több kritikai észrevétele volt. Tehát itt már elkezdődött az egészséges polarizálódás. Kállai Ferenc hozzászólásában érintett egy érdekes kérdést - ezeknél majd a későbbiekben is meg fogok állni,

ha gondolom, hogy jellemzőek -, hogy soknak tartja az úgynevezett felpörgetett mozgást, ahogyan ő fejezte ki magát, az „örület eluralkodását”. Valóban, a legtöbb látott előadáson jelentkezik színjátszásunk egy érdekes jelensége, egy bizonyosfajta görcs, egy bizonyosfajta túlpörgetettség, amely nem építkezik, hanem azonnal mint alaphangot üti meg a legmagasabb hangot, és utána már nincs hova fokoznia. Valószínűleg onnan jön ez a divat, hogy az úgynevezett dúr hangnem, mint állítólagos jellemzője a modern világszínjátszásnak, a magyar színjátszásba mint kanonizált stílus lopakodott be. Ez a világszínjátszásra szerintem nem jellemző, és ha kimondjuk, hogy a színház *csak* szikár, kemény stb. lehet, az olyan, mintha azt mondanánk, hogy a zeneirodalomból, az új zenéből a moll hangnemet a következőkben száműzni kell. Volt az ötvenes években egy ilyen fesztiválvita, majd egy díszelőadás az Operában, ahol Bárdi György Sárdy János mellé került. Sárdy megkérdezte, hogy mi volt délelőtt a vitán? Bárdi meg akarta viccelni, és azt mondta, hogy határozatba vettük: „baritonnemzet vagyunk”. Sárdy nem vette a lapot, és ijedten kérdezte: „mi lesz velünk, tenoristákkal?”

Azt hiszem, egyik tanulság, hogy nem lehet kimondani azt, hogy korunk színjátszásának egyetlen hangneme a dúr. Mollban is nagyszerűeket írtak, és mondjuk ha Mozart a-moll szonátája dúrban volna megírva, akkor talán nem lenne olyan szép. Mindenesetre *más* lenne.

Vizkeresztől szilveszterig

A vitán a békéscsabai színészek és a színház vezetősége szinte teljes létszámban jelen volt. Ezt azért is el kell mondani, mert nem ugyanez volt jellemző az előző napi Liliom-vitára, és *ez azt* jelenti, hogy Szolnokon a jó előadások és eredmények ellenére valami baj van. Ezt egy olyan szolnoki színész is jelezte nekem mint a Szövetség főtítkárának, jóval a fesztivál előtt, aki ott maradt Szolnokon, híve a szolnoki vezetésnek. Kérte, figyeljünk fel: Szolnokon bizonyos despotizmus és vezetési erőszak uralkodik. Ugyanakkor Békéscsabán az első lépéseket teszik a színházzá válás felé, afelé, hogy Békéscsaba ne az utolsó színház legyen a sorban, ahová a Főiskoláról szégyen elszerződni. Ennek adta tanújelét ez a nagyon igényes előadás, színészi munkát jól kibontó rendezés, a nagyon érdekes színpadkép Giricz Mátyás, Gyarmathy Ágnes munkája -, a jó színészi alakítások, elsősorban Hodu József őszinte alakítása. A békéscsabai előadás azt mutatja, hogy a „pagodai rangsorolásokat”, a véglegesnek hitt sémákat fel kellene számolni. Békéscsabán, úgy tetszik, sokkal jelentősebb dolgok történtek, mint egy-egy helyen, ahol már meg-szoktuk. A vitán elhangzott az - és ezzel egyet tudok érteni - hogy a találkozók akkor jók, ha nem kiglancolt előadást hoz, hanem betekintést enged a színház hét-köznapiiba.

Elveszett paradicsom

Ez az előadás csalódást okozott. Rögtön egy ellenpélda a színház részvételére a vitában. Elképzelhetetlen dolog, de nem volt jelen a színház igazgatója, a színház művészeti vezetője és a darab rendezője sem. Így vitatkoztunk. A rendező éppen próbát tartott, nem tudom, hol, valahol. Itt természetesen nem a darabválasztással, nem is a szereposztással volt a baj, hanem egyszerűen az értelmezéssel, és ahogy ezt Horvai István vitaindítójában el-mondta, Sarkadi lírájával, a Mira Zoltán kapcsolat mélységével, emberségével. Azt hiszem, hogy a kecskeméti előadás egyik fiaskója a fesztiválnak. Sajnálatos, de ezt kell mondanom.

Autóbusz

Ez az egyetlen vita, melyen nem voltam jelen, és melyen sokan nem voltak jelen, mert éppen egy nagyon fontos megbeszélés keresztezte a jelenlétünket. Úgyhogy ezt a vitát magnóról hallgattam végig.

Tegnap a *Házmestersírató* vitáján azt hallottam, hogy a debreceniek nagyon megsértődtek, és nagyon rossz hangulatban mentek el a vitáról. Hát ez vagy nem így volt, vagy pedig azt kell mondanom a debrecenieknek, hogy végig-hallgatva a magnószalagot, a sértődés egyáltalában nem indokolt. Szántó Judit, aki állítólag advocatus diaboli volt a vitán, szintén elmondta többek között, hogy az együttes fellendülését érzi, és ugyancsak nagyon pozitív volt egy kül-földi rendezővendég hozzászólása az előadással kapcsolatban. Berényi Gábor vitatkozott Szántó Judittal egy nagyon fontos témában. Nem értett egyet abban Szántó Judittal, hogy minden színháznak a hirtelen lépések kaposvári útján kell haladni. Vannak olyan színházi hagyományú városok, mint például Debrecen, ahol csak lépésről lépésre lehet haladni, és ez helyes. Igaza van Berényinek, mikor azt mondja, hogy nálunk mindig csak egy dolgot tudunk lelkesen követni, és hiányzik az érzék ahhoz, hogy többféle kosztion éljünk. A debreceni Autóbusz-előadást különben - a vita ismerete nélkül is - én nagyon jónak tartottam. A darabról, illetve a darab második részéről, amely elfárad, nincs ilyen jó véleményem. A rendező nem tudta megoldani a darab befejezését. Kitűnő és nagyon jól funkcionáló díszletet láttunk Kastner Pétertől, és egy kitűnő együttest. Nagyon sok jó színész volt a szín-padon, akik valamennyien nagyon jól játszottak. Én is kiemelném, mint Szántó Judit, Simor Ottót, de akkor igazságtalan lennék az egész együtteshez. Ez egy

hallatlan összeérlelt csapat, és itt látszik a fölfelé ívelő tendencia a debreceni színház életében. Ebből a szempontból nagyon fontos állomásnak tartom Sztratiev *Autóbuszának* előadását.

Csetepaté Chioggiában

Ennek a vitának legnagyobb élménye az volt, hogy számításom ellenére valóban vita volt, nem Major-apoteózis. Hogy ez így történt, ez részint Zsámbéki és Mészáros vitavezetésének és a hozzászólásoknak volt köszönhető, amiből kiderült, hogy ez egy jó előadás. Ha nem is mindenki, de a hozzászólók zömében jó előadásnak tartották, bár a legjobb miskolci előadásokhoz viszonyítva nem jelentett előrelépést. Kiemelték Igó Évát, Csapó János alakítását, és elsősorban Blaskó Péterét, akinek alakításával, szerepértelmezésével kapcsolatban volt talán a legtöbb vita. Nagyon érdekes volt Mészáros Tamás felszólalása, és itt éreztem a kétfélelést a leírt és az elmondott szó között. Elolvastam előtte a Magyar Hírlapban írott bírálatát, amely szinte *egyértelműen lelkes* volt. Felszólalásában viszont azon volta hangsúly, hogy benne hol keltett *hiányérzetet* az előadás.

Ezen az előadásvitán merült föl először egy másik sarkalatos kérdés, a magyar színpadok beszédhelyzete, *beszéd a magyar színpadokon*. Úgy találták a hozzá-szólók, hogy nagyon hangos volt az elő-adás, egyformán hangos, árnyalatok nélkül beszéltek, és nagyon sok volt az érthetlenség. Nagy része elveszett a szövegnek. Ott elmondtam, hadd ismételjem meg, hogy Cserhalmi Györgynek

Tolnai Miklós és Ábrahám Edit az *Elveszett paradicsom* kecskeméti előadásában (Karáth Imre felv.)





Csongor és Tünde (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) (MTI fotó)

volt egy azóta sokat idézett nyilatkozata néhány évvel ezelőtt, hogy a magyar színeszet „lefűrt lábú”. Ebben sok tekintetben igaza volt, bár éppen az ő példája és nagyon-nagyon sok frissen végzett főiskolás példája mutatja, hogy nem ez a jellemző a magyar színjátszásra. Inkább a „lefűrt” *nyelv*. Emlékszem rá, amikor Peter Brookék itt voltak, és a *Szentivánéji álomban* akrobatikus dolgokat csináltak, óriási nyíltszíni tapsot arattak. Másnap az osztályomban a mozgások háromnegyed részét egyből megcsinálták a gyerekeim. Gyakorlatként. De sem akkor, sem azóta meg sem közelítik azt a beszéd-színvonalat, ahogy Alan Howard beszélt, ahogy az egész Brook-társulat beszélt, mert az angol, a német, a francia és az olasz színjátszásban a korszerűséget sohasem keverték össze a beszédbeli pongyolasággal, a természetesség soha nem volt azonos az érthetlenséggel, a motyogással. Úgy érzem, hogy szakmailag a magyar színjátszásnak ezen a téren legtöbb a tennivalója. Nem is beszélek már rossz, hibás hangsúlyokról, a kettős hangzók erőtlenségéről, a hosszú magánhangzók teljes hiányáról, amikor a beszéd olyan monotonná válik, mint az írógépkattogás. Egyszerűen az érthetőségről. Itt a kíváncsiak nagyon sokszor tévesek. Nagyon sok rosszul beszélő színészt dicsérnek meg szép beszédéért, mert vele született szép orgánuma van. Az orgánom és a kiművelt beszéd: két külön dolog. Többet kellene hallgatni olyan régi színészeknek a felvételeit abból az időből, amikor a beszédnek szinte primátusa volt a magyar színpadon, akiknek a stílusa fölött talán elment az idő, de akik a beszédiskolát olyan fantasztikus módon tudták, hogy abból meg lehetne tanulni azt, hogy a hanggal, a beszéddel mire lehet menni.

Mostanában volt egy élményem. Á Hanglemezgyár megbízásából *Varietas*

delectat című lemezt csináltunk Poe: *A holló* című verséből. Volt két közreműködőnk, Kállai Ferenc és Gábor Miklós, akik két-két fordításban mondták el - egy-egy XIX. századi és egy-egy XX. századi fordításban - a verset; volt egy archív felvételünk Latinovits Zoltánnal Tóth Árpád fordításában, és volt egy ugyancsak archív, Amerikában készült felvételünk Beregi Oszkár-nyelvről, aki angol eredetiben mondta el a verset. Meghallgattam Beregit és Latinovitsot is, mielőtt Kállaival és Gáborral a felvételt két különböző napon megcsináltuk. Mind-két felvétel után leforgattam a két művésznem ezt a Beregi Oszkár-anyagot. Először zavartan mosolyogni kezdett mind a kettő, aztán a mosoly megfagyott, végighallgatták, majd kérték, hadd hallgassák meg még egyszer Beregit. Ekkor már teljesen lenyűgözve hallgatták, attól a fantasztikus szakmai fölénytől, amivel oktávokat tud átbeszélni, a dinamikának attól a változatosságától, a hangerőnek, a ritmusnak attól az ezer színétől teljesen elbűvölve. Ilyeneket nem megmosolyogni kell, hanem meg kell hallgatni, aztán megpróbálni megtanulni, majd más-ként, maibban csinálni. Azt hiszem, ez a hagyományörzés egészséges sorrendje.

Csongor és Tünde

Á vita elég vegyes érzelmeket keltett. Minden hozzászóló nagyon nagy tisztelettel adózott annak, hogy Nyíregyházán olyan színház és egy olyan előadás jött létre, amelyet Nyíregyházán és környékén már hatvan- vagy hetvenedszer játszanak. Az előadás elgondolását és elképzelését jónak tartották a hozzászólók, a kivitelezést lényegesen kevésbé, a kitűzött célok és a szembesített eredmény nem volt ugyanaz. Az nagyon jó, hogy elhangzott Sík Ferenc szájából az a mondat, hogy a magyar színjátszás kezd visszszakanyarodni gyökereihez. Felfigyeltem

Koltai Tamás egy mondatára, amikor a Vörösmarty-instrukciók megvalósíthatóságáról beszélt, és örülök, hogy 1982-ben végre elhangzott, hogy például Madách nem azért írta oda, hogy a piramisok leomlanak, mert jól hangzik, hanem mert így gondolta. Amikor tizenhét évvel ezelőtt én is úgy gondoltam, hogy Madách ezt azért írta, mert így gondolta, és vízióit megpróbáltam megvalósítani, akkor egy akkor divatos purifikáló, szövegközpontú szemlélet részéről nagyon kikapartam. Örömdetes volt, hogy a *Csongor* szellemi egységet kovácsolt a nyíregyházi társulatban, még akkor is, ha ennek nem volt mindenütt kézzelfogható a látszata. Így is ki kell emelni Bozóky István munkáját és színészvezetését, elsősorban Holl István, Szabó Tünde, Lakatos István játékát.

A vadorzó

Nagyon nehéz délelőtt volt *A vadorzó* vitája a pécsiek előadásáról, ahol - Páskándi Géza iránti tisztelettel nagyon jófajta módon - végül is elhangzott, hogy a darabot nem hogy nem tartják méltónak a szerző *Vendégségének* szintjéhez, hanem kifejezetten gyenge darabnak találják. Itt is fölmerült a beszéd érthetősége. Arra a kérdésre, hogy miért ezt hozták fel, arra nagyon becsülendő volt a válasz, és ebből a szempontból a pécsi színházvezetés és a jelenlevő színészek karaktere: vállalták továbbra is, hogy hittek a darabban. Ez nagyon tiszteletre méltó. Nógrádi Róbert elmondta, hogy nagyobb megértéssel kellene lennünk egymás színházeszményei iránt. Ebben, azt hiszem, teljesen igaza van. Ugyanakkor Czímer Józsefnek is, aki több szakmaiságot várt a vitáktól. Amikor ezt elmondta, utána a vita kezdett valóban kicsit szakmaibb lenni. Sok jó szó hangzott el Oláh Zsuzsa, Kulka János, Áts Gyula játékaról. Végül is ez a képen nem változtatott.

Chicago

A fesztivál talán legnagyobb sikerű és legjobb előadása a kaposvári *Chicago* volt. Itt Szintár Miklós tartott a sok, nagyon színvonalas bevezető után egy egészen kiemelkedő, szinte minieszé-szerű, szellemes, szórakoztató és azt hiszem, hogy nagyon sok kérdésünket nagyon bölcsen helyére tevő értékelést. Dicsérték a felszólalók Ascher Tamás rendezését, elsősorban Csákványi Eszter, majd Koltai Róbert, Básti Juli, Pogány Judit alakítását. De itt is szó volt arról a bizonyos görcsről. Ahogy Szinetár mondta, ha egy előadás végig egyformán, intenzív, a végére elfáradok. Ő mondotta azt is, hogy az elmúlt évek. színházi vitáinak rákfenéje, hogy a működési körülményekről nem esik szó.

Örvényben

Nagyon érdekes volt ennek a nagy sikerű győri. előadásnak a vitája. Ez elsősorban zenedramaturgiai szempontból volt nagyon tanulságos. Azon a területen, hogy musical, musicalcsinálás, nagyon sok téveszme van és tulajdonképpen kialakulatlan dramaturgiai elképzelések. Úgy gondolom, hogy ez a vita közelebb vitt ennek a témának a megismeréséhez. Nagyon sajnálatos, hogy akiket ez közelről érint, mind a *Chicago*, mind az *Örvényben* előadásain kevesen voltak jelen. A vitákon például nem volt jelen az Operettszínház vezetősége és társulata, ami-re azt tudom mondani. - - belülről mondom, hiszen. tizenhárom évet ott töltöttem, és szívem. még ma is nagyon oda húz

hogy nem megsértődni kell, hanem eljönni és vitatkozni. Nem azon kell mesterkedni és azon megsértődni, hogy bekerül-e valaki az elnökségbe a színházból. vagy nem kerül, hanem elnökségi tagság nélkül - - lásd Berényi Gábort az előadásokon és a vitákon részt kell venni, és akkor, azt hiszem, a későbbiekben nem lesz senki, aki ne voksolna arra, aki. *jelen-létére*/tüntetett, akit érdekel az ügy. Elismerően szóltak Bor József abszolút profi zenei rendezéséről, Kovács Kriszta, Baranyai Ibolya alakításáról és Meller András kiemelkedően jó díszletéről.

Ház mestersírató

A veszprémi előadás elsősorban Pethes György jó rendezői értelmezésével aratott sikert, de ugyanakkor Székely Gábor vitaindítójában fölvetette azokat az illusztratív elemeket, amelyek a legjobb alakításokat is átjárták. Itt elérkeztünk,

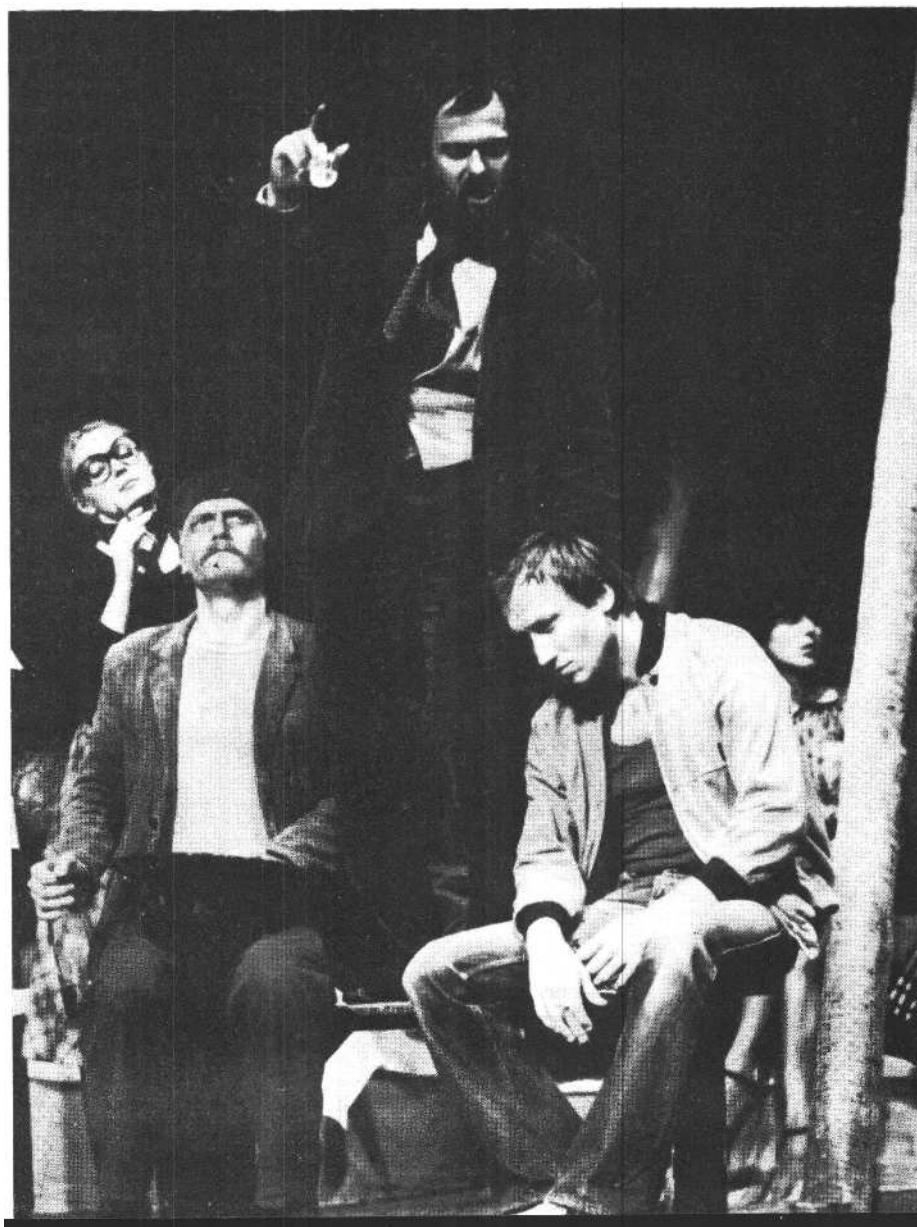
azt. hiszem, a görcs és a beszéd után. a harmadik fő témához, *az átélés és az illusztráció kérdése*hez, ami nemcsak ezen az előadáson merült fel mint: színjátszásunk egyik fő kérdése. *Átélés vagy felmutatás*. Kiemelten jó alakításnak tartotta mindenki Högye Zsuzsát a női. főszerepben. Ezen a vitán elhangzott valaki részéről egy olyan értékelés is, amely sértette a jelenlévőket, és hogy mennyire más az akusztikája *az élő szónak*, azt tudom mondani, ha ezt újságban olvasom, akkor el-megyek mellette. Újságban a nagyon vad dolgokra figyelek föl, itt abban a pillanatban, ahogy ember az emberrel szemben ül, az érzékenység fokozódik, ezért jogosan sérelmezték a veszprémiek ezt a talán nem szándékos, de nem jóízű kitélt,

Székely Gábor is beszélt arról, hogy jelenleg a fesztivál miután Budapestről figyeli a vidékieket megfigyelőkre és megfigyeltre oszlik, holott a cél az volt, hogy *országos* színházi találkozót rendezzünk. De amíg nincs módunk arra, hogy itt maradjanak a vidéki színházak tagjai, és nem tudunk nekik mindennap budapesti előadást mutatni, majd azokat is megvitatni, addig erre természetesen nincs mód. De mindenképpen ez a jövő.

Üborkafa

Á vitán a szatíra problémáiról volt szó, illetve a szatíra kétféle megközelítése: vajon a szatírárt játsszuk-e vagy a szatíra szatíráját. Ez volt itt a fő téma, ahogy ezt lengyel György, Bécs} Tamás és Ascher

Jelenet Csurka István Házmestersíratójának veszprémi előadásából



Tamás is megfogalmazták. Kétszeres csapda, hiszen Urbán szatírát írt, és mára a szatíra szatírája az ötvenes évek színját-szó modorának időzjeles leleplezése. A legerősebb és legsikeresebb alakítás tulajdonképpen ilyen illusztráció, tehát egy játéktípus paródiája, Nemcsók Károly a fiatal hős szerepében.

Körülbelül ezek voltak azok a kérdések, amelyek fölmerültek az előadásokon. Fölmerült már Sándor Iván cikkében is a színészutánpótlás kérdése. Behatóbban kellene foglalkozni a Főiskolával, jobban meg kellene ismerni a Főiskola munkáját. Mert ugyanakkor, amikor azt mondják, hogy a Főiskolán rosszul tanítanak, ma már kizárólag ebből a rosszul tanító iskolából kikerült színészekből áll kilencven százalékgig a magyar színészet, akikről állandóan elmondják, hogy milyen kiválóak, milyen felkészültek.

Azt hiszem, talán kellene egypár szót szólni a szövetség eddigi munkájáról. Részint a fesztivál tükrében, de részint attól függetlenül is. A tagozatok nagyrészt nagyon erősen dolgoztak az elmúlt félévben. Az *igazgató tagozat* az ötnapos munkahét és a színházi demokrácia kérdésével foglalkozott, és kivált az ötnapos munkahét bevezetése több ankéton nagyon nagy vitákat váltott ki. A témára még mindig nem tettünk megnyugtatóan pontot. Nagyon jól dolgozott a *kritikus tagozat*, nagyon aktív volt. Egy olyan találkozása volt a kritikus tagozatnak, ahol bizonyos problémák nagyon élesen vetődtek föl. Olyan problémák is, melyek, úgy érzem, hogy nem a kritikusokra tartoznak.

Ezeknek a témáknak felsőbb szintű megbeszélése volt a kritikusok és Aczél György elvtárs találkozásán, ami éppen összeesett az *Autóbusz* vitájával. Azért nem voltam jelen az *Autóbusz*-vitán, mert ott voltam. Ott nem szóltam hozzá, mert úgy éreztem: nem vagyok szólásra illetékes, amikor Aczél elvtárs a kritikusokkal beszélget. Ezen a beszélgetésen, ahol *írásban*, személytelenül megfogalmazott kérdések voltak Aczél elvtárhoz, ugyanazt tapasztaltam, mint vitáinkon, hogy amikor a kérdések mögött már személyek voltak, abban a pillanatban teljesen más hangú lett a vita. Nagyon jó beszélgetés volt, aminek az ígéret szerint talán folytatása lesz. De magukat a kérdéseket - meg kell hogy mondjam - sok részben úgy értekelem, mint azokat a cseppeket, melyekben benne van a tenger. Maguknak az írott kérdéseknek a

hangját meglehetősen tapintatlannak érzem, olyannak, ahogy nem lehet sem írni, sem kérdezni. Ahogy *itt vitatkoztunk*, és a kritikusok vitatkoztak, ahogy *ott hozzászóltak*, az az egyetlenegy mód, ahogy egymással beszélni lehet.

A kérdések elolvasása után fölírtam magamnak Gyulai Pálnak egy idézetét 1863-ból: „Á magyar színi kritika rendszeren keveset foglalkozik a szín- és dalművek bírálatával, magával az előadással, de annál többet az igazgatással. Untalan beleszól, szerződtetést és elbocsátást követel, a közönség elébe hurcolja a színházi pletykákat. És az elégedetlen művészek közönyévé avatja magát. Az elvi reform, a színház újonnan való rendezése másutt is vitát idéz elő, de az igazgatás speciális kérdései miatti zaj egészen csak a mi találmányunk, tehát magyar találmány. A cél: *nem hatni az igazgatóra, hanem megbuktatni*. Egész miniszternek nézik - írja Gyulai -, aki ellen ellenzékét kell szervezni. A zaj erősbül, a közönség mindent elhiszen, mert akik bátran és sokszor állítanak valamit, mindig hitelre találnak azok előtt, akik bizonyosan nem tudják azt.”

Mi a pikantériája, hogy hol találtam meg én ezt a Gyulai-idézetet? Egy Hóman Bálint-kötetben, aki a Nemzeti Színház 1935-ös átszervezésével és az azutáni évekkel kapcsolatban többek közt azt is írja: „Elhiszem a mi színikritikusaink teljes jóhiszeműségét, tudom azonban, hogy emberek, ennél fogva emberi gyengéik is vannak, nem tudnak szabadulni saját színházpolitikai és művészeti elgondolásaik és saját szubjektív információik hatása alól. Igen nehéz a tárgylagosság ott, ahol a bíráló magát véli a legkiválóbb szakembernek, sőt esetleg még direktori vagy rendezői ambíciói is vannak. Nagyon nehéz objektívnek lennünk, ha darabunkat visszautasították. Nehéz pártatlanul ítékeznie annak, akinek fülébe állandóan panaszokat duruzsol otthon a mellőzött feleség, leány vagy más hozzátartozó. A kritika gyakoroljon egy kis önkritikát, és akkor újra vissza fogja szerezni tekintélyét, mert ma, sajnos, ez a tekintély elveszett. A gondolkodó közönség a színházi sikerek és bukások számos tanúsága szerint teljesen függetlenítette magát a színikritikusok befolyása alól.” Nem sok változott, sajnos. Remélem, hogy változni fog. Ha annyit tanulnak kritikusaink ebből az egész rendezvénysorozatból, amennyit, bizvást mondhatom, mi tanultunk. Tőlük is tanultunk.

El kell még mondani valamit, amivel kapcsolatban úgy érzem, hogy nem lehetek mint főtítkárs sem kívülálló, hiszen annyira érdekli, foglalkoztatja az egész magyar színházi közéletet, hogy ezek között az Aczél elvtárhoz intézett kérdések között is ott volt. Ez a Nemzeti Színház ügye. Volt egy kérdés, hogy „mi indokolta a nemzeti színházi változásokat?”, és a kérdést úgy tették fel, mintha Székely Gábort és Zsámbéki Gábort leváltották volna a Nemzeti Színház éléről. Miután ennek az egész dolognak a történetét nagyon közelről ismerem, felelősségem tudatában állítom, hogy a dolog nem így történt. A dolog úgy történt, hogy egyedül Sziládi Jánost váltották le a Nemzeti Színház éléről, helyette Malonyai Dezsőt és Vámos Lászlót bízták meg a színház igazgatói, illetve művészeti vezetésével, és én személy szerint arra a kérdésre, hogy Zsámbéki Gáborral és Székely Gáborral szívesen dolgoznék-e, azt a választ adtam, hogy nem hogy szívesen dolgoznék, de azt kérem, hogy pozíciójukban és címükben is erősítsék meg őket, miután mind a kettőt igen ki-váló rendezőnek, színházi szakembernek tartom, és nagyon boldog lennék, ha a Nemzeti Színháznak továbbra is ilyen rendezői lennének. Az, hogy mi motiválta úgy a dolgokat, hogy ez végül nem így történt, arra nem én vagyok illetékes felvilágosítást adni, de az biztos, hogy egy ilyen kérdést -- ha olyan nagyon jól értesült a magyar sajtó -, akkor ezt a kérdést nem lehet így föltenni, mert ez így nem igaz. Továbbá: volt egy ilyen mondat: „A világpiacon valamennyi európai szocialista ország színházművészetét jegyzi, elsősorban kiemelkedő rendezőik révén, csak a magyart nem. Most kialakult egy olyan rendezői iskola (Székely és Zsámbéki mellett Babarczy, Ascher, Paál, Ács, Szikora), mely végre áttörheti ezt a falat.” Most nem azt akarom mondani, hogy miért ne törhetné át továbbiakban is a falat, de kérdezem, hogy ebből a felsorolásból miért hiányzik Lengyel, Kerényi, Marton, Gali, Valló, Sík, Bor József neve - most csak kapásból említek néhányat. Ez is egyfajta ízlésterro, hölgyeim és uraim. Arra a mondatra, hogy „az új magyar drámaírás jelenleg épp stagnál, még a kultuszát igazán szív ügyének érző Vígszínház se tud már jó ideje jelentős újdonságot életre hívni” - erről a későbbiekben egy frissebb élményem kapcsán szeretnék szólni. Volt még Aczél elvtárhoz egy ilyen kérdés, hogy „bírálható lesz-e az új Nemzeti

Színház? Vagy létezik-e olyan kultúrpolitikai intenció, hogy a kritika kezelje kesztyűs kézzel az első produkciókat, mint ahogy a Népszínház megalakulása-kor történt. Ezt nevezem inszINUÁCIÓNAK, PREJUDIKÁCIÓNAK! Pályám harmincöt éve alatt még sosem állt mögöttem olyan hatalom, amelyik elrendelte volna, hogy az, amit csinállok, kötelezően tessenék. Ezt vissza kellett volna utasítanom. Nem tartottam ízlésesnek ott, abban a körben. Most hadd utasítsam vissza. Mert mi van ebben a kérdésben a sorok között? Az: mi már tudjuk, hogy az a színház olyan lesz, hogy kesztyűs kézzel kell bánni vele. Nem tudom, a Népszínház megalakulásakor hogyan volt, nem voltam ott - egyébként nyilvánvaló, az első, a Gyurkó-féle megalakulásról van szó -, de itt most elmondhatom, hogy elnéző lekezelésre nem tartunk igényt, sőt kikérjük magunknak. De azt még inkább kikérjük magunknak, hogy *prejudikáljanak*, hogy eleve úgy kezeljenek le minket, mint akikkel kesztyűs kézzel kell bánni. *Generációváltás*. Ez a szó is szerepel itt egy kérdésben. Nagyon rossz szó. Mi az, hogy generációváltás? Aczél elvtárs egy nagyon jó példát mondott erre, a staféta-példát, ahol együttfutnak a váltásnál, az A finisében vele fut B, és amikor már befutott, lendületbe futott, akkor adja át a stafétabotot, nem pedig odadobja a váltásnál. Az a baj, és azért került sor erre az egész nemzeti színházi helyzetre, mert állandóan generációváltásról van szó, holott harminc év legnagyobb bűne az, hogy a Nemzeti Színházba harminc év alatt nem tette be a lábát a ma hetven-, illetve hatvanéves generáción kívül senki sem. A mindenkori fiatalok átutazóhelye volt a Nemzeti, és ha tizenöt évvel ezelőtt Zsámbéki, Székely vagy Ruszt ott kezdte a pályáját, vagy harminc évvel ezelőtt mindazok, akik az én generációból a Nemzeti Színházban töltötték az inaséveket, ott maradnak, és nem folyik harminc évig ez a megszervezetlen káderpazarlás, akkor nem kellett volna egy jobb sorsra érdemes, tisztességes embert oda-állítani a Nemzeti Színház élére, és elhitetni vele, hogy ő, aki még soha életében hátulról nem ment be színházba, el tudja vezetni a Nemzetit. Őt váltották le, *korrigálva* egy rossz elképzelést, és odatettek két olyan embert, akik harminc-harmincöt éve gyakorlatban csinálják ezt. Ezt el kellett itt mondanom.

A *szcenikus tagozat* ugyancsak folytatta azt a jó munkát, amit évek óta folytat. Nemsokára, 1983 februárjában egy eddi



Máriáss József és Bor Adrienne a szegedi Uborkafa előadásában (Keleti Éva felv.)

ginél sokkal teljesebb és nagyobb kiállítás lesz a szcenikusok munkájából a Műcsarnokban, amely egyben talán selejtezője is lehet az 1983-as prágai kvadrienálénak. A *dramaturg tagozat* is természetesen és igen jól dolgozott. Sajnos, éppen a *rendező és színész tagozatról* mondhatok kevesebb jót. A színész tagozatnak volt egy eléggé viharos alakuló ülése, majd utána a dolog elaludt. Nem tudom, miért történt ez így, de valami rossz fajta sérződésre gyanakszom. A *rendező tagozat* egy nagyon jó megbeszélést tartott, de sajnos csak egyet. Viszont úgy gondolom, hogy az is rendező tagozati munka, hogy ezeket az előadásvitákat megcsináltuk. És most válaszolok Sándor Ivánnak, hogy miért nem vidéki rendezők bíráltak vidéki előadásokat? Azért, amiért ha lesz majd budapesti vita, akkor a vidéki rendezők fogják bírálni a budapestieket, egy érzem, így ez tisztességesebb és kevesebb félrecsúszásra ad lehetőséget. I a ezeket a vitákat is beleszámítom, akkor a rendező szakosztály is szépen dolgozott.

Valamiről még bocsánat, ha egy kicsikét csapongok, mert nem volt időm összeszedni csoportok szerint a kérdéseket. Az előbb érintettem a Nemzeti Színházzal kapcsolatban a káderpolitikát. Azt gondolom, hogy most is nagyon sok vidéki és budapesti színház vezetői problémákkal küzd. Az elmúlt évek szinte helyrehozhatatlan vétké, hogy az olyan típusú színházi vezetőket, mint például

Bozóky Nyíregyházán, idő előtt nyugdíjazott vagy kiiktatott a magyar színházi közéletből. Most csak egy példát mondok, Lendvay Ferencét. És helyettük nem mindig jól megválasztott, gyakorlatlan embereket ültetett a kulturális vezetés fontos pozíciókba, akik ennek, egyik pillanatról a másikra, betanító híján, nem tudnak megfelelni. Itt is a stafétabotot kellene jobban érvényesítenie. Az Aczél elvtárral történt vitán fölmerült még valami. Mészáros Tamás két megjegyzésére szeretnék utalni. Ő azt mondta, ha valakit el akarunk vágni, meggyanúsítjuk rendszerellenességgel. Ez egyfelől igaz. De sokkal igazabb, ha meggyanúsítjuk konformizmussal. Ezzel ma előbb el lehet valakit vágni, úgy gondolom. A másik egy aránykérdés. Mészáros Tamás azt mondta, hogy a Nemzeti Színháznak számtalan előadását nem dicsérte. Ezt fölirtain magamnak ... Pestiesen: „nekem legyen mondva"! Nagyon szeretném, hogy amikor engem majd esetleg dicsér, akkor úgy dicsérjen, ahogy a Nemzeti Színházat elmarasztalta. Ha minden irányban ugyanazt értjük dicséretnek, elmarasztalásnak, akkor majd azt hiszem elmondhatjuk, hogy manipulálatlanul és eleve elhatározó szándék nélkül - úgy, ahogy ezeken a vitákon történt - nyúltunk hozzá egy-egy ember vagy színház munkájához. Rossz rágondolni arra, hogy mi lenne akkor, ha egyszer a sors valami módon meg tudna tréfálni egy-egy hozzászólót

vagy egy-egy kritikust, leejtené valahová helikopterről két előadásra, amikről semmit nem tud, és azt mondanánk, hogy az, amit X. rendezett, azt Y. rendezte, és amit Y. rendezett, azt X. rendezte. Olvashatnánk a két cikk, a két értékelés közötti különbséget.

Egy utolsó, nem jelentéktelen téma: a magyar dráma kérdése. Azt a megfogalmazást, hogy „a magyar dráma stagnálása”, ezt ugyan lehet hogy még el tudom fogadni, de ez is erősen vitatható. Azt a sajnálatos dolgot azonban, ami né-hány nappal ezelőtt történt, azt csak szégyellni tudom, a magam részéről is. Az történt ugyanis, hogy a minisztérium néhányunkat összehívott a Színházi Intézetbe, ahol egy olasz párt- és sajtóközvetítővel találkoztunk. Körülbelül nyolcan voltunk ott magyar részről, és körülbelül nyolcan olasz részről. Elhangzott ott egy olyan mondat, hogy Örkény halála óta a magyar drámairodalom lényegében stagnál. De talán ennél erősebben hangzott el. Es ez nem lett volna baj akkor, ha mellétettük volna azt, hogy „de ír ez meg ez, ír és működik, létezik, és még vannak, ha nem is olyan számban, mint hisszük, előadatlan darabok a fiókokban”. A kínos az volt, amikor utána egy olasz, nagyon jól értesült hozzászóló megkérdezte, hogy mi a véleményünk nekünk Hubayról, Csukáról, Gyurkovicsról. Úgy emlékszem, talán még mondott egy-két nevet -- tehát egy olasznak kellett föl hívni a figyelmet a magyar drámairodalomra és a magyar drámaírókra. Hubay Miklós, még aznap este nekem ezt nagyon szenvedélyesen és jogosan méltatlankodva visszakérdezte, hogy lehet az, hogy neki egy firenzei egyetemi tanár úgy meséli az összejövetelt, hogy azon neki, az olasznak kellett a magyar drámairodalmat velünk szemben propagálnia. Akkor is nagyon szégyelltem magam, ha utólag ott megpróbáltuk is a valóban kínos szituációt korrigálni. Valami módon ez is ugyanebbe a komplexumba tartozik, azért mondtam el. Bizonyos irányzatainkkal, bizonyos személyekkel, bizonyos irodalomról és művészetről való elképzelésekkel nem sáfarkodunk elég jól, elég tisztességesen. Ha ennek a három hétnél valami eredménye van, akkor az az, hogy a sebek nagyrészt fölfakadtak, és egy olyan új hangnem kezdődött el ezeken a vitákon, amelyek azt a reményt keltik, hogy valami visszament nulla pontra, és valami közös, nagyon fontos munkát tiszta lappal lehet folytatni.

KOLTAI TAMÁS

Színházi találkozóra szükség van

Én nem vagyok olyan jó szónok, mint Vámos László, ezért a felszólalásomat írásban készítettem el. Mesterségem az írott szó, és a pontos fogalmazás igénye megköveteli, hogy a pontosvesszők, vesszők, gondolatjelek átvitt értelemben is a helyükön legyenek. Másrészt viszont azért örülök annak, hogy előre elkészítettem a beszámolómat, mert nagyon sok hasonló vagy azonos gondolat van benne, mint Vámos László beszámolójában. Ez azért jó, mert kiderül, hogy sok mindent hasonlóan látunk, anélkül, hogy egymást befolyásolnánk.

Mielőtt erre rátérnék, szeretnék reflektálni arra, amit nem szorosan véve az Országos Színházi Találkozó eseményeihez és vitáihoz kapcsolva mondott el. A Gyulai-idézet rendkívül meggyőző. Én nem készítettem föl hasonlóval, de azt hiszem, ha most hazamennék, akár a könyvtárban, akár a saját könyvtárban percek alatt olyan idézeteket tudnék találni, amelyek kiegészítik a Gyulai-idézetet. Vagy az ellenkezőjét mondják. Persze örülök, hogy erre a „papír nélküli” felszólalásra módomban van, mert őszintén szólva magam is éreztem, hogy túlságosan szép, vagyis idilli az a kép, ami most a találkozó alapján kialakult, s amit az én leírt beszámoló is tükröz. (Mindettől függetlenül el fogom mondani.) De naivság volt azt hinni, hogy a magyar színházi élet *ceterum censeo*, ami most itt elhangzott - s ami legalább tíz-tizenöt éve, amióta hasonló összejövetelekre járok, mindig elhangzik -, ezúttal kivételesen elmarad. Ezt a refrént - hogy mégis hozzak egy idézetet - már Vörösmarty is gúnnyal említette, valahogy így: „Minden színházi zűrzavarnak, elégtelenségnek kútfeje s tápja színbírlatainkban van.” Mármint egyesek szerint. Én ezt ma sem érzem igaznak. Es az elmúlt hetekben megvalósult vitákat, beszélgetéseket - beleértve az Aczél elvtársnál tartottat - pontosan azért érzem fontosnak, mert rendkívül őszintén, azt lehet mondani, keményen és „belülről” hangzottak el a kérdések és a válaszok. Azok is, amelyeket írásba foglaltunk, és azok is, amelyeket szóban mondtunk el.

Én nem érzek diszkrepanciát sem az Aczél elvtárhoz intézett írásbeli kérdések és az ottani vita hangja, módszere, tartalma között, sem a színikritikusok írásbeli, sajtóbeli működése, ténykedése - magyarul a színikritikák - és a vitákon elhangzott, valóban nagyon kemény és nagyon tisztességes bírálatok között.

Nem szeretnék kitérni Szász Péter inkriminált cikkére, aminek a bírálatával teljes mértékben egyetértek. A kritikus tagozaton belül magunk is keresünk egy formát, aminek a segítségével állást foglalhatnánk bizonyos színikritikai megnyilvánulások szakmai vagy etikai jogosultságáról. Felelősséget természetesen egyetlen színikritikai megnyilvánulásért sem vállalhatunk. Ilyen felelősséget legfeljebb a rovatvezető vagy a főszerkesztő vállalhat. A mi dolgunk az, hogy olyan légkört teremtsünk a tagozaton belül, amely - valamiféle öntisztulási folyamat során - kiveti magából a kritikus tevékenységgel szakmai vagy etikai szempontból összeegyeztethetetlen megnyilvánulásokat. De még egyszer mondom, nem érzek eltérést általában az írásbeli és a szóbeli megfogalmazások között, sem a hangnemet, sem a bírálat tartalmát tekintve.

Ami ezt a tartalmat illeti: a magyar színház légköre pillanatnyilag elég kevéssé alkalmas arra, hogy őszintén, nyíltan és a tartalmi kérdésekről beszéljünk. Ennek okairól megpróbáltam írni a *Kritika* májusi számában, úgyhogy nem szeretném elismételni, bár - gondolom - azt a cikket nem mindenki olvasta. Csak annyit tennék hozzá, hogy maga a feszítvél és a vita azért volt jó, mert ezekre a lényegi kérdésekre, ezeknek a kérdéseknek a megtárgyalására lehetőséget adott. Meggyőződésem, hogy akár az Aczél elvtársnak írásban fölített kérdések, akár az ottani vitán, beszélgetésen elhangzott kérdések azért tűnhettek meglepőnek, mert nem vagyunk hozzászokva ahhoz, hogy ilyen nyíltan és őszintén beszéljünk dolgokról. Ezt az őszinteséget vállalni kell. Nem jó, ha a dolgokat titokzatossággal veszi körül. Tulajdonképpen egy rosszul értelmezett, belterjes szemlélet alapján megkérdőjelezhetném, hogy egy nem nyilvánosság elé szánt, „szakmaközi” megbeszélés - tudniillik Aczél elvtárs meghívása a kritikai tagozatra - mint téma hogy kerül most ide. De nagyon jó, hogy idekerült. Ha a vitás kérdések - beleértve a Nemzeti Színház kérdését és más, a magyar színházi élethez kapcsolódó kérdéseket - a sajtó nyilvánossága

előtt a maguk teljes terjedelmében megjelenhettek volna, illetve ha azokra a megjegyzésekre, illetve azokra a véleményekre, amelyek az egyes előadásokról szóló kritikákban igenis elhangzottak - mert mielőtt bárki azt gondolná, hogy akadályoztatva vagyunk kritikai tevékenységünk folytatásában, ezt szeretném megcáfolni -, tehát ha az egyes kritikákban, összefoglalókban és egyéb cikkekben elhangzott véleményekre odafigyelnek, akkor ezek a kérdések most nem tűnnének inszINUÁCIÓNAK. Mert ezek pontosan ugyanazt az álláspontot tükrözik (az el-múlt évtized színházi fejlődéséről, a különböző színházi műhelyekről, így a Nemzeti Színházról is), mint amelyek az Aczél elvtárhoz intézett kérdésekben is megfogalmazódtak - csak most már valószínűleg sarkítottabban. De kérdezem, tudnak-e Önök alkalmasabb helyet és pillanatot mondani ezeknek a kérdéseknek a föltevésére? Ez egy olyan pillanat, amikor a kritikust nem egy ki-nyomatott újságpapír jelenti, hanem ott ülünk szemtől szemben, s bár a kérdéseink nem voltak névvel aláírva, de mindenki felelt vagy felelhetett önmagáért. Véleményem szerint - és ebben, gondolom, Vámos László meg fog engem erősíteni - nem úgy beszélgettünk, mint akik nem vállalják ezeket a kérdéseket, vagy nem tesznek fel olyan kérdéseket, amelyek adott esetben közvetlenül a kultúrpolitikának szólnak.

A Gyulai-idézetben valami olyasmi volt - feljegyeztem, bár sajnos nem pontosan -, hogy a kritikusok kellő információ hiányában vagy pletykainformációk alapján rosszul és hiteltelenül nyilatkoznak egyes kérdésekről, színigazgatókat akarnak leváltani stb. S hogy ez nem változott. Nem tudom, honnan szerezték információikat az akkori színikritikusok, de tartok tőle, hogy nem Hóman Bálinttól, aki tudvalevőleg kultuszminiszter volt, és akinek a kötetében a saját kritikusgúnyoló véleménye mellett a Gyulai-idézet is szerepelt. De ha ezt a gondolatot is a mában folytatjuk, akkor azt már nem mondta el Vámos László, ami az Aczél elvtársnál lezajlott beszélgetésnek egyik sarkpontja volt. A kérdések között is szerepelt, hogy a színikritika érzi: bizonyos információhiányban szenved. Vagyis nem kapunk információkat az egyes döntésekről és a döntések mögötti megfontolásokról, meggondolásokról. Ezt Aczél elvtárs elismerte. Azt hiszem, hozzánk intézett bevezető szavainak az volt az egyik sarkalatos pontja, amikor



Lukács Andor (Liliom) és Nagy Sándor Tamás (Ficsúr) a szolnoki Liliom előadásában (Szoboszlai Gábor felv.)

bíráló éllel megkérdezte, miért tesszük fel getlenül attól, hogy a kinevezett igazgató úgy a kérdéseket, hogy hogyan döntött a hátulról járt-e be a színházba vagy elől-ről. Kultúrpolitika ebben és ebben a dologban, Én általában rendkívül fontos kérdésnek vagy miért döntött így, hogyan magyarázza tartom, hogy ki az igazgató, de abban az ezt a kultúrpolitikát, mit szándékozik tenni esetben, ha jó előadások jönnek létre, stb. Vegyük tudomásul: mi is a kevésbé érdekel, hogy melyik kaput kultúrpolitika vagyunk, ne tegyük úgy, használja. Engem tehát - azért mondom mintha a színikritika nem volna a megint csak egyes számban, mert nem kultúrpolitika része. Ezután viszont azt akarok kollégáim nevében nyilatkozni - mondta - és a múltra visszavetítve is ebben a kérdésben csak az érdekelt, és az hangsúlyozta -, hogy valóban hiányzott a érdekel ma is, hogy ezekről a kérdésekről, kellő információcserre, és ezen a jövőben beleértve a Nemzeti Színház kérdését, miért nem jöttek létre nyilvános viták,

Hogy az Aczél elvtárrsal való találkozási miatt nem ismertük meg egy-más zóról itt említés történt, azt az igényt jelzi - álláspontját, miért nem mondták el a felek ami ebben az esetben Vámos Lászlóé is és a kölcsönösen, hogy mi a kifogásolni-való miénk is -, hogy nyíltan, őszintén vagy mi az értékelnivaló a Nemzeti Színházról. Akár a Nemzeti Színház négy-öt éves működésében. Ez is Színház kérdéséről. Bár nem hiszem, hogy „információcserre”. Es a végül ki nem a Nemzeti Színház kérdése e perc-ben ide osztott színikritikus díj is. (Egyéb-ként erre tartozik. De ha már szó esett róla: a mi vonatkozó írásbeli kérdéseink is voltak.)

kérdéseink között a dolognak nem a Pár szót még az olasz vendégekkel való személyes oldala szerepelt. A magam találkozásáról, amin én is ott voltam. Az az részéről - most csak egyes szám első érzésem, hogy itt egy félreértés áldozatai személyben beszélhetek - soha nem vagyunk. Mert ha jól emlékszem, az akartam, és nem is akarok olyan értelem-olaszok azt kérdezték tőlünk, hogy az ben kultúrpolitikai kérdésekbe avatkozni, utóbbi egy-két vagy két-három évben hogy bármilyen személyre vagy sze-születtek-e olyan új előadások, illetve új mélyekre vonatkozó konzekvenciáiban darabok, amelyeket ők nem ismernek, és állást foglaljak. Arról írok, amit látok, és a amelyeket mi jó szívvel tudunk ajánlani. Véleményemet próbálom róla el-mondani. Azt hiszem, hogy erre a kérdésre nem Általában a színikritika nem is annyira a válaszoltunk rosszul. Giannoni úr, a fi-Nemzeti Színház problémájáról beszélt - renzei Rassegna fesztivál igazgatója, akit kivéve bizonyos vitacikkekkel -, hanem a régről ismerek, és akinek a magyar szín-Nemzeti Színház előadásairól. Mi azt házról való gazdag tudása engem minden kérdeztük - ott és akkor -, hogy végül is alkalommal lenyűgöz, valóban megemlégett miért nem vette figyelembe a kultúrpolitika kiváló drámákat és drámaírókat. De ezek a (most muszáj ezt a meg-különböztetést drámák tíz-tizenöt évesek. Például a használnom), legalábbis egy nyílt vagy Nagyvizitet említette. A Deficitet. És szakmán belüli vita erejéig mindazt, ami a amikor megkérdezték, hogy ezeknek a Nemzeti Színházban mint esztétikai érték drámáknak a kiváló íróit a magyar szín-ház megvalósult. Es amit a színikritika reprezentatív képviselőinek tartjuk-e, visszaigazolt. Most nem akarok nagyon akkor azt hiszem, elég meggyőzően pongyolán vagy nagyon félenken mondtuk, hogy igen, természetesen, fogalmazni. Csak a magam véleményét hogyne. Inkább az új, fiatalabb drámaíró-mondom el. Az utóbbi négy-öt év legjobb nemzedék drámaívaival szemben voltunk előadásai Budapesten a Nemzeti szűkkeblűek, ezeket ugyanis elfelejtettük Színházban jöttek létre. Füg-

megemlíteni. Ezt aztán helyettünk Bögel József pótolta, így igazából emiatt sem kell szégyenkezni. S ha már külföldi megítélésünkről van szó, illetve arról, hogy külföldiek rólunk alkotott véleményére hivatkozunk, akkor ezt következetesen kell tennünk. Nemcsak az írók, hanem a rendezők esetében is. Ez ugyanis ténykérdés, és könnyen ellen-őrizhető, amikor például egy jelentős kül-földi fesztiválra nem azt az előadásunkat hívják meg, amelyiket hivatalosan küldeni szeretnénk, hanem egy másikat. Es ez a vélemény gyakran egyezik a színikritikáéval.

Ami pedig azt illeti, hogy a Gyulai által felsorolt negatívumoknak köszönhetően a színikritika sohasem tudott és ma sem tud tekintélyt szerezni vagy hatni a színházi életre . . . Hát nem tudom . . . Igazában az mutatja ennek az ellenkezőjét, hogy ahányszor szó esik a színházról, a színikritika mindig mint a bűnök tár-háza vagy kincsesbányája szerepel.

Es most örülve annak, hogy írott beszámoló áll a rendelkezésemre, *sine ira et studio* elmondom néhány észrevételemet arról az eseményről, amelynek értékelésére idejöttünk.

Azzal szeretném kezdeni, ami számomra ennek a színházi találkozónak a legnagyobb eredménye. Hogy tudniillik *létrejött*. Hogy most itt ülünk, és olyan előadásokról beszélünk, amiket *láttunk*. Vagy legalábbis sokan láttak közülünk. Tehát, hogy nem általában beszélünk a színházról, nem látatlanban beszélünk a színházról, nem hallomás alapján beszélünk a színházról, hanem a látottakról beszélünk.

Borzasztó nagy eredmény. Aki ismeri a mai magyar színház légköri viszonyait, az tudja csak igazán, hogy mekkora. Mostantól fogva mindenesetre valamivel tarthatatlanabb lesz az a nézet, hogy nem nézzük meg X. vagy Y. színház előadásait, mert akkor esetleg revideálnunk kell azt a prekoncepciót, amit látatlanban kialakítottunk róla. Nem mondom, hogy teljesen tarthatatlan lesz, de valamivel talán tarthatatlanabb.

Tehát az első, amit nagyon nyomatékosan hangsúlyozni szeretnék, az, hogy ennek a találkozóknak a minimális eredménye egyben maximális eredmény. Hogy a találkozó csakúgyan találkozó volt, hogy az előadásokat követő napokon a produkció létrehozói - színészek, rendezők, dramaturgok, adott esetben drámaírók - összeültek más színészekkel, rendezőkkel, sőt kritikusokkal, és nagyon nyíltan,

nagyon őszintén, adott esetben nagyon keményen, de legalábbis azokon a vitákon, amelyeken részt vettem, mindig tisztességes disputában kicserélték véleményüket a látottakról. Még egyszer: a látottakról.

Ennek az egyszerű módszernek az eredményessége - nem tudom, észrevették-e - meglepő. Néhány mítoszt sikerült legalábbis megkérdőjelezni. Például az istenhátamögötti, művészet alatti színház mítoszt. Például a minden előadásában fenegyerekeskedő, extravagáns-ellenzéki színház mítoszt. Például a „mindenáron új magyar drámát” szemlélet mítoszt. Neveket és címeket nem mondok, egyrészt mert mindannyian tudjuk, miről beszélünk, másrészt mert a jelenségre más összefüggésben még szeretnék visszatérni. Most csak annyit: kiderült, hogy színházi életünkben koránt-sincs annyi összebékíthetetlen szemlélet, mint gondoltuk. Kiderült, hogy eltérő színházfölfogású színházi embereknek van hasznos, megértő, elismerő vagy vitázó véleményük egymás munkáiról. Vagyis van, lehetséges valamiféle közhasznú kommunikáció színházi életünk különféle teátrumi típusai, illetve azok képviselői között, függetlenül attól, hogy Budapesten vagy vidéken dolgoznak, azonos generációba tartoznak-e vagy sem, Kossuth-díjasok-e vagy csak Jászai-díjasok (esetleg azok sem), főrendezők-e vagy „csak” rendezők.

Az az egészségtelen izoláció, sőt szeparatizmus, ami jellemezni látszik színházi életünket, az előadásokon és a vitákon nem volt tapasztalható. (Számtalan szólva ezt az eredményt nem mertem volna előre megjósolni. Tartottam attól, hogy úgy fogunk viselkedni, mint az az ember, akit bizonyára ismernek Henry Bergson anekdotájából. Az illetőtől megkérdezték, miért nem sír a szentbeszéd hallatán, amikor pedig mindenki a könnyeit hullatja. Azt felelte: „Nem ehhez a plébániához tartozom.”)

Nos, örömmel jelenthetjük, hogy bár a viták résztvevői különböző plébániákhoz tartoznak, képletesen szólva sírtak is, nevettek is a szentbeszéd, vagyis az előadások láttán-hallatán (azt már nem tudom, hogy mindig ott és akkor, ahol és amikor az előadás létrehozói szerették volna), de mindenesetre nem abból az eleve eldöntött álláspontból indultak ki, hogy csak a saját plébániájuk szentbeszédéhez van közük, azt fogadják el egyedül hitelesnek.

„De már kissé sok is”, mondhatnám

a Horatio erényeinek dicséretében magát túlságosan elragadtató Hamlettel. A találkozó ege persze nem ennyire felhőtlen, ezt magam is tudom, és a dolog egy-két részletére még rátérek. De nem lehet eléggé aláhúzni azt az erényt, hogy álviták, levegőben beszélések, árnyékboksolás, fantomokkal csatázás helyett végre konkrét színházi előadásokról, azok megvalósult esztétikai eredményeiről vagy hiányosságairól volt, van szó.

Tehát konkrétan. A találkozó munkahipotézise alapján tizedegy vidéki színház a legjobb produkcióját hozta el. Az eredeti terv szerint a fővárosi színházak is részt vettek volna, valahogy úgy, hogy a másnaponként lezajló vidéki bemutatók között, azokhoz igazodva folyamatosan műsorra tűzik az évad fontosnak ítélt darabjait. Ez az elképzelés részben formális, hiszen a fővárosi színházak amúgy is játszanak a találkozó alatt, részben nehezen kivihető, mert néhány színház - például az elmaradt bérleti előadások *en suit-szerű* pótlása miatt - eleve leszűkített repertoárral játszott az évad végén. Végül is a fővárosi színházak formailag nem voltak jelen a találkozón. Erre a kérdésre is szeretnék később még visszatérni.

Részben problematikusnak érzem azt az elvet, hogy minden színház az általa legjobbnak tartott előadását hozza el. Nem is az elv ellen van kifogásom - pontosabban az elv ellen csak annyiban, amennyiben a gyakorlat azt mutatja: ez az elv nem realizálható. A cél persze világos: az adott évad legjobb produkciói találkozzanak, ezzel kialakítva valamiféle összképet. S azt is szokták mondani, hogy egy művészetet a legjobb eredményei szerint kell megítélni. Ugyanakkor a valóságban két színház nem is az elmúlt évad produkciói közül választott, másik kettő különböző okok miatt nem az eredetileg benevezett előadását hozta el.

Itt pontos különbségeket kell tennünk. Volt olyan színház, amelyik a saját elhatározásából nem az idei legjobbját választotta. Akadt olyan is, amelyiknek a választását fölülbíralták. És végül előfordult, hogy technikai okokból kellett változtatni, vagyis nem sikerült biztosítani a kiválasztott előadás megfelelő színpadi feltételeit.

Úgy gondolom, hogy akár változik a jövőben a találkozó szellemi vagy szerkezeti koncepciója, akár nem - tehát akkor is, ha ragaszkodunk az úgynevezett legjobb produkció fikciójához, akkor is, ha nem -, mindenképpen olyan helyzetet

kell teremteni, amelyben egyrészt a színházak nem tartanak attól, hogy elhozzák a szívük szerint választott produkciójukat, másrészt lehetőségük is van rá, hogy megtegyék, vagyis mind *a szellemi*, mind *a technikai* feltételek adottak a befogadásukra.

Mit értek szellemi feltételeken? Azt, hogy a magyar színházi szakma, a magyar színházi közvélemény vállalja mind-azt, ami a magyar színházakban létrejött. Vállalja akkor is, ha esetleg vitatható, vállalja akkor is, ha várhatóan föl-fokozott érdeklődést kelt a közönség körében; vállalja, hogy kielégíti ezt az érdeklődést, tehát kifutást biztosít a sikernek, és ezzel elkerüli, hogy a kifutáshoz nem jutott siker feszültséget okozzon vagy hisztériába forduljon; és végül vállalja, hogy nyílt vitafórumot nyújt az előadásnak, mind a sajtóban, mind nyilvános szakmai beszélgetésen, ahol az előadást mint színházi műegészt elemzik, minden esztétikai és ideológiai konzekvenciájával együtt, a mai magyar valóság összefüggésében. Ezt értem tehát a szellemi feltételeken, hangsúlyozva, hogy a készség ezek megteremtésére egyszerre függ színházon belüli és színházon kívüli tényezőktől, attól a kölcsönös eltökélteltségtől, amely első számú feladatnak tekint, hogy tiszta, nyílt, bele- és félremagyarázásoktól mentes légkört teremtsen egy-egy előadás körül.

A technikai feltételek biztosítása nem kevésbé lényeges. Mindannyian ismerjük és ezen a találkozón is lépten-nyomon tapasztalhattuk a vendégjátékoknak azt a sajátságát, hogy a produkció húsz-harminc százalékot, esetleg még többet veszít művészi hatásából a székhelyi bemutatóhoz képest. Nemegyszer a kritika hi-telességét kérdőjelezték meg az ilyen esetek. Minden vidékre járó kollégám került már olyan helyzetbe, hogy a pesti vendégjáték után megkérdezték tőle: *ezért az előadásért lelkesedtél annyira?* Sokszor így keletkezik a hamis mítosz. Például az, hogy a kritika eleve földicsér bizonyos vidéki produkciókat, függetlenül azok szakmai minőségétől.

Nos, akik részt vettek a találkozói vitáin, tanúsíthatják, hogy számos alkalommal elhangzott: a produkció otthon sokkal jobb volt. Egyrészt az előadások létrehozói bizonygatták ezt; ami azt illeti, nem is kellett bizonygatniuk igazán, mert azok a rendezők, illetve kritikusok, akik korábban a saját otthonában is látták a szóban forgó előadást, igazolták a színházak panaszát. A panaszok egy része

abból fakadt, hogy eltérő a színpad mérete vagy technikai felszereltsége, és megfelelő próbalehetőség híján nincs idő alkalmazkodni az adott feltételekhez. Úgy gondolom, ebbe a jövőben semmiképpen sem szabad belemenni. Nem formális találkozóról, nem kampányról, nem must-feladatról van szó. Nem hozhatunk méltatlan helyzetbe egyetlen együttest sem. Nem engedhetjük meg, hogy rosszabb-nak mutakozzanak, mint amilyenek valójában. Magyarán szólva: maximális feltételeket, elsősorban kellő számú próbát szükséges biztosítani a számukra. Azt hiszem, ez nem lehetetlen. Nemrég láthattuk Budapesten Giorgio Strehler társulatát és bámulatos Brecht-előadását. Nem látszott rajtuk, hogy vendégjátékszanak. Olyan volt az előadás, mintha az adott budapesti színpadra „találták volna ki” - ez egyébként így is történt, meggyőződhattunk róla Strehler hozzánk írt leveléből, és mind a négy alkalommal tökéletes biztonsággal bonyolították le a technikailag nem éppen könnyű produkciót. Ami pedig a vendégjáték színpadához való alkalmazkodásukat illeti, kollégám szerint, aki Milánóban is látta a *Sze-csuánit*, itt, Pesten még jobb volt. Nyilván megfelelő próbalehetőséget is kaptak.

Áttérve a találkozó művészi össz-képére, úgy gondolom, a tizenegy előadás túlságosan esetlegesen került egymás mellé ahhoz, hogy ebből bármilyen tendenciára, a vidéki vagy országos színháztársulás irányaira következtethessünk. Valójában még arról is vitatkozni lehetne, mennyire reprezentálja a kiválasztott előadás az adott színházat. Ha például a kaposvári és a győri színház is az elmúlt évből választ, az véleményem szerint gyökeresen megváltoztatta volna az összképet. Bizonyos szellemi közösségre következtethetünk a színházak közötti együttműködésből. A szolnoki produkció, a Liliom rendezője és férfi főszereplője például Kaposvárról jött vendég volt, tehát az előadás legalábbis két színházat reprezentál, s talán ezzel is össze-függ, hogy véleményem szerint a találkozó kiemelkedő eseményévé vált. Adódhat eset, hogy meg lehet kérdőjelezni egyik-másik társulat belső önértékelését. Nehezen tudom elképzelni például, hogy a pécsi színházban nem látták - legalább a bemutató után - a Páskándi-darab fogatékosságait, amelyek véleményem szerint kizárják, hogy ezt a produkciót a társulat reprezentatív bemutatójaként lehessen kezelni. Hangsúlyozom, kifogásaim ellenére sem a bemutató tényét, csu

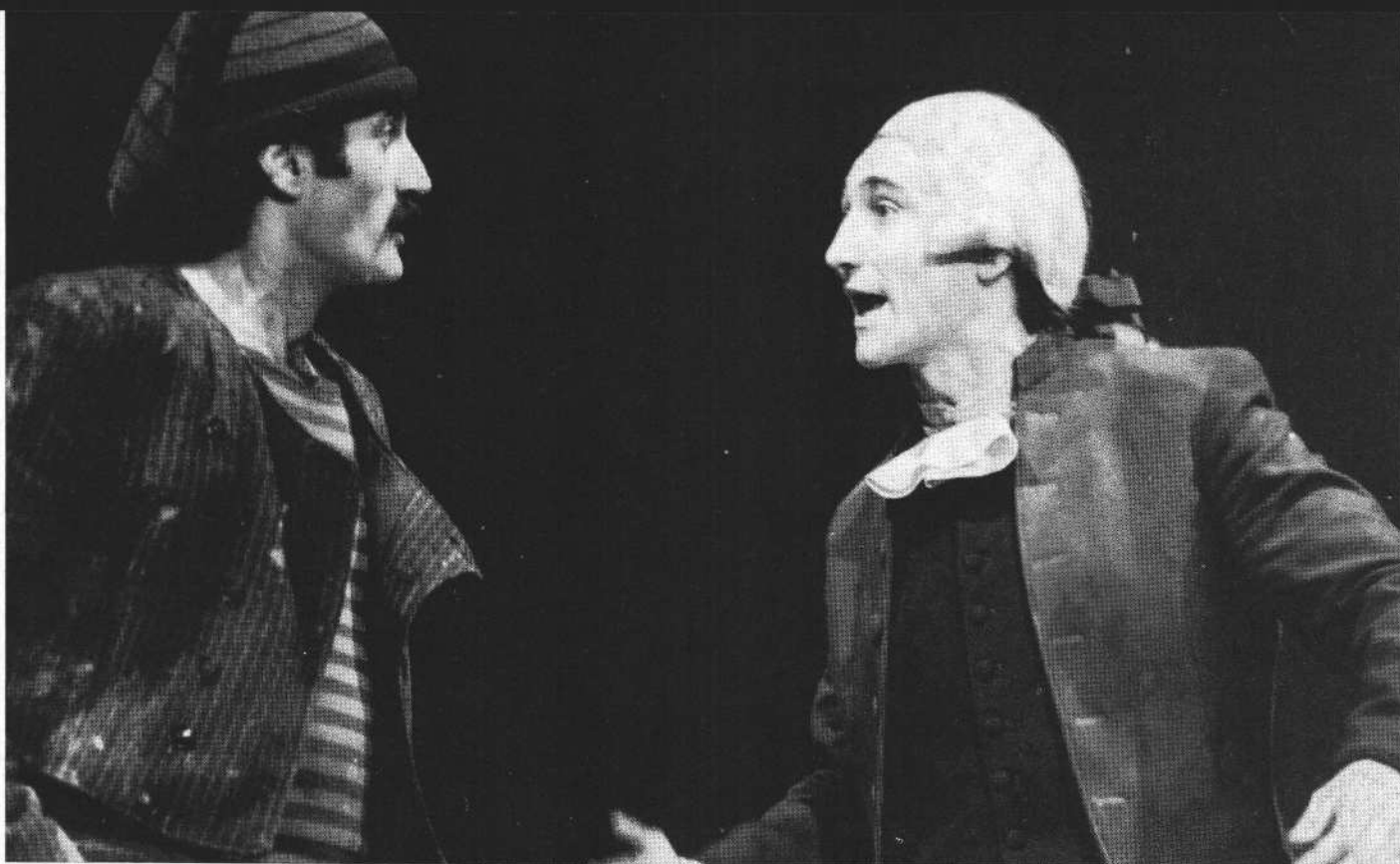
pán a találkozóra való kiválasztását érzem problematikusnak. Gyakorlatilag nem kizárt, hogy más színházakból sem a legjobb produkciót láthattuk, akár azért, mert az esztétikai megítélés szubjektív, akár azért, mert a minőségen túl más megfontolások is közrejátszottak a kiválasztásban. Veszprémben például - ezt őszintén meg kell mondanom - egészen biztosan volt erősebb előadás, mint a *Házmestersírató*.

S itt egy lényeges problémához érkeztem. A legszebb szándék, ha egy színház magyar drámával, pláne: új magyar drámával akarja országosan letenni a névjegyét. Ez utóbbi kategóriába egyébként csak Páskándi *A vadorzója* tartozik, s itt a szándék minden nemessége ellenére olyan dramaturgiai, logikai, pszichológiai buktatók mutatkoztak, amelyek nemcsak dramaturgiai, hanem logikailag, pszichológiailag tették zavarossá az előadást, hanem gondolatilag is. Persze bizonyos értelemben megértem a színházat. Csurka *Házmestersíratója* minden-esetre fontosabb darab, mint az egyéb-ként kiváló klasszikus, Caragiale *Zúzavaros éjszakája*, Veszprémben mégis az utóbbiból született erősebb, fontosabb - s mivel magyar színházban jött létre és magyar színészek játszották, legyen szabad ezt mondanom -, *magyarabb* előadás. Vagy itt van Sarkadi *Elveszett paradicsom*. Természetesen alapmű. Játszani kell. De a kecskeméti előadásnak is csak a szándékában volt meg az újrafogalmazás igénye. Vagyis a szándék megint csak nemes, de azért utólag már látszik, hogy ez az előadás nem egy jeles pillanat az *Elveszett paradicsom* történetében, reprezentatív kezelését pedig csak ez indokolná.

A találkozó valamennyi előadásából kiviláglik, hogy lényeges társadalmi kérdésekről *akar* szólni, művészi felelősséggel, de hát ez gondolom - minden magyar színház minden előadásáról föltelezhető, a látott produkciókat tekintve pedig evidencia, hiszen az együttes egy ilyen alkalommal a maga legjobb törekvéseit szeretné fölmutatni.

A kérdés csak az, hogy milyen módon érvényesülhet, és mikor bicsaklik ki ez a szándék.

Némileg kerülő úton próbálok felelni. Ennek a találkozóknak egyik kellemes meglepetése volt számomra a színészi munka általános színvonala. Talán nem tévedek, ha úgy vélem, hogy az együttes munka művészi szintje jóval magasabb



Körtvélyessy Zsolt és Blaskó Péter Goldoni: Csetepaté Chioggiában című darabjában (miskolci Nemzeti Színház) (MTI foto)

volt az országos átlagnál, és ezt jó szívvel el lehet mondani szinte mind a tizenegy előadásról. Es azt is, hogy mindegyikben volt egy-két különösen erős alakítás. A szolnoki Liliomban Fehér Anna és Lukács Andor. A békéscsabai Darvas-drámában Hodu József. A kecskeméti Sarkadiban Tolnai Miklós és Fekete Tibor. A debreceni Autóbuszban az együtt játszó együttes. A miskolci Goldoniban Körtvélyessy Zsolt. A nyíregyházi *Csongorban* Holl István. A pécsi Páskándiban Oláh Zsuzsa. A kaposvári Chicagóban Lázár Kati, Básti Juli és Csákányi Eszter. A győri *Örvényben* című musicalben Szolnoki Tibor. A veszprémi *Házmestersiratóban* Högye Zsuzsa. A szegedi *Uborkafában* Nemcsák Károly.

Azt hiszem, valamennyi előadás rendezője maximálisan a színészre épített. Miből adódnak akkor a lényeges különbségek? A rendezőnek az adott drámához és az adott társadalmi valósághoz való viszonyából. Mert az csak a dolog egyik oldala, hogy a rendező nem kívülről közeledik a műhöz, nem forgatja ki, nem „önmagát valósítja meg”. Ezeket a vétéseket egyetlen rendező sem követte el a tizenegy közül. De ez még nem jelenti, hogy mindannyian az adott dráma lényegét ragadták meg. Hogy fölismerték a gondolati húzóerejét. A szövegébe vagy a szöveg közé rejtett stilisztikai parancsot. Azt a nekünk szóló aktualitást, amely feszültséget teremt színpad és nézőter között.

Nem hiszem például, hogy Sztratiev

Autóbusza, amely ugyan gondolatilag nem elég mély dráma, csak egy olyan, a hétköznapi történet alapszintjén leragadó játékra volna alkalmas, mint amilyen a debreceniek egyébként szakmailag szépen megcsinált előadása. Nem értem, hogy a nyíregyházi *Csongor és Tünde* miért nem volt következetes a saját alapötletéhez, vagyis ahhoz, hogy a színhely egy nyírségi almáskert. Szerintem pedig ez volt a remekmű voltát mindig csak olvasva és nem színházi előadásban igazoló *Csongor és Tünde* egyik legnagyobb bizonyítási lehetősége. Lehetőség arra, hogy a nyírségi almáskert, mai fiatalok almáskertje egy szüret utáni szentivánéjen átváltozzék a csodák tündérkertjévé, s a józan hajnalon visszaváltozzék a realitás gyümölcsösévé, miközben megtörténik benne mindaz, amit 1982-ben az életről, a szerelemről, a halálról, a munkáról, sőt ha tetszik: a karrierről, az érvényesülésről, a köz- és magánéletről. gondolunk.

A példákat folytatni lehetne. Miért hiányzott a darab szünetése óta eltelt harminc év feszültsége a szegedi *Uborkafából*? Miért bizonytalankodott abban a tekintetben, komolyan vegye-e, kordokumentumként kezelje-e Urbán Ernő szatíráját, vagy mai tudatunk fölényét érvényesítse fölötte? Miért lett a Raszputyin remek kisregényéből készült győri musical profi módon eklektikus, profi módon epigon, vagyis olyan produkció, amiben sok minden a helyén van, de pontosan ez a hely - az eredeti invenció hiányát mutató általános tetszetősség - két

séges művészi értelemben? Miért csak utánjátszás a *Házmestersirató* és az *Elvesztett paradicsom*, miért érezzük azt, hogy miután ezeket a drámákat már sokkal jobban is színpadra fogalmazták, előadásuk igazolására kevés, hogy Veszprém és Kecskeméten még nem játszották őket? S a *Vízkeresztől szilveszterig*, a Darvas József műve alapján készült békéscsabai előadás, amely eljut odáig, hogy ötven évvel ezelőtti paraszt- és nagygazdatípusokat állít hitelesen színpadra - ezt nem tudom, hány színház volna képes ma utánacsínálni -, miért szervez maga köré egy olyan álfunkcionáló színpadi környezetet, ami egyszerűen illusztrációvá teszi a színészi játékban egyszer már megéledt valóságot?

Nem állítom, hogy a választ egyszerűen meg tudom adni. Úgy gondolom, hogy mindenekelőtt szakmai jellegű gondokról van szó, és a találkozónak az az egyik érdeme, hogy módot ad ezek elemzésére. Az egyes előadások szakmai vitái ezt a célt szolgálták, és részben be is töltötték feladatukat. Nem tartanám ildomosnak, hogy szakmai kérdésekről most és itt névre és címre szólóan beszéljek, annak ellenére, hogy ez a mostani is szakmai tanácskozás. Mindannyian tudjuk azonban, hogy ezek a megjegyzések mennyi emberi érzékenységet sértenek, és minél szélesebb körű a fórum, annál inkább. Nehéz szemtől szemben ülni és bizonyos értelemben ítélni, még ha nem is értékítéléről, hanem szakmai megítéléséről van szó. De hát ez az egyes

vitákon mégis megtörtént, sokszor részletekbe menően; a szövetség vezetőségének feladata lesz az elhangzottakat összegezni és a szakmai következtetéseket levonni.

Én most csak egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, amit a legfontosabbnak érzek, s bizonyos értelemben válasznak is az általam feltett kérdésekre. Az előadások egy részével kapcsolatos fenntartásaimat ugyanis egyetlen jelzős szerkezetbe tudnám fogalmazni: *általános színjátszás*. Ez a fogalom egyetlen vitán hangzott el tudomásom szerint, egyetlen előadással kapcsolatban, de én több esetben is érvényesnek éreztem.

Az általános színjátszásnak az a legfőbb jellemzője, hogy nem szituál. Sem társadalmilag, sem lélektanilag, sem dramaturgiailag, sem színpadilag. Általános érzéseket és általános gondolatokat fogalmaz meg, magyarul közhelyeket - és ezek az előadás közhelyei, függetlenül az előadott drámától, amely esetleg mint dráma a maga műfajában sokkal komplexebb, de mire megszólal a színpadon, teljes regiszteréből annyit veszít, hogy végül is egyszólamú lesz. Gyakran azzal vádolnak bizonyos rendezőket, hogy agyonértelmezett előadásokat hoznak létre. Nos, ez a találkozó bővelkedett *alulértelmezett* előadásokban, amolyan semleges nemű, mindenhol mindig érvényes általánosságokat közlő produkciókban; akkor is, ha némelyik rendkívül forszírozottan, erőszakoltan volt alulértelmezett, s ettől úgy tűnt, mintha túl lenne terhelve elemzéssel.

Ezen a ponton be kell látni, hogy többről van szó, mint szakmai kérdésekről. Valójában az előadás szellemi horizontjávilágképéről, mai gondolkodásunkba ágyazódásáról van szó. Ebben az értelemben az általános színjátszáson, úgy vélem, csak három előadás lépett túl. A miskolciak Goldoniya, a Major Tamás rendezte *Csetepaté Chioggiában*, amely a maga rafináltan naív líraiságával a priméren egyszerű emberi életvitel valósággal filozófiává. emelt bölcsességét és derűjét fogalmazta meg, egyszersmind új tartalommal töltve meg a magyar színház egyik legrosszabb hagyományát, az anekdotikusságot. A másik előadás a kaposváriak Ascher Tamás rendezte *Chicagója*, amely drámai műegésznek fogva föl a musicalműfaj egy érdemes --- de épp a műfaj korlátai miatt még így sem túlságosan mély - darabját, egyrészt létrehozott egy a műformának tökélete-

sen megfelelő produkciót, másrészt ennél valamivel többet: formás tanulmányt a tömegpszichózis és a manipuláció természetrajzáról. S végül mindennél nyomtatékosabban említtem a szolnoki *Liliomot*, amelyet mintaszerű előadásnak tartok. Értékmentőnek, amennyiben egy ma látszólag előadhatatlan remekműből

s ez nem paradoxon Molnár agyonédesített, több mint giccsryanús, ám mesterien megcsinált külvárosi legendájából felszínre hozta a valódi emberi drámát, azt a réteget, amely benne volt a darabban, de mindig is sziruppá cukrozottan. Vagyis Babarczy László úgy töltött meg a század elejére érvényes, szinte szociológiai tartalommal egy magyar drámát, hogy az mind a mű saját korára nézve, mind a mi számunkra érvényesnek mutatkozott, valóságos heurékaélménnyel ajándékozott meg.

S végül néhány észrevétel a jövőre nézve, a következő fesztivál szervezőinek figyelmébe. t) Nem hiszem, hogy a fővárosi színházak kihagyhatók a mustrából. 2) Félek, hogy az egy előadás, egy vita szisztéma idővel mechanikussá válik és kielégítetlenül hagy. Egy színház valójában csak a folyamatos munka alapján, egy évad, sőt több évad összképéből ítéltető meg. Ezért 3) A jelenlegi szisztéma meghagyása mellett is szükségesnek tartanám, hogy minden évben legalább két-három színház egymás után több produkcióval jelenjen meg, s akár hosszabb ideig, folyamatosan játssza is az előadásokat, ha van rájuk közönség. Erre a vendégszínházakra akár a találkozó idejében, akár az évad más helyén kerülhetne sor. Egy-egy ilyen sorozat végén valóban tartalmas, átfogó vitákat lehetne rendezni egy-egy színház általános tendenciája-ról, szellemi horizontjáról, szakmai szín-vonaláról, És még egyszer: ne maradjanak ki a fővárosi színházak.

Szeretném azzal befejezni, amivel kezdtem. A színházi találkozóra szükség van. Találkozni annyit jelent, mint megismerni egymást. Ott kell kezdeni, ahol Bergson anekdotabeli embere. Meghallgatni a másik plébánia papját. Egy idő után természetesnek fogjuk találni, hogy többféle szentbeszéd lehetséges, sőt -horribile dictu- ugyanazt a szent-beszédet is többféleképpen lehet elmondani. Ha idáig eljutunk, akkor már nem vagyunk messze attól, hogy toleráljuk egymás ízlését, szemléletét, gondolkodását. S tán még örömlük is leljük benne, hogy minél több plébánián minél többféleképpen mondják a szentbeszédet.

SZINETÁR MIKLÓS

Az öntudatos sikerkeresés

Kétszer néztem meg a *Chicagót*: Kecskeméten és természetesen az Operettszínházban is.

S rájöttem, hogy milyen nehéz még kétszeri impresszió alapján is összefüggően megfogalmazni egy előadásról az objektív véleményünket. Szerencsére nem vagyok kritikus. De engem nem feszélyeznek olyan kötelezettségek, amelyek egy kritikust kell hogy gátoljanak. Gondolom, egy ilyen beszélgetésen megengedhetem magamnak azt a luxust, hogy szubjektív legyek, ellentétben azzal, amit a kritikustól elvárok, hogy objektív legyen. Én megengedhetem magamnak azt, hogy egy előadást egész aurájával és környezetével együtt hagyjak magamra hatni. Márpedig amit egy kritikustól megkövetelek, hogy ezt ne tegye, hanem csupán arról beszéljen, amit látott. S végül talán megengedhetem magamnak, hogy azt is éreztessék, hogy én hogyan csináltam volna. Ez is olyan dolog, ami egy kritikus részéről megbocsáthatatlan lenne.

Azért vállaltam el ezt a megtisztelő megbízatást, mert a musicalműfajt nagyon szeretem, fiatalkori életemre nagyon nagy hatást tett. Mindig érdekel, hogy ebben a műfajban mik történnek. Ezt a darabot láttam Bécsben, méghozzá szédületesen jó előadásban. De a bécsi előadás nem is hasonlít ahhoz, ami Magyarországon látható. Az egy balett volt, ahol egyetlen mondat sem hangzott el valamifajta mozgáskíséret nélkül. Egy elementáris, nagy szakmai tudással előadott, eltáncolt produkció volt. Egész Európából válogatták a csapatot, a legjobb, a legtehetségesebb színészekből, akik elsősorban táncosok, de túrhetően énekeltek is. Bennem tehát egy teljesen más *Chicago élt*, mint amit Magyarországon azután többször láttam.

Mi az, ami engem és sokunkat fiatal korunkban a musical iránti lelkesedésre hangolt? A musical paralel műfaja bizonyos értelemben az operett. Amikor mi a musicallel először találkoztunk - 1956 nyarán Bécsben a *Kiss Me Kate-et* láttam, akkor rám a dolog azért hatott elemi erővel, mert az operett zárt világával



Lázár Kati és Básti Juli a kaposvári Chicagóban

szemben a musical - én így fogalmaztam - maga a szabadság. Az operett egy kialakult kanonikus műfaj, amely olyan, mint egy szimfónia vagy egy szonáta a maga vastörvényeivel. Aki ebben komponál, legyen az színész, rendező vagy zeneszerző, annak ebben a közegben kell megcsinálnia a magáét, a feladata az is, hogy ezeket a törvényeket betartsa. A musical pedig maga a szertelen szabadság, amiben mindent lehetett. A musical gesamtkunst, amiben ének, próza, balett, az összes létező színpadi eszközök együttesen hatnak. Feltámasztása valami olyan össz-színháznak, amelyben egyik elem sem tilos, és egyik sem megy a másik rovására, ahol nincsenek törvények, szóval nagyon durva és leegyszerűsítő párhuzammal egy shakespeare-i színház a racine-i színházzal szemben. Szabad, vad, szertelen, törvénytelen színház, a törvényekkel meghatározott, pontosan körülírt kanonikus színházzal szemben.

Vannak nyitott művek és nem nyitott művek. Például aki a *Pillangókisasszonyt* másként rendezi, mint ahogy az le van írva, az téved. Aki a *Varázsfuvolát* mindig ugyanúgy rendezi, az is téved. Van-nak művek, amelyek egyszeri előadási módot diktálnak, és azt lehet tökéletesíteni, azt lehet egyre magasabb szintre vinni, de lényegében nem lehet változtatni. Es vannak nyitott művek, amelyek attól élnek, hogy mindig, mindenütt, mindenkor az adott helyzethez igazodva változtatják saját arcukat, formájukat. A musical rendkívül nyitott műfaj, ami mindent eltűr, a *Chicago* esetében még a

kaposvári sanzonos formát is, és egy tökéletesen megkoreografált balettformát is, amit Bécsben láttam. A musicalnek persze több arca van. Az egyik az egy korszerűsített operett, annak kanonikus adottságai nélkül. Például a *My Fair Lady*. Más a hangzása, másfajta dramaturgiával építkezik, de végeredményben gondolatvilága, szellemisége az operett folytatása. A *West Side Story* nem az. A *Kabaré* sem, a *Chicago* sem. Persze nem akarok itt törvényeket felállítani. Semmit nem utáltam úgy életemben, mint a színházat különböző törvények és szabályok béklyójába szorítani.

A kaposvári Chicago

Két előadást láttam. Az egyiket Kecskeméten - és mivel nem vagyok kritikus, beszélhetek a befogadókról vagyis magamról. Megérkeztem Kecskemétre, és láttam egy szabályos színielőadást, normális közönséggel, köztük hat-nyolc profi színházbarát, itta közönséggel találkoztam - úgy szoktuk régen mondani, hogy a bérlővel, amely azonban teljesen más, mint akár egy évtizeddel ezelőtt is. A maga módján sokkal toleránsabb, sokkal kulturáltabb, sokkal kevésbé agreszív, de azért hagyományos, zenés műfajban operettszerűt váró közönség. Leültem, s látva ezt az alapjában operettet váró közeget, én az első perctől kezdve ott a kaposvári színháznak - nem tehetek róla - lelkes szurkolója voltam, hogy az előadás áttörjön és siker legyen. És az előadás legfőbb értékének azt tartom, hogy ott és abban a közeg-

ben érezhetően áttört és sikere volt. Emlékszem, egyszer régen a József Attila Színházban, ahol a legendás Sebestyén Dódi premieren elfordult a színpadtól, és mint egy orvos, belehallgatott a tapsba. Utána azt mondta: ez egészséges taps. Akkor én megtanultam, hogy az egészséges taps a valódi. Az udvarias taps az csak koreográfia, ami jár, a hecctaps, az viszont csak tüntetés. Az egészséges taps a néző természetes együttérzése és együttélése a színpaddal.

Hadd mondjam el az előadásról szóló észrevételeimet az általam nagyon elfogadott és jól fogadott Kecskeméten játszott kaposvári Chicagóról. Az előadás előnye, hogy lendületes, nem unalmas, hallatlanul intenzív. Ezt a darabot én más magyar előadásban is láttam, és csak az udvariasság tartott ott, hogy ne menjek el az első felvonás után, mert majd meghaltam az unalomtól. Ami viszont a kaposvári előadásból árad -- s ami ma már a repertoárszínházainkban oly ritka - az az, hogy a dolognak fontossága van, a dolognak téje van, a színpadon élethálküzdalem folyik. Ebből adódik az intenzitás, erő, magával ragadó tempó.

A másik, ami engem nagyon megragadott: hogy ezen a színpadon mindig arról van szó, amiről akarták, hogy szó legyen. Tehát számomra mindig teljesen világos a közlendő, a dolgokat nem kenik el. Pedig óriási a csábítás, hogy az előadás vakvágányra menjen, például primadonnavevétkedőbe. S gondolom, elviselhetetlenül unalmasan arról szól, hogy melyik primadonna öltözi le a másikat,



Jelenet a kaposvári Chicago előadásából (a konferanszié: Lukács Andor) (MTI fotó Ilvovszky Béla felvételei)

mert egy ponton túl ez a vetélkedő ma már élettani unalommal jár. Itt ez nem volt. Itt a két hösnő között a színpadon egy nagyon szoros, nagyon feszes összjáték folyt, s többek között éppen ezzel lehetett elérni, hogy mindig pontosan arról volt szó, amiről akarták a színészek és a rendező. És én mindig szeretem, ha pontosan, világosan, akár szájbarágós didaktikával is, de érthető az, amiről szó van.

Tetszett az is, hogy ez egy jó értelemben vett színészszínház volt. 'Fele jobb-nál jobb alakításokkal. Akik bejönnek, ott vannak, jelenlétük van. Ellentétben az úgynevezett rendezői színházzal, itt nem alázatos csapatjátékosok jönnek be, akik az ügynek alávetve magukat lihegnek az ötvenes évek szellemében, szerényen, hogy mi nem vagyunk, csak az ügy van. Aki itt egyszer beszabadult a színpadra, az nehezen ment ki onnan. S ennek én nagyon örültem, mert azért megyek színházba, hogy élő embert lássak.

És nagyon tetszett az, hogy ez rendezői színház volt amellelt, hogy színészi színház. Sok évet letöltöttem a Fővárosi Operettszínházban, pontosan tudom, mik azok a veszélyek és mi az, amit a mai néző nem is vesz észre, aminek egy előadásból ki kell maradnia ahhoz, hogy élvezhető és jó legyen. Szóval mennyi fajta kokettálást, időhúzást, mennyi fajta olcsó szimpátiavadászatot, mennyi fajta tradicionális vacakságot ciánoztak itt ki. Ugyanakkor az egész előadásnak hallatlanul jó a szakmai színvonala, amit én

mindig becsülök, mert nálunk a szakmát kezdik elfelejteni. És még valami, ami az úgynevezett modern színházban szerencsére megmaradt, ellentétben az úgynevezett modern filmmel. Én azt szeretem, ha egy színházi stílusnak ereje van, intenzitása van, szuggesztivitása van. Na most, a sok bágyadt, plöttyedt, impotens modern film után, amelyik csak úgy van, lebeg, mísze van, meg nincs befejezve stb., végre valami erőszakos. Bár a rendező tesz egy kísérletet arra, hogy a végén megmutassa, hogy nem kell hatásvadász befejezés, szóval ő tudja a kötelező modern leckét, mégis az egésznek áradó ereje van.

Nagyon tetszett, hogy ez egy sikert kereső előadás. Nem szeretem, amikor a közönséget ki akarják utálni, de a végén tapsért hajlonganak, hogy a néző tapssal jutalmazza azt, aki ki akarta őket utálni. Ez, ismétlem, sikerkereső előadás volt, de nem sikerhajhász előadás. Nagyon pontosan és precízen érezte, hogy hol kell továbbmennni, hol nem szabad a sikerben fürdeni. *Azaz a sikernek egy nagyon pontosan kiszámított, borotvaélen táncoló, de intenzív kiharcolása ment végbe.* Erről elmondok egy példát. Az ötvenes években háromféleképpen köszönték meg a tapsot. A Nemzetiben kijöttek a színészek, megálltak, öntudatosan, büszkén, meghajoltak, jók voltunk, ezt nyújtottuk, köszönjük a tapsot. Az akkori Madách Színházban a színészek szégyenkezve jöttek ki. Meglestek alkotás köz-ben, hogyan kerültek ezek a nézők ide, ez egy laboratórium, ez egy műhely, itt

nagy létkérdésekről van szó, kikérem magamnak, hogy nézzenek, pláne, hogy tapsoljanak, fuj, de azért közben hajlongtak, mert az ügyelő kilökdöste őket. Az Operettszínházban kijöttek és azt mondták: „Csókolom! Köszönöm! Imádlak! Még! Újra!” A sikerkeresésnek ez a három alaptípusa, persze kissé pamfletszerűen. Az egyik az az álintellectuális, mindenkori úrigyerek-színház, amelyik le akarja a színházat öntözni intellektuáliskodó lével, amelyik az ősi görög, shakespeare-i, mozarti hagyománytól elrugaskodva megpróbálja a színházat laboratóriummá alakítani, és végül kikér magának mindent, ami a siker érdeké-ben van. A másik a sikerrel való vissza-élés példája. Nekem a régi Nemzeti Színház nagyon öntudatos, tisztességes siker-keresése volt az, ami ebben a kaposvári előadásban megjelent és szimpatikus volt.

Nagyon tetszett a zenekar. Intenzív volt, kemény volt. Egyszer Ferencsik János mondta azt, hogy az egyik legnehezebb dolog a világon Johann Strausst dirigálni, gyakran nehezebb, mint az összes Richard Strausst vagy Wagnert, mert egy kemény, határozott, pontos ritmust megtalálni nagyon nehéz, egyszerűen azért, mert semmi sem takarja el.

A díszlettől és a jelmeztől viszont nem voltam elragadtatva, bár óvatos vagyok a megítélésével, mert nem tudom, hogy mennyi a szándék és mennyi a lehetőségek hiánya. Ami nekem Kecskeméten még nem tetszett, az az, hogy helyenként némi hajszoltságot éreztem az előadás

ritmusában, ám ez a pesti előadáson nagyon szépen a helyére került. Úgy érzem, néhány helyen a színészek technikával nem bírták a szándékot. Az a véleményem, hogy egy színész mindig mindent addig csináljon, ameddig tud. Egy művész akkor ugorjon három métert, ha négyet tud, akkor könnyen ugorja a harmat. Akkor jó a kocsi, ha úgy megy száz kilométerrel, hogy érzem, még százúszszal is tudnék menni. Ha úgy megyek száz kilométerrel, hogy lent van tövig a lábam, és érzem, hogy a motoromban mindjárt felforr a víz, akkor ne menjek százszal. Időnként azt éreztem, hogy egyszerűen a technikai teljesítőképességen túl van a diktált tempó.

A másik, ezzel összefüggő dolog: néhány helyen azt éreztem, hogy az intenzitás görcsössébe megy át. Persze, ez mindig divat kérdése is. Van, amikor a laza a divat, van, amikor a görcsös. A művészet állandó váltógazdálkodást folytat. Egyszer bemegy az ember a színházba, és látja, hogy minden jelzett. És akkor bejön egy fiatal rendező és azt mondja, ki volt az az öreg barom, aki mindent jelzett, és naturalista díszleteket rak föl, és ez megy tíz évig. Akkor bejön egy fiatal rendező és azt mondja, ki volt az az öreg barom . . . és fölrak jelzéseket, és megint megy tíz évig stb. stb. Persze a dolgok nem így ismétlődnek meg, klaszszikus után jön a romantikus és viszont. Laza után görcsös, majd megint laza.

Visszatérve a görcsre. Van, aki sokat dolgozik, s akkor félek, hogy elfárad. Attól félek, hogy egy idő után az izmok fölmondják a szolgálatot. De van egy másik élettani dolog is. A klasszikus művekben azért váltják a gyors és a lassú tételt, mert mi emberek a változatosságot szeretjük. Namármost, ha egy előadás elkezdődik intenzíven, akkor nagyon gyakran - a *Chicago* esetében nem - az első tíz percben oda vagyok szögezve a székhez, a harmincadik percben még mindig izgatott vagyok, a negyvenedikben lassan kezdek leereszteni, s végül valami borzasztó álmoság száll az emberre a második felvonás közepén.

Egészében viszont Kecskeméten egy nagyon magával ragadó, szimpatikus, sok-sok - mai szóval - üzenetet tartalmazó előadást láttam, ami egy percig sem untatott, végig ébren tartott, gondolatokat ébresztett. Szóval jó kulináris színházi hangulatot adott. Egész úton hazafelé Pestig tele voltam gondolatokkal. Nagyon jól éreztem magamat. Egyébként már kerestem valami ellentét-

tes szót a kulinárisra. Gondoltam, talán diarektikus, a diare meg a rectum szó, hát ha kulináris az egyik oldalon, akkor a másik oldalon nyilván ennek az ellenkezője kéne hogy legyen. Diarektikus. De ez a *Chicago* nem volt az.

A „rituális külsőségek”

Aztán beültem tegnap az Operettszínházba, és megjelentek a rituális külsőségek: a tömeg, a rendőr, az egyenfarmerek, az egyenpapucskok, az egyentarisznyák. A kanonizált Kaposvár körüli szertartás, és rögtön ellenszenvet éreztem, és elővettem a kritikusabb eszemet, és rögtön másféleképpen kezdtem figyelni az előadást. Egyrészt azért, mert gyerekkorom óta utálok az uniformisokat, legyen az katonai uniformis, egyenlődenkabát, egyenmicisapka, egyenértelmiségi szerelés. Minden, ami ilyen, a „mi összertartozunk” álszellemet sugallja, az világegyetemben taszított. A művészetben mindig az izgatott, ha egy-egy divat ellen lehetett valamit csinálni, több-kevesebb sikerrel. Most éreztem meg, magamon kellett tapasztalnom annak a kínjait, hogy hogyan lehet az ember objektív akkor, amikor valamilyen előzetes hold-udvar, előzetes információ már elvette a jókedvét. Annyit azért el kell mondani, hogy szerintem ezek a vidéki találkozóik így szerencsétlen rendezvények. Ha én lennék a rendező szerv, annyit hagynám játszani az egyes vidéki színházakat, amennyi közönséget tudnak vonzani. Ha van tízháznyi közönség, játsszon tízszer. Nem értem ezt a mesterséges hiányteremtést, ami évek óta folyik a vidéki színházak vendégszerepléseikor! (Persze, lehet, hogy az irigység beszél belőlem, mert minden rendező élete nagy álma, hogy rendőrök tartásák féken a bejutni akaró tömeget.)

De azért hadd mondjak el egy anekdotát Ferenc Józsefről. Amikor vadászni járt, akkor mindig egy öreg királyi vadász kísérte, és következő volt a rituálé, a ceremónia: az öreg levette a kalapját, a király beszállt a kocsiába, és akkor az öreg vadász indult, föl szállt a bakra, és azt mondta neki Ferenc József: „De kérem, jöjjön, üljön mellém!” És akkor az öreg leszállt és beült. És ez így ment éveken át. Ő mindig föl akart szállni a bakra, a király mindig azt mondta, hát jöjjön, üljön le. Történt ez egészen addig, ameddig az öreg elfáradt, lepetyhüdt, úgyhogy már csak jelzésszerűen rakta fel a lábát a bakra, látszott, hogy nem gondolja komolyan . . . A király

ezt észrevette. És nem szólt, és soha többet nem hívta. Szóval tegnap már a balhérituálé csak olyan jelzésszerűen ment. A rendőrök már vidámak voltak, tudták, hogy igazi balhé úgyse lesz, a rendőrautó már csak kellék volt. Az a bizonyos közönség is úgy állt ott, hogy pontosan tudta, úgyis be fog jutni. Szóval az egész rituálé már nagyon mechanikus volt. Mindenki azt várta, hogy a király helyett kijön valaki a színházból, és azt mondja, hogy „gyerekek, ez már nagyon mechanikus, és ne csináljuk tovább, mert a dolog elveszíti az értelmét . . .”

És utána a nézőtér is kedvetlen voltam. Nem tudom, mit kedvelek kevésbé. A lázas szemű tüntetőket, bár a dolog már megkopott, mert régen több mártírológia lengte körül -, na most, ezt szeretem-e kevésbé vagy a nyakkendősöknek az ellendrukkját? Egyiket se szeretem, őszintén. A magyar lónak sajnos itt is csak két oldala van, s az a tapasztalatom, hogy föltételezik egymást. Egyik alakítja ki a másikat. Volt erről egy kellemetlen élményem. Forgatták Hobo filmjét a Tabánban, és kihívták az úszómestert, hogy jöjjen ki és nézzem meg, hogy mi ez, amit itt csinálnak. És akkor a következőt láttam: egy csomó srác tényleg részegen, még késeltek is, lányokat tepertek le, szóval borzasztó gusztustalan, szörnyű látvány volt. S a másik oldalon, szombat délután lévén, állt körbe a pesti úri közönség, gyereket sétáltatva, papák, mamák, kiöltözve a derék pesti polgárok, és áradt belőlük a gyűlölet: „Ezeket meg kell lincselni, ezeket kiherélném, megölném!” És én meg ott álltam, és nem tudtam, melyikük a rémesebb.

A színészek

De vissza az előadáshoz. Néhány szót arról, amit az előbb még nem mondtam el. A Roxie. Nagyszerűnek tartom az alakítást, elementárisnak, igazinak, magával ragadónak. Hogy kifogást mondjak, nekem két jelenet nem tetszett. Az egyik a ringatódal. Ott én hiányolok valami olyan női zsenialitást, amitől a férj bedől neki. Ha itt a Roxie varázslatosabb, nőibb, gyengébb, elesettebb, síróssabb, szóval több női eszközt vetne be annak érdekében, amit el akar érni, akkor a jelenet hihetőbb lenne. Ugyanez a fordulat hiányzik nekem akkor, amikor az ügyvédnek ajánlatot tesz. Én ezen a két ponton sokkal többet utalnék vissza a színjátékunk az erotikus templom jelle- gére. Erotika alatt sosem azt értem, hogy valaki levetkőzik a színpadon. Az lehet

jó is, rossz is. A szexualitás az egy „bűnös” dolog, és annak titka van. I la nincs titka, megette a fene. Én életem legerotikusabb pillanatát Mezei Máriától éltem át, amikor egyszer az Operettszínházban átnézett a vállá fölött Sárdy János-ra ... Tudniillik a szexualitás az egy sugárzás, az tartalmi felkínálkozás és nem fizikai. Ez a sugárzó két pillanat hiányzott Csákányi Eszter alakításából. Különben nagyon izgalmas színésznő. Két arca van. Ha külön-külön találkozónék a komoly arcú Csákányival és a mosolygó arcúval, nem ismerném meg. Borzasztó izgalmas feszültséget okoz ez a kettősség.

Spindler Bélát nagyon szeretem, nem titkolom. Neki egészen varázslatos hangja van. De van egy műhangja is, s ezt egy kicsit sokat használja az előadás folyamán. Egyáltalán sok az úgynevezett stílus, kicsit sok az idézőjel. Ide kívánczik az a bizonyos nemzeti színházi anekdota, amikor azt kérdik a portástól, hogy vége van-e az előadásnak, és ő behallgat s azt mondja, igen, vége van, mert a művészek már a saját hangjukon beszélnek. Amikor Spindler a saját varázslatos hangján elmondja azt a kis vacak viccet arról, hogy ha Jézus Krisztus védője lett volna, másképp alakultak volna az események, az robbanó erejű. A váltás az mindig remek hatáselem. Hogy ha valaki mindig gyors, s egyszerre hirtelen lassú lesz például. Vagy Latabár annak idején mindig szólt a partnerének, hogy legyél fönt, mert ha az fönt volt, akkor ő lent mondhatta a viccet. A kontraszt élettani hatás. Ha Spindler Béla gyakran beszél művi hangon, és néha megszólal a saját hangján, az elementáris hatású, az robban. Én az arányát érzem egy kicsit elhibázottnak. Koltai Robira nekem nincs „de”. Úgy jó, ahogy van. Nagyszerű, így kell csinálni. Azt a legjobb utat, amit ebben a műfajban Feleki Kamilltól mindenki csinál, a legmagasabb színvonalon, nemesen, hatásosan, emberien, humanusan, de ízlésesen járja. Csak hát sajnos megint rám jön ez a „mást is tudok”, és közben azon gondolkodom, hogy istenem, csak meg ne szidják érte, hogy így csinálja. Vagy istenem, csak meg ne dicsérik, mert akkor azt kérdelem, hogy neki miért szabad? Nagy luxus az egy színházban, hogy egy olyan művész, mint Pogány Judit, egy ilyen kis szerepben lépjen fel. Az ünnepi dolog is és nagy esemény. És ahogy Pogány elmondja, „Nem bűnös nem bűnös ...”, arra az ember egy életen át emlékszik ...

Én a musicaleket és egyáltalán a művészeteket akkor szeretem, ha az szauna. Szóval, hogy a forróból a hidegbe ránt. Vagy más szóval olyan, mint a hullámvasút. Én azt szeretem, ha folytonos váltások vannak. Tehát például azt a váltást, hogy a Pogányt felakasztják, s utána nő ruhában jön a konferanszié, élvezem, mert a színház leglényege, a hidegből melegbe mártás történik meg. De most a rendezőt félttem, ugyanazt gondolom, amit a Koltainál, istenem, csak meg ne szidják érte, hogy hatásvadász, vagy istenem, csak meg ne dicsérik érte, mert neki miért szabad.

Básti Juli nagyon kidolgozott, remek alakítást nyújt. Különösen élveztem azt, hogy egy figurát mozgásból épít fel, majdnem hogy a balettkoreográfia színvonalán. Kontraszt van Roxie-val. Két teljesen különböző egyéniség. Ám kevésbé érzem a kontrasztot stílusisan, ami végül is tartalmi kérdés. A darab számomra többek között arról szól, amit egy dalban el is énekelnek, hogy hol van az a régi szép idő, hogy valami elmúlt. A világban valami állandóan elmúlik, és egy nagy népvándorláshoz hasonló, új lökésekben érkező demokratizálás következtet be az utolsó ötven évben, és fog bekövetkezni újabb évtizedeken át. A demokratizálás alatt nem politikait értek, hanem gazdaságát. Újabb és újabb rétegek jutnak be az új lakásba, a telefon-könyvbe, a kanári-szigeti társasutazásba, de mindig jönnek az újabb és újabb rétegek. És ez mindig hoz egy újabb prolisodási hullámot. És mindig valami elmúlik, ami relatíve puha, ami finom. Hogyan mondjam? Megjelenik a jólfészült hősök után Anthony Perkins, piszkálja az orrát, és az amerikai filmben valami új kezdődik. És hol van már az Anthony Perkins, aki piszkálja az orrát, amikor már a *Makadam cowboyban* a 42-es utca minden durvasága ott van. De minden proli lökés azt jelzi, hogy újabb és újabb rétegek jönnek be az életbe, a fogyasztásba és vele együtt a színházba. A jelenet számomra arról a konfliktusról szól, hogy a Welmával elmúlt egy világ. Ami a maga módján szentimentálisabb, puhább, kicsit bonyolultabb, kicsit rafináltabb, és Roxie-val berobban egy durvább, egy határozottabb, egy keményebb. Ez a folyamat persze változó, hol a puha a divat, hol a kemény. De mi gyakran lemaradunk, és ez az örök magyar lemaradottság, futunk a divat után, és mi még mindig rockerek vagyunk, mikor ott már rég popperek, és nem mindenkinek

adatik meg, mint nekem, hogy bent a Főiskolán mindig van egy hallgató, akinek a viseletéről és a hajáról pontosan tudom, hogy most éppen hol tart a divat. A *Chicagóban* szerintem az alapkonfliktus az lenne, hogy Welmának stílárís megfogalmazásában lényegesen puhábbnak kéne lennie, mint Roxie-nak, s ez Básti Julinak borzasztó jól is állna. Nekem ő a színpadon valami nagyon lírai és nagyon puha lény, lásd az *Egy hónap falun* előadását. Szóval én úgy hiszem, hogy hiányzik az a kontraszt az előadásból, ami arról szól, hogy jön a primitívebb, a vadabb, a keményebb, a durvább, és akkor az, aki tegnap még ott lelkesedett a legavantgardabb avantgardnál, a legkonzervatívabbá válik, és védekező pozícióból mondja, hogy hol vannak azok a régi szép idők!

Lázár Kati remek, nagyon tetszett. Egyetlen kérdés: miért nincs egyenruhában, amikor ennek a szerepnek ez a tradíciója. Az viszont nem tetszett, hogy időnként a számok nincsenek igazán felvállalva. Az a dal, hogy nincs számomra más, csak én, számomra akkor igazi, ha az nincs ironizálva, hanem azt úgy énekelik el, mint egy himnuszt. (Lehet, hogy ez volt a szándék, de számomra rákerült egy idézőjel, talán a túlzott erőtlől.) Két megrendült ember elénekli, hogy „nincs más, csak én!”. És akkor én levonom a konzekvenciát. Nem kell nekem előre levonni. Ugyanez vonatkozik a „Hol van a régi szép idő”-re.

Lukáts Andor, aki maradéktalanul jó volt, Kecskeméten az előjátékban egyszer azt mondja, „Mit keresnek maguk itt nyakkendőben”, meg valami ilyesmit mondott, „Nem szégyelli itt magát szakállal? Azt írtam fel magamnak, hogy te jóisten, „ruha trauma”. Ez ekkora ügy? Oda-vissza. Mert hogy oda ekkora ügy volt, hát ezt tudjuk, de hogy vissza is ilyen nagy ügy?! Hát ez borzasztó. Ha a nyakkendő-kötelezettséget föl-váltja a másik, a szakáll- stb. kötelezettség, hát akkor megette a fene! De utána megnyugodtam, mert rájöttem, hogy ez egyszerű improvizáció. Holott kerestem az előadásban az üzeneteket, mindenféle üzeneteket raktam magamban össze, hiszen a musical rengeteg komoly üzenetet tud hordozni. Én a következőket jegyeztem meg: „Működik a rendszer: ha jó vagy mamához, mama is jó hozzád.” Főleg az adott esetben, amikor a mama nem igazi mama, csak annak van nevezve. Mert ha a mama igazi mama, és a gyerek felvállalja és hirdeti, hogy ez az ő

mamája, akkor persze a mama elnézően mosolyog, ha a gyerek szemtelen vagy rossz, s még büszke is rá, hogy az én gyerekem. De kell, hogy a gyerek világosan jelezze, hogy tényleg vállalja a mamáját, ha csak egy kényszermama, akkor marad a kompromisszum, az üzlet. Úgy, hogy szerintem is a mama-gyerek viszonyt kell eldönteni, tisztázni, semmi mást. Az is szép gondolat, amire a darab épül, hogy az ostobaságra bizton lehet számítani, és azt is értem, hogyha az ember nagy bajban van, akkor segítsen a zugügyvéd, a zugsajtó, hát akkor minden jó. Azt viszont nem értettem pontosan, hogy a rendőr miért lisztes képű, és hogy miért velük pontosan egyolyan lisztes képű a sajtó.

Végezetül nagyon tetszett az előadásban, hogy kevés volt a „divatos”. A művészetben borzasztónak tartom, amikor mindig tudom, hogy éppen most mi illik. A színház legnagyobb élménye a meglepetés. Tehát az, hogy beülök, s nem tudom, mi lesz. Nincs kánon, nincs törvény, nincs szabály, hanem meglepetés van. Engem kellemesen lepett meg, hogy semmiféle szabályozott dolog nem volt ezeken az esteken. Pedig a kaposvári színháznál a körbevevő rituálé olyan, hogy sugallhatná azt is, itt most valami divatos dolog történik. Hát szerencsére ez itt nem történt meg. Ezzel a rituáléval én úgy vagyok - elnézést, az utolsó anekdotát mondom el -, nálunk a Televízióban meséli egy munkatársam, aki a Felvidéken élt, hogy volt ott egy öreg zsidó, csúnya, szakállas, kicsit nyomott, akit úgy hívtak, hogy Cizmayer. Azért volt ez Cizmayer, mert a gyerekek mindig körbevették, ordítottak neki, hogy cic . . . cic . . . lemacskázták .. . És akkor mindig megtépte a haját, szenvedett, ordított. És cic . . . cic . . . és heccelték. És azután egyszer új gyerekek jöttek a faluba. Nézték a Mayert és nem szóltak egy szót sem. És akkor a Mayer súgta nekik, mondjátok: cic . . . cic .. . Mert mártír akart lenni. Egy kicsit így látom én ezt a rituálét a színház körül.

Összefoglalva: egy szakmailag nagyon jó színvonalú, tehetséges, szuggesztív és intenzív előadást láttam. Amiben nekem hiányérzetem volt, az a változások, a kontrasztok nem elég erős, hatásos kidolgozása, néha a túlforszírozás, illetve néhány momentum szubjektívebb, személyesebb felvállalásának hiánya. Ez volt csupán a kifogásom. A sikerhez gratulálok.

HERMANN ISTVÁN

Nosztalgia - tudatosan

Elmélkedés az évad magyar drámáiról

A nosztalgia - most már régi divat. Egyszer volt a haraggal való visszanézés, vagyis a nosztalgia ellenkezője. Angol drámaírók, mint John Osborn néztek vissza haraggal a viktoriánus korszakra, és akadtak nálunk is, akik haraggal gondoltak vissza a boldog békeidőkre. Csupán néhány kissé meggárgyult öregember idézte vissza mint valami fényes korszakot azt az időt, mikor még az „öreg” Ferenc József uralkodott, mikor még egyetlen birodalom határain belül volt Pola is, Krakó is, és midőn Franz Kafka - legfeljebb tévedésből - írhatta elkeseredetten szatirikus műveit. Tehát Viktoria, Kakania (Kaiserlich- und Königliche) világa valamikor a múltban inkább felháborodást váltottak ki az emberekből, mintsem valami visszavágyódást. Aztán egy új korszak bevezette az új nosztalgiát, amikor is az emberek már kezdtek visszavágyani, mert mégiscsak jobb a múltban élni, mintsem a jelenben, mert a távolból a most is nagyon szép lesz, és a mostból a távolba úgyse lehet beletekinteni. Sőt mi több, a mostba se tanácsos, ideológiai, világnézeti, politikai, sőt gondolati okokból sem, mert amit ma hiszünk, az holnap másképp van, már tegnap is másképp volt, s legfeljebb saját tudatlanságunkat áruljuk el a máról, a tegnaptól stb.

Nem csodálatos, hogy a nosztalgia jegyében aligha születhetnek tömegével darabok. Már csak azért sem, mert a nosztalgia semmiképpen nem a drámai műfajra ad inspirációt, hanem lehet lírikus, lehet epikus vagy akármi más, csak éppen drámai nem. Akinek nosztalgiája van, az távolodjon el a dramaturgiától, mert a dráma a jelen és a jövő (nem a távoli jövő) műfaja, és ha akármiről szól is, akkor is csak a mát ítéli meg, el vagy menti fel. De a maiságtól szabadulni nem tud.

Ennek ellenére persze a nosztalgiahullám nem kerülhetett el a magyar színpadot sem. Belefért ebbe a *Makrancos hölgy* éppen úgy, mint a *Fösvény*, más szóval belefért az a mese, amelyik az angol lady kialakulását rajzolja meg, és az a történet is, melyben a fösvény Harpagon személyileg, gazdaságilag, emberileg tel-

jesen összeomlik, mivel - nem vállalkozik. S mindezekben a nosztalgiákban vagy nosztalgikus vállalkozásokban, mint látható, van egy adag maiság, hiszen ma is kialakul nálunk a rendkívül finom házias és férjének engedelmeskedő angol lady típusa, s a pénzgűjtő pedig éppen úgy önmagát csalja meg és önmagát végzi ki, mint Harpagon. S ezáltal helyére feltörekszik a vállalkozó. S mindez egyéni és társadalmi értelemben egyaránt igaz.

A fentiek értelmében tehát igazában magyar darabról aligha számolhat be az ember ezen a helyen, legfeljebb néhány olyan kísérletről, melyek ebbe a sajátos nosztalgiahullámba belekerültek, illetve kiestek abból. Mert mire hozzánk érkezett a nosztalgiahullám, már nem eredeti volt, hanem szégyellnivaló. Már annyi nosztalgiát láttunk a világban, hogy a magyar nosztalgia originalitása semmivé tűnt. Éppen ezért kellett a nosztalgiával szemben, mely persze spontán érzés, és csak mint spontán érzés az igazi, valamiféle tudatos nosztalgiát kitalálnunk, mely gondolati áttételek segítségével egyúttal nosztalgia is, de annak a kritikája is, visszavágyódás is, de történelmi magyarázattal, történelmi szituációk föltárása is, de konkrét és absztrakt értelmezések jegyében.

Mindenki, aki látta Szabó Magdától *A meráni fiút* és olvasta a kiváló író nő nyilatkozatait, tudhatta, hogy folytatása következik. Azt is sejtette, hogy az az ironia, amely *az Az a szép fényes nap* című Szabó Magda-drámát magasabb szintre emelte, itt többé-kevésbé hiányozni fog. Mindezt már meg lehetett írni, mint ahogy meg lehetett tudni *A meráni fiú* kapcsán, ahol még valahol a színpadon a konfliktusnak azért ott voltak a maradványai, hiszen a Kötöny-történet, vagyis Béla királynak az a szándéka, hogy a kunokkal szövetségre lép, és hogy ezt a királyi szándékot a magyar nemesség keresztelte - a kollízió egyik mozzanatát jelentette.

Sajnos a folytatás, mely címében is jelentős konfliktusra utal, *A csata*, legfeljebb itt mutat valamiféle csatározásra. Mert a panaszok ugyan elhangzanak, mégpedig azok a szokásos panaszok, melyekkel magunkat, nemzeti történelmünket mentgetni szoktuk. Először: a panasz lényege az, hogy a király nem jó hadvezér. Nem tudni, hogy ha valaki nem jó hadvezér, akkor miért ragaszkodik ahhoz, hogy ő vezesse a magyar sereget a csatába. Illetve lehet tudni, mert

játékszín

Szabó Magdánál világos, hogy ez a ragaszkodás annak köszönhető mindenekelőtt: eddig nem engedték dönteni a magyar urak (lásd a Kötöny-ügyet), de most önálló lehet, dönthet - és megteremti a szekértábort. Szabó Magda el-felejt akár egy kicsit is ironizálni ezen, noha itt aztán volna alkalma rá. Csakhogy van még egy ok, aminek következtében Béla királyunk ragaszkodik a csata vezényléséhez s tulajdonképpen elvesztéséhez is. Béla egykoron pszichopata volt - persze moderált módon, úgy, hogy azért ne lógjon ki Szabó Magda színpadáról -, és ez a betegség szinte rákényszeríti, hogy csatát vezessen, s ezzel bizonyítsa: meggyógyult. (Szerencse, hogy nem teszik át ezt modern körülmények közé, mert képzeljük el, ha minden pszichopatánk felgyógyulását azzal óhajtáná bizonyítani, hogy csatát akar vezényelni.)

Egyszerűen a muhi csata történetéből főként azt látjuk, hogy Béla király mi-ként veszi kezébe a csatavesztést. A szokott panasz tehát elhangzik, hogy nálunk mindenki azzal foglalkozik, amihez nem ért, s azzal nem foglalkozik, amihez ért. Ezt elhiszem, de ehhez járul egy második panasz-sor, mely így hangzik; minket mindenki egyedül hagy, minket senki sem segít. S valóban, a magyar történelem összeállítható abból, hogy bennünket a németek nem segítettek a törökök ellen, s a törökök nem segítettek a németek ellen; hogy bennünket mindig két ellenség kétfelől szorított, s ezért szívünket a gond mindig százfelől borította.

A fentiek lehetnek igazak. Bizonynal azok. Csakhogy ezeket az igazságokat már ismerjük, ezeket nem kell elismételni, különösen nem drámában, különösen nem Szabó Magdának. Szabó Magdának mindig volt mondanivalója, mindig tudott dialógust szerkeszteni, a *Kiáltás*, városban is, a *Kígyómarásban* is. Ezt a képességét persze nem veszítette el, s nem csinál egyszerű történelmi tablót, mint amilyeneket sokat láttunk már magyar színpadon, s bizonynal van is valami gondolata - csak hogy az nem jön át a rivaldán, valahogy megmarad Szabó Magda és a szereplők titkának.

Sem Szabó Magda, sem én nem mondunk újságot azzal, hogyha eláruljuk: a muhi csatát elveszítettük. Lehet, hogy a szekértábor miatt, lehet, hogy Kötöny miatt, de éppen úgy elveszítettük, sok minden miatt, mint később a mohácsi csatát vagy egyéb csatákat. Szabó Magda számára azonban az igazi kérdés az,

hogy mi történik a csata után. A történelemből persze tudjuk, hogy Lazaridisz Mária eljutott egészen az istiai félszigeten fekvő Kraljevicáig (innen kapta a nevét a kis tengerparti falu), Béla király pedig Trau váráig, ami ma Trogir, és aminek eredeti nevét nem a traurig szomorú szóból vonták el. Az is történelmi tény, hogy a tatárok elpusztították az egész országot, s hogy ez a pusztítás nagyon rövid ideig tartott, de annál tökéletesebb volt. További történelmi tény az is, hogy a tatárok üldözték a menekülő királyt, és hogy valami történt a tatárokkal, mert hirtelenében kivonultak az országból, és IV. Béla visszatérhetett, s felépíthette újra a lerombolt hazát.

Mindezt így tanultuk a történelem-könyvekben, s így tanuljuk meg Szabó Magdánál is, aki egészen addig ábrázolja Béla királyt, míg az - mindenki csodálkozására -- hazaindul. Ezzel a csata után az önmagával folytatott csatát Béla megnyeri, és megnyeri azt az ütközetet is, melyet szóban folytat környezetével. Vállalkozása legalább annyira hihetetlen, mint segítségkérése annak idején német rokonaitól, mint kísérlete Kötöny elismertetésére a magyar urak körében, de ezúttal, mivel már minden elveszett, szükségképpen győznie kell.

S mindebből egészen remek televíziós folytatásos játék lehetett volna s reméljük, lesz is. Minden kis konfliktust, mely az epikai ábrázolásmódban érdekes, a televízió egy-egy folytatásában lehet hozni, és ennek eredményeként nemcsak hogy televíziós játék, hanem folytatásos sorozat is lehet belőle. Ebben az esetben indokolható az az árnyaltság is, mellyel Béla körüljárja például a haza-térés problémáját, ábrázolni lehet mind-azokat a lélektani mozzanatokot, melyek a színpadon még Huszti Péter kitűnő játéka ellenére is szükségképpen elvesznek, premier plánba lehet hozni az arcokat, gondolatokat gondolatokként és érzelmi megnyilvánulások szavakba öntését szintén mint gondolati háttérrel lehet nyújtani, s abban a pillanatban élni kezdene az egész. Hozzájárulna a történelmi önismerethez. Így viszont, noha egy királyi pár, valamint egy nemzet önfeltámasztásának kezdetéről van szó, ennek az önfeltámasztásnak a pátoszából keveset érzünk.

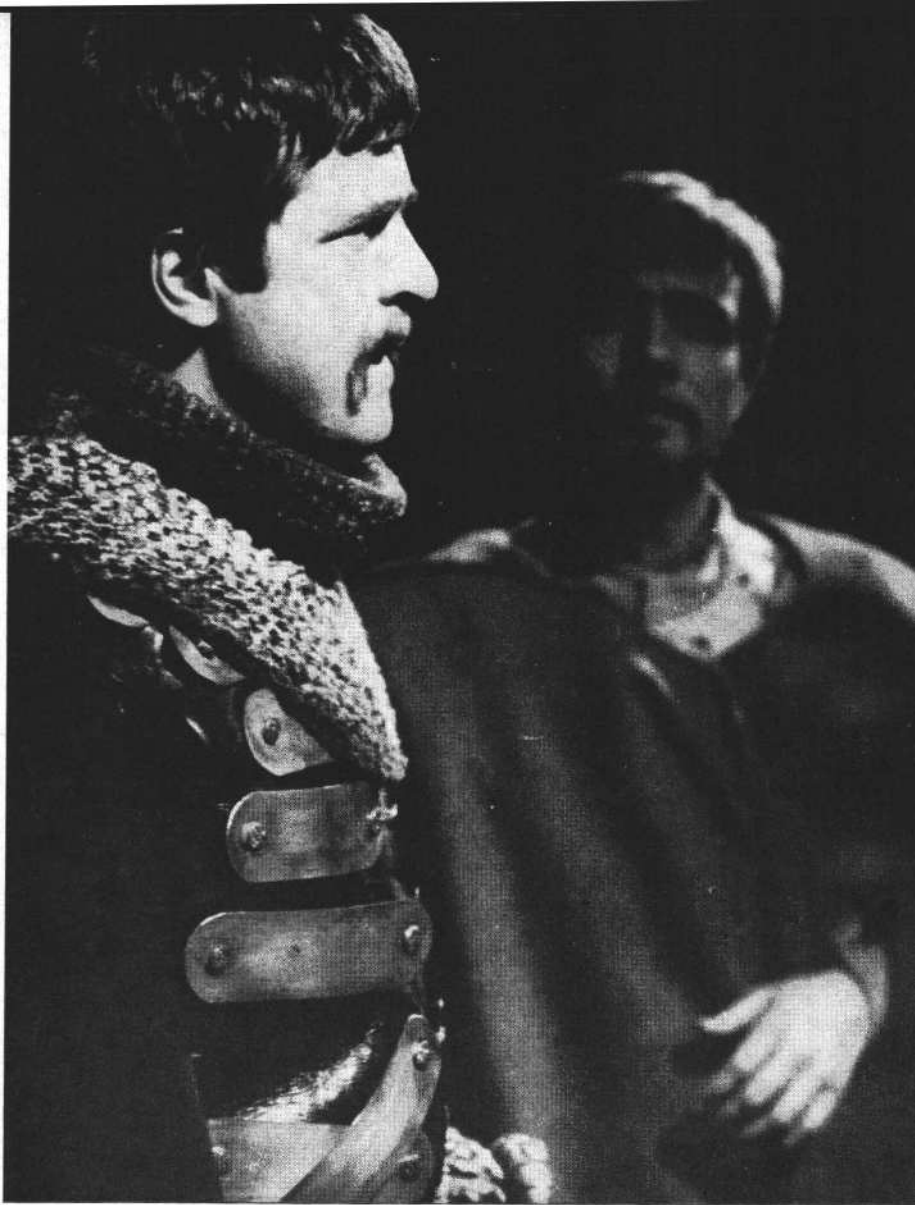
Persze az egész trilógia, A meráni *fiú*, A csata, valamint Az országalapító valódi charme-ja abban van, hogy egy ember, akinek nem kellett volna elveszítenie az országot, mégis elveszíti, mintha csak

azért tette volna, hogy újra felépítse. Valami keserű és tragikus paradox utójátéka ez Nem örültségének, aki előbb föl-égeti Rómát, hogy utána saját tervei szerint újraépíthesse. Talán van ebben még valami vonatkozás az utolsó harmincöt év történelmére is, amikor az újrakezdésben sokkal több és realisabb erő volt sokszor, mint az első nekibuzdulásban, és az első nekibuzdulások a veszteséghez vezettek. Egyszerűen a történelem mindig hasonlít önmagára, Nerótól IV. Bélán át Szabó Magdáig, csakhogy azt hiszem, ezúttal Szabó Magda tévedése - műfaji tévedés. Szabó Magda érdekes drámai vénája itt elbújik az epikus véna mögött, és mindaz, amit dialógusban teremt, az megfelel a tévéfilmnek.

A nosztalgia sajátos fajtája ez. Az ország újjáteremtését idézi meg, de úgy, hogy az ország romlása és újjáteremtése voltaképpen ugyanazoknak a munkája. Csakhogy míg a nosztalgiában van valami költői, noha éppen spontaneitása miatt és éppen ösztönösségén belül minden nosztalgia érzélgős is, itt tudatos nosztalgia, tudatos visszaemlékezés és vágyódás jelenik meg, s éppen ez a tudatosság elveszi mind a költői lehetőséget, mind pedig a pusztá érzélgősséget. Ehelyett marad valami hideg tudatosság, de önirónia nélkül, mindenfajta humor és szatíra mellőzésével, mely ugyan egy-egy pillanatra megindulni látszik, de az-tán a tudatos mérlegelés ezt is visszaszorítja. A nemzetttragédia emléke inkább valamiféle pátoszt kölcsönöz az egész-nek, de nem igazi szenvedélyt, hanem csupán álpátoszt.

S ugyanez a nosztalgia jelenik meg kettős értelemben is Örkény *Forató*-könyvében. A kritikus kesereghetne afelett is, hogy a *Foratókönyv* korántsem befejezett mű, hanem feldobott vázlat, melyet a szerző halála után állítottak szín-padra s fejeztek be úgy-ahogy. Nyilván-való, hogy Örkény átdolgozta volna, de így a maga nyersségében került a szín-padra. Ez a nyersség persze örkényi nyersség, olyan nyersség, mely telítve van villódzó ötletekkel, de a részlet mégis részlet marad, s az egész egész - illetve nem egész.

További keseregnyalónk is van. Az *In memoriam* Ö.I. jelenetei, rendezése, sőt, néha mondatai is visszaköszönnék a *Foratókönyvben*. Valló Péter egyszer tudta megrendezni az ilyenfajta nem Örkény által kidolgozott színpadi játékot, s nem lehet haragudni rá, hogy megismétli azt, amit nem szabad megismételni. Igazi cir-



Papp János (Főlovászmester) és Cseke Péter (Kálmán) Szabó Magda: A csata című drámájában (Madách Színház)

kuszrendező, porondspecialista, gondolatmenete valahogy párhuzamos Örkényével, de mégsem azonos vele. Örkény maga is cirkusza és cirkusznak írta - igaz, színpadi cirkusznak - azt, ami nem cirkusz, hanem történelem volt. Mert véres cirkusz a magyar cirkusz. Tragikus cirkusz, ahol az igazi bohóc nem is játszik szerepet, még akkor sem, ha el lehet benne énekelni, hogy: Az én apukám egy olyan híres bohóc volt ... s folytatni lehet, hogy: Mókázott ő a szörnyű mélység szélén. Hogy Örkénynek igaza van-e abban, hogy ezt a magyar történelmi tragédiát csak valamiféle fehérbohóc alapon lehet felfogni, csak a tragikus bohócmaszok mögül lehet igazán megérteni - ez vitatható. Mindenesetre ő megpróbálja ebből a szemszögből feldolgozni azt az irracionális mozgást, mely különböző perekben jutott kifejezésre. Hőse egykori diplomata, aki hazatér, akit perbe fognak, akit elítélnek. Már Bacsó Péter *Tanúja* is valamilyen módon éppen a groteszkben próbálta

megragadni ezt a korszakot, s Örkény részben azért, mert imádja a groteszket mint műfajt és gyűlöli a groteszket mint helyzetet, egészen hasonló törekvéseket realizált itt.

Igen ám, csakhogy ebben az ábrázolásban per és per egyenlő lesz. Ehhez az egyenlősítéshez - lévén szó művészi alkotásról, tehát a valóság átköltéséről - Örkénynek joga van. A történelem azonban nem két variációban produkálta ugyanazt. Akármit mondjunk is a negyvenes évek és az ötvenes évek pereiről - az azonosság olyan elvont, hogy legfeljebb csak az azonos: perek voltak. Örkény azonban - talán éppen víziója miatt, talán felfogása miatt s talán a cirkuszforma miatt vagy mindezek miatt együtt - valamiféle azonosságot vél felfedezni. Kétszer játszatja le ugyanazt, csaknem ugyanúgy, mind a kétszer pusztán irracionális mozgatókat tételez az események mögött, s mind a kétszer éppen az irracionális háttér biztosítja az ábrázolás groteszkségét.

Nem szép dolog Örkényt szembeállítani Örkénnyel. Kétségtelen, hogy a *Tótékban* vagy a *Kulcskeresőkben* is volt az események mögött valami irracionálisnak tűnő. De milyen más dolog az irracionálisnak tűnő, mint maga az irracionális. Irracionálisnak tűnik a háború. Sőt, éppen most, Styronnál azt olvastam, hogy az emberek egy része „a háború szót úgy ejtette ki 45 után, mintha ez a szó obszcén volna”. A valóságban persze a háború csak az egyik síkon irracionális, a másikon tökéletesen racionális. Az egyik vonatkozásban teljesen felfoghatatlan és érthetetlen, más vonatkozásban azonban érthető, hogy számító és örült erők (a számító és örült egyaránt fontos és összetartozik) miért visznek vágóhídra milliókat. A *Tóték* mögött közmegegyezés volt, tudniillik mindenki tudja, hogy ami egy tűzoltó számára csupán irracionális, ami egy őrnagy idegei számára csupán az, önmagában és világpolitikai vonatkozásban majdnemhogy Petőfi ítéletének a beteljesedése: a jó és rossz világtörténelmi összecsapása. Hasonlóan ehhez a *Kulcskeresőkben* is teljesen irracionális ugyan, ha a repülőgép nem a leszállópályán száll le, hanem a temető kapujában, de ugyanakkor racionálisabb nincs annál, minthogy magyar nemzeti tulajdonság a mi különlegességünk egész sajátos világának be- és megmutatása, fel- és leértékelődése. S a *Vérrokonok* mögött lévő irracionális szféra is csak abban a vonatkozásban irracionális, ahogyan a színpadra kerül, mögötte mindenki tudja a racionális összefüggéseket.

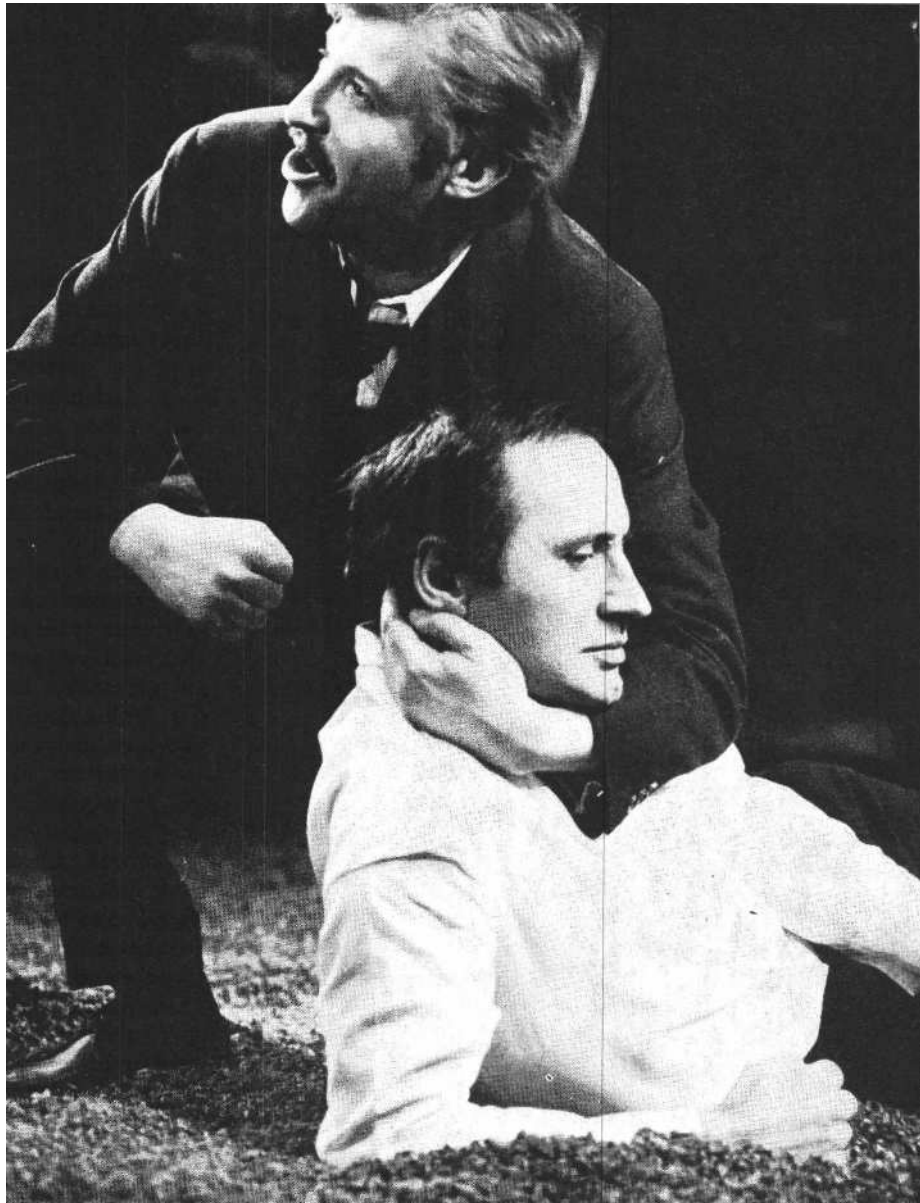
Örkény posztumusz művében azonban nincs olyan mögöttes vonatkozás, mely a felfedett irracionális cirkuszi játék problémáját akár valamilyen értelemben is racionális összefüggésben tartja számon. Lehet, hogy ez a mi történelemírásunk hibája, s az is lehet, hogy a történelmi tudatunké. Drámát írni azonban csak egy adott történelmi tudat ismeretében lehet, csak arra a történelmi tudatra apellálva, ami megvan, ami tartalmaz bizonyos elemeket, illetve nem tartalmaz. Ha nem tartalmazza, akkor a groteszk a levegőben lóg. De a dráma is. Mert a groteszk egyik paradoxona, a drámának pedig a feltétele az, hogy a közönség tudata megalapozza. Erre számít a drámaíró akkor, amikor Oresztész halálhírét viszik és Elektra siránkozik, holott a közönség tudja: Oresztész él. Erre számít akkor, mikor Figaro elkese-redik Zsuzsi csalfasága miatt, pedig a közönség tudja, hogy a gróf a Zsuzsi ru-

hájába öltözött Rosinával rejtőzött el a lugasban. Ha ez a tudat hiányzik, akkor a groteszk szétesik, a dráma megalapozatlan. Ha a közönség a nyihahákat Swiftnél valódi lovaknak hiszi, akkor Swift van elveszve és nem a közönség. Ha a közönség Örkénynek elhiszi, hogy a perek minden vonatkozásban irracionálisak voltak, akkor viszont el van veszve a közönség is és az író is.

Majdnem azt mondhatnánk, ez a groteszk antinosztalgia. Csakhogy ez a groteszk antinosztalgia ebben az esetben egyfelől borzasztóan tudatos, másfelől éppen az, ami a művészi tudatosság lényege, hiányzik belőle. Lejátszódnak a perek, illetve azok ideába emelt vázlatai, lejátszódnak események, melyek mind töredékesen maradnak. S éppen ez a töredékesség az, ami nem méltó Örkényhez, a drámaíróhoz. Érezzük, kimondja: semmiféle nosztalgiával nem kell az évtizedekkel ezelőtti történethez visszafordulni. Csakhogy pusztán kimondja, és művészi értelemben nincs kötőanyaga az ábrázolásnak. A cirkusz irracionális. De a dráma-cirkusz egészen mélyen racionális általában Örkénynél is. Mert van-e mélyebb racionalitás, mint például Brecht *Mahagonnyjának* racionalitása, van-e konkrétabb racionalitás, mint az, hogy emberek beszállnak egy autóbuszba, úgy hiszik, hogy mozog, s közben az autóbusz áll, mint ahogyan Ljubimov ábrázolta a *Háromgarasos* operát. Ha ezt a fajta racionalitást, mely egyszerre gondolati és művészi, feloldjuk, akkor hiába minden.

Lehet rajta vitatkozni, mennyire közsönhető ez a feloldott nosztalgia annak, hogy Örkény maga nem simította át a művet, hogy akár egynéhány vonással nem világította át. Lehet azon is vitatkozni, hogy mennyire helyes hozzányúl-ni az örkényi anyaghoz, és milyen mód-szerekkel lehet hozzányúl-ni a hagyatékhoz. Mindezek azonban irodalomtörténeti kérdések. Az élő drámát nem érintik, mert az élő dráma itt legfeljebb pislákolni látszik. S éppen annak a művésznak a drámájáról van szó, aki a magyar dráma-irodalom egész történetében talán a legújabb, talán a legélénkebb és valószínűleg a legfurcsább színtörésben mutatta be a magyar életet. Ehhez a színtöréshez most csak a törést éreztük hozzájárulni, sajnos egy élet eltört, és eltörte magát a művet.

A legérdekesebb változata azonban a tudatos nosztalgiának vagy antinosztalgiának a *Fatornyok* várszínházbéli elő-

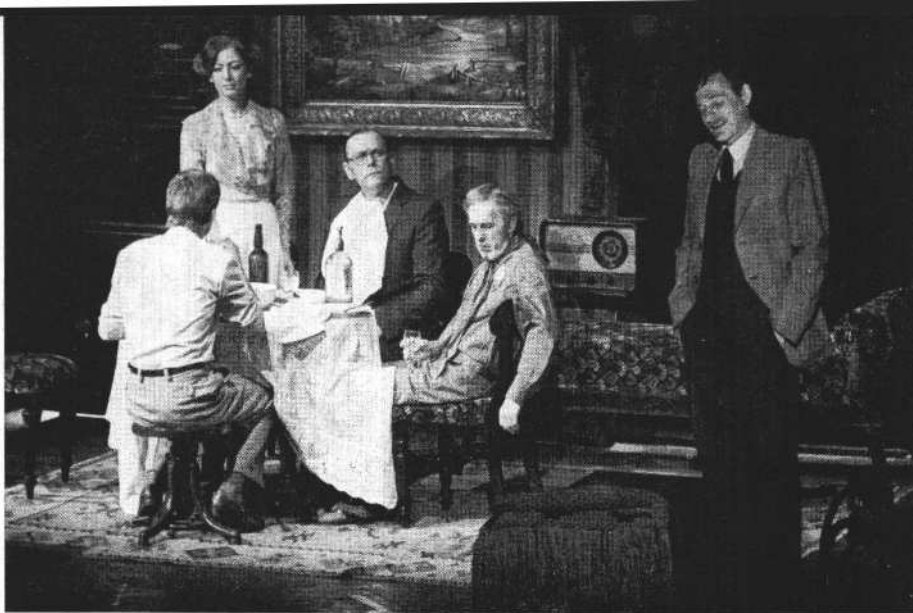


Szombathy Gyula (Novotni) és Réciczky Gábor (Barabás Ádám) Örkény István: *Forgatókönyvének* várszínházi előadásában

adása volt. Miután adózott a nosztalgia e fajtájának valamilyen formában a Madách Színház és a Vígyszínház, melyek bemutatták az előzőekben tárgyalt darabokat, szinte szuperprodukcióban és mérték-ben adózott ennek a Várszínház is. Hogy miért Zilahy és miért a *Fatornyok* Talán összefüggésben van ez azzal is, hogy hirtelenében divatba jött nálunk a negyvenes évek első felének történelmi megértése. Megjelent számtalan emlék irat, melyek közül csaknem mindegyik nagy érdeklődést keltett. Kádár Gyuláé, Bárczié éppen úgy, mint az irodalmilag legjobb Simonffy Andrásé. Hozzájárulhatott ehhez, hogy Zilahy Lajos hazavágyott, és már zsebében volt a hazatérési engedély, mikor meghalt. De az is oka lehetett ennek, hogy mostanában nagyon kevés az igazi színpadi alkotás olyan értelemben, hogy a felvonások expozícióval kezdődnek, hogy létezik felvonásvég, hogy a megfogalmazások szellemesek, hogy a függöny éppen a megfelelő vég-szóra megy le (ha van), márpedig Zilahy

ebből a szempontból megközelíti Molnár Ferencet is, és a maga módján íróibb feladatot vállal, mint a jól megcsinált darabok szerzői.

Nos, emlékszem a *Fatornyok* első bemutatójára is, mint ahogyan fennmaradt, sőt nosztalgiákat ébresztett a *Fatornyok* egykori sikere igen sokakban. A *Fatornyok* annak idején csaknem minden rétegben gondolatokat ébresztett, s körülbelül azt az érzést keltette: ez a darab engem igazol. Mi volt ennek az oka? Mindenekelőtt az, hogy Zilahy a legteljesebb megértéssel fordult német származású mérnök hőse, Kriegs Rudolf felé, aki a haza hívására hallgat, és visszatér a hitleri Németországba. A maga szempontjából Kriegs Rudolfnak Zilahynál igaza van. Majdnem mindenkit, akit egyszer csak elkezdtek hívni akár a németek, akár mások, és életük története folyamán valahogy e hívással ellentétesen is elkötelezték magukat, úgy érezték: de me fabula narratur. Persze a magyar érzésnek is nagyon sok szerepet ad Zilahy Lajos. Ne



Jelenet Zilahy Lajos: *Fatornyok* című drámájának várszínházi előadásából

felejtsük el, hogy Zilahy a Kállay-korszak idején az egész országgal együtt táncolta a Kállay-kettőt, de az is biztos, hogy magántáncosként - a színpad bal oldalán. Nos, a magyar érzületet Zilahy abban látta, hogy amint Kriegs vissza-vágyódik a maga fatornyai közé, úgy felesége hasonlóképpen visszavágyódik Öregfaluba, erdélyi hazájába.

Két nosztalgia ütközik össze, de a két nosztalgiának világnézeti tartalma van. És Zilahy csodálatosan tud zongorázni a nosztalgiákon. A nosztalgiazongorista mindenekelőtt egy nagyon csúnya képet hoz be a színpad közepére, melyről kiderül, hogy Kriegs Rudolf maga festette, és nem mást ábrázol, mint saját gyermekkorának színhelyét. Neje ösztönösen gyűlöli ezt a képet, s ebben igaza is van, mert a kép rossz. De Kriegs nosztalgiája valóban betegesnek látszik - jó a kép vagy rossz - : itt laktak a szülei. Hasonlóan játszik Zilahy nosztalgiazongoráján akkor is, amikor az asszonyt bemutatja, aki Öregfaluban óhajt meghalni, úgy, mint. . . Továbbá szerepel az asszony papája is, aki igazi tekintetes úr, és aki teljességgel osztja lánya nosztalgiáját, sőt mi több, inasuk is van Öregfaluról, az egykori inasuk, aki a megtestesült nosztalgia a szemükben, és akinek szintén könny szökik a szemébe, ha Öregfalut említik. Persze Zilahy nagyon jól tudja, hogy ezzel a darab szentimentalizmusa csupán önerejű lenne, és így nem lehet darabot felépíteni. Éppen ezért nemcsak a konfliktus szentimentális feltételeit teremti meg, hanem a konfliktus konkrét tárgyát is. S ez a tárgy nagyon sok mindent elárul Zilahyról is, a korról is, mert a tárgy nem más, mint az előbb említett Kriegs házaspár éppen érettségizett fiúgyermek. A fiúgyermek, mint ahogy magyar úrifíúhoz illik, időnként hosszú fehér selyemsálat visel (léteztek státuszszimbólumok akkor is), a vendéglőben

lévő kitömött baglyot bagolypörkölt formájában megeteti a cigánnyal. Vagyis a móríci, Nagy Lajos-i dzsentrí összes allűrjei visszatérnek a Kriegs fiúnál. Persze ezek az allűrök Móríciéknél nem bocsáttatnak meg. Móríciéknél arról van szó, hogy az ilyen dzsentrí fennhíjazás társadalmilag, politikailag, erkölcsileg a legrosszabb utakat nyitja meg. Zilahynál ez az a kedves dzsentrífiú, aki Jávör Pálian kedves és dzsentrí, csinos és selyemsálas, egy este háromszáz pengőt költ el a vendéglőben, de minden költekezése megbocsáttatik. Megbocsátja a nagypapa, a mama, sőt még a német papa is, megbocsátja Zilahy is, s a nézőnek is a családtagokhoz hasonlóan elnézően büszkének kell lennie rá. Így válik nézőből elnézővé, és ha elnézővé vált, akkor már abszolút híve maradhat Zilahynak, a *Fatornyoknak* és mindennek, ami ott lejátsszódik.

S minekutána már megismerkedtünk azzal a fiatalemberrel, aki előbb apja iránti szeretetből a színpadon végigéneklí a *Wacht am Rheint*, majd igazi magyar dzsentríallűrökkel adott szerenádot, nemcsak hogy meg kell bocsátani neki, hanem együtt kell nevetni a színpadi szereplőkkel, akik azt a különös humort is tudják élvezni, ami a bagolypörkölt elfogyasztásában áll. Meg kell mondani, hogy a negyvenes évek első felében a közönség egy része külön charme-nak találta azt, hogy az ifjúember ily szellemes, továbbá maga is jót nevetett. Ezek után meglepődéssel vette tudomásul, hogy a dzsentrílet mögött meghúzódhat a német racionalitás és komolykodás kritikája is, valamint lehetséges, hogy ebből a fiatalemberből azért rövidesen a nemzet egyik jeles képviselője lesz.

Ezzel még mindig nem volna kész a darab, ha Zilahy nem tudta volna továbbpergetni, mégpedig úgy, hogy a fenti szereplőkön kívül, akik rendkívül jelleg

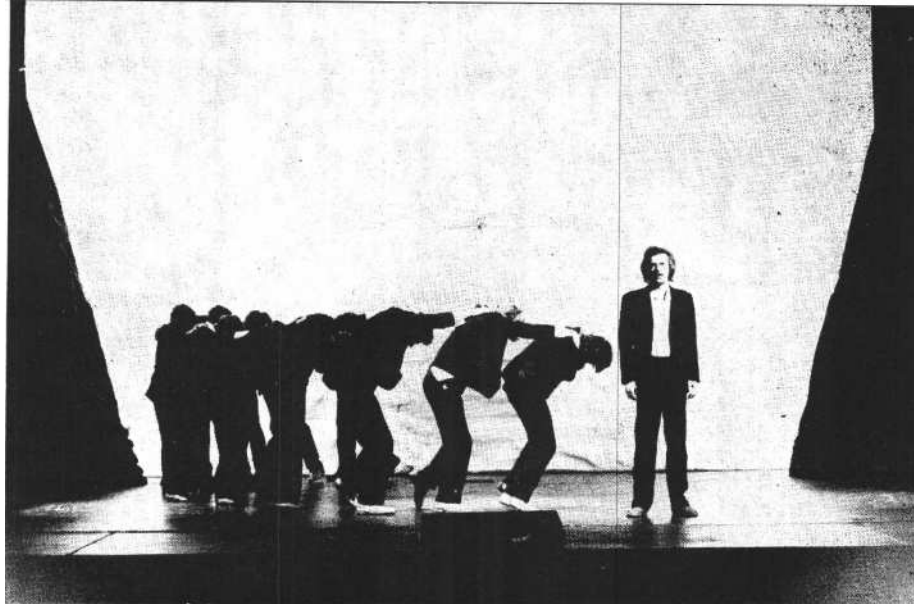
zetesek és végeredményben hízelegtek a kor magyar közönségének, nem épít be valami kissé kellemetlent is. Ez a kissé kellemetlen Kriegs Rudolf testvére, aki nem azért kellemetlen, mert nevét magyárosította, s nem vágyik vissza a teuton őshazába, hanem történetesen azért, mert a felesége zsidó. Most már Zilahy szereplői szó nélkül tudomásul veszik azt, hogy Kriegs nem akar érintkezni saját testvérével, aki egyébként gyógyszerész, mert ő maga ugyan nem antiszemita, de hát olyan idők járnak, hogy . . . S nem is az a probléma, hogy Kriegs Rudolf így foglal állást, hanem az a probléma, hogy végül is mindenki elfogadja ezt az álláspontot. Valószínűleg azért, mert nincs igazán erejük tiltakozni, de sokkal inkább azért, mert valahogy a magyar uralkodó osztály finomabb lelkű tagjai pontosan azt szerették, ha az olyan probléma, mint a zsidókérdés, valahogy megoldódik, csak önekik ne legyen semmi közük hozzá. S noha tudjuk, hogy uralkodó osztályunknak nem sikerült igazán mosni kezeit - azóta is mossa, pedig már maga az uralkodó osztály nem is létezik -, de szorgalmasan mossa, mossa, mint Ágnes asszony a lepedőjét.

S ha már mindezt feldobta a színpadra Zilahy, akkor kellett egy olyan mozzanatot találni, amelyben mégis kifejezte azt a véleményét: ugyan a Kriegs család szétesése sajnos történeti szükségszerűség, ugyan ő maga nem rokonszenvezik Kriegsszel, de történetileg érthetőnek tartja törekvéseit, viszont ami az ifjú generációt illeti, az adott helyzetben feltétlenül részese ennek a tragédiának. Ugyanakkor, minthogy az előbb említett dzsentrígyerek mégiscsak rendes gyerekek, tehát nem megy el a papával Németországba, hanem mamájával marad.

Eddig tartott a negyvenes években több százas szériában menő *Fatornyok*. A fentiek alapján érthető, hogy a szélsőségesen németbarát fasisztákon kívül mindenki megtalálta a magáét benne, és az is, hogy amikor Magyarországon a németek kerültek uralomra, akkor betiltották a *Fatornyokat*. Az is teljesen érthető, hogy Zilahy a *Fatornyokat* folytatta, el-látta egy újabb felvonással, s ebben a felvonásban már Kriegs Rudolfot sokkal szigorúbban ítéli meg, hiszen Kriegs ama német vegyigár egyik vezetője volt, mely a Cyklon B gázt gyártotta, Magyar-országra menekül a háború után. Míg azonban Kriegs megérkezik, a régebbi alakok mind fölvonulnak, kivéve a zsidó sógornőt, akit természetesen elgázosított-

tak, és akit mindenki nagyon sajnál. Némi feszültségvibrálást az is okoz, hogy a család szeme fényét, a fiatalembert elviszik a nyilasok, de megkerül Zilahy és a jól megcsinált dráma törvényei szerint. Közben újabb melankolikus esemény is történik, mert a nagypapa meghal, igaz, hogy utolsó pillanataiban még élvezheti egy nagyon kedves szovjet katona tangóharmonika-játékát. A család végeredményben nem adja föl Kriegs Rudolfot, noha kiderül, hogy Kriegsék elváltak még a háború alatt, s az asszony a család régi barátjának (házibarát) felesége lesz. Ennek ellenére a megdöbbenéstől vagy ízlésüktől vezettetve nem adják fel Kriegsset. Csúpan az történik, hogy a ha-tóság letartóztatja, és a család tagjai nem viselkednek a letartóztatás alkalmával túlzottan aktívan. Viszont Kriegs öccse, aki megtudja, hogy azon bizonyos gázt, mellyel feleségét elpusztították, éppen az ő saját bátyja gyártotta, a nyílt színen ön-gyilkos lesz.

Mint látható, a *Fatornyok* igazi Zilahy-darab, és Zilahy-mértékkel nagyon jó; igazi dramaturgiai mértékkel nagyon gyenge, a rossz drámaírók mértékéhez képest viszont megírt. Mindezt Kerényi Imre is látta, és a Várszínházban fantasztikus kísérletbe fogott. Az egész történetet, mely a valóságtól és a mai nézőtől is tökéletesen idegen, idézőjelbe teszi. Történelmi leckét akar adni, és ha valaki éppen a Várszínházban óhajt történelmi leckét venni, akkor feltétlenül nagy élvezettel nézi végig ezt a teljesen idézőjeles előadást. A nosztalgia maga is idézőjelbe tetetett, a darab cselekménye idézőjelbe tetetett, írója szintén, sőt a magyar történelem is. A nosztalgia idézőjelben és idézőjel nélkül egy-egy pillanatra felbontva, majd a legszigorúbban és duplán macskakörmök között, történelmi játék és mégis Zilahy-bemutató, de nem Zilahy szellemében ami nagyon helyes, mert az elviselhetetlen lenne. Mindezzel persze nem akarom Zilahyt bántani, mert magam is tudom, hogy mint a Kállaykettős magántáncosa, a legtisztességesebbek közé tartozott, az előadás elmondja a felszabadulás utáni pozitív szerepét is, és végül azt is, hogy nem akart Amerikában maradni. Mindez igaz, sem személyi tisztességében, sem tollforgatói ügyességében nem kételkedünk ezután sem, aki megnézte a darabot, az meggyőződött azonban arról, hogy a személyes tisztesség, sőt a politikus okosság sem tesz mindenkit jó drámaíróvá, még akkor sem, ha nagyon rutinos szerző.



Sarkadi Imre: Kőműves Kelemen (Pesti Színház) (Iklády László felvételei)

Az előadás persze viták forrásává vált. Nekem az a véleményem, hogy ez a kísérlet voltaképpen talán a legtokéletesebb válasz minden nosztalgikus tendenciára. Itt a többszörös idézőjel végeredményben annyira elidegeníti a darabot, annyira csak történelmi tanulságként szolgál, hogy sok szempontból nevelőbb hatású, mint az emlékiratok, melyeket épp az imént dicsértünk. Egy korszak egész világa felett - nemcsak történelme, hanem érzésvilága felett is - ezekkel az idézőjelekkel kondul meg véglegesen a halláharang. S talán éppen ezek az idézőjelek ítélik el legjobban azt a furcsa cin-kosságot, mely Magyarországon önmagát ellenállásnak véelve, később hirdelve is, azért az uralkodó hangulat volt a negyvenes években.

Ezzel a nosztalgia utolsó fázisa, az idézőjeles, a tudatosá tett, a történetileg átértékelt nosztalgia a legekleatásabb kifejezését kapta. És sajnálatos, hogy ez az álnosztalgia (itt nem pejoratíve használom a szót) végeredményben igénybe vette az évad nagy részét. A többi sajnos mint új magyar dráma kevésbé számottevő. Például a *Kőműv's Kelemen* Sarkadi egyik töredékéből építkezik. Ennek a töredéknek - rövid töredék - mint Sarkadinál mindennek, igen komoly gondolati tartalma van. Vajon csupán emberáldozattal lehetséges-e építeni? A ballada annak idején azt vallotta, hogy Déva várát felépíteni csak így lehet. De ez a ballada idejében volt. Vajon örök igazság-e ez? Vajon kiterjeszthető-e minden időre, mint ahogy a dogmatizmus saját korszakára kiterjesztette? Éppen ez az a korszak, amikor csak az emberáldozat volt az egyedüli lehetősége az építésnek - a dogmatizmus szerint. Óriási vita ez. Sarkadi megkezdte a vitát, de nem fejezte be.

S ebből a megkezdett vitából lesz egy olyan dráma, melynek előadása a Pesti Színházban ma is vonzza a közönséget. Az egyetlen gondolat, az tehát, hogy egy drámában gondolat van, már önmagában is vonzerő. Ehhez azután hozzájárul a zene is. A zene, mely önmagában, érzésem szerint, az utóbbi évek rockmuzsikájának összefoglalását próbálja adni, de itt úgy értelmezi magát a rockmuzsikát is, mint az emberáldozat-világból való kitörést és annak eszközét. A rock bizonyos értelemben ez is volt. Vagy legalábbis ez akart lenni. Így összecseng mindazzal, amit Sarkadi írt, és újabb vonzerőt gyakorol a közönségre. S ha ehhez még hozzávesszük, hogy a tragikus sorsú építőmestert Hegedűs D. Géza valami döbbenetes célratöréssel és a célratörésben létrejövő megrendüléssel játszotta, akkor nagyon jól tudhatjuk, hogy itt azután már túlvagyunk a nosztalgian.

S még valamit, ami ebben a nagyon is töredékes műben azért Sarkadi zsenialitását bizonyítja. Mind a tizenkét kőműves azonos érdeke, hogy fölépítsék Déva várát. S nincs demokratikusabb dolog, mint a sorsra bízni, hogy kinek a feleségét építik be a várba. Csakhogy a teljes egyenlőség mögött a teljes egyenlőtlenség van Sarkadi szerint. Mert van olyan, akinek nincs is felesége. Van olyan, akinek nemrég járt ott a felesége. S végül van olyan, akinek a felesége nem jöhet, mert beteg a gyerek. Ez utóbbi Kőműves Kelemen. S a sors iróniája, hogy éppen az ő felesége érkezik meg. S ebben az értelemben e sorok írójának van nosztalgiaja - mégpedig a Sarkadi típusú drámaíró iránt. Az iránt a drámaíró iránt, aki egy töredékben is ennyi mindent tudott süríteni.

PÓR ANNA

Táncfórum és színház

„Miénk a mozgalom, magunkat nézzük... semmi célja ennek a fojtogató beltenyészetnek... nincs hol megmutatkozzunk... nem lát a közönség" fakadt ki majd tíz éve egy sokszínű szolnoki néptánc-fesztivált követő esti beszélgetésben az egyik koreográfus folklorista: Novák Ferenc. „Külföldön negyedszázada mennybe megyünk, de oda csak beérett művet, tiszta folklórt vihetünk, a kísérletező munkát idehaza kellene lemérteni, találkozni a közönséggel" ... verte tovább az asztalt. - Hasonló panasz hangzott el a fiatal balettművészek táborából is, hiszen nekik még fesztivál sem adatott koreográfiai kísérleteik bemutatására. A sokfelől érkező feszítő erő, a már megszületett és születésre váró művek követelő hangja végül tetté formálódott, és 1980-ban kaput nyitott a Budai Vigadóban: Budapest első állandó befogadó táncszínháza, a Táncfórum: a Galambos Tibor vezette meghitt kis kamaraszínház.

Hétfőnként nyüzsgő a Vár alja. A fiatalság birtokba vette a tánc otthonát. A második évadra folyamatosan szélesedett a műsorterv: helyet kapott a tánc minden ágazata. Balett, néptánc, expreszszív „modern tánc", hivatásosok és ama-tőrök, a Jazzbalett és a Fővárosi Operettszínház együttesének műhelymunkáitól a pesti Broadway mulatóinak, a Moulin Rouge-nak és a Maximnak a műsoráig minden helyet kapott ezen a fórumon. Az Operaház balettstúdiójának munkái és az Állami Balett Intézet növendékei mellett olykor még Opera-házunk jeles szólistáinak koncertszámai is láthatók. Szerzői estek és portréműsorok, fővárosi és vidéki, olykor külföldi művészek előadásai váltakoznak a Fórum színpadán.

Propaganda és sajtóvisszhang még minimális, messze alatta marad az ügy már felismerhető jelentőségén, de már megteremtődik a közönség. Üres széksorokat a két év alatt alig láttunk, álló és földön ülő ifjúságot viszont annál többször.

Nem vállalkozhatunk most a két év során a színpadon megjelent művek, régen ismert és most bemutatkozó művé

szek által létrehozott produkciók átfogó értékelésére, a két év gazdag tapasztalatainak minden vonatkozású összegezésére. Ezúttal inkább néhány olyan, a színházi rendezést közvetlenül érintő, inspiráló jelenségről szólnánk, amelyek a Táncfórum nélkül, úgy véljük, nemigen kerültek volna napvilágra.

Az új színház a két év mérlegén ugyanis éppen kamara és kísérleti jellegénél, nyitottságánál fogva váltotta be (messze várakozáson felül is) a hozzá fűzött reményeket. Drámai mű esetleg, keservek között, talán még létezhet papíron, olvasmányként, és feltámadhat az utókorban, de koreográfiai látomás színpad és együttes nélkül csírájában hal meg, nem születhet világra.

Ezúttal, ha még oly szűk keretek között is, de megteremtődött a lehetőség: „itta pálya" „hic Rodos hic salta"; energiák tudnak feltörni, legendák szertefoszlanak. Mindenekelőtt talán az Operaház stúdiójának fiatal koreográfusai (például Keveházi Gábor és László Péter popzenére tervezett balettjei), a Fővárosi Operettszínház kísérletező műhelye és az Állami Balett Intézet növendékei számára a kipróbálás és megmutatkozás szinte egyetlen lehetőségét nyújtja a Táncfórum. Velük együtt többek között most levegőhöz jutottak a magyar néptánc-koreográfia (Szolnokon már felszínre bukkant) sajátosan újszerű irányzatai is.

Nos, a Táncfórumnak a magyar színházi világra való kisugárzása különös módon éppen ezeknek a műveknek a bemutatásához kapcsolódik. Az 1981-82-es színházi évad nagy színházi eseménye, a *Csiksomlyói passió*, majd ezt követően az évad másik nagy közönségsikere, a *Kőműves Kelemen* rockballada szinte tökéletesen magukba olvasztottak két korábban megszületett rokon témájú tánc-kompozíciót, és velük együtt a felszabadulás utáni magyar néptánc-kultúra eredményeire támaszkodó, modern avantgarde kísérleteinek teljes eszköztárát, stílusformavilágát is.

A két színmű és a két előadás egymástól tartalomban, műfajban, stílusban tökéletesen eltérő munka, egyvalami azonban, úgy tűnik, mégis közös bennük: létrejött velük az összművészeti színháznak olyan sajátosan modern magyar válfaja, amely hazai színművekkel és folklórhagyományokkal különírt irányzatokat és avantgarde eredményeket egyesítve teremtett gondolatébresztő, közönséget vonzó népszínházat.

Az utóbbi évtizedek magyar színmű

vészétét és táncművészetét nyomon követve úgy véljük, hogy nem véletlen találkozás tanúi vagyunk. Aki figyelemmel kísérte Kerényi Imre megtett útját az első Tamási Áron-rendezés stíluskeresésétől a mostani előadásig, és ugyanakkor áttekinthette Novák Ferenc pályáját is, az most egyértelműen megállapíthatta, hogy itt nem véletlen egymásra találásról van szó, hanem hogy sok év munkásában napjainkra beérett a vetés.

Csak látszólag véletlen, hogy Kerényi Imre, akinek évek hosszú során át dédelgetett terve a *Csiksomlyói passió* színrevitele, egy eredetileg barokk stílusúra tervezett rendezői elképzelését a néphagyományra épülő játék irányában módosította, amikor a Táncfórumon meglátta Novák Ferenc folklórelemekre épült táncos *Passióját* és felkérte a koreográfust segítő társnak. Novák vont be a munkába Rossa Lászlót, a hazai néptánc-avantgarde-dal hosszú évek óta alkotóközösségben összeforrott zeneszerzőt, akinek egyházi zene és népdal, énekhang és a színpadon vándorló hegedűsök összhangjából megszületett színpadi zenéje megadja az egész produkció számára meghatározó, népi szürrealizmus felé hajló alaphangját. Érdekes példája ennek a megközelítési módnak a Novák-Rossa együttműködésből született zenei-dramaturgiai „trouville", a *Koszorú, koszorú, mért vagy olyan szomorú* gyermekdalnak tragikus Golgota-motívumként való visszavisszatérése, vagy Novák Ferenc egy korábbi koreográfiájában már megfogalmazott *Mit akar ez az egy ember* kezdetű gyermekdalnak drámai funkcióval való beépülése a passióba.

Kerényi Imre és Balogh Elemér hűtlen hűséggel, mai látásmóddal megfogalmazott passiójához megkereste a hasonló szemléletű alkotótársakat. Ebben a koncepcióban Novák Ferenc is a koreográfusi hatáskört meghaladó rendezőtársá válhatott.

A két művészeti ág találkozását megérlelte az idő. A modern jelzések színpad és újkori rituálé felől érkező rendezők, és néprajzon, bartóki puritanizmuson iskolázott táncosok, zenészek nemzedékének már véérébe ivódott a közösségi hagyományon és népi realizmuson alapuló szürrealista látásmód. Felnevekvőben van már az a közönség is, amely számára nem idegen a bibliai neoprimitív és folklorisztikai szimbólumrendszerre építő összművészeti színjáték. - A kitűnő alkotóközösségben szerencsére lehetetlen különválasztani bárkinek a munká-

ját, mert a díszlet, jelmez ugyanúgy szer-
ves atmoszférateremtő része az előadás-
nak, mint az együttessé forrott, szépen
beszélő, meggyőződéssel játszó, éneklő,
táncoló színészgárda. Novák a színész-
mozgatás és koreográfia stílusos egységét
teremtette meg.

Viszont nyilvánvalóan Kerényi Imre
világosan megfogalmazott, modern kon-
cepciója kellett ahhoz, hogy mindezek az
elemek az összkompozíción belül egyazon
irányban, egymást erősítve hassanak. Az
előadás mához szóló meggyőzőerejének
titka kétségtelenül a hagyományokkal
kapcsolatos, kiérlelt állásfoglalás : az
alázattal, művészettel megfogalmazott
megőrizve meghaladás. Ebben a közegben
a tánc és népi játék, a haranglábat
körülzáró, behatárolt térségben kibonta-
kozó, zsolozsmázó körmenetek áhítatos
nyugalma és a gonosz tréfamesterek kettős
szerepét betöltő ördögök komikus táncos
jellemzése, önmagunkon túlmutató
szimbólumként jelenhettek meg. A pálos
rendi misztérium szövegébe illesz-tett
hagyományos betlehemes játék vas-kos-
népi humora, tragikum és primitív suta
báj, áhítat és távolító irónia harmonikus
egysége idézi meg számunkra az egykori
tömegdráma ünnepi légkörét.

Más oldalról, a mai ifjúság problema-
tikáját modern énekes-zenés-táncos szín-
játékok formájában megfogalmazó elő-
adások útján jutott el Marton László szinte
új műfajt teremtve, a *Kőműves* Kelemen
rockballadához. Itt eleve más közegben
funkcionál a tánc. Sarkadi Imre
drámatörredékében a parabolaként használt
balladát eleve felbontja, hagyományos
problematikáját megoldatlanul nyitva
hagyja; a megzenésített szövegekben is
szuverén kezelésben rockhangvétellel
jelennek meg népdalelemek, és az eredeti
balladai változatok különböző szö-
vegrészei. Itt tökéletesen helyére talált
Novák Ferenc korábban önálló műként is
megalkotott koreográfiája, amely már
eleve nem hagyományos néptánc, hanem
az elemeket saját leleménnyel alkalmazó
mű volt. Alapja az egymásba kapaszkodó
férfiak súlyos, ritmikusan dobogó, mindig
újra meginduló körtánc, és leghatásosabb
színpadi ötlete, a babona szülte
tébolyultan leszűkült körtánc sistergő
katlanába dobott asszony jelképe.

A *Csíkossomlyói* passióban az évszázadok
csiszolta folklór harmóniavilága (a klasz-
zikus szépségű „széki lassú”, mint

Ádám és Éva szerelmi tánca, valamint
Jézus és Mária búcsúzása) adja a tánc
alapját, a rockballadában viszont hagyo-
mányt feldolgozó mai zenés dráma új
stíluskereséséhez illeszkedik a táncnyelv.
A különbözőségeken túlmutató indítékok,
úgy véljük, mégis egyazon szélesebb körű
áramlathoz kapcsolódnak,

A hazai színjátszásban évek óta megy
végbe a folyamat, amely a naturalista já-
téktílustól való eltávolodáshoz szükség-
szerűen megkeresi a stilizálás, az általa-
nosabb érvényű elvonatkoztatás eszközeit
a koreográfia szimbolikus jelrend-szerét.

A közismert világjelenséghez szükség-
telen példákat sorolni. (Talán elég Beckett
utatisásban rögzített koreográfiai
kottázásaira utalnunk, vagy éppen az
irányzat egyik veteránjának Jean-Louis
Barrault-nak 81-es *Psyché*-rendezését em-
lítenünk, ahol a színészek tökéletes ter-
mészetességgel lépnek át a pantomimból,
a táncból, énekből a beszélt költői szö-
vegbe és vissza. Vagy utalhatnánk Eurí-
pidész *Medeájának* 81-es avignoni elő-
adására, amikor is a rendezőnek Gilibert-
nek - a szó, zene és tánc egységéről vallott
meggyőző koncepciója akkor vált
kérdéssé, amikor a realizmust keresve
idegen testként társalgási stílust kevert a
produkcióba.)

Az antik tragédiák, bibliai vagy mondai
témák természetüknél fogva eleve
vonzzák a rítus és ünnepi játék tradicio-
nális közösségi hatáskeltő eszközt, az
éneket, a ritmizált mozgást, az emberi
viszonylatokat, akciókat térben kivetítő,
megszerkesztett koreográfiák képzettár-
sításainak eszköztárát. Am közhely az is,
hogy a leg„maibb”, „leghétköznapiabbnak”
tűnő témánál, mint például Kornis Mihály
Halleluja című darabja Zsámbéki Gábor
rendezésében, Márton András groteszkbe
hajló jelbeszéde, ritmizáló rugózásai,
spiccen járásai, olykor furcsa táncos
karmozgásai vagy éppen fejen-állása is
hozzáségít az „egy az egyben” való
értelmezésen túlmutató jelentésrétegek,
összefüggések érzékeltetéséhez.

Szinte törvényszerű volt, hogy a világ-
szerte megkövetelt színészi mozgáskultúra
nyomába szegődő hazai rendezők előbb-
utóbb (vagy újra meg újra) rátaláljanak a
magyar táncművészet fejlődése során
napjainkra kialakult sajátos irányzatokra,
a Táncháztömegmozgásig ívelő
folklórközpontú néptánc „új hullám” és a
neoexpresszionizmussal és más „iz-

musokkal” ötvöződő színpadi néptánc
eszköztáira. Ennek megértéséhez, a
téma hosszabb kibontásának itt nem lé-
vén helye, csak röviden utalnánk arra,
hogy miről is van szó.

A magyar táncművészetben a felsza-
badulás után a művelődéspolitikai - min-
den művészeti ágban keresztülvitt - fo-
lyamatában a német expresszionizmus
hazai változataként kibontakozott moz-
gásművészeti irányzat, a „polgári deka-
dens izmusok”-kal egyetemben eltöröl-
tetett, és a klasszikus balett és a néptánc
nyilvánított a szocialista tartalmak
hordozására alkalmas haladó hagyomány-
nak. A magyar táncművészek képességei
tehát erre a két támogatott irányzatra kor-
látozva bontakozhattak ki. Így számos
történelmi, társadalmi adottságunkból
adódó körülmény közrejátszásával is a
mai napra az alakult ki, hogy a (leningrádi
„nagy hagyományokon felnőtt) magyar
klasszikus balettképzést a világ-ranglistán
az elsők között jegyzi, és a Bartók-
Kodály iskolán növekedett világhírű
tudományos magyar néptánc kutatásra
támaszkodó néptáncművészetünk már
„magyar iskola”-ként vált nemzetközileg
elismerté.

Am a természetes öntörvényű fejlődés
megszakításával, erőszakos beavatkozás-
sal kiszorított expresszionizmus és társai,
a későbbi szabadabb légkörben szükség-
szerűen különféle csatornákon szivárogtak
vissza, amikor az elzárkózás lazulásával
szembetűnővé vált a nemzetközi me-
zőnytől való lemaradásunk ezen a terüle-
ten. A hivatásos balettművészetben, mint
ismeretes, az Eck Imre vezette Pécsi Ba-
lett akkori frontáttörése, majd pedig a
Béjart-balett operaházi előadásai és az
ezek hatására keletkezett magyar koreog-
ráfiák (Seregi László, Fodor Antal mun-
kái) jelezték a felzárkózás útját. A hetve-
nes évek végén keletkezett Markó Iván
vezette Győri Balett már a hazai balett-
képzés és a Béjart-féle expresszionizmus
találkozásának gyümölcse.

Am az amatőr táncosoknál a sajátos
magyar fejlődés különös utat járt meg. A
színpadi néptáncmozgalomban a hetvenes
években fokozatosan kettéválás jött létre.
Az egyik póluson a nemzetközi
folklórreneszáns nálunk, kelet és nyugat
mezsgyéjén Európa-szerte szinte egye-
dülálló jelenséget hozott létre. A tudo-
mányos kutatás - a kelet-európai táncok
stílusjegyeit, az improvizációk törvény-
szerűségeit feltáró -- eredményeire tá-

maszkodó robbanó erejű „új hullám” az eredeti táncok megismerését és elsajátítását tűzte zászlajára. A párhuzamos zenei mozgalommal (Sebő és társai) összefogva az improvizáció frissességével megújította a színpadi koreográfiát, és dinamikus sodrásában megszületett a vele kölcsönhatású ifjúsági Táncház-mozgalom. A mai ifjúsággal együttlélegző irányzat vezéregyénisége Tímár Sándor (egyik jellegzetes alkotása Nagy László *Táncszók* versének szuggesztív ritmikájú koreográfiai megfogalmazása) és ifjú szakembergárdája az országot át-fogó mozgalmat teremtett.

A színpadi néptánc másik ága viszont a folklór szabad feldolgozását tűzte ki célul, és ezzel együtt a folklóron túlmutató drámai és gondolati tartalmak kifejezésére sokrétű kísérletek sorozatával, a néptáncból alakított ki a hajdan mozgásművészetként megszüntetett (most amerikai „modern dance” és „Graham iskola”-ként újra felfedezett) expresszionista irányzatot és szürrealista szimbólumrendszereket is magába ötvöző sajátos táncnyelvet.

Az út önmagában küzdelmekkel teli vállalkozás, mert a hagyományban meghatározott tartalmak kifejezésére évszázadosan kialakult formanyelvet próbál újszerű, az eredetitől merőben eltérő tematikák, olykor elidegenedés vagy más bonyolult intellektuális, esetleg éppen Beckett- vagy Kafka-szellemiségű tartalmak megfogalmazására felhasználni. Ezért az ilyenfajta - a Fórumon egyéb-ként nagy érdeklődéssel fogadott - kísérletek a még kiforratlan mozgásanyag olykor észlelhető egysíkúsága révén, a tartalommal nem adekvát formai megjelenítés által nemegyszer bizonyos hiányérzetet hagynak a nézőben.

Viszonylag könnyebb dolga van a hazai délszláv és elevenen élő balkáni táncanyagból építkező Kricskovics Antalnak, mert e gazdag folklór archaikus vonásai eleve hihetővé teszik antik tragédiák, bibliai témák, rítusok megjelenítését. A Táncfórumon most újra lát-ható Carmina Buranára alkotott (talán Carmina Balcanának is nevezhető) koreográfiája az utóbbi évek egyik legszebb kompozíciója.

A magyar táncfolklór jellegénél fogva nehezebben tágítható ilyenfajta irányokban, ugyanakkor egyes kísérletező szellemű művészek tehetségük, szakmai tudásuk és mondanivalójuk intenzitása

révén olykor a redukált mozgásanyaggal is képesek egy-egy különös légkörű, hatásos művet létrehozni. Ilyen például a Fórumon több művel is jelentkező Györgyfalvy Katalinnak (Rossa Ernő zenéjével) korábban tragédia és szatíra ötvözetéből született *Montázs* című alkotása, amelynek talán éppen itt említendő érdekessége, hogy Tadeusz Kantor tragikomikus *Wielopole-Wielopole* című színművében Györgyfalvyval meglepően összecsengő képzettársításokra bukkantam. A *Montázsban az Ecseri lakodalmasból* közismertté vált táncos „mars” és a bevonulási katonainduló egymásba játszásával fehér menyasszonyi fátylak repülnek a tömeg fölött egyik fejről a másikra, hirtelen feketére cserélődnek, és a csinnadrattába a katona férjét kereső asszony eredeti siratójának töredékei keverednek, fekete fejkendős asszony bolyong a táncolók között. Míg Kantor néhány szóval, bábokkal és bábszerűen mozgatott emberekkel, lengyel tömegdalok és katonadalok montírozásával megvalósított, félig rögtönzött misztikus játékában egy hivatalnokkal, papokkal működtetett dermesztő mechanizmusban futószalagon történik a falu fiataljainak hadseregbe - tömegsírba való „kiszerelese”, miközben a groteszk, bábszerűen taszigált fiatal katonák sorozatban gyártott esküvőinél ugyanúgy röpülnek a menyasszonyi fátylak a fejek fölött, sőt még a hajigált menyasszonyi bábuk is. A színházból a tánc felé és a táncból a színház felé vezető úton hasonló szimbolikus motívumban találkozott a két művész eszköztára anélkül, hogy bármelyikük látta volna a másik munkáját, jelezvén, hogy mennyire kézenfekvő és időszerű a két művészeti ág rokon szemléletű alkotóinak közvetlen találkozása. Ez ugyanis talán az az érdekes jelenség, amit a folklórkutatásban „tipológiai egyezés”-nek neveznek, amikor azonos motívumok felbukkanásánál nem szükséges direkt átvétel, a motívum-vándorlás útját keresnünk, hanem tudomásul kell vennünk, hogy hasonló társadalmi körülmények hasonló művészeti kifejezéseket hoznak létre.

A magyar filmművészet már korábban felfigyelt a kelet-európai folklórban rejlő drámai hatások lehetőségeire. Elég Jancsó Miklós szimbólumrendszere térben kivetített nagy koreográfiáinak jellegzetes eszköztárára utalnunk.

Talán az sem véletlen, hogy hosszú

éveken át éppen Györgyfalvy Katalin, legutóbb pedig Novák Ferenc volt koreográfiai munkatársa.

Ha tovább gombolyítjuk visszafelé az összefüggések fonalát, úgy kiderül, hogy Jancsó Miklós az oly sok művészt inspiráló Muharay Elemér együttesének volt ifjúkorában tagja, míg Györgyfalvy Katalin évekkel később tudományos gyermekjáték gyűjtéseiben vett részt. Az előzményeket tovább kutatva végül megtudjuk, hogy Muharay Elemér, a színészből lett széles látókörű folklórkutató, a rendkívüli kisugárzású, nagy ihletű, művészek és kutatók irányítója és kiröpítője, éppen arra tette fel életét, hogy a nép-hagyomány és a régi magyar színjáték-hagyomány beáramlása sajátos általánosító látásmódjával megtermékenyítse a modern magyar színjátszást, hogy a bécsi emlékün, majd pedig a „jól megírt” darabok naturalizmusán nevelkedett „társalgási” „színjátszásunkban végül egy stilizáltabb, korszerűbb, sajátosan magyar játéktípus is kialakulhasson.

Évtizedek múltán, több' művésznemzedék munkásságán keresztül, a korábbi sokrétű előzményeket is magába olvasztva válik most a két nagy sikerű színházi előadásban megfogható valósággá ez a célkitűzés.

A *Csíksomlyói passiót* önmagában talán egyszeri, megismételhetetlen szerencsés találkozásnak is mondhatnánk, ám a *Kőműves Kelemen* más irányú sikeres útke-resése arra figyelmeztet, hogy úgy látszik, csakugyan kialakulóban van a nyugati (rock és Broadway) minták másodlagos utánzása helyett egy olyan korszerű, összművészeti színjáték, amelynek eszmeisége, tárgya, mozgás- és zenevilága hazai talajból táplálkozik, rendező és színész felszabadult otthonossággal mozog benne, és ami a fő, nagy erővel vonzza a hazai fiatalságot anélkül, hogy a rock-szerű importokkal olykor sajnos nem kívánt velejáróként jelentkező eksztatikus-narkotikus magatartásformákat sodorna magával. De úgy véljük, hogy a nemzetközi színházi világ számára is érdekesebb lehet az ilyen eredetibb veretű, újszerű előadás, mint az európai kommerszpiacokon hemzsegő különféle jobb-rosszabb Broadway-kópiák.

Színház és tánc közeledésének nyomon követése nyilván a jelenleginél átfogóbb, mélyebb elemzést érdemelne. Számos előzményről, úttörő kezdeményezésekről, rendezők és koreográfusok soráról kellene szólnunk, de eleve nem a téma kimerítése volt a célunk.

NÁDRA VALÉRIA

Mi lett veled, emberke - a Tháliában?

Magyarosabban hangzana a cím *úgy*, hogy mi lett *belőled*, ámde Hans Fallada nem egészen méltatlanul világhírű, mára igencsak eltűzött sikerűnek mondható regénye a hazai olvasók számára a derék Braun Soma fordítói leleményéből származó, érzelmes cím révén vált ismertté, mit több: szállóigévé, amely utóbbi már az alpműtől elszakadva is futja a maga pályáját 'a köznyelvben. (Lásd Békés István: Napjaink szállóigéi, 397. old.) A regény harmadik kiadása a közelmúltban jelent meg és fogyott el -- majdnem azt írtam: fogyott el és jelent meg, mert szinte a kiadás napján elkapkodták. Lehet tehát valami varázsa Fallada művének - esetleg éppen azt találják benne sokan vonzónak, ami a gyöngéje: a weimari köztársaság kisemberéről szóló történet alján összegyűlt, sűrű, édeskés szirupot. Kétségtelen, olvasni lehet, még némi kordokumentum-jellege is van a könyvnek, ám a kérdés akkor is kérdés, mit keres ez az ötven évvel ezelőtt íródott mű a színpadon, s ha színpadi megjelenését el kell is fogadnunk ténynek, még mindig nem tudjuk, mit akart ezzel 1982-ben a Thália Színház az 1982-es magyar nézőnek mondani? Mert mondani valamit, „üzenni” feltétlenül kell, vagy legalább imitálni az üzenetet, hiszen ez manapság már alapkövetelmény, pláne ha egy produkció azzal a nem is túlzottan titkolt igénnyel lép nézői elé, hogy annak a politikai kataklizmának a pszichológiai táptalaját, előzményét mutassa be, amelyet a náci terror megjelenése követett Németországban. Öntudatlan vagy tudatos párhuzamok sejenek fel a *kabaré* című filmmel, Bergman *Kígyótojásának* világával, csakhogy ami az említett művekben vérfagyasztóan groteszk, az itt bágyadt és céltalanul gunyoros, illetőleg valami csinált, általános (stílszerűen: allgemeine) gúny érződik a beiktatott songokban, a játékfelfogásban, de nem tudni, kit és mit kéne eltalálnia ennek az indultnak? „Játék és revü” - mondja a Tankred Dorst adaptációjára épülő magyar változat műfaji megjelölése, s ebből a revü kirívóan ötlettelen és szegényes, a tánckar alkalmilag (úgy értem: aznapra)



Incze József (Pinneberg) és Esztergályos Cecília (Pinnebergné) Hans Fallada: *Mi lesz veled, emberke?* című művének Thália színházi előadásából (Iklády László felvétele)

verbuválnak tetsző, minden összetanultság nélküli, ötlettelen koreográfiára mozgó szereplése, funkciótlan kosztümjei fölösleges terhet jelentenek a sok kis epizódból füzérré szerkesztett előadásban. A songok nélkülöznek azt a brechtikásteri kemény, éles, ridegen pontos szellemességet, amely valami pluszt jelenthetne a jelenetekhez képest, továbblendítené a cselekményt. Ehelyett melodramatikus felhangú, túlságosan is „eljátszott” dalbetéteket kapunk, amelyek csak leállítják a mozgásba lendült történetet, és nemhogy idézőjelbe tennék „emberke” és „emberkéné” megható históriáját, hanem éppenséggel felhívják a nézőt: tessék meghatódni, lehet meghatódni. Köztudomású, hogy a brecht elidegenítés jelszava annak idején éppen az volt: „Ne meresszétek a szemeteket olyan romantikusan!” A Thália előadása mintha éppen ennek az ellenkezőjét sugallná. S ez nemcsak azért baj, mert Fallada regényének meséje önmagában túlonatúl kisserű, földhözragadt, naturalisztikus ahhoz, hogy még ma is modellálhasson valamit, hanem főleg és mindenekelőtt azért, mert még ez a történet is elveszíti belső arányait, ha az ironia, a gúny elkerüli Pinneberget és Barikát, sőt, őket kettőjüket egyenesen idealizálja és megszánatja, velük szemben viszont mindenki mást torzító tükörben mutat be. H

ugyanis van egyáltalán értelme a *Mi*

lesz veled, emberke? mai bemutatásának, akkor csakis a faszizmust megelőző évek árnyaltabb, differenciáltabb társadalmi képét felmutató mondandó lehet az; mégpedig a mindennel kiegyező, mindenbe belenyugvó, a rosszabbodó viszonyokkal szemben saját igényeinek szüntelen lejjebb szállításával védekező kisember kritikája. Ez a kritika az, ami tökéletesen hiányzik az előadásból, és különösen nincs jelen Iglódi István rendezésében, maga írta dalszövegeiben, az előadás hangsúlyait már a szereposztással is eldöntő felfogásában. Incze József Pinnebergként tökéletesen, pályakezdő színészhez képest meglepően érett módon tölti ki azt a figurát, akinek a rendező Pinneberget látja. Szinte együgyűen tisztességes és gyöngé ember, szeretnivaló és sajnálnivaló - nem is vitás, hogy a néző rokonszenve minden szituációban vegytisztán ömellé csatlakozik; fel sem ötlük a közönségben, hogy a Pinnebergnek birkatermésze nagy tömegben, milliós nagyságrendben már félelmetes jelenségek segítője, néma tanúja, kiszolgálója lehet. Esztergályos Cecília mint Barika a figura egész háttérét, társadalmi meghatározottságát érzékeltetni képes, apró hangsúlybeli és mozdulatnünaszok sorával teremti meg az alak hús-vér jellegét, egyéniségét. Színészi remeklés (egyben

négyszemközt

az egész előadás legjobb pillanata), amikor és ahogyan elmeséli, miként ette meg egyedül a kettejüknek vásárolt lazacot.

A kisebb szerepek alakítói rutinosan megoldott kabinetalakításokkal szolgálják a produkciót. Rég ismert színpadi típusok megjelenítése volt a feladat, zsáneralakokat fölvázolni egy-két mindig bevált fogással - így teremt karaktert Kleinholtz-ként Gálvölgyi János, két öregasszony szerepében Simon Zsuzsa, Mörschelként Szirtes Adám, Pinneberg anyjaként Sütő Irén, s lényegében ezt teszi, ha szerepének minden pillanatát túl-játszva is, Jachmannként Rátonyi Róbert. Újdonság volt Zsurzs Kati ritkán kiaknázott, eredeti humora, Ruttkai Ottó néhány életteli pillanata Kube szerepében és Mörschelnéként Vay Ilus.

A közönségnek az a rétege, amelyet nem fűznek nosztalgikus emlékek ehhez a regényhez (1933-ban a hazai sajtóvisszhang így fogadta a könyvet: „lírai himnusz az emberi összetartozásnak, amelynek ereje diadalmaskodik a sors minden kegyetlen csapásán”), talál valami egészen más falnivalót a színpadi látványban. Mivel a regényben szó esik az egyik mellékszereplő nudista hóbortjáról, az előadás látszólag funkcionálisan hozhatott be a színpadra két anyaszült meztelenül labdázó hölgyet; filmjeink, revüink állandó, már idomaikról is felismerhető vetkőzőit. Más kérdés, hogy a színpadi változatból ennek a cselekményszálnak a fő történéssel való tényleges egybekapcsolását kimetszették, néhány - ilyen formában zagyva - motívumát megtartották, szemlátomást azért, hogy be lehessen hozni a színpadra a közönségcsalogató látványt, amit pár évvel ezelőtt mint sztriptízt kitiltottak onnan, ahová még leginkább való volt: a bárókból és revükből.

Hans Fallada-T^hnkred Dorst: Mi lesz veled, emberke? (Thália Színház)

Fordította: Ungvári Tamás. Zeneszerző: Orbán György. Rendező: Iglódi István m. v. Koreográfus: Éva Teinthal m. v. Díszlet: Makai Péter m. v. Jelmez: Székely Piroska.

Szereplők: Esztergályos Cecília, Incze József, Sütő Irén, Rátonyi Róbert, Mécs Károly, Ruttkai Ottó, Vay Ilus, Gálvölgyi János, Zsurzs Katalin, Szekeres Ilona, Simon Zsuzsa, Mikó István, Tándor Lajos, Turay Ida m. v., Kánya Kata, Gelecsényi Sára, Verebes Károly, Balogh Erika, Konrad Antal, Gyimesi Tivadar, Gyarmathy Anikó, Nádaï Pál, Juhász Tóth Frigyes, Neszmélyi Magda, Borbély Vali.

CSÁKI JUDIT

Beszélgetések a profilról

Gali László, a debreceni Csokonai Színház igazgató-főrendezője

- Mikorra *re*jeződik be a Csokonai Szín-ház felújítása?

- Bízom benne, hogy ez év november 7-re. Tudom: mindenki arra hajt, hogy addigra kész legyen. És . . . igazi átadást szeretnék, hogy tényleg minden rendben legyen. A Kölcsey Művelődési Központban például még most is, három évvel az átadás után vannak olyan gondok, amelyeket elkerülhettek volna, ha valóban készen adják át. Most pedig ez a fő játsszási helyünk. Sajnos.

- Miért sajnós?

- Többek közt azért, mert maga a tér nem színházi, különösen nem kamarszínházi. Nincs oldalszínpad, nincs zsinórpaddás; lehetetlen, nem színházi arányok vannak a színpadon. Mindent elől kell játszani, nincs mélység, nincs tér. Rossz az akusztika is.

- Pedig az építés idején már tudták, hogy *é*vekig itt lesz majd a színház „ főhadiszállása”. Nem szólhattak bele az építkezés menetébe?

- Erről nem sokat tudok, akkor még nem voltam itt. Felépült egy nagyon elegáns, impozáns kultúrcentrum, gyönyörű mahagóni borítás a színpadon és a nézőtér, óvjuk, védjük, hogy le ne verjük. Akkor se került volna többbe, ha ugyanakkor színháznak is jó.

- A felújított színház technikailag mire lesz majd képes?

- Emberméretű, normális léptékű színpad lesz, jó technikai ellátottsággal, jó világítással, jó akusztikával. Ha a kiszolgáló műhelyek is elkészülnek, akkor *ez* ország egyik legjobban ellátott vidéki színháza lesz.

- Hogyan változik majd a színház működése?

- Alaposan. Egyrészt át kell állnunk az ötnapos munkahétre; ez magyarul csökkentett működést jelent, hiszen a műszaknak mindenképpen ki kell adni a két szabadnapot. Eddig kilenc prózai bemutató volt, ezután hét lesz. Csökken az előadásszám is, legalább ötvennel. Eddig négyszáznolcvan-öt száz kötelező előadás volt évente, ez rengeteg. Es még túl is teljesítettük valamennyivel a be-vételi tervet, körülbelül kétmillió forint

tal. A jövőben újfajta bérletezési rendszert akarunk kialakítani, és növelni a szabadelőadások számát.

- Vidéken nem *t*úl-ságosan nagy kockázat ez?

- Hát . . . ha például eltörölnénk a bérletet, az katasztrofális lenne. Lassacskán már teljesen kimegy a divatból, hogy valaki a pénztárnál vegyen jegyet, mondjuk aznap estére. Pedig a néző nem mindig jön el, a fantomnéző pedig nem néző. A szabadelőadás = valóságos néző.

- Hány bérletet adnak el?

- Tizenháromezret. Ez elég sok. Ha zártabb lesz a működésünk, akkor több lehetőség lesz arra, hogy szabadelőadást tartsunk. Ez elhatározás kérdése, és cél is, természetesen.

- Hányszor megy egy előadás?

- Egy bérlet mondjuk tíz bemutatóra szól. Egy előadás huszonnyolc-harminchárom bérletben van benne. Egy nehezebb, kevésbé populáris előadás bérleten kívül elmenne esetleg nyolcszor, tízszer. Ehhez jön még a bérlet, tehát összesen körülbelül negyven előadáson tizenhárom-tizenegyezer ember láthatja. A fel-nőtt, színházba járó lakosság egytizede-egynyolcada. Ez imponáló arány! Sokan azért vesznek bérletet, mert benne van a János vitéz meg a *ez* Imádok férjhez menni, de azért eljönnek a többi darabhoz is, amire egyébként aligha vennének jegyet. Voltak itt nagyon szép szériák nemcsak a direkt szórakoztató előadásokból is: *A Légy jó mindhalálig* nyolcvanöt-ször ment, a *Volpone* hatvanvalahányszor, *a *ez* Elő holttest* vagy ötvenszer; a *Régimódi történet*, a *Repülési kísérlet*, a *Gellérthegyi álmok*, a *Varsói melódia* stb. sikersorozat volt!

- Milyen a színház és a város viszonya?

- Elég jól ismerem, hisz debreceni vagyok. Gimnazista-egyetemista koromban még bejártam statisztálni. Emlékszem, hogy amikor mi egyetemisták voltunk, akkor elő, szoros, kapcsolat volt a színházzal: egyetem és színház - kölcsönös szeretete és akarása révén. Esemény, ügy volt a színház Debrecenben, és úgy éreztük, jó színházunk van. Aztán . . . volt egy időszak, amikor nem így volt. Én akkor elkerültem Pestre tanárnak - majd a Főiskolára. A debreceni színház nem volt benne a szakmai-művészi köz-tudatban. A főiskolások például nem jártak Debrecenbe színházat nézni - nem ismerték Novák Istvánt, Gerbárt, Oláh Gyurit és a többi ma is aktív élvonalbeli színészünket. Sőt, az itteni egyetemisták is szívesebben mentek el Szolnokra,

Kecskemétre, még Kaposvárra is. Itt pedig sikk lett nem járni színházba, de azért véleményt mondani a Csokonai Színházról. Lehetőleg rossz véleményt. Most nagyon sokat teszünk annak érdekében, hogy ez megváltozzék, nyilvános főpróbákat tartunk az egyetemistáknak, gimnazistáknak, kimegyünk hozzájuk fiatal színészekkel, előadóestekkel, sokféle dologgal próbálkozunk. És lassan észre is veszik, hogy másképpen létezik a színház.

– Mikortól számítja ezt a folyamatot?

– Nem akarom, hogy öntelt módon hangozzak, de úgy három éve. Tudatosan dolgoztunk. Megpróbáltuk elemezni, hogy mitől volt a „nagy színházi korszak” annak idején Debrecenben. Jelen-tős szerepe volt ebben a műsortervnek, volt egy nagyon erős klasszikus vonulat, de játszottak modern nyugati drámát is. Amikor idejöttünk, azt mondtuk: Debrecen iskolaváros. Ezt a réteget nem lehet figyelmen kívül hagyni, újra be kell hozni a színházba. Viszont ha ennél az egy dolognál leragadunk, a többség maradt volna ki. Hiszen a hagyományokat nézve ez nemcsak diákváros, hanem „cívisváros” is. És egy több mint kétszázévezres lélekszámú nagyváros, egyre bonyolultabb összetétellel. Jelentős ipari negyedek vannak, téveszer-nek, gyáraknak van önálló bérlete. Sok a hivatal is. Elsősorban itteni érvényességű színházat akarunk. Ez nem divatos gondolkodás manapság, de azt hiszem, korszerű. Közérthetőségi komplexumom van. Olyan színház kell, amire a debreceni közönség jön be. Nem az ezoterikus színházak korát éljük. Modern nép--színház az ideálom. Itt volt például a *Volpone*. Nem volt olyan rétege a városnak, amelyik ne nézte volna meg. De ugyanez volt Dürrenmatt *János királyával* vagy Radicskov *Repülési kísérletével* is. Mániám, hogy közérthetőek legyünk. Ehhez pedig közönség kell.

– A vidéki színházak között milyennek ítéli a debrecenit?

– Ez állandóan téma a színházban. Társulati ülésen, tagozati értekezleten örökké beszélgetünk erről, de máskor is, akár próbán is. Én mindig azt szoktam mondani – és ezzel szeretem a társulatnak is tisztában kell lennie –, hogy százötven százalékot kell teljesítenünk ahhoz, hogy hetvenöt megjelenjen belőle, akár a kritikában, akár az országos szakmai visszhangban. Más színházaknál néha elég ennek a fordítottja – de nem akarok bántani senkit.

Mégis szeretném, ha konkrét példákról beszélnének. Kaposvár például nincs közelebb Pesthez, mint Debrecen, a kritika mégis könnyebben és gyakrabban megy oda.

– A múltkor beszélgettem erről Zsám-béki Gáborral, ő tizenkét-tizenhárom évig volt Kaposvárott. Kiderült, hogy körülbelül nyolc évig kellett ahhoz meg-feszíttetten dolgoznia, hogy oda kerül-jenek a szakmában, elismerésben, kriti-kában, ahol most vannak. Ez olyan folyamat, amiben sokféle tényezőnek kell összejönnie, de az biztos, hogy nem megy egyik napról a másikra. Szolnokon se ment. Ott is legalább tíz évbe került, mire a színház a saját profilját erősen, markánsan, kétségbenvonhatatlanul vinni tudta. Ok vállalták azt is, hogy kezdetben nagyon csekély közönségvisszhangjuk volt. Ehhez képest Debrecen nagyváros. Megrögzöttebb ízléssel és elvárásokkal. Itt nehezebb lenne olyan színházat csinálni, amelyik akár csak átmeneti időre ennyire figyelmen kívül hagyná ezt a közönséget.

– Ön itt igazgató is, főrendező is. Jónak tartja, hogy egyszerre két különböző funkciót lát el?

– Ebben a pillanatban: igen. Majd ha talállok jobb megoldást, kérni fogom az irányító-fenntartó szerveket, hogy változtassunk. Én rendező vagyok: ez az életem. A szenvedélyem! De szenved-élyem és felelősségteljes öröömöm az is, hogy egy-egy darab megrendezésénél többet tehetek: színházat építhetek, for-málhatok. De éppen az akadályoz, ami a legnagyobb lehetőséget is adná. Három év alatt három előadást rendeztem. Minden valamirevaló rendezőnek évente legalább kettőt kell, főleg, ha negyven év alatt van, és bírja, szereti a munkát. Nem hinném, hogy jót tesz egy rendezői pályának, ha az ember hosszú távon ilyen keveset rendez. De annyi egyéb dolgom volt. Három év alatt harmincöt fiatal színész jött a színházhoz, közülük huszonöt itt maradt. Ezeknek az emberek-nek a sorsa kötődik hozzám, én is hozzá-juk; a pályájukért is minden nap felelős-nek érzem magam.

– Ha - mondjuk rendezőnek hívnák valahova, menne?

– Vendégnek? Talán. De nemigen tudnék az itteni munkából nyugodt lelkiismerettel kilépni. Ezért mondtam le eddig minden meghívást.

Szívesen venné, ha kineveznének ide eg, igazgatót, aki levonná a válláról azokat a terheket, melyek miatt nem tud eleget rendezni?

– Itt, ebben a pillanatban egy egységes társulat kialakítása a fő cél, és ebből a szempontból nagyon fontos az, hogy egységes legyen a színházat irányító gondolkodás, és ez gyakorló művész-vezetőtől induljon ki.

– Mit játszik, és mit kellene játszania ennek az egységes társulatnak?

Azt hiszem, a Csokonai Színház azt játssza, amit játszania kellene illetve: kell. Utaltam már rá: azt, ami vonzza, nem idegeníti el a közönséget, és úgy, hogy elérje a szakmai mércét is. Nem hiszek abban a színházban, amelyik a közönség feje fölött bárkinek „üzen”. Szórakoztatni a világirodalom remél-műveivel is lehet, sőt az én ízlésem szerint igazán csak azzal lehet. Ezért említettem példának a *János királyt*, a *Volponét*, és említhetem az *Autóbuszt* is, mert ezek a szórakoztatás mellett mást is akarnak. Szükség van olykor „árukapcsolásra” is. Poliakoff Cukor-város című művét azért tűztük tavaly műsorra, mert itt is van egy jelentős fiatal, diszkózó réteg: akiket éppen egy ilyen darabbal lehetett „becsalogatni” a színházba. Egyébként irodalomcentrikus színházat szeretnénk, bár tudom: színházcentrikus színházra van szükség, de mindenképpen erős irodalmi háttérre, színházi alapanyagra is.

Az irodalomcentrikusságot sokszor szokták vezérelni választani azok a rendezők is, akiknél az önálló színházi látásmód, a szuverén alkotó egyéniség esetleges hézagfait takarja a mű patinája, súlya.

– Igen, ez igaz. De nem erre gondolok, hanem arra, hogy a színmű színvonala, értéke kihívás és próbatétel legyen a tár-sulat számára, amihez mérheti magát, amihez fel kell nőnie. Mondjunk akkor inkább az irodalomcentrikusság helyett értékcentrikusságot. Amibe a blöff nem fér bele. Még akkor sem, ha a blöffnek is lehetnek színházi ízei. Mondtam már, mániám a közérthetőség. Igazgató-fő-rendezői programom: olyan műveket tűzni feladatul kollégáimnak, amelyeket magam is szívesen megrendeznék. Volt erre több konkrét példa: legtitkosabb rendezői vágyaimat kollégáim rendezik meg: mert az a fontos, hogy az előadás a Csokonai Színházban valósul-e meg. Azt kell játszani, aminek a gondolatosságát, a humánusát, az erkölcsét, a társa-dalmi mondanivalóját magam is fel tudom vállalni. Ebbe nem fér bele a blöff, nem fér bele a közönségpukkasztás, és kizár bizonyos gondolati-politikai tendenciákat is. Fontosabbnak érzem,

hogy a közönséget formáljuk, mint hogy irritáljuk. A színház morális és pedagógiai felelőssége nagyobb, mint amennyire azt mostanában becsüljük. Politikai felelősségéről nem is beszélve!

- Az utóbbi években valóban sok fiatal, pályakezdő színész jött ide. Mit gondol, nem kerülnek hátrányba az országos megismertetés szempontjából?

- A villámgyors karrier szempontjából: bizonyosan. De a mesterséget, az alkotói készséget itt hamarabb el lehet sajátítani. Szerintem, akik vidéken kezdenek, azok hamarabb jelentkeznak a szakmában, hiszen többet dolgoznak, nagyobb a teherbírásuk, a rutinjuk, szélesebb skálán mozognak, több műfajban szerepelnek, előbb érnek. Pesten ugyanis sorba kell állni, várni a lehetőségekre, beilleszkedni az adott színház stílusába. Itt egy fiatal színész az egyik este a Mayában táncol és énekel, másnap egy Schiller-darabban játszik. Erre Pesten aligha lenne lehetősége. Vannak ugyan egyptáran, akiket hamar elhívna a fő-városba, de nem biztos, hogy ők járnak jobban. Ezért is búcsúznak tőlük úgy, hogy ránk számíthatnak.

- Hogyan érzik itt magukat a fiatal színészek?

- Elképzelhető, hogy az én megítélésem nem fedi teljesen az ő közérzetüket. Ezt ők tudják jobban. De azt hiszem: mivel a színházban sokat dolgoznak, jó szerepeket játszanak, intenzív alkotó-munka folyik - jó a hangulat. A szín-házon kívül is vannak lehetőségek. Jó a kapcsolat a művelődési központtal, sok az önálló est. Még film is akad, tévé, rádió, szinkron. Nem annyi ugyan, mint kellene, bár minden eszközzel segítjük. Ha egy színészünknek bármilyen pesti, tévés vagy filmes elfoglaltsága van, még az előadások cseréjével is igyekszünk segíteni... Néhány önálló tévéjátékkal is jelentkeztünk már. Azt hiszem, hogy általában jól érzik magukat. Kielégítetlen vágyak, egyéni gondok természetesen itt is vannak, de nincs nagy fluktuáció, és ez fontos, bár nem kizárólagos mutatója a színház munkájának.

- Vannak-e sztárjai Debrecennek?

- Vannak. De nem úgy, mint például egy pesti színháznak - itt nem lehet eleve arra építeni. Nem alakulhat ki sztárrendszer, már csak azért sem, mert egy vidéki színházból a sztárokat el szokták vinni.

- Ezt tudomásul kell venni?

- Igen. Tehát úgy kell vezetni a szín-

házat, hogy az utolsó pillanatig jól használjuk azokat a tehetségeket, akik itt vannak.

- Mennyire elégedett a társulatával?

- A vidéki színházak közül az ország egyik legjobb társulatának tartom. Mindenfajta szerepkörben, korosztályban országos színvonalú gárda van itt. Lehet, hogy másutt jobb előadásokat tudnak csinálni, de a „terítés” itt az optimálishoz közelít.

- A rendezőiről mi a véleménye?

- Az önálló színházi arc kialakításában a jelenleginél szélsőségesebb esztétikai, munkamódszerbeli színek is kellenének. Itt a rendezői kar tagjai egy kicsit jobban hasonlítanak egymásra, mint az feltétlenül szükséges. Ezért a munkának azok a különleges színei, amelyek lehetnének, hiányoznak. Az egyik feladat most éppen az, hogy ezt a palettát rendezői arculatban is színesítsük.

- Volt itt egy tehetséges fiatal rendező, Hegyi Árpád Jutocsa. Miért ment el?

A találkozás pillanata nem volt jó. O akkor akarta feszegetni a kereteket, amikor még nem volt mit feszegetni, amikor még a kemény, fegyelmezett, fesszes „alapkö-lerakásnál” tartottunk. (Es tulajdonképp tartunk ma is.) Az itteni, akkoriban szinte katonás fegyelem nem fért össze az ő ziláltabb, egyénibb tehetségével. Most már némileg más a helyzet. Diplomamunkákon gondolkozunk, ide akarunk hozni egyéni, esetleg szélsőségesebb világú rendezőket is.

- Mennyire tolerálja a kísérletezést színházon belül?

- Mielőtt hivatásos színházi ember lettem volna, tizenöt évig amatőr szín-játszó és rendező voltam: alig volt olyan hozzáférhető, valamirevaló avantgarde darab, amit meg ne ismertem volna aktív „színészként” vagy „rendező-ként”. Van némi jártasságom e téren és vonzalmam e világ iránt. Hivatásos-ként sem „lehiggadtam” - hanem fel-használok azt, amit akkor magamba szívtem. De most már más a dolgom, és másként is látom a gyakorló színházat. Egyébként csodálattal nézem az olyan „avantgarde” rendezőket, mint Kazimir Károly: az ő állandó reinkarnációs képességét. Ő ma sem „higgadt le”, művészi nyugtalansága sokszor meg-szégyeníti a fiatalokat. Ettől igazi profi mester. - Egyszóval, hogy tűröm-e a kísérletezést a színházban? Az én Repülési kísérletem volt annyira kísérleti elő-adás, mint sok más célzatosan kísérleti - de bízom benne, hogy nemcsak kísérlet

maradt. Másoktól pedig nemcsak eltűröm - segítem is, és támogatom azokat a fiatal rendezőket, akiknek ehhez kedvük van. Például Pinczés István rendezte a Kroetz-bemutatót: idén megcsináltuk Füst Milán *Zongoráját*, ősbemutatón; régi vágyam volt egyébként, régen szerettem volna én megcsinálni, de hát egy színházban több embernek kell boldogságot szerezni.

- Milyen típusú kísérleteket támogat?

- Elsősorban a stúdiószínházi. A stúdió nagy lehetőség. Es nálunk kétarcú. Egyszerre kell kísérleti, experimentális, avantgarde színházat csinálni, és tájolni is kell vele. Néha a kettő össze is jön. Ha igazán jó a darab, akkor nyilván több szintje van, és el lehet vele menni sokfelé.

..

- Ha jelentkezne önnél például Szikora János, idehívna?

- Igen. De előre megegyeznénk a próbaidőben és a szcenikai költségekben. Tehetséges emberekre szükség van a színházban, de a színházban „gúzsba kötve” lehet csak táncolni.

- Es ha neveken kellene megfogalmaznia azt a koncepciót, amit kifejtett, kikkel, milyen színházakkal érzi rokonnak az elképzeléseit?

- Nagyon nehéz erre válaszolni, mert az elképzelések csak részben egyeznek. A vidéki színházak közül az volt a legszimpatikusabb, amit Zsámbékiek csináltak Kaposvárott. Az állt a leg-közelebb hozzám, elsősorban nem a szélsőségeivel, hanem az értékeivel. Pesten például a Madách, bár a mi profilunkban az csak egy részlet. Ha, mondjuk, ötvözni lehetne a Víg-színházzal, a Nemzetivel...

- Nehéz lenne, nem?

- Igen. De hát nekünk egy populárisabb színházat kell csinálni. A Madách értékcentrikus, irodalomcentrikus gondolkodásával, műsortervezésével boldó^{an} vállalom a rokonságot, ideálként is vállalom...

- Kiket kedvel, kiket tart sokra a fiatal és nem fiatal rendezők közül?

- Kitűnhetett már, hogy nagyon szeretem a Zsámbéki-féle színházat. Nagyon szeretem Ádám Ottót, csodálatosan gazdag szakembernek tartom, még főiskolás koromból nagyon sokat köszönhetek neki. A Vámos László-féle színházi elképzelések is közel állnak hozzám, és imponál a fölényes szakmai tudása. A fiatalok közül pedig nagyon tehetségesnek tartom Ács Jánost. Egészen kiváló rendező.

világszínház

- *Érdekes névsor.*

- Ezeknél az embereknél az erős gondolatot autentikus színházi formák kísérik - ez alapvető... Aztán Horvai István. Az én gondolkodásomban meghatározó szerepe van annak a költői realizmusnak, amit ő is képvisel. És igazgatóként ő is úgy látja, hogy egy színházban sokféle stílus megfér együtt. Szeretnék olyan szemtelenül könnyed lenni és mégis olyan komolyan élni a művészetben, mint Sík Ferenc. Szinetár Miklós nagyszerű rendező, kár, hogy ritkán dolgozik színházban.

- *A elmúlt években egy ideig itt volt Lengyel György is. Miért szakadt meg a kapcsolatuk?*

- Ezt tőle kellene megkérdeznie. Nyilván nagyon fárasztó volt már számára. Tanítani a Főiskolán, jelen lenni a Madáchban, a Szövetségben, az ITI-nél - ez a fajta élet nem vihető sokáig, előbb-utóbb „belehal” az ember. Egyre kevesebbet tudott jelen lenni, és két év után úgy döntött, hogy az a korrekt, ha ezt ilyen módon nem csinálja tovább. Amíg ehhez neki energiája volt, nagyon jól tudtunk együtt dolgozni, és a Csokonai Színház most is, mindig nyitva áll előtte. Sok közös vonás volt a színházi gondolkodásunkban. Pedig a vidéki színházaknak rendszerint az a vesztlük, hogy a két vezető módszerei és jelen-léte megosztja a társulatot. A nagy bomlások és borulások egyik eredője éppen ez.

- *Hogyan vélekedik a tanácsi irányítás elvéről és gyakorlatáról?*

- Kettős irányítás ez. Közvetlenül a tanácshoz tartozunk, de az elvi irányítást a minisztérium látja el. Nekünk éppen nagyon jó a helyzetünk. Mindkét irányító szervünkkel jó a kapcsolatunk, valóságos, alkotó kapcsolat.

- *Mikor jó a „helyzet” ?*

-- Alapvetően akkor, ha szakmai bízalom van a színház iránt.

- *A tanácsnál kinek a feladata, hogy a színházzal foglalkozni ?*

- Aki azzal foglalkozik, annak értenie kell a színházhoz, praktikusán is. A hét-köznapihoz, a működéshez... Egyéb-ként a minisztérium véleménye is az, hogy a színház a tanács szempontjából nagyon jó helyzetben van. Egyrészt az itteniek hagynak dolgozni bennünket, másrészt anyagilag mindent megadnak, ami lehetséges, ezt mostanában naponta tapasztalom. A rekonstrukció kapcsán ez igazán kiderült.

INGEBORG PIETZSCH

Új törekvések az NDK színházi életében

Mielőtt az ugyancsak összetett helyzet-ről: az NDK drámaírásának jelenlegi kérdéseiről és a színházakról szólnék, egy egész sor kérdés merül fel. Például: mi az, amit a magyar olvasó feltételezhetően ismer? Milyen ponton érdemes elindulni? Mennyiben nyújthat egy meg-szabott terjedelem mégis reális képet a messzemenőig bonyolult összefüggésekről? Lehet-e egy ilyen szűkre szabott cikkben csak megközelítőleg is visszaadni azt, ami országunkban a művészek, drámaírók, színházi alkotók között szóban forog?

Az érveket fontolgatva elhatároztam, hogy feltételezve a magyar olvasók bizonyos ismeretét, fejtegetésemben az NDK színházi életének utolsó két-három esztendejét összegezem - meghatározott kérdéscsoportok (pl. a nemzet-közi drámairodalom színpadra vitele; irányzatok a scenográfiai területen; az ábrázolás helyzete; a gyermekszínházak helyzete stb.) kizárásával -, lényegében azoknak az íróknak és rendezőknek fejlődésével és működésével foglalkozom, akik színházaink jelenlegi színvonalának legjellegzetesebb meghatározói, akik - szerintem -- érdemesek arra, hogy munkásságuk Magyarországon is ismertté váljon, illetve, akik rászolgáltak arra, hogy bemutassák őket.

Kezdjük tehát in medias res: Heiner Müller - akinek összetett szövegei az utóbbi években egyre több rendezőt csábítanak vitára - az elmúlt időkben két irodalmi mű alapján készített drámai szöveget: a *Feladatot* Anna Seghers elbeszélése és a *Négyest* Laclos nyomán.

A *Feladat* (a berlini Volksbühnében az író rendezésében, ezenkívül Karl-Marx-Stadtban is látható) témája: „Emlékezés egy forradalomra.” Arról szól, hogy egy Haitiban megvalósult néger köztársaság eszményeit 1789-ben Jamaikában hogyan kellett volna realizálni. Müller három figurában formálja meg a forradalomhoz való magatartást, s ezt történelmileg és társadalmilag pontosít-ja. Az áruló alakja egy jamaikai rabszolgatartó család fia. A társadalmi és nemzeti felszabadításért harcoló, egy néger,

aki ezért az életével fizet. És a Bretagne-i paraszt, aki egy szegényházban szenved ki nyomorultul, és aki a „nem teljesített feladatot” egy azt vállalni nem akaróknak adja tovább.

Mi lesz tehát a forradalmi feladattal? Vajon valaha is visszaadható? A megbízó már nem létezik, hiszen Franciaországban Napóleon már régen a francia forradalom eszméinek árulója.

Müller metaforák, monológok, epikus részletek stb., valamint majdnem egymásra és egymáson átözlő képsor segítségével vizsgálja az értelmiségiek forradalmi időkben való magatartását - az 1789-es forradalom kapcsán. Nagy mű. Minden bizonnyal az NDK színházi életében az utóbbi évek legjelentősebb alkotása.

A *Feladat* után a *Négyest* írta meg Müller (ez ideig még nem került színpadra). A kétszemélyes darab központi kérdése az unalom és a semmittevő sznobizmus, egy olyan túlteltett társadalomban, amelyben az író ezeket a jelenségeket rafináltan és perverz viszonyokat teremtve ábrázolja. Müller nyelve részegítően gyönyörű; finoman utal - a látványos önpusztítás és rombolókedv érzékletes fozozására bőségesen szolgáló irodalmi példákra, Büchner: *Leonce és Lenájától*, Flaubert: *Bovarynéjén* át a mai abszurdokig (Beckett vagy pl. Albee).

Müller *Feladat* vagy Volker Braun *Nagy béke* (bemutatta a Berliner Ensemble 1979-ben) című darabjához hasonlóan az 1944-ben született Christoph Hein is az átfogó történelmi vonatkozásoknak szenteli munkásságát. Írt egy Cromwell-drámát, néhány jelenkori témájú dara-bot és egy Lassalle-ról szóló színművet. Hein az NDK kortárs drámaírói tehetségeinek legreményteljesebb alakja.

A Cromwellről, amely például a történelmi angol forradalomról szól ugyancsak egy forradalom nagy kérdéseit taglalva, az író így nyilatkozott: „A Cromwell se nem történelem, se nem parabola. A történelemről és a történelmi tudatról szól, feltárva a múlt és a jelen találkozását és ütközését ...” És a darab utolsó mondataiból - amikor a tábornok és a manchesteri parlamenti Cromwellről beszélnek nyilvánvaló az író koncepciója: „Nem szabad elfelejtenünk, hogy Cromwell az ellenségeit nem a hibái, hanem az erényei miatt szerezte. Nagyon erényes volt. Az erényei félelmetesek voltak ... Kemény koponya, amelyben dühöngve égett el az idő.”

Volker Braun *Nagy béke* című művé-



A Danton halála a berlini Deutsches Theaterben

nek részletes ismertetéséről itt kétségtelenül le kell mondanom, mert ez esetben feltételezem a magyar színházi emberek darabismeretét. Braun nemrégiben egy „rég” új darabbal állt elő. (Rég, mert kb. tíz éve írta, de ez ideig még bemutatásra nem került. A lipcsei színház az igen összetett darabbal csak idén kezdett foglalkozni.)

A *Schmitték* egy fiatal munkásnő története. A munkásnőnek képeznie kellene magát, de nem hajlandó a szakmunkás-tanfolyamra járni, s konfliktusai pontosan ezekből az ellentmondásokból fakadnak. Az író a nőnek az új társadalmi feltételek közötti magatartását vizsgálja, azt a szabad kifutási teret, amely ténylegesen azonban nem áll rendelkezésére, és azt a szerepet, amelyet számára elő-írnak. A történetet rémítő kegyetlen tett fejezi be - (hasonlóképpen Braun évekkel ezelőtt írt *Tinka* című darabjához, amelyben az ellentmondás véres, brutális csapással ér véget).

Amint ezt Brauntól másként várni se lehetne - ugyancsak különböző stílus-elemek segítségével - a sokoldalú történelmi és esztétikai vonatkozásokat ábrázolja, s ezek az emberiség történelmének igen távoli kezdetére utalnak, a férfi és nő, az egyén és társadalom viszonyát évszázados távlatokon át vizsgálja.

Az itt említett írókat (a szűkre szabott bemutatás és az ebből adódó kény-szerű egyszerűsítés ellenére is) mégis egy meghatározott irányba lehet besorolni.

Müller, Hein és Braun a társadalmi valóság egyfajta totális ábrázolására törek-szik: Brecht epikus színháza minden két-séget kizárólag befolyásolta ezeket az írókat; írásaikban kerülnek a hétköznapi nyelvet, és megformált, emeltebb kifeje-zésmódra törekcsenek.

Egy egész sor fiatal író is - az elő-biektől eltérő szempontok szerint - a darabjaikra éppen úgy jellemző vonások alapján egy körbe sorolhatunk. Ebben a csoportban túlnyomóan két tendencia mutatkozik. Az egyik: a szereplők számát kettőre-háromra vagy nagyon kevés-re csökkentve az írók megpróbálják a jelenlegi társadalmi viszonyok közötti emberi együttélést ábrázolni. Figuráiknak a cselekvési területe igen „leszűkít-tett”: egy felvonulási helyiség, egy sze-gényes méretű lakóhelyiség, egy pince, egy toronyház teteje vagy ezekhez ha-sonló.

A konfliktust előidéző kiindulól helyzet nagyon tipikus: az addig egymás számára majdnem idegen emberek, sőt az indulás pillanatáig teljesen ismeretlenek (többnyire a társadalom különböző rétegeiből) kerülnek össze, és egy rend-kívüli ok miatt be kell mutatkoznuk egymásnak, érintkezniük kell egymással, és kapcsolatok alakulnak ki. Egyéni motívumok és pszichológiai cselekvési okok sokoldalúan rajzolják meg ezeknek a figuráknak a jellemvonásait. A művek nyelve többnyire a mindennapok realisztikus beszédét tükrözi, de mindemellett

egyéni és költői, semmiképp se lapos na-turalizmus.

Az ilyenfajta drámaírás létrejöttét egész nyilvánvalóan a nemzetközi irányzatok kényszerítették. Az olyan író például, mint Fugard színpadjainkon gyakran játsszák a darabjait - vagy Franz Xaver Kroetz is termékenyítően hatottak. Ehhez járul az igen szembeötlően kínálkozó tézis-antitézis konstelláció (csak két személy segítségével), a társa-dalmilag tipikus kérdés feltevése, ennek sűrítése és politikai és társadalmi moti-váción át a létező minta visszatükrözése.

Jürgen Gross - hogy konkrét neveket és példákat említsek - fiatal emberekről írt egy darabot. Egy futballmérkőzés végén fiatalok menekülnek egy felvonulási helyiségbe, mert a futballpályán gyilkosság történt, és félnek a rendőrségi vizsgálattól. A darab címe: *Mérkőzés*, amely nem annyira egy bűntény körülményeinek kiderítéséről szól, hanem inkább öt fiatal magatartásmintájáról, akik véletlenül szembekerülnek egymással. Gross *Mérkőzés* előtt írt darabjában is véletlen konfrontáció van. A *tolvaj nő és a hazug nőben* két egymástól teljesen különböző, pontos életúttal megírt asz-szonyt csak az azonos bűncselekmény - jogtalan elsajátítás - kapcsol össze - ugyanis kénytelenek egy szűkre mérete-zett lakóhelyiségben egymással élni.

A *Fiúk* című darabjában Heinz Drew-niok (született 1944-ben) két fiatal-ember történetét írja meg, akik tényleges katonaidejük letöltése közben kerülnek egymással kénytelen kapcsolatba, mert - jóban-rosszban - egy szobában élnek együtt. A két igen különböző életkörülmények közül érkező fiúban kölcsönös a gyanakvás és meg nem értés. Éppen ezért nincs kedélyes „happy end”, éppen úgy, mint a fiatalabb írók többségénél, akik a „nyitott vég” felé irányítják a cselekményt, felteszik a kérdéseket anélkül, hogy tetszetős megoldásokat mutatnának.

Hasonló vonásokat ismerhetünk fel a *Sűrített tej panoráma* című darabjával igen figyelemre méltóan debütált Georg Seidelnél. Látszólag egy család történetét írja meg, de a kérdés kapcsán - hol töltik a gyerekek a szünidőt? A szülőknél vagy a Fekete-tengernél? - vígjátéki hangvétellel szól az egyén boldogságigényéről. Az író az élet kérdéseit, a fogyasztói társadalomban felmerülő gondolatokat, az emberek közötti kap-csolatok elsilányulását monológokban,

lidércálm-víziókban és kiélezett dialógusokban vizsgálja.

Albert Wendt *Tetőfedőkje* számos érdekes előadásban kerül színre. Wendt „kis” történetbe sűríti az őt érdeklő konfliktusokat (ugyancsak az emberek közötti területen). *A Vad utak* és *a Pincecsapda* azoknak az embereknek magatartásmódját tárja fel, akik mind a munkájukban, mind az egymással való érintkezésükben igen különböző módon a saját boldogságigényük kielégítését keresik. Wendt nagyon fantáziadús, költői vénájú drámaíró, különös humorú realizmussal ábrázolt figurái nem ritkán „különcök”. Wendt a költői emelkedettséget, a mindennapinak a fantasztikussal való „keresztvezését” keresi.

Az előbbieken az utódgenerációnál két irányzatról szoltam, így a fentebb említett két íróon kívül essék még néhány csupán vázlatos említés. Azokra a dara-bokra gondolok, amelyek a mesék képében, parabolákban, bohóc- és cirkuszjátékokban tehát elidegenítetten - jelentkeznek, a mai valóságra utalva. Az olyan írók, mint Barbara Honigmann (*Azulmi szabó*; *Don Juan*), Jörg Michael Koerbl (*A cirkusz hátulról*; *Gyilkosság a Morgue-utcában* Poe nyomán) vagy akár Eugen Eschner (*Undine*; *Lilith*) nevét más írókat is képviselve említtem.

Ezeknek a fiatal íróknak a szándékát az jellemzi, hogy a mai valóságunkról kialakult lényeges állításait a hagyományos szabályokat felhasználva új, mai szempontokkal átszöve írják meg. Régi anyagokhoz való közeledési kísérletük nyilvánvalóan példaképeik, mint Heiner Müller, Peter Hacks vagy akár Joachim Knauth jellemzője. (Ez utóbbi egy egész sor parabolisztikus-mese-szerű komédiával már évekkel ezelőtt jelentősen befolyásolta az NDK dráma-írásának egy meghatározott irányát.) Az itt említett három fiatal író sajátos nyelvi kifejezőkészségű; további fejlődésük remélhetőleg -- eredményes lesz.

Ennek a fejtegetésnek a végén szerepeljen itt néhány már régen „érvényesült” író neve, akiknek darabjai ugyan folyamatosan szerepelnek a műsortervekben, de akiknek fejlődése nem alakul meglepően másként, hanem azonos az évek óta kialakult képpel. Utalok itt Armin Stolperre, Rainer Kerndtre és Claus Hammelre. Utalok Peter Hacksra, Rudi Strahlra és Helmut Bezre is. Hacks varázslatos mesekomédiája, a *Szegény lovag* után néhány szórakoztató történelmi ujjgyakorlattal lépett színre,



Heinrich Mann drámatörvédekének, a *Nagy Frigyes szomorú történetének* előadása Alexander Lang rendezésében

mint például *A múzsák*; átdolgozta és házaknál a folyamatosan kialakuló műbefejezte Goethe ünnepi játékát, a *Pan-sorterv* irányzatával egyszerre bizonyos *dorát*, és utolsóként egy mai témájú dara-összefüggésben a rendezői egyéniségeket kell tekintetbe venni és megemlíteni. A fiatalabb és középgenerációnak azokról a nem került színre.

Rudi Strahl, akinek vígjátékai most is, rendezőiről van szó, akik az-előtt javarészt mint azelőtt, nagy közönségterest aratnak, színészként működtek, s évek óta rangos ismét vígjátékot írt *Mindenki szeme előtt* színházaknál dolgoznak. Brecht epikus címmel. Briliáns komédiai ötletre épül a színházának befolyása kevésbé határozott darab, az ötlet azonban sajnos ártalmatlan módon ismerhető fel a mai vezető viccbonyodalomba fullad. (Egy családrendezőgenerációnál, mint az NDK hétköznapijait egy mindig jelenlévő színházi életét a hatvanas és hetvenes évek tévékamerán lehet szemlélni.)

És Helmut Bez, aki az NDK-ra nagyon jellemző, mai témájú darabjával, a *Jutta, avagy Damutz* gyermekeivel sokat hallatott magáról (a darabot igen sok színház bemutatta), legutóbb a romantikus Ludwig Tiech *Fordított világ* című művét alkalmazta színpadra (a darab még nem került színre).

Összegezve megállapítható, hogy egész számára lényeges társadalmi kérdések - sor fiatal, tehetséges író első bizonyos társadalmi stabilizáció alapján szárnypróbálgatásainak lehetünk tanúi, de ma már nem elsődlegesen dominálnak. A többségük a tehetség szárnypróbálgatásain társadalmi érdeklődés egyre fokozottabban túl, egyéniségük kétségtelen tényét el az emberek kapcsolatai, az egzisztenciális ismerve - a legjobb színműírók darabjaira kérdésekre, az együtt-élés, az erkölcs és a jellemző tulajdonságát keresik: családi helyzetekre tevődött át. Nem világnézetük megfelelő színpadi kifejezési véletlenül lettek hirtelen aktuálisak a századfordulónak azok a drámái, formáit. amelyekből mindezek a kérdések kicsengenek.

Ami az NDK színházainak helyzetét, mindenekelett a drámai művek színre vitelét illeti, a drámaíráshoz hasonlóan A színházak műsortervébe és minde- nagyon világosan meghatározott irányok nekelett a közönség számára felkerültek ismerhetők fel. Bizonyos szín- Ibsen, Csehov, Hauptmann. A klasszikusokban gyakran a társadalmilag differenciált problematika kevésbé lelkesítő,

hanem sokkal inkább az emberi együttélés alaphelyzetei. Ez a szemléleti megközelítés (Shakespeare vagy Schiller műveinél) nem zár ki bizonyos veszteséget, csökkentéshez, radikalizáláshoz és különleges megoldásokhoz vezet. De egyben lehetővé teszi a rendezők számára, hogy világszemléletüket, mai valóságunkhoz való viszonyukat kiélezzent és provokálóan hangsúlyozzák. A jelentős fiatalabb rendezők munkáiból ez tűnik ki: legyen az anyag történelmi, klasszikus, ókori, parabola, mese vagy legenda formájában feldolgozott - a művet végiggondolva, megvizsgálva, hatáslehetőségeit elemezve maivá változtatják. Nem azért játsszák Shakespeare-t, mert Shakespeare „műsoron” kell legyen, mert jó szerepeket írt vagy

más hasonló okokból. Hanem nagyon tudatosan választják ki Shakespeare-nek egyik vagy másik darabját, mert véleményük szerint az anyagban a mai közönség számára van „olvasat”. Természetesen ebből az irányból Brechthez jut el a gondolatsor, hiszen nekünk Brecht tanította meg, hogy a művészet és különösen a színház a társadalmi valóságból milyen módon indult ki, és hogyan tud arra visszahatni.

Jelenleg a nagy kortársi NDK drámák (a kimondottan napjaink kérdéseit feldolgozó darabok) sajnálatos hiánya miatt is, egy egész sor klasszikus szín-mű előadására került sor. A Goethe-év örömmel üdvözölt alkalom is lehet, de ezzel nem adhatunk egyértelmű magyarázatot. A klasszikus anyagok jó ideje

sokkal inkább olyan alkalmatossággá váltak, amelyekben nagy, az emberiséget megmozgató kérdéseket lehet fejtegetni, amelyeket jelenkori drámairodalmunk még igen kevésbé vet fel. Az olyan nagy filozófiai témák, mint pl. az egyén és a társadalom viszonya, szellemiség és hatalom, művész és állam, szabadság és manipuláltság, függőség és az ettől való szabadulás kísérlete, valóság és lehetőség stb. a „rég”i darabokból csengenek ki. Mindemellert ezeknek a rendezéseknek a „megvalósítási mód-ja” meglehetősen különböző.

Némelyiknél a történelmiség és aktualitás viszonya dialektikusan „megőrzött”: ezekkel az előadásokkal szöges ellentétben történnek kísérletek a mű történelmi kontextusból való kioldására; direkt módon a mába való átültetésére, hogy ezáltal a kérdésfeltevés minél közelebb kerüljön a közönséghez. A közönség befogadási módja a két lehetőséghez szabott: az előző esetben asszociatív, áttevő, képek, hasonlóságok, metaforák által „elidegenített”, és így feltűnő: a második esetben közvetlen, azonnali, világos. Sajnos gyakran sekélyes is, mert a történelmi sajátosságokat figyelmen kívül hagyják.

Konkrét példákat említve: a berlini színházi élet képét jelenleg két rendező munkássága formálja. A két rendező: Alexander Lang és Thomas Langhoff. Lang is először színészként próbálta ki tehetségét, a Deutsches Theaterben klasszikus és modern hősök szerepét játszotta (pl. Kleist, Schiller, Volker Braun, Heiner Müller darabjaiban), és rendezői munkásságát ugyanebben a színházban kezdte - igen elővigyázatosan - egy ismeretlen berlini „népszín-mű”-vel. Ezt egy általa írt mese követte, majd egy barokk költő, Andreas Gryphius alig játszott darabja, és Ernst Tollernek ugyancsak ritkán színre kerülő színműve, a *Megszabadított Wotan*.

A művek kiválasztása mögött máris ott rejtőzik a program: az elfelejtett nemzeti irodalmat a közönség tudatába idézni, és sajátos, feledésbe merült hagyományokat feleleveníteni. A program keretén belül Lang kifejtette össze-téveszthetetlen „stílusát”. Rendezői munkásságát a hangsúlyozott cselekvési, művészi mozgású, testet felhasználó színház jellemzi. A „megszabadított” színészre épít, a színészre, aki hála élet-erejének, érzelmeinek és testi kifejezési adottságainak, még az üres teret is be tudja „tölteni”. A színpad ura a színész.

Schiller: Stuart Mária című drámája Thomas Langhoff rendezésében



A színész játszik, képileg, metaforikusan ragadja meg az összefüggést a szöveg és a saját értelmezése között a rendezés segítségével. Lang minimális díszlet-elemre épít, mert számára a tér, hangulatok, helyzetek a *színészekben* kell életre keljenek. Ez a rendező radikális, megalkuvást nem ismer és különleges. De szenvedélyes is. A darabbal kapcsolatos átgondolt, koncepciózus szemlélete és annak lehetséges átváltozása, a realizálása, a képi megfogalmazásban nem hideg vagy lélektelen. Lang már színész-ként is megpróbálta a közönségnek azt megmutatni, hogy a „kezében érő szív” van. Most ezt követeli meg a vele dolgozó színészektől (többnyire azonos csapat). És azt akarja, hogy a közönség se hűvös figyelemmel kísérje a darabot, hanem vegyen részt az előadásban, az ragadja meg, szenvedélyesen érdekelt legyen, anélkül azonban, hogy elvesztené a fejét. Lang munkásságára példa Shakespeare: *Szentivánéji álom*, Büchnr: *Danton halála* előadásai és legutóbb Heinrich Mann drámatörredékének, a *Nagy Frigyes szomorú történetének* szín-padra vitele (ez utóbbi szövegét Lang be is fejezte). A *Szentivánéji álom* (amelyet a budapesti közönség a Deutsches Theater vendégjátéka alkalmából lát-hatott) igen világosan tárja fel a fiatal rendező szándékait és céljait. Feltehetőleg Lang radikális, nyers, „lidérces” Shakespeare-szemléletéhez csak akkor lesz kapcsolatunk, ha a holdfény-partys, tündértáncos, varázserdős, elgiccsesített német tradíciót ismerjük. Lang Shakespeare-t az ember manipulálásának szem-szögéből közelíti meg, szorosabban a nők szempontjából, akiket a hatalom birtokosai a választás szabadságáért be-csapnak.

A *Danton halála* - az 1981-es évad legizgalmasabb előadása - csak látszólag tükrözi az 1789-es francia forradalmat többek között a régi német kasperli játékmód eszközeivel és az előadás szereplő összetételének tudatos hangsúlyozásával (tizenkét színész alakítja az összes szerepet); Lang az előadásban inkább az 1830-as vesztt júliusi forradalomra, következményeire, konzekvenciáira utal, amint ez a költő Büchner tudatában is tükröződött.

A forradalom bukásának kérdése a vezető személyiségek, Danton és Robespierre felcserélhetőségében válik világossá - következképpen a két szerepet egy színész játssza. A „gyomorkérdés” megoldhatatlansága, amivel a néphez



Christoph Schrott Brecht-rendezése Schwerinben

való megzavart viszony felfedi a társadalmi hierarchia egyenetlenségeit... Ezen túl az előadás éltetői: a nagyszerű színészi teljesítmények, a magasfokú zeneiségi, a rafináltan egyszerű színpadkép amely a „játék a játékban”-t segíti elő.

A *Frigyes* egy érzékeny, művészi hajlamú fiú (a későbbi porosz király, 11. Frigyes) megnyomorításáról szól. Frigyesből az apai furkósbót veri ki az érzékenységet, s helyébe képmutatást és alattomossgot üt, amelyek végül is háborús erőszakossághoz vezetnek. Ezzel az előadással, amely egészében ugyan nem olyan tökéletes, mint a *Danton* Lang mégis ismételtlen fontos adalékkal szolgált a porosz történelem és a nemzeti tradíció feldolgozásához.

Langtól eltérően, de korunk kérdései iránti éppen olyan világos érzéssel állítja színpadra a darabokat Thomas Langhoff. Langhoff (a néhai intendáns és rendező Wolfgang Langhoff fia és a Manfred Kargéval dolgozó Matthias Langhoff testvére) is színész volt, majd a színiiskolában tanított, a televízióban rendezett, ezután debütált színházi rendezőként. A berlini Maxim Gorkij Színházban vitte színre Gerhart Hauptmann *Magányos emberek*, című darabját, ezt követték ugyanebben a színházban Csehov *három nővérje*, Shakespeare *Szentivánéji álomja*; a Deutsches Theaterben Schiller *Stuart Máriája*, majd legutóbb a Theater im Palastban Bulgakov *dloliére-je*, az *1-Ilstientek összeesküvése*.

Langhoff birodalma az elfakuló XIX. század s művelt polgárságának helyzete egy új korszak küszöbén, vágyódása a jövőbe és vissza a múltba. Az esztétikusan megnyerő felszín mögött magányosság, kétségbeesés, meg nem értés... Mindezeket - a hibákat, tévedéseket, tragikomikus szemléletet állítja Langhoff rivaldafénybe. Az embert nem áldozatként, hanem szuverén távlatból szemléli, a tragikus kiáltás ironikus fényt kap, a figurákat és történetüket állandó fénytörésben és ellentmondásosságban ábrázolja. Módszerében részleges azonosulásra törekszik, azonban színészi „beleélés” nélkül. A figurák sokkal inkább komikus, sőt groteszk helyzetekből rajzolódnak ki. Langhoff a választott anyagtól függően - Langinál sokkal erősebben épít a belsőkre, atmoszférára és hangulatokra. Előadásai nem moderneskedők, hanem valóban korszerűek, nagyon maiak, tele igazsággal. A schilleri *Stuart* rendezője kétségtelenül nem realizmusszemlélettel ábrázol. A történelmi eset példaként való felmutatása helyett (mégpedig megemelt stílusesszközökkel) Langhoff naturalizálta az anyagot, s ezáltal az banálissá vált. Langhoffot

a depressziós élethelyzetek egyéni sorsai érdeklik. Langhoffot a művész és társadalom, az értelmiség és a társadalmi normák önmaga által létrehozott kényszerhelyzetei közötti kötöttség érdekli.

Három nővér-előadása a lemondás jegyében élő, olyan kulturált, tehetséges emberekről szól, akiknek nekibuzdulásai és kitörései vagy erre való kísérletei eredménytelenek és reménytelenek.

Langhoffon kívül jelenleg csupán egy olyan rendező van, aki a figura kritikus és részvétet ébresztő szemlélete közötti egyensúlyt ilyen módon fejezi ki: Rolf Winkelgrund, aki évek óta a potsdami színháznál működik. A neki való írók - másként ugyan, mint Langhoffnak - a modern irodalom „költői realistái”. Így Lorca, O’Casey, Rózewicz, Fugar és az NDK drámaírói közül különösen Alfred Matusche. Winkelgrund Alegria *Áthaladás a Niagara-víz-esés fölött* című darabját olyan példa-mutatón rendezte, hogy az író neki adta új színművének, *A fehér öltönynek* ősbemutatói jogát. Winkelgrundnak különleges adottsága, hogy egy drámaíró művészi sajátosságát pontosan megragadja. Előadásai részben lírai éterikusságukkal (csodaszép a bevilágításuk), részben a fantasztikumtól a groteszk-furcsaságig menő elemeikkel hatnak. Ennek a feltűnő és ritka tehetségnek (a színháznál működő további jó rendezőknek) köszönhető, hogy a potsdami színház az utóbbi években a színház-rajongók „zarándokhelye” lett (helyzete kissé a kaposvári színházéhoz hasonlít-ható).

Érdekes, fontos színházat csinálnak Schwerinben. Horst Schönemann és Benno Besson pontos, ragyogó szervező-készségű tanítványa, Christoph Schrott mindenekelőtt a jelenkori drámairodalom elkötelezettje. Schrott egy ideig a berlini Volksbühnénél volt szerződésben, ott átélte a „látvány”-vállalkozás kezdetét, a színház akkori erőszakos erő kifejtését, ahol egy estén gyakorlatilag a pincétől a padlásig új darabok „bölcsőjét ringatták”. Schrott átvitte a színháznak ezt a közönségre ható, nyitott szerkezetét - legyen a színház egy város kultúr-központja - a macklenburgi mezőgazdasági városba és közönségéhez - és sikere lett. Számos fiatal író „fedezett fel” ilyen módon: a húszas évek s Brecht műveiből vagy jelenleg az ókori drámákból készült tartalmilag koncepciózus összeállításai az ismeretlenre a látszólag

ismertség pillantását engedik vetni. Schrott erőssége a nagy tervekben van: egész napot betöltő koncepciók. Schrott ilyen módon kívánja a nézőket a nap kérdéseiről tájékoztatni.

A Berlineen kívül működő színházak közül a harmadik, amelyről ismételtelen szó esik, ahol az előadások majdnem mindig hasonló szép színvonalúak, az Karl-Marx-Stadtban található. A szó látványos eseményeinek értelmében elő-adásaik soha nem szenzációk, de mindig fantáziadúsak, érdekesek. Valódi jó színház, biztos teljesítőképességű és nagyon jó színészekkel, a Berlineen kívüli legjobb díszlettervezőkkel és egy egész sor jó rendezővel. A színház munkastílusát a baráti légkör, a kollegiális bizalom jellemzi, s ez jellemzi az előadásokat is, amelyek pontosak, kidolgozottak és soha nem általános-humánus szellemiségűek. Mindez a hosszú évek óta főigazgatóként dolgozó Gerhard Meyernek köszönhető, aki már régen megértette, hogyan lehet egy együtttest önálló és egyben megértő tevékenységre alkalmassá tenni.

Gondolom, ennyi talán elég is lehet. Megpróbáltam az NDK színházi életének legfontosabb rendezőegyéniségeit bemutatni. Szándékosan nem ejtettem szót a már hosszú évek óta elismert rendezőkről, mint Friedo Solter, Fritz Bennewitz, Hanns-Anselm Perten, Karl Kayser és Fritz Marquardt vagy az idős mester, Wolfgang Heinzről. Az előzőekben említett rendezők ugyanis színházai profilját jelenlegi látható rendezői szándékukkal és koncepciójukkal a lehető legvilágosabban alakítják ki. Természetesen másutt is játszanak jó színházak, és van-nak érdekes előadások. Ezek azonban részeredmények, a hosszú távú folyamatosság hiányzik.

A végén mégis érintenem kell azt az irányzatot, amelyet szintén szándékosan nem részleteztem: kis játszóhelyiségek (pincék, klubok, padlások, próbatermek stb.) létesítése, a közönséggel való közvetlenebb kapcsolat igényének ki-elégítésére. A „kukucsáló” színház egyfajta „konkurrenciája”, azzal a célkitűzéssel, hogy a játék minél közelebb kerüljön a közönséghez. Ezzel olyan érzést keltve a nézőkben, hogy részt-vevői az előadásnak. Ez az irányzat azonban már szintén túlmutat a nemzeti sajátosságokon a nemzetközi színházi élet irányzatai felé.

(Fordította: Bereczky Erzsébet)

TATÁR ESZTER

Londoni színházi mozaik

1982 tavaszán Londonban, a belvárosban, több mint negyven színház működik. A peremvárosrészekben ehhez jön még vagy négy tucat. Ezenkívül vannak Coffee és Lunch Theatre-ek, ahol a kávé mellé vagy az ebéddőben kisebb-nagyobb jeleneteket, monodramákat, színpadi kísérleteket, költői felolvasásokat stb. tartanak. Bátran állíthatja a *City Limits* nevű heti magazin, hogy virágzik az angol színpadi művészet, s mindenféle show, mime, tánc és egyéb mű-faja a pódiumművészeteknek. Mindig mindenre van közönség. A színházakba csak elővétel lehet jegyet kapni, akkor is borsos áron. Általában két és fél fonttól tíz és fél fontig. A közönség érdeklődésére jellemző Elizabeth Taylor esete. Lilian Hellman drámájának, a *Kis rókáknak* főszerepét játssza. A produkciónak az angol kritikusok előtt mérsékelt sikere volt. „Inkább csak legenda, mint színésznő.” „Vontatott az előadás.” „Miss Taylor túllőtte szerepét.” „Az érdekesség nagyobb, mint a művészi mélység” - írták a lapok. Ez azonban nem akadályozza meg a hatalmas közönségsikert, amelynek bizonyítéka az a hosszú jegyelővételi sor, amely a Victoria Palace előtt kanyarog.

National Theatre

A Nemzeti Színházhoz tartozó három színház, az Olivier, a Lyttelton, a Cottesloe tavaszi repertoárja a következő:

Hiawatha; Molière *Képlelt beteg*, *Don Juan*; Calderón *Zalameaibíró*; Shakespeare *Sok hűhó semmiért*; Aiszküloz *Oreszteia*; Loesser-Swerling *Cuys and Dal/s (Fickók és babák)*; Pinexo *A második Mrs. Tanqueray*; Stoppard *Dáridó*; Friel *Átültetések*; E. Bond *Nyár*; Sam Shepard *Az igazi nyu^at*; és Dario Fo, Franca Rame monodramái, az *Egy asszony játszik*. A felsorolt drámacímek bizonyítékai a három színpad sokszínűségének, egy népszínházi igénnyel fel-lépő Nemzeti Színház következetesen átgondolt és véghezvitt műsorpolitikájának. A színpadi drámai műfajok minden ága képviseltetett, a tragédiától a komédiáig és a zenés musicaltől a mono-

drámáig. A szerzők klasszikusok és kortársak. A rendezők nagy színpadi gyakorlattal rendelkező mesterek, mint Peter Hall és Bogdanov, vagy híres drámaírók, mint Edward Bond vagy Harold Pinter, akik saját műveiket állítják színpadra, valamint tévé- és film-rendezők, mint Richard Eyre és Joe Schlesinger. A társulat java része fiatalokból áll. Az úgynevezett nagy neveket hiába keresnénk a színpadokon; talán csak Alfred Lynch, Anna és David Massey a kivétel.

Oreszteia

Aiszkühülosz trilógiáját 1981 novemberében játszák, Peter Hallnak, a Nemzeti Színház főigazgatójának rendezésében; egyike a legnagyobb érdeklődést kiváltó produkcióknak. Az előadást egy negyvenperces vacsoraszünet és egy tizenöt perces frissítő szünet szakítja meg. A produkció így együttesen mintegy öt és fél órányi időtartamban köti le a nézők figyelmét. A színház étkezdéje és büféi, valamint a könyvesboltok és esetenként rövid koncertek gondoskodnak arról, hogy a közönség újult érdeklődéssel figyeljen arra a harminchat férfiszínészre, akik görög maszkokban, jelmezekben játsszák a trilógia valamennyi női és férfi szerepét, valamint a kórust is! Szereposztást az igen gondosan szerkesztett műsorfüzet nem tüntet fel, csak a közreműködők neveit jegyzi. Indok: ez felel meg leginkább annak az elképzelésnek, hogy faragott maszkokat viselnek a szereplők! Így egy szereplőt akkor és úgy cserélhet a rendező, ahogyan azt koncepciója megkívánja. Agamemnon az egyik jelenetben Sean Baker, a következőben már Michael Thomas. Az Agamemnon-maszk gazdát cserél a színpad mögött. Ezt az elgondolást még azzal is indokolja Hall, hogy a szöveg szerint a legfontosabb feladata a kórusnak van. A kórust is cserélhető színészekkel oldja meg, hangtónusok kiválasztásával. Mindig minden színész játszik. Itt aztán valóban nincsenek kis feladatok. A díszlet azonos a trilógia mindegyik darabjában. Alapjául az epidauroszi szabadtéri színpad szolgál.

Guys and Dolls

Azaz: *Fickók és babák*, az Olivier egyik legfrissebb bemutatója. Ez az első zenés-táncos produkciója az 1976-ban megnyílt Nationalnak. Rendezője a színház újonnan szerződtetett színházi rendezője, Richard Eyre, aki az utóbbi években



Jelenet Aiszkühülosz: Oreszteia című drámájának londoni előadásából (National Theatre)

inkább film- és tévérendezői alapján vált ismertté. A történet, amelyet 1955-ben Frank Sinatra, Jean Simmons, Marlon Brando főszereplésével Hollywood is elkészített, a háborút követő évek Amerikájában zajlik, gengszterek, prostituáltak, szerencsejátékosok és az üdvhadsereg tagjai közt. Erőszakkal, humorral, sok táncsal és énekkel fűszerezve a happy endig. A Nemzeti Színház művészei minden szempontból kiállják a film versenyét. Káprázatos kiállításban, profi ének- és táncudással, játszva megbirkóznak a mindeddig nem gyakorolt színpadi műfajjal.

A második Mrs. Tanqueray

Arthur Wing Pinero társadalmi satírája a Lyttelton Theatre sikerdarabja. A Shaw-kortárs szerző a szabadszerelmek és a női felszabadultság problémáit boncolgatja a Viktória-korabeli prúd és képmutató angol társaságban. Ez a valamikor oly nagy botrányt okozó dráma ma már inkább csak szellemes dialógusaival és mesteri szcenírozásával hat, a főszerepben a kiváló Felicity Kendal. Partnere Leigh Lawson, aki a műsorfüzet ismeretése szerint már csaknem minden Shaw- és Csehov-dráma férfi főszerepét sikerrel alakította. Ezt igazolja mostani elegáns és csiszolt játéka is.

Barbican Centre

Ez év március 3-án nyitotta meg Erzsébet királynő London új kulturális központját, a Barbican Centre-t. Ez az óriási, tíz emelet magas épületmonstrum

egy szupermodern, jövő századot idéző lakónegyed központi magja Kelet-Londonban. Az épület jobb szárnya a Városi Színművészeti Főiskola, amelynek zeneművészeti tagozata is van. Egy 400 és egy 300 személyes színház-, illetve koncerttermük van a nyilvános bemutatkozás számára, ezen kívül több stúdió- és kamaratermük áll a nyilvános szereplés rendelkezésére. Az intézmény már öt éve működik, lévén az első az elkészült építkezések közül.

A Barbican Hall a Londoni Szimfonikus Zenekar új otthona. 2026 személyes koncert- és tanácskozásteremmel. A Barbican Theatre ottjártamkor még nem nyílt meg, csak május 3-án mutatkozott be Shakespeare IV. Henrikjének első, majd második részével. A színház a Royal Shakespeare Company londoni részlegének működési területe. Vidéken Stratford upon Avonban van a Shakespeare Memorial Theatre, amely szintén a RSC tulajdona. Ez az új londoni színház lenyűgöző méreteivel és szépségével. A legmodernebb elektromos és akusztikai felszerelések, valamint a színpadi gépezetek még a jó színházakhoz szokott, idelátogató finn szakemberek irigységét is felkeltették. Az 1166 személyre számító háromszintes nézőtérrel százhusz fokban elhelyezett ülésekről fejforgatás nélkül befogható a húszméteres színpadnyílás. A legtávolabb ülő néző sincs messzebb a színpad közepétől légvonalban húsz méternél. A zsinórpádlás háromemeletes magasságú. Beszerelhető forgó korongok, süllyesztők, emelő-

szerkezetek, valamint tolósínpad áll a díszlettervező, rendező rendelkezésére. Az akusztika pompás. A színpad legmélyében, huszonöt méteren elsuttogott szavak is tisztán érthetők. A nézők helyüket minden egyes sornak megfelelő külön ajtókon közelíthetik meg, miután a nézőtérien egybeépítettek a szék-sorok, köztük bevezető folyosók nin-csenek. Ezeken a jobb és bal oldali ajtókon másodpercek alatt el lehet jutni a kívánt helyre úgy, hogy közben nem kell arra kérni a már helyetfoglaltakat, hogy húzzák maguk alá a lábaikat. Későnjövők nem jöhetnek be. Számukra emeletenként és oldalanként egy-egy tévészoba épült, ahol színes tévékészülékeken nyithatják az előadást a szünetig. Önkiszolgáló gyorséttermek, -büfék vannak az előcsarnokban, illetve a tető-terazon. Itt az ötödik emeleten szabad ég alatt mesterséges vízeséssel, szökő-kutakkal, tavacskákkal díszített szerpentin kanyarog, gyönyörűsége a szemnek. Fákat telepítettek ide, pázsitot, a természet szép darabját a betonkonstrukció enyhítésére. Szép időben tarka napernyők alatt üldögélhetnek a bámeszkodók. Nagyon nagy az idelátogatók száma, kíváncsiak, mint Pesten.

A Barbican mozikban csak színvonalas angol nyelvű és külföldi filmeket vetítenek a három különböző emeleten elhelyezett 250 személyes mozikban. Ezenkívül könyvtárak (felölt, gyermek, ifjúsági és szakkönyvtárak), képzőművészeti kiállítótermek, tanulószobák és ki tudja még hány és milyen célra épült helyiségek állnak a művelődés szolgálatában. Az építkezés 1971-ben az első csákányvágással kezdődött és nem egész tíz év alatt készült el.

A Royal Shakespeare Company májusig még a huszonegy éven keresztül otthont adó Aldwych Theatre-ben és annak kamaraszínházában, valamint The Warehouse-ban játszott. Érdekes, hogy ez a társulat nem azonos azokkal, akik a már elkészült vagy készülékelben levő hét produkció résztvevői és az úgynevezett Barbican társulatot alkotják. Melyek ezek a produkciók? Shakespeare *IV. Henrik* első és második része; *Szentivánéji álom*; *Minden jó, ha jó a vége*; *Ibsen Nóra* és két mai dráma, *a Pénz* és *a Barátunk északról*. A kortárs drámákat a Barbican Theatre kamaraszínházában a Pit-ben fogják játszani.

Az új társulat erősségei Cheryl Campbell, Peggy Ashcroft, Patrick Stewart, Timothy Dalton. A nálunk is ismert

Alan Howard, aki jelenleg egymást követő estéken játssza II. és III. Richardot, valamint Osztrovszkij Erdőjének férfi főszerepét, nem lesz az új RSC tagja.

Belvárosi színházi esték

Arthur Miller drámáját, *a* *Édes fiaimat* a Wyndham's Theatre-ben játsszák. Az 1947-ben írt darab ma sem veszített jelentőségéből és megrázó, indulatokat ébresztő hatásából. A felelősség és humanitás gondolatát sugárzó mű most is lázít az önzés, a gyávaság, az anyagiasság és nemtörődömség ellen. A történet nálunk is ismert, hiszen az ötvenes években több színházunk is játszotta. Emlékeztetőül ennyit: a második világháborús években egy amerikai kisüzem a légi-erőknek készített repülőgép-alkatrészeket. Minden darabra azonnali és nagy szükség van. Az egyik sorozatban készített hengerfejek hibás öntés miatt megrepedtek. A cégtulajdonos azonban nem selejtezteti ki ezeket, hanem forrasztással és reszeléssel eltünteti a hibákat, és leszállítja a légierőnek ezeket az alkatrészeket is, azzal mentegetve lelkiismeret-furdalását, hogy nem lehet baj, hiszen rend-be hozták a repedést, s különben is, a háború már a végső fázisába érkezett, lehet, hogy nem is használják fel ezeket a hengerfejeket. Nem így lesz. A repülő-gépekbe szerelt gyenge minőségű gyártmányok nem bírják el a terhelést, motorhibát okoznak, melynek következtében húszerű gép lezuhan, pilótái szörnyethalnak. Vizsgálat következik, amelynek során azonban az ártatlan kerül börtönbe, és a vétkes szabadon marad. Az üzemigazgató fia szintén a légierőknél szolgál. Amikor hírt szerez arról a botrányról, amely apja üzemében történt, felszáll egy olyan gépen, amelybe az apja által gyártott hengerfejeket szereltek. Lezuhan. Később derül ki, hogy önként vállalt halálba menekült a szégyen elől. Tettével ítéletet mondott apja felett.

A most bemutatott előadás próbáin résztvett a szerző, Arthur Miller is. Tanácsaival segítette a produkciót, sőt itt-ott megerősítette az 1947-ben írt dráma dialógusait. A látott színmű realista díszletben, jelmezekben és játék-stílusban került színre, végtelenül egy-szerű és magától értetődő megoldásokkal, remek színészi teljesítményekkel. A két szülő, Colin Blakely Joe Keller szerepében és Rosemary Harris, a felesége szerepében elnyerték a színikritikusok idei díját.

Amadeus

Peter Shaffer nálunk is bemutatott drámájának első előadása 1979-ben a National Theatre Olivier színpadán aratott óriási sikert. Másfél év múltán sem lehetett levenni a műsorról, de a repertoár-színházként működő National nem tudott színpadot biztosítani *a* *Amadeus* számára. Így az együttes átköltözött a I-laymarketre a Her Majesty's Theatrebe. Ott futja ezredik előadását. Jelenleg Frank Finlay alakítja Salierit, és Richard O. Callaghan játssza az ifjú Mozartot. A rendező Peter Hall. Az előadás vonzó-ereje olyan nagy, hogy még az előre beharangozott londoni közlekedési sztrájk sem akadályozta meg a közönséget abban, hogy kezdésre megtöltse a tüneményes barokk színház nézőterét. A nyitott színpadra azonban nem egy kosztümös szereplő, hanem az ügyeletes rendező lépett ki. Megköszönte a jelen-levők fáradságát nem ismerő megjelenését, és előre is elnézést kért azért a további tízperces várakoztatásért, amely-re azért volt szükség, mert a sztrájk miatt felduzzadt autóforgalom miatt a szereplők java része nem ért még be a színházba. Bejelentését megértő derűtség és taps fogadta. A siker máris megágyazódott. Később az előadás elkezdésével csak fokozódott. Joggal. Érdekes díszletben, korhű jelmezekben öltözött, modern színpadi nyelvet beszélő, pompás színészek játszották el a darabot. John Bury színpadképe nagyon egyszerű. Nem használ függönyt, a színpad nyitott tág tér, amelyben egy zongora és némi bútor látható. A díszlet mint látvány akkor válik csak dekoratívvá, ami-kor ezt a cselekmény megkívánja, tehát az utcaféknél, a császári palota dísztermeiben lezajló koncerteknél, a temetésnél és Salieri lázálmainál. Ilyenkor a háttér transparentálni kezd. Arnyképek-ként jelennek meg az utcai járókelők, majd csillárok tágítják ki a teret magasságban is, tükrök és gyertyaoszlopok varázsolják el a nézőket. Frank Finlay Salieri alakjában remekül illeszti egységbe az idősíkokat. Egyszerre éli a helyzeteket és emlékezik a helyzetekre. Villámgyors maszk- és jelmezváltásai egy másodpercre sem állítják le a végig hatalmas iramban robogó cselekményt. Az a legmeglepőbb, hogy milyen dús a cselekmény ebben a dialógusokra és lényegében egy helyzetre, Salieri metamorfózisára épülő darabban. Finlay egy bűvész ügyességével alakul át az idős, halála előtt önmagával és a világgal

szembenéző Salieriből azzá a fiatal-emberré, aki csak hat évvel idősebb a kamaszkort alig elhagyott zseniális Mozartnál. Finlay az életben úgy hatvan felé járhat, a színpadon aggastyán és suhanc egyszerre. Neuraszténiás elme-zavart és ravaszul józan cselszövő. Sok-színű és gazdag az alakítása. Humora, keserű iróniája és feneketlen irigysége egyszerre vonzóvá és taszítóvá teszik Salierit. Méltó partnere a játéokban és játékosságban a kiváló fiatal színész, Richard O. Callaghan. Siheder Mozartot mutat be, eddig nem ismert tulajdonságokkal: gyermetegség, mohóság a szex és a földi örömek, étel-ital iránt, szélsőséges kedélyingadozások, virgonc mozgás és hangoskodás. A londoni néző előbb megbotránkozik, aztán elfogadja, majd megszereti ezt a Mozartot, hogy aztán fájó könnyekkel meg is sirassa. Nagyon sok a zenei aláfestés a darabban. Salieri és Mozart eredeti muzsikája. A *Requiem* színpadi és zenei megoldása pedig egy hatalmas köpenyes árnykép (Salieri) megjelenítésével frenetikus.

A műsorfüzetben a kortársak és Mozart levelezéseiből egy-egy részt olvashat az, aki nem hiszi el, hogy Mozart is ember volt, és nem csupán szent és zseni. Ezek a levéltöredékek bizonyítékai a Shaffer által szeleburdinak, kakaskodó fene-gyerekként viselkedő ifjoncnak megformált magányos Mozartnak. Az est egyik kiemelkedő pillanata az, amikor Mozart bemutatja II. Józsefnek a *Szöktetés a szerájból* egy részletét. Amikor a Salieri által befolyásolt császár a szívdobogva váró Mozartnak mindössze ennyit jegyez meg: „Túl sok itt a hangjegy, kedves Mozart, túl sok !” A császár távozása után O. Callaghan Mozartja a szó szoros értelmében szétveri a színpadot. Borulnak a székek, asztalok, s gurulnak a gyümölcsös tálok. A meghökkent udvaroncok és zenészek riadtan menekülnek a széken kukorékoló Mozart elől. A darab és a szereplőgárda eddig tizenhárom színházi fődíjat nyert, New Yorktól Ausztráliáig. Bejárták vele Európát is.

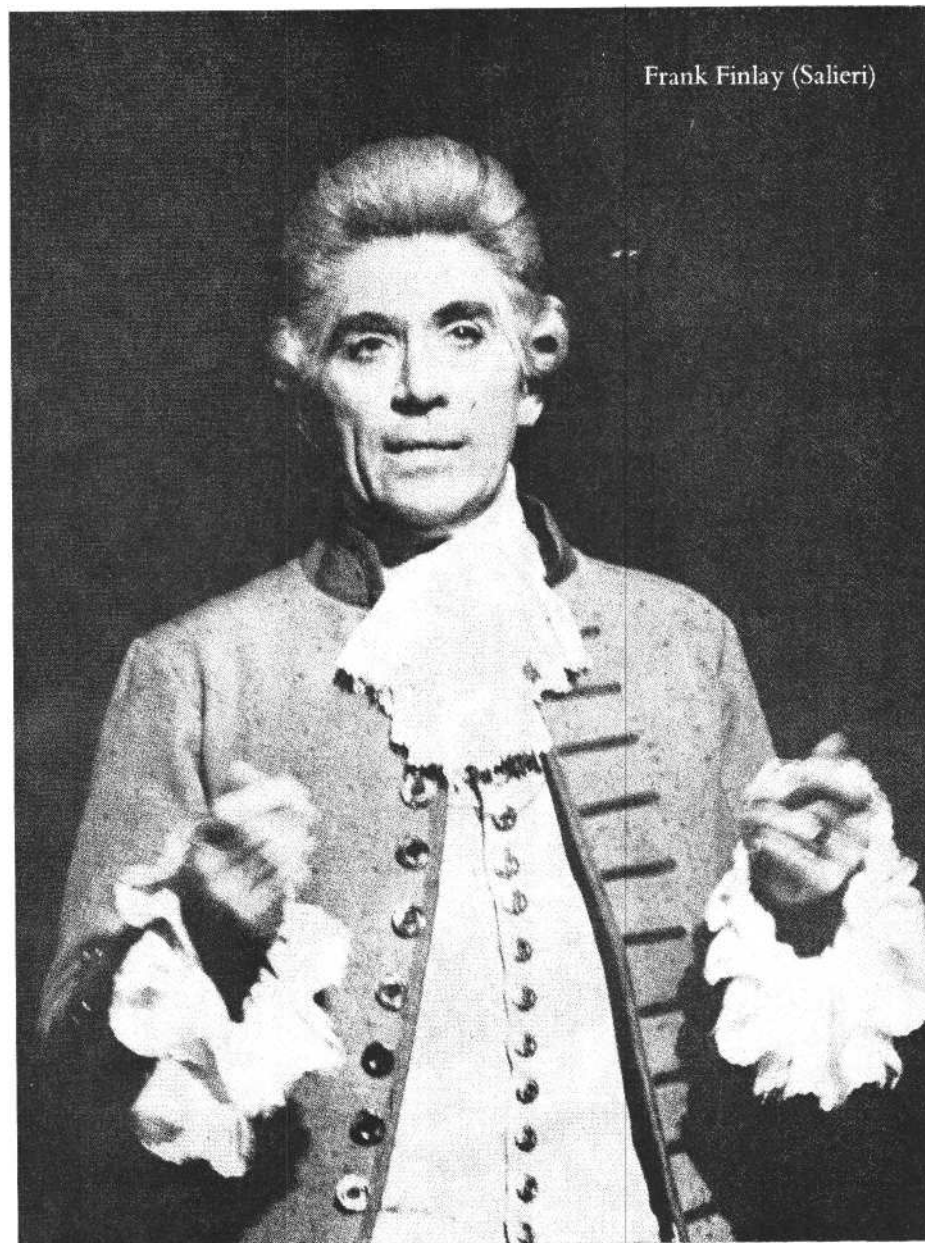
Egy tökéletlen isten gyermekei

Mark Medoff Los Angelesből áthozott darabja (*Children of a lesser God*) 1981 óta megy a londoni Albergy színpadán. A történet egy süketnéma lány és a gyógyításával foglalkozó beszédtanár-orvos küzdelmeiről, kudarcáról s végül szerelméről szól. Hogyan tud és tud-e együtt élni a társadalommal egy hátrányos helyzetű személyiség. A darab er-



Richard O'Callaghan (Mozart) Peter Schaffer: Amadeus című darabjának londoni előadásában

Frank Finlay (Salieri) az Amadeus londoni előadásában (Her Majesty's Theatre)





Jelenet a Macskák londoni előadásából (New London Theatre)

ről pozitív véleményt formál. Az előadás két főszereplője, a lányt alakító Elizabeth O'Connell és az orvost játszó Trevor Eve elnyerték az „Év színésze” címet. Az előadásban a kisebb szerepeket beszéd- és halláshibás színészek játsszák. A közönség arra rászoruló részének különleges hallásjavító készülékek állnak rendelkezésre. A heti két matiné-előadásra pedig a süketnéma jelbeszédet értő tanárok a színpad egyik sarkában a színészekkel szimultán tolmácsolják az előadást.

Gőzben

Az írónő, Nell Dunn komédiájának színhelye egy városi női gőzfürdő, melyet a tanács gazdasági okok miatt be akar zárni. A bejelentés hatalmas riadalmat okoz a női törzsvendégek kis csoportjában. A hat különböző életkorú, családi állapotú és társadalmi helyzetű nő harcot indít a határozat ellen. Hogyisne! Hiszen ha bezárják a fürdőt, elveszítik azt a helyet, ahol kipihenhetnék, kipletykál-hatnák ezt a férfivilágot. Itt beszélnek meg

az úgynevezett „női dolgokat”, a férfiakat, férjeket, családot, anyóست, munkát, munkanélküliséget, a drágaságot, a válópereket és viszonyokat. De hiába szerveznek tiltakozó gyűlést, hiába barikádozzák el magukat a medence körül, nem tudják megvédeni a fürdőt. Ekkor aztán mérgezően egy utolsó nagy pancsolásban vesznek elégtételt a világon.

Fergetegesen mulatságos komédia. Rendkívül szabadszájú, az utca és a hálószoba nyelvén íródott. Mégis a szokatlan díszlet (igazi vizesmedence és zuhanyozók), valamint a szereplők vitalitása, a cockney dialektus, vagy éppen ellenkezőleg, a rendkívül kulturált, már-már muzeális angolság olyan derűt ad a szituációknak, hogy izléstelenségről szó sincs. A prúd angol hölgyek is könnyezve nevetnek végig az estet. Fő vonzó-erő a színészi játék. Georgia Hale, Brenda Blethyn utánoszthatatlan egyéniségei, nyereségei az angol színjátszásnak.

Macskák

„Tudnod kell, a macska olyan,
Akár magad, vagy jómagam.”
(T. S. Eliot - Tótfalusi István)

Eliot-Lloyd balettmusicalja az év nagy szenzációja. Himnusz a macskákról, az emberek érdekében. Ez a vezérlő gondolata a T. S. Eliot verseiből összeállított zenés produkciónak. Az alkotók: a zeneszerző Andrew Lloyd Webber és a rendező-dramaturg Trevor Nunn nem tettek egyebet, mint hogy Eliot verseit a színpadra álmódták.

A Drury Lane-en épült, 1976-ban megnyílt New London Theatre-nek ezt az előadását alkalmanként 1200 néző álmódja velük együtt végig.

A Macskáknak tulajdonképpen nincs folyamatos története. A versekből ismert macskák énekelnek, táncolnak együtt és külön-külön. A színpad egy óriási kör alakú porondra épített szemétkerakódó telep, amely a macskák gyülekező-és játszóhelye. Grund. Utcai és háztartási limlomok, kiszuperált autógumik,

karosszériallemek, újságok, konzervesdobozok, csövek, papucsok és emberi ruhadarabok, fotelek hevernek kiszámított rendtelenségben a színpadon. Matracok, csatornalefolyók mint pompás búvó- és játszóterek. És jönnek a macskák, vidámak és csapatosak, magányosak és kivertek, elkényeztetett vadászgatók és szerelmes kandúrok, verekedők és gyávák, tarkák, vörösek, feketék és fehérek, hímek és nőtények. Olyanok, mint az emberek. Áradnak a színpadra, és eltűnnek a mélyben, késő estétől - hajnalig, ameddig a mese tart. Megismerjük T. S. Eliot nálunk is lefordított csodálatos és vidám verseinek mind a tizenhat híres macskahősét.

Mit csinálnak a macskák? Eldalolják, táncolják, hogy miért fontos a „macska neve”. Megtudjuk tőlük, hogy kik azok a „Jégpacsok”. Meghívunk bennünket a „Nagy Jégpacs bál”-ra. Látjuk, hogyan *űzi* az ipart „Grizabella, a glamour macska”. Milyen egy bájcica? Hogyan hódít „Makár Viki”, a titokzatos, a nők bálványa? Miért olyan finnyás a „Ladik-laki Kandúr”? Elborzadunk, látván a „pincsek és töncsök” iszonyú csatáját. „Gusz, a színházi macska” pedig feleleveníti ifjúsága nagy színpadi sikereit abból a korszakból, amikor még Tigris is alakított, ma pedig már csak nyugdíjas, sajna! „Szókraténusz” dalban figyelmeztet bennünket, hogy ismerjük fel a macskákban önmagunkat, mert nem is olyan nagy köztünk a különbség.

Az előadás minden pillanata lenyűgöző. Ízelítőül a kezdés: a nézőtér a nyitány hangjaira lassan elsötétül, egyszerre csak több tucat parázsló macskaszem villan fel. Ezek a szemek átvilágítanak minden zegzugot, az emelettől a földszinti ülésekkel együtt lassan forogni kezdő színpadi porondig. Feljön a Hold, bársonyos tenyerek simogatják végig a nézők arcát, felgyulladnak a kupolára erősített trapézok díszei, a lampionok, és onnan fentről és az alagutakból, lépcsőkről, egyesek öléből vagy talpa alól, a színre zuhannak, ugranak, másznak, repülnek a macskáknak maszkírozott és öltözött táncosok.

A jégpacsok nagy báljára készül mindenki. A macskák cigarettásdobozokból estélyi cipőt készítenek, férfipapucsokból kalapot, papírmásból pedig legnagyobb ellenfelük, a kutya maszkját. Így díszbe öltözötten éneklnek és táncolják el az örök igazságot, hogy „a kutya az kutya, de a macska az macska”. Majd

eldalolják saját dicsőségüket, és bemutatják sikeres küzdelmüket a svábbogarak ellen.

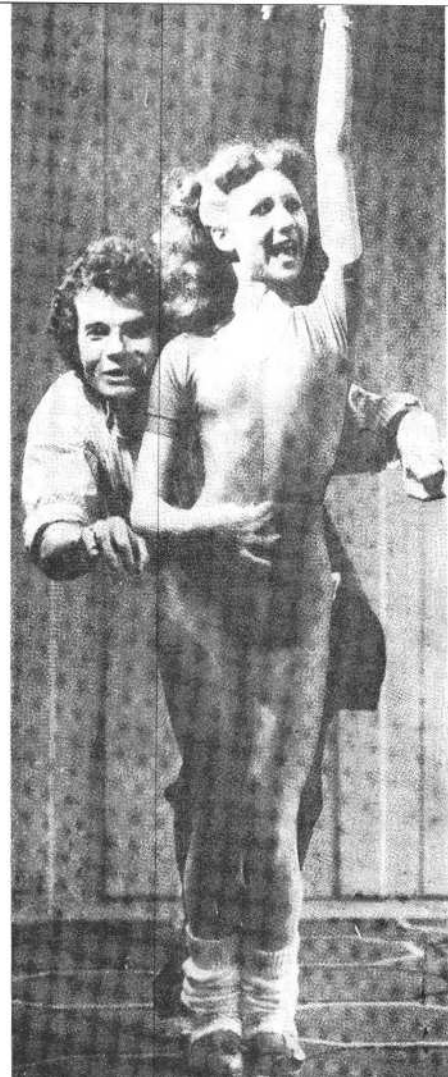
A világlágerre vált Memory dal szöveget T. S. Eliot verséből Trevor Nunn formálta meg, Lloyd Webber zenéjével, a dal a produkció fő slágere. Ma már Barbra Streisand lemeze után világ-sláger. A dal a színpadi mesében egy magányos kóbor macska dala. A macska-hölgy egyedül járja az utcákat, nem talál társat, csak az emlékeiben lel meg-nyugvást, és a hajnal után a Nap ébredését várja, mert a reggeli meleggel egy új, egy más nap kezdődhet el.

Az est befejező számában, a *Tarka Terka, a Vén Gömböc megdicsőül*ben az eddig be nem fogadott, kopott, öreg, kóbor Gömböcöt befogadja a macskák galérije. Vén Szókraténusz, az elismert vezetőegyhéniség karját nyújtja a megdicsőülésre kacsintó macskahölgynek, és felvezeti az égbe felemelkedő autókerek trónusára. Szívárvány fut fel a kupolára, és a résztvevők közösen élneklnek a macskahimnusz.

A kivétel rendkívül magas fokú. Nem tudni, mit csinálnak jobban az all round művészek: jobban énekelnek, mint táncolnak? Esetleg jobb táncosuk, mint színészek? Vagy artisták, akik remekül játszanak? Nos, mindezek együttesen. Nemzetközi összetételű társulat, a kiválok közül is válogatott a producer, Mackintosh Cameron.

Rendkívüli a megterhelésük, de a „herbíráruk is. Mintha nem éreznék testük súlyát. Nem látni lihegést, verejtékes fáradtságot, hanyag, kidolgozatlan mozdulatot. Mindenki folyamatosan a színpadon van, csak akkor pihenhet egy másodpercet, amikor a zenei szünetek leállást diktálnak, vagy a húszperces nézőtéri szünetben. Mint megtudtam, reggeltől estig folyamatos tréningben élnek a szereplők. Egyik karbantartó próbáról a másikra mennek. Csütörtökön és szombaton két előadásuk is van. Keményen dolgoznak, hiszen nemcsak az ambíció vagy a pénz készíti őket erre, hanem az a tartalék-szereposztás is, amely mögöttük áll!

A zenekart nem látni. Ócska zsák-vásznak mögé rejtve játszanak. A karmester egy tévékészüléken keresztül látja az énekeseket. A színpadi porondon, a konzervdobozoknak maszkírozott tévé-készülékekről az énekesek figyelik a karmestert. A világítás és hangeffektusok tökéletesek. Sztereo hangminőségben,



Eliot-Lloyd: Macskák (New London Theatre)

egyenletesen, tisztán, torzulásmentesen hallatszik a jól balanszírozott zenekar és az ének. A mikrofonokat elrejtették. Nem zavarja a látványt semmi.

Andrew Lloyd Webber, a *Jézus tur Szupersár, az Evita, a Meséld el vasárnap* világhírű zeneszerzője mind-össze harmincnégy éves. Ez a legfrissebb munkája. Zenéje helyenként emlékeztet a *Szupersztárra*. Ugyanolyan melodikus, meglegezhetően slágergyanús és modern szimfonikus megoldású. Nagyon igényes muzsika.

⁴ Macskákra gyakorlatilag nem lehet jegyet kapni. Szeptembertől árusítják az elővételi pénztárakban. Ezért aztán nem meglepő a színházi jegyzüérek ténykedése. A színház előcsarnokában az igazgatóság a következő festett táblát helyezte el. „Kérjük, ne vásároljon az utcai üzérkedőktől. Jegyeinket hamisítják.”

Pokolian irigylem a produkciót!



A sorsábrázolás Strindberg korai drámáiban

Ibsennel kapcsolatban említettük azt az ábrázolásmódot, amely nem az előtérbe állított eseménysorban, hanem a mögöttes zajló folyamatokban vagy azok értékelésében közli a lényegét (SZÍNHÁZ, 1981. 8.). Ez azokban a drámákban is észrevehető, amelyek az emberi benső világ mélyét kívánják elének állítani.

August Strindberg műveiről, főként pályájának első szakaszában írott drámáiról szólván az első mondatban említünk kell Ch. Darwin nevét. Strindberg - persze nem csak! - az ő tanainak segítségével tájékozódott a világban, s tapasztalatait ezek segítségével értelmezte és építette koherens - vagy annak látszó - rendszerré. Ezen problémák tárgyalásakor nem azt hangsúlyozzuk, amit a róla szóló legtöbb elméleti munka; nevezetesen: „Mindenki, aki Strindberget ismeri, tudja, hogy írásaiban személyes tapasztalatait közvetlenül rajzolta meg” - miként R. Williams pregnánsan megfogalmazza. Sokan tehát abból indulnak ki, hogy drámáiban mi-ként jelennek meg a Siri von Essen, Frida Uhl vagy Harriet Bosse révén beszerezett tapasztalatok.

Darwin nevét azért kell azonnal említenünk, mert - miként Lukács György írja -: „Egy témája van Strindberg tragédiáinak : a férfi és a nő örök, engesztelhetetlen küzdelme, a nemek harca a hegemoniáért; a kozmikus szerelem vagy talán inkább a kozmikus gyűlölet; Strindberg erotikumában amúgy sem választhatók el ezek egymástól.” Ha Darwin erre vontkozó tételét leegyszerűsítjük, azt mondhatjuk, hogy a szerves természetben az a faj marad fenn, az él tovább, amelyet erre alkalmassá tesz a természetes kiválasztódás; amit az öröklött tényezők és a környezet hatása határoz meg. Strindberg ezt fordította át, meglehetősen mechanikusan a férfi és a nő viszonyára, elsősorban az öröklött tényezőket kiemelve.

Drámáiban a férfi és nő harcában az öröklött, a biológiai erők, pontosabban a nemiség ereje a maradéktalanul determináló. Ezért is írhatta alakjairól Lukács György: „Fajgyűlölet van közöttük ...

két különböző faj, a tudatosan és a naivan cselekvők, az észemberek és az ösztöntől vezettek”; fajon természetesen a két nemet értve.

Ennek azonnal két következménye lesz: alakjai nem karakterek, nem jellemek; valamint: drámáinak témája a férfi és a nő benső világa erőinek értékelése, minősítése és ennek bemutatása.

Strindberg azt írja a *Júlia kisasszony* előszavában: „Ami jellemzésüket illeti, figuráimat kissé - hogy úgy mondjam - »jellem-nélkülieknek« rajzoltam.” Ezután ennek okaként felsorolja, hogy számára elfogadhatatlanok az eddigi jellem meghatározások és értelmezések, amelyek jellemnek először a benső komplexusnak a domináló jegyét tartották, amit összekevertek a „vérmérséklettel”. Azután az önműködő gép, az „automata-ember” fogalmának lett a szinonimája. A jellem így változatlan, vagyis jellemnek a befejezett és rögzítődött belső tulajdonságokat nevezték; az ő figurái viszont igen sok tényezőből összetett és változásra alapvetően képes emberek. A probléma azonban az, hogy alakjait a nemiség uralja, ez pedig voltaképpen állandó egy emberben és nem változó.

Az *apa* (1887) c. drámájának főhőse a Kapitány, az *apa*. Feleségével nem tud megegyezni, hogy melyikük elvei szerint neveljék lányukat, Bertát. A Kapitány nevelőintézetben felvilágosult gondolkodóvá és tanítónővé, Laura, a feleség pedig otthon, vallásos neveléssel művésszé, festőnévé kívánja nevelni.

Az alakok közötti viszonyokban a következő megtörténéseket láthatjuk. A Kapitány törvény elé akarja vinni egyik katonáját, mert teherbe ejtett egy lányt. A katona azonban nem akarja elismerni, mondván: „Hát azt hogy lehessen tudni?”, ti. hogy ki a gyermek apja. Amikor a Kapitány és Laura gyermekük neveléséről vitatkoznak, Laura megkérdi férjétől, miért járt nála a katona. A Kapitány elmondja, és kiderül, ő is egyetért a katona érvelésével, hiszen törvény „arról nincsen, hogy ki a gyermek apja”, és mert „Okos emberek azt állítják, hogy ezt sohasem lehet tudni”. Lakásuk egy részét egy Orvosnak adták ki, aki most érkezik. Laura a segítségét kéri, mert - miként mondja - férjének a „legkülönbélebb ötletei vannak”, kedélybeteg, „összevásáraol mindent, ami csak elébe kerül”; férje - állítja Laura - azt mondja, hogy „az ember egy mikroszkópban láthatja azt, ami egy más csillagzaton történik”, s mindig mindenben megváltoztat-

ja a véleményét. Az Orvos a gyógyulás érdekében kéri az asszonytól: „kerülje azt, hogy a betegben olyan gondolatokat ébresszen, amelyek nagy benyomást tehetnek rá, mert puha agyvelőben ezek hamar fejlődnek és könnyen monomániává vagy rögeszmévé válhatnak”. Az Orvos azután meggyőződik arról, hogy a Kapitány teljesen egészséges, spektroszkóppal és nem mikroszkóppal végzi a meteorokkal kapcsolatos tudományos munkáját, de ugyanakkor Laura állításait is hiszi. Ezek után Laura elülteti a gyanút a Kapitányban, miszerint nem ő Berta apja. Az Orvos a továbbiakban elmondja Laurának, hogy csínján kell bánni az általa hangoztatott vádakkal, mert ezek alapján egy férjet kiskorúsítani lehet, aki ezzel „elveszti polgári és családi jogait”. Megsejtjük ekkor, Laura épp ezt akarja. Közli az Orvossal: férjének „az ötlött az eszébe, hogy nem ő a gyermeke apja”. A Kapitány könyörög feleségének, mondja meg Bertával kapcsolatban az igazat. A III. felvonásban a gyanú a Kapitányban már tökéletesen eluralkodott, monomániává vált, s Laura megteszi az előkészületeket, hogy mint örültre ráhúzhassa a kényszerzubbonyt, s elvitesse. A mű végén a Dada, aki nagyon szereti a Kapitányt, ezt meg is teszi; s a Kapitány a kényszerzubbonyban meghal.

Látjuk, e drámában az emberek közötti, valódi megtörténés pusztán annyi, hogy Laura a véletlenül előkerült problémát (a katona esetében: ki a gyermek apja?) és az Orvostól, annak szándéka ellenére kapott ötletet (kerülje, hogy mély benyomást tevő gondolatokat ébresszen) felhasználja, hogy megingassa férje hitét abban, hogy ő Berta apja, majd segít ezt monomániává növelni, mire ráhúztatja a kényszerzubbonyt. Sem a legszorosabb, sem a tágabb értelmű megtörténésekből nem derülhet ki, hogy mi a mű valódi világképe, mi legfontosabb közlése, mondanivalója. A *puszta megtörténéseket* többféleképpen értelmezhetjük: pl., hogy Laura bigott vallásosságból szilárdan meg van győződve saját nevelési elképzeléseinek maradéktalan helyességéről, és ezért teszi, amit tesz; azután gondolhatnánk, hogy lányukat csak sajátjának akarja tudni; illetőleg teheti mindezt azért, mert mindenképpen meg akar szabadulni férjétől; végül pedig, mert természete szerint elpusztító alkat.

A megtörténések felsorolásából az is kiderül, hogy a dráma egyik fontos tar-

talmi része a Kapitány monomániájának a kifejlődése; a gyanúnak az oly mérvű eluralkodása, amely monomániává válik. Magát a folyamatot csak közvetlen írói elbeszélésként történő megjelenítésben, tehát epikusan lehetne ábrázolni; míg drámában csak a folyamat egyes, dialógusokban is megnyilvánítható állomásait lehet ábrázolni. Strindberg is ezt kényszerül tenni.

A megtörténések tehát csak azt közlik, hogy Laura megőrjíti a férjét azon célból, hogy Berta nevelését tekintve az történéjé, amit ő akar. Ennek oka azonban nem derül ki. Laura tetteinek oka olyan benső tartalom, benső dinamizmus, amelyet nem akcióiból, hanem dialógusainak tartalmaiból tudhatunk meg, amelyek viszont *értékelések*; a Kapitány és Laura értékelései. Először a Kapitány mond az okokra vonatkozóan olyan mondatokat - ezeknek sem a cselekmény előbbrevitele szempontjából nincs jelen-tőségük, s másféleképpen sem minősíthetők akcióknak amelyeknek *jelentése* Laura tetteinek okára világít rá: „...ez a ház tele van asszonyokkal”, akik „ellenem (...) és fáradozásaim ellen folyton-folyvást áskálódnak”; s az asszonyok miatt „Mintha oroszlánketrecben járnék; és ha nem tartanám orruk alá az izzó vasat, nyomban széjjelmarcangolnának”. Ezek a mondatok éppúgy minősítések, értékelések, mint a következők: „A férfi és a nő itt folyton harcol egymás ellen, reggeltől estig. A Dadát is ezzel vádolja: „az ellenséghez pártolsz”, s „Jól tudom, hogy az olyan állapotokon, aminők ti vagytok, nem fog semmilyen tanítás”. Amikor a gyanú óriásivá, rombolóvá nő benne, közli, hogy senki nem lehet jóhiszemű, amikor egy nőről van szó, s hogy az asszonyok „nincsenek tudatában ösztönszerű gazságuk-nak”.

Benső világa erőinek okát végül Laura is kimondja: „...A hatalmat, azt. Ez a harc életre-halálra mi másért folyt, mint a hatalomért.”

A dráma világképe tehát végül a dialógusok azon tartalmaiból válik nyilvánvalóvá, amelyek Laura tetteinek okát értelmezik, s nem az alakok közötti megtörténésekből derül ki, hiszen azokban csak a másik akaratának legyűrésére irányuló tettek jelennek meg, amelyek igen sok és különböző okból fakadó dinamizmusok lehetnek. Vagyis az akciók, a megtörténések itt sem magyarázzák, nem értelmezik önmagukat. Laura

hatalomvágy nem egyéniségéből, személyiségéből fakad, vagyis nem azért teszi, mert ő hatalomra vágyó egyéniségű ember, hanem azért, mert nő. A Kapitány szavai is mindig általánosítanak; nem Lauráról, hanem az asszonyokról, a nőkről beszél.

A dráma legtöbb akcióját Laura hajtja végre, így ezek sorozata a dráma hosszanti szerkezetét adja. Azonban a Laura által produkált akciók nem racionális terv végrehajtásának egyes etapjai, legalábbis Laura - és Strindberg szerint nem. Ezzel azonban az eseménymenetben rejlő szerkezet - ami *racionális* és tervszerű -- és annak az alaknak a benső világa és így akciói között, aki ezt a szerkezetet a drámán belül létesíti, igen mélyen rejlő és alapos önellentmondás van, hiszen Laura *ösztönösen* cselekszik. Ez utóbbit azzal mutatja meg az író, hogy Laura minden későbbi tettehez mástól kap ötletet - a Katonától és az Orvostól

azaz a férje elleni akcióihoz ezek nem önmagából erednek, hanem mások szavaiban ösztönösen érzékeli meg a számára való lehetőségeket. Cselekvéseinek ösztönös voltát ő maga is kimondja. Erre akkor kerül sor, amikor a Kapitány azt realizálja, hogy neki ellensége volt az anyja, a testvére, az első nő, akit szeretett, s ellensége a lánya is, „És te, a hitvesem, halálos ellenségem voltál, mert el nem eresztettél addig, míg el nem terültem holtan”. Erre mondja Laura: „Nem tudom, gondoltam-e arra, vagy megkísértem-e valaha, amiről azt hiszed, hogy megtettem. Lehet, hogy uralkodott bennem egy sötét hajlam, hogy téged, mint olyan akadályt, mely utamban van, eltávolítsalak, de ha tetteimben tervszerűséget látsz, lehetséges, hogy ez megvolt, ámbar én nem tudtam róla... .

Strindberg itt olyat mond ki Laurával, ami az ő személynél véleménye s nem alakjáé. A drámában ugyanis egyértelműen tervszerűnek látszik mindaz, amit csinál; az Orvosnak elmondott szavai pedig tudatos hazugságok. Ezt nyilván az író is tudja, s ezért mondja: „lehetséges, hogy megvolt”, ti. a férje elleni tettek tervszerűsége; de az *már* csak Strindbergnek a nőkről való véleménye, hogy „ámbar én nem tudtam róla”. Az ő véleménye ui., hogy a férfi és a nő közötti különbség a férfi tudatos, célszerű cselekvése, szemben a nő ösztönöktől vezetett, naiv cselekvésével. Az írói munka szükségképpen tervhez igazodó volta racionális eseménysort épít fel, ami

ellentétbe, illetve a szerkezeten belül önellentmondásba kerül annak a benső világnak az ösztönösségével, amiből ezek a tettek erednek. Ez az önellentmondás csak úgy oldható föl, ha az alak szájába az író saját véleményét adja, de ez természetesen csak álfeloldás. Ezt bőven megfigyelhetjük majd a XX. századi drámairódalomban. Ott is, mint itt is az önellentmondás oka, hogy az akciók már nem értelmezhetik és magyarázhatják önmagukat.

Ugyanebből a problémakörből nő ki a dráma egy másik önellentmondása is. Laura és a Kapitány egyik nagy vitája-1)61 megtudjuk, hogy Laura őt addig szerette, amíg úgy engedelmeskedett neki, „mintha értelmetlengyermekek lettem volna”. Erre válaszolja Laura: „igen, így volt ez akkor, és azért szerettelek, mint gyermekemet.” Amikor a kapitány érzelmei megváltoztak, Laura „Az anyából szerető hitt, pfuj I” - és akkor minden megváltozott: „Az anyja barátod volt, de a nő az ellenség, és a két nem között élő szerelem: küzdelem...” Laurának ezen szövegeiben nyilván Strindberg világmagyarázó koncepciójának egyik fontos része jelenik meg: a férfi és a nő között csak az anya-fiú viszonyban nincs hatalomért való harc. Az önellentmondást a Dadaalakja hordozza, úgy, hogy ő nevével és foglalkozásával jelzett módon anyai szereti a Kapitányt, de még-is ő teszi vele a legrosszabbat: ő húzza rá ravasz módon a kényszerzubbonyt. Ez ellentmond a koncepció azon részének, amely szerint az anya a férfi-gyermek barátja. Strindberg azért adja a Dadával a Kapitányra a kényszerzubbonyt, hogy koncepciójának egy másik részét bizonyítsa: a nők ösztönösen és naivul cselekszenek, miként a Dada ebben a jelenetben.

A mű világképe a férfi és a nő benső világa legerőteljesebb dinamizmusainak strindbergi értelmezése. E szerint nem emberi dinamizmusok vannak, hanem férfiúi és női, az egyik racionális, a másik ösztönös; ezek egy magasabb szinten azonosak: a nem erői Igya nem erői két nembe Szétosztódva ugyanazért folytatják a küzdelmet: a másik fölötti hatalomért. Az ezzel a tartalommal rendelkező benső világok azonban nem maradnak meg a maguk határain belül, hiszen éppen a másik legyőzése, igába hajtása a céljuk; vagyis objektívalódnok kell. Itt, láthatjuk, a legszorosabb értelmű magánéleti szférában objektívalódnak,

ahol - úgy tűnik - még van mód az egyéniségből fakadó cselekvések végrehajtására. De vajon így van-e?

Ennek a kérdéskörnek az elemzését kezdjük annak a rögzítésével, miszerint ebben a műben olyan alaptényező jelenik meg, amely a kor más drámáiban is bőven megtalálható (pl. Maeterlinck műveiben), s ami a későbbi drámákat lényegében hatja át. Ez pedig az, hogy egy-egy író bizonyos *élettényt* mint az élet lényegét hordozó, kifejező *élettényt értékel*, s ebből ő vagy az általa reprezentált társadalmi csoport egységes érték- és világmagyarázó koordináta-rendszert fejleszt ki, no-ha sem a tény, sem értékelése ezt a funkciót nem tölthetik be.

Ennek oka bőven ismert: az egységes etikai és világnézeti koordináta-rendszer szökhullása. Ezt majdnem egy időben Dosztojevszkij (*Karamazov testvérek*, 1880) és Nietzsche (*Imigyen szóla Zarathusztra*, 1883) úgy fejezte ki, hogy „Az Isten meghalt”. Vagyis tulajdonképpen minden csoport, minden különböző „mi” és minden egyed, minden különböző „én” mesterségesen, önkényesen állít fel más és más érték- és világmagyarázó koordináta-rendszert. Az origópontokba más és más életjelenséget helyez-nek, olyat, amelyet az adott „mi” vagy az adott „én” tart a valóság egésze, de legalábbis az adott részterület számára a meghatározónak, a lényegként funkcionáló életjelenségnek.

Lukács György ezért írhatta, hogy ennek a kornak a drámája intellektuálisabb minden eddigi kor drámájánál, mert az alakok nem benső erőik és nem egyértelműen saját szenvedélyeik, hanem vélemények és értékelések alapján cselekszenek. Az a dinamizmus, amit a cselekvések mélyén lévő, meghatározó erőnek tartanak, csak vélemény és/vagy értékelés révén válik egyértelművé és meghatározhatóvá. Az értékelés lehet egy csoporté, akiket az író reprezentál, de lehet a sajátja, az ő énjéé is. Ezt az értékelést az író beépítheti alakjainak tudatába, s ekkor mint az alakok értékelése jut érvényre; de a sajátját is megjelenítheti az ábrázolás valamely módjával. Nyilvánvaló az is, hogy ez az értékelés lehet objektíve igaz és a társadalmi tartalmakkal és erővonallal megegyező; lehet részben igaz, de mint maradéktalanul igaznak feltüntetett; és lehet teljesen hamis, noha a szubjektív átéltségben maradéktalanul igaznak lát-szó és így is feltüntetett. Az elsőre Csehov, a másodikra épp Strindberg mun

kássága lehet a példa; míg a harmadik M. Maeterlinck műveire érvényes. (Pl. *A vakok*, 1890; *Tintagiles halála*, 1894.)

Ha egy drámaíró olyan életjelenséget tesz meg a világ magyarázó lényegéül, amely erre objektíve nem alkalmas - pl., hogy a férfi és a nő közötti alapviszonyt a hatalomért való harc jelenti - szükség-szerűen jelennek meg művében önellentmondások, ha egyébként jó az ábrázoló-képessége. Nyilvánvaló, hogy ha még az ábrázoló kvalitások is gyöngék, teljesen érdektelen lesz a mű. Strindberg jó író volt, de sem a világot, sem a férfi és a nő alapviszonyát nem magyarázza lényeg-ként a két nemnek a nemiségből eredő harca a hatalomért. És ebből is erednek az említett önellentmondások.

A nemiség mindkét nemből ugyan-azért küzd; így csak az egyik fél győzhet. Az első probléma, hogy ha a férfiban és a nőben a hatalmat megszerezni akaró erők természettől, nemiségből - vagy ahogyan Strindberg mondja, a „fajból” - erednek, azaz, ha ontológiai alapmozzanat, akkor a nemek szerkezetileg olyan princípiumok, mint a jó és a rossz, a középkori moralitások szerint az Isten és a Sátán. A különbség tartalma szerint persze igen nagy, hiszen sem a nemek közül, sem a racionalitás és az ösztönösség közül az egyik nem a jó, s a másik nem a rossz, sőt ezek a kategóriák itt nem is adekvátak. Szempontunkból az a fontos, hogy az ilyen szerkezetben, miként az Úr és a Sátán, a férfi és a nő sem győzheti le a másikat véglegesen, legfeljebb átmenetileg. Ez azonban nem juttat érvényre sorsot, mert csak epizód.

De mi okozza valamelyik fél vereségét? Az apában vereség csak akkor lehetséges, ha a Kapitány benső ereje lecsökken. Hogyan és mikor lehetséges, hogy „A durva erőt legyőzte a ravasz gyöngeség ...”? A kérdésből is látható már, hogy a racionalitás nem okvetlenül erősebb az ösztönösségnél. A válaszból viszont az derül ki, hogy a győzelemben nem ezek a jellemzők játszanak szerepet. Az Orvos azt mondja Laurának: „... az akarat jóformán gerince a léleknek; ha megsérül, a lélek összeesik.” A hatalmat Laura úgy szerezheti meg, ha szétbomlasztja a Kapitány akaratát; vagyis a győzelem vagy a vereség az akaratérőn múlik, s nem a tervszerűsége vagy az ösztönössége. Így a kérdés ez: miért és milyen esetben bomlasztható szét az akarat? Erre vonatkozóan Strindberg két okot is prezentál. Az egyik az Orvos-nak már idézett szavaiban rejlik: „Kerül

je azt - mondja Laurának -, hogy a betegben olyan gondolatokat ébresszen, amelyek nagy benyomást tehetnének rá, mert *puha agyvelőben* ezek hamar fejlődnek és monotóniává vagy rögeszmévé változhatnak.” A „puha agyvelő” mint magyarázat természetesen metafora, amelynek végül is nincs konkrét jelentése. A Kapitány akaratgyengeségének másik magyarázatát Laura kezdi el: „Nagy, erős tested híján volt az idegeknek, óriás-gyermek voltál, aki *vagy korán jött a világ-ra, vagy hívatlanul*”, és a Kapitány fejezi be: „Igen, ez bizonyára így volt; ag *apám meg az anyám nem akartak engem, és ezért születtem akarat nélkül*.” Az akarat-gyengeségnek ezek az okai nem egy-szerűek és egyediek, hiszen mindkét motívum a *Júlia* kisasszonyban is feltűnik, ahol ui. a nő, Júlia szenved vereséget. Az előszóban Strindberg ír „Júlia gyenge, korcs agyvelejéről”, majd a drámában Júlia ezt mondja: „Azután meg-születtem . . . úgy tudtam, anyám akarata ellenére.

Ahhoz tehát, hogy Laura győzhessen, a Kapitányban monomániává kell fejlődnie a gyanúnak, aminek oka benne, saját minőségében rejlik. Ez pedig az akarat-gyengeség, aminek egyfelől a „puha agyvelő” az oka, másfelől, hogy szülei akarata ellenére jött a világra. A drámában azonban az akaratgyengeség közvetlen okozata a feltámadó, monomániává váló gyanú. Márpedig azok erre nem elégséges magyarázatok. Az életben természetesen előfordulhat, hogy egy férj-ben sok-sok év eltelte után felvetődik a gyanú, ki saját gyermekének az apja? Egy drámában azonban ezt nagyon alaposan meg kell indokolni, hiszen enélkül legfeljebb eset marad, olyan, „ami szokott az életben előfordulni”. Különösen akkor kell okát meggyőzően ábrázolni, ha a monomania olyan világkép-ben okozata a férfi akaratgyengeségé-nek, amelynek lényege a férfi és a nő harca a hatalomért. Így a férfi vagy akár a nő (*Júlia kisasszony*) gyengeségének az oka a világképnek kell hogy szerves tartozéka legyen. Ám a strindbergi magyarázat teljesen mesterséges, kitalált ok; hiszen az akaratgyengeségnek semmiképp nem lehet oka, hogy valaki-nek „puha vagy korcs az agyveleje”, illetve, hogy szülei akarata ellenére jött a világra. Az akciók végső okának magyarázata tehát elégtelen, illetve mesterséges. Vagyis itt is észrevehetjük már: a világmagyarázó koordináta-rendszer origópontja nem objektív igazság, nem

társadalmi erő, hanem önkényes magyarázat, értékelés.

Az akciók nem az egyéniségből erednek; a dráma nem az egyéniségek, hanem a nemek Strindberg szerinti alaptulajdonságaira épül. Ezek viszont öröklöttek. Ismert, hogy az öröklött tulajdonságoknak vagy betegségeknek a korabeli irodalom milyen nagy jelentőséget tulajdonított; némely drámában (Ibsen: *Kísértetek*) és regényben (Zola több műve) az apa bűne a Búban öröklődik, és ez lesz számára a sors. Itt is: a Kapitány szülei aká'ata ellenére jött a világra, ezért nincsen erős akarata, s ez válik „sorsává”.

A szót azért kellett idézőjelbe tennünk, mert végül itt a sors igazában nem jelenik meg.

A sorsproblematikát, vagyis azt, hogy a befogadó mikor érzel, milyen életeményekben lát sorsot, most nem részletezhetjük. Annyit azonban mindenképpen említünk kell levezetés nélkül -, hogy a drámai műnemben teljesen privát, partikuláris életemény nem hordozhat vagy nem jeleníthet meg sorsot. Ezért a sorsérzés kialakulásához először az szükséges, hogy a személyiség benső tartalmának lényeges része *társadalmi tartalom* legyen. Ugyanakkor, másodszor, ezeknek a tartalomnak olyan *viszonyokban* kell objektívalódnia, amelyek az adott tartalmat *véglegessé, befejezetté* teszik; s mindennek - harmadszor - gyorsan kell lezajlania. Hiszen nyilvánvaló, hogy az epikus művek is sorsokat jelenítenek meg. Az epikus művekben megjelenített sorsok azonban egyfelől inkább lehetnek egyéniek és egyszerűek; vagy az ember biológiai szférájára vonatkozó sorsa is megjelenhet itt; másfelől az epikában az egyéniségnek és körülményeinek a találkozása évek, évtizedek során bontakozik csak véglegessé, vagyis lassan érik sorssá.

Az apában ábrázolt sors voltaképp a nemiséggel azonos, hiszen a férfi és a nő közötti „örök” küzdelem ebből ered. A nemiség dinamizmusai azonban az ember életét így vagy úgy, de teljes életében végigkísérik; még ennek a Strindberg által megragadott aspektusa is, s a nemiségnek ez az aspektusa is meghatározza az egész életet. Ebből az is következik, hogy a nemiség az ember születésekor kialakuló „életsszituációjának” a tartozéka. Különös jelentősége van azonban annak, hogy a nemet az utód végül nem *örökl*i őseitől; legalábbis úgy nem, ahogyan a karaktervonásokat, hajlamokat stb. A nemiség az egyed

számára ezért másképp, ha tetszik „erősebben” ontológiai adottság, mint azok az egyéb tényezők, amelyekkel az ember megszületik. A karaktervonások és hajlamok stb. egy bizonyos határig mindenképpen módosíthatók, a nemiség egyértelműen állandó.

A mi értelmezésünk szerinti szituációnak egyik ontológiai ismérve lehetett-lenné teszi, *hogy* az ember élete egészének okai, motívumai a szituációban benne legyenek. Az a probléma, hogy az ember születésének pillanatában ki-alakult szituációra épül a dráma cselekménye, a drámatörténet során -- a közép-kor óta először épp G. Hauptmann (*A takácsok*) és A. Strindberg drámaiban lévő sorsok ábrázolásában és az események sorsként való megérzékelésében válik fontossá és problematikusává.

A kérdés rövid elemzését kezdjük onnan, hogy egy ember egész életének okait, motívumait a születés pillanatának szituációjába potencialításokként csak egyetlen esetben lehetséges beépíteni. Csak akkor, ha az adott világnézet szerint az ember életét alapvetően és lényegében születése előtti időkből eredő dinamizmusok határozzák meg; vagyis ha nem az illető egyénisége, neveltetése és nevelődése, ha nem társadalmi körülményei.

Ilyen pl. a középkori katolikus világnézet. A test születésekor - a világnézet szerint az Isten közvetlenül teremti a testbe a lelket. A továbbiakban ezért a lélek sorsa lesz a fontos s nem a testé. A lélek nem is egyéniség; a moralitások középponti alakja ezért is lehetett Akárki, Jederman, Evervman. A lélek sorsa pedig két öröktől fogva való erőterben halad: az Isten (illetve az Erények), valamint a Sátán (illetve a Bűnök) által meghatározott és felépített erőterben. A cselekvési lehetőségei is adottak, a hét Főbűn és a hét Erény között, mint fő hatóerők között cselekedhet. Vagyis a lélek sorsát a születése előtt meglévő dinamizmusok határolják be és határozzák meg, s ezek hatása a test halálán is túlmutat. Ezért a lélek sorsa már születése pillanatában potenciálisan adott, hiszen csak a hét Főbűn és a hét Erény közötti erőterben folyhat le, s így minden számba jöhető lényeges dinamizmus születésének szituációjában adva van.

Láttuk *A takácsok* elemzésekor (SZÍNHÁZ, 1981. 7.), hogy az osztályhelyzet és osztályviszony éppúgy létezik az ember születése előtt, s ha az embert osztályhelyzete által meghatározottnak ábrázolják, akkor ebben az esetben is

már a születése, nevelődése és így karaktere kialakulása előtt meglévő erők alakítják sorsát. Ezért már ebben az esetben is kérdéses, hogy a bemutatott életeményekből a befogadó a drámai alak speciális, egyedül csak reá jellemző és reá érvényes sorsát érzékelheti-e meg? (Amely természetesen általánosítható; pl. az összes Shakespeare-dráma főalakjának sorsa csak reá, az adott főalak ra jellemző és érvényes és így általánosítható.)

Azon alakábrázolásokhoz, amelyek az alakot születése előtti erőktől meghatározottnak mutatják, A. Strindberg egy harmadikat tett hozzá. Hiszen a nemiség erői, amelyek a férfit és nőt kormányozzák, ugyancsak a születés és nevelődés előttről származó erők.

E három eset közül csak a katolikus dogmatikus, meghozza ontológiai lényege szerint. Még a szabadakarat tétele is dogmatikus ebből a szemszögből, hiszen a szabadakarral végrehajtott tettek eredménye, következménye csak *két* helyre juttathatja örök időkre a lelket; a pokolba vagy a paradicsomba. A purgatórium ui. „átmeneti” hely és csak a paradicsom felé nyitott. Így a lelkek sorsa egyáltalán nem differenciált. A másik két esetben a születés előtt meglévő erők nem oly egyértelműen determinálóak, mint az Isten és a Sátán ereje. A többi erő csak alapozó, s egyfelől nem az élet minden szférájára vonatkoznak; másfelől nem csak két erő közötti haladást tesznek lehetővé. A nemiségből fakadó különböző hajtóerők, pl. a hatalomvágy a másik nem fölött, ugyan nagyobb kategória az egyedi jellemnél, még-is, a valóságban az egyéniséget hatja át, vagyis ez a hajtóerő az egyéniség egyéb jegyeitől meghatározva jut érvényre. Ennek nyomait még A. Strindberg eléggé dogmatikus nézeteiből fakadó ábrázolásmódjában is észrevehetjük. Júlia kisasszony cselekvéseiben nemcsak a nemmel együtt jár, hanem az anyától öröklött dinamizmusok, az adott pillanat sugallta hangulatok (Szent Iván éjszaka) stb. is működnek. Azonban minél inkább csökken a nemiség ereje egy-egy Strindberg-drámában, annál kevésbé jut érvényre alaptétele. A tétel azonban mindenképp önmagában hordozza azt a vonását, jellemzőjét, hogy a másik fölötti uralomra törő vágy az egész élet során megmarad. De lehet-e így és ebben az esetben véglegesen győzni vagy vereséget szenvedni? - vagyis befejeződni, véglegessé válni? A kérdés legpreg-

nánsabban és a valóságnak legmegfelelőbbben a *Haláltáncban* látható, hogy ti. az egyik fél sem „győz” véglegesen, csak „libikókaszerűen” van egyszer az egyik, másszor a másik felül. Az ottani Kapitány „végleges” győzelmét az jelenti, hogy halála pillanatában épp ő volt felül.

Látható, mindhárom esetben, éppen mert a születés előtti erők determinálóak, a sorsot meghatározó erők ontológiai jellemzők. Ez azonban Strindbergnél mégsem építhető a dráma szituációjába. A nemiség hatalomvágya ui. nem önmagától, önmaga gyengébb vagy erősebb voltától stb. győz a másik felett, hanem a másik gyengesége miatt, amely gyengeség a másikban nem a nemiségtől függ. Elvben nem is lehet erősebb az egyik nem ilyen irányú vágya a másiknál, hogy ez biztosítson végleges győzelmet. Ehhez más, kiegészítő dinamizmusok szükségesek. Ezért még az egyik fél halála sem okozza a másik fél lényegbeli győzelmét. A férfi és a nő hatalmi harca elvben mindig csak libikókaszerű győzelmekhez- vereségekhez vezethet; ezek azonban semmiképp nem hordoznak sorsot, épp epizodikusságuk miatt. A nemiség ezért nem építhető itt be egy drámai alak ontológiai szituációjába; a dráma szituációjáról nem is beszélve. Másfelől - és most már objektíve! - sohasem lehet az ember ontológiai értelmű sorsának meghatározója a másik nem fölötti uralom, a győzelem, de a vereség sem. A nemiség ereje, jelentősége Strindbergnél természettudományos tétel. Viszont bármely természettudományos tétel bármely korban csak olyan dialektikus állapotban létezhet, amelyet a „fejlettség-és-fejletlenség” terminus jellemezhet. Így bármely természettudományos tétel adott korban lévő érvényességét abszolút érvényűvé, a világmagyarázó koordináta-rendszer origópontjává tenni csak mint egy bizonyos határig való tévedést lehet, s ha valaki ezt a mű alapproblémájává teszi, műve világának egy jó része eleve tévedés. Ez a tévedés az idők folyamán mint elavultság érzékelődik. Ez minden esetben érvényes, vagyis soha, egyetlen természettudományos tételt sem lehet egy-egy mű alapproblémájává tenni, éppen, mert az szükségszerűen tartalmaz tévedéseket vagy hiányosságból fakadó elégtelenségeket. (Bármekkora is az adott tétel tudományos jelentősége a múlthoz viszonyítva.) A XX. századi drámaírók közül nem egy esett ebbe a csapdába. Alaptényezővé csak társa-

dalmi, történelmileg érvényes társadalmi igazságok tehetők.

Mindezek nem jelentik szükségszerűen azt, hogy az életábrázolás is okvetlenül tévedést vagy félígazságot közöl. De mivel *Az apában* található életábrázolás a férfi és a nő hatalmi harcára mint alaptételre épül, eléggé mesterkéltsé és mára már elavult ez is. Hiszen *Az apa* szituációjával kapcsolatban is a fent említett az alapprobléma. R. Brustein így teszi fel az idevonatkozó kérdést: a Kapitány „Egészséges ember-e, akit Laura mérgező gyanúkéltése kerget örületbe, vagy örületének csírái a dráma cselekményének megkezdése előtt benne vannak már agyában? Strindberg habozik”. Vagyis nem lehet tudni, mi *hozza* létre a szituációt: Strindberg Darwintól vett alaptétele - vagyis az öröklött (a nemiség hatalomvágya, akaratgyengeség) tulajdonságok - avagy Laura machinációinak elkezdődése. Ha az utóbbi lenne, nem lenne sok köze Darwinnak Strindbergtől értelmezett tételéhez; az nem igazolódna. De ekkor is megmaradna egy lényeges kérdés. Ekkor ui. két olyan egyéniséget kellene látnunk, akinek a lényegéhez tartozik a másik feletti uralom vágya. Ez esetben a mű azért marad hiányos, mert épp az egyéniségeket nem látjuk; Laurának azt a vonását, amivel és amiért örületbe kívánja hajszolni férjét, s a Kapitánynak azt a vonását, amely őt erre alkalmassá teszi. De sem Laura, sem a Kapitány semmiképp nem egyéniségek. Ezeket - az egyéniségtől független - természettudományos tétel, a nemiség adott dinamizmusai és az öröklött akaratgyengeség helyettesítik. Ez utóbbiak a Kapitány benső világában látszódnak jelen lenni, de nem egyéni vonások-ként.

Mindez először azt jelenti, hogy A. Strindberg - talán először a drámatörténetben - kifejezetten az ember benső világát választja a dráma *témájául*. Ezért mindaz, ami láthatóan-hallhatóan történik, csak epifenonja ennek, származéka, csak másodsorban fontos következménye. Ezzel tagadhatatlanul új, majd a XX. században járhatóvá váló utat nyitott a drámai ábrázolás számára. De mind-ezek jelentik továbbá azt is, hogy a Kapitány benső világának tartalmai a strindbergi értelmezés szerint való tartalmak, és egyáltalán nem objektív igazságok. Ezáltal viszont nem azok az emberek közötti megtörténések a fontosak, amelyek az előtérben állnak, hanem a mögöttes dinamizmusok, mint a mű té

mája, de amelyeknek jelentéseit értékelések, minősítések révén kapjuk meg.

Ezzel azonban a sorsfogalom jelentése is alapvetően változott; vagy az, amit látunk, nem sors.

A sorsérzékeléshez a bemutatott élet-sorok tartalmának befejezettség, lezár-taknak kell lenniök. (Akár más szemszög-ből időlegesen, de az adott problémára vonatkozóan mindenképp véglegesnek, mint pl. a középkori fogalomhasználat szerint való komédiában, ahol a szerelmesek győzelme a házasság előtti akadályok fölött véglegessé válik.) A befejezettség itt megvan, a Kapitány meghal. Mivel ezt a véget egyéniségénél mélyebb erők okozzák - szülei akarata ellenére jövőn a világra, az ő akarata bizonyult gyengébbnek a Laurával való harcban -, ezeknek a tartalmaknak a befejezettségét, véglegessé válását kellene látnunk az ő halálában és halálával. Ez viszont képtelenség. A nemiségnek és ily következményeinek nem lehet sorsa, hiszen történetük sincs és nem is lehet. A nemiségből fakadó hatalomvágnak csak megnyilvánulásai lehetnek. Mindezeket sorsként csak akkor értelmezhetnénk, ha a Kapitány és a Laura közötti, a nemiségből eredő küzdelemnek a társadalmi meghatározóit és a korhoz kötött voltát látnánk. Ezt azonban nem látjuk, esetleg csak a drámán kívüli ismereteinkből tudjuk. Nem látjuk a férfi és a nő kapcsolatában a hatalomvágnak azt a jellegét, hogy ez a szerelemnek, házasságnak tartalmaként, korhoz kötött. Így ők nem hordozzák ezt, mint ahogy pl. Ady Léda-verseinek összessége alapvetően hordozza a szerelemnek - a Kapitányé-hoz és Laurához hasonló szerelem-jellegnek - a társadalmi kötöttségeit és meghatározottságait. E házassági kapcsolat csak így lenne igaz, másfelől így lenne lehetséges sorsábrázolás. A férfi és a nő kapcsolatában a hatalomvágnak így lenne társadalmi beágyazottsága, vala-mint története és sorsa, mert ezáltal lehetne megmutatni, hogy a szerelemnek ez a fajta objektívációja korhoz kötött. Ha a férfi és a nő kapcsolatában, akár nemiségük különböző megnyilvánulásaiban, vagyis ha e kapcsolat bármiféle objektívációjában nem látjuk, hogy az objektíváció fajtája, jellege stb. társadalmilag meghatározott, akkor nincs is ennek története, csak megnyilvánulásai vannak, de így nincs sorsa sem; ami viszont az ábrázolás hitelességét rombolja.

Mindazonáltal a problémakörben - tudva, nem tudva - egy alapvetően lé-

nyeges kérdés jelenik meg. Nevezetesen, hogy az adott személyiség jegyei, jellemzői már nem számítanak sorsát illetően; azt más, egyéniségtől független vagy azon túllévő erők hozzák létre. Lényegesen új itt a sorsértelmezés, az, hogy az egyéniségtől független vagy azon túl-lévő erők nem az egyéniség részei, és ezért nem is az egyéniséget fejezik ki, de mégis az adott ember benső világának tartozékai. Az új sorsértelmezést úgy is fogalmazhatjuk, hogy az ember *léte* és nem meghatározott egyénisége találkozik olyan erőkkel, amelyek számára sorssá változnak.

A kérdésnek természetesen van egy másik aspektusa is. Amibe ui. az ember beleszületik, az tehető bensővé úgy, hogy a bensővé tétel az egyéniség gazdagodását jelenti. Ami az emberrel *vele* születik, azt nem egyéni erőfeszítéssel lehet bensővé tenni, az eleve benső világának része. I. la ezek a születés előtt-ről *származó* erők, akkor nem lehetnek személyiségének részei, hanem ő csak *hordozza* ezeket a külső tartalmakat. Ha az emberrel nem órá, hanem nemiségére vagy osztályára jellemző tényezők születnek, de ezek mégis determinálják éle-tét, akkor ezek úgy az ő sajátjai, hogy nem kizárólag a sajátjai. Mivel ezek bentől kifelé irányulnak, és egyénileg maradéktalanul átélhetőek, úgy jelennek meg, mintha egyéniségének részei lennének, holott nem azok. Vagyis új ember-kép jelenik meg: a nagyfokú társadalmi organizációban élő, elidegenedett emberé.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, ELTE Világirodalmi Tanszék

BOGYAY KATALIN újságíró,
a Magyar Hangfelmeggyártó Vállalat munkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,

a Népszava munkatársa

HERMANN ISTVÁN filozófus,

az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára

KOLTAI TAMÁS újságíró,

a SZIN'TI Z munkatársa

NÁDRA VALÉRIA újságíró,

a Magyar Televízió munkatársa

POR ANNA irodalomtörténész

PIETZSCH, INGEBORG dramaturg

SZINETÁR MIKLÓS

a Magyar Televízió elnökhelyettese

TATÁR ESZTER

a Nemzeti Színház rendezője

VÁMOS LÁSZLÓ

a Nemzeti Színház művészeti vezetője,
a Színház-művészeti Szövetség főtitkára

BOGYAY KATALIN

Virágok a poshadt mocsárból

Lindsay Kemp együttese Párizsban

Lindsay Kemp különféle színű fényfolyosókból tűnik elő, s ezüsthátvállal takart meztelenségében földig hajol örjögő közönsége előtt, kezében virág, tépkedi szirmait s dobálja a tapsolók közé.

A Theatre de la Ville épülete előtt sóvárgóan ácsorognak a kívülmaradtak, akik nem láthatják Lindsay Kemp és mimes-balet együttesének vendégjátékát. És vannak, akik felháborodva vonulnak ki az előadástól, s szavaikat nem válogatva szörnyülködnek a látotakon.

„Az ember *vagy* csak gyűlölni tudná, vagy szenvedélyesen üdvözölni azt az olvasztókemencét, amelyet gyanús föld alatti folyosókból varázsol elő, ahol kétségbeesés verseng a groteszkkal, a bujaság a szentséggel, a cirkusz láza, az álom hontalansága pedig az apokaliptikus tévelygéseivel” - írta Patrick de Rosbo, francia szín kritikus Lindsay Kemp művészetéről.

Pantomim Jean Genet emlékére

*„Divine meghalt tegnap kiömlő
vérének töcsája közepén...
Elment úgy, ahogy óhajtotta,
a szeszély és a meg'avart
alávaló- közepette.”*

(Jean Genet: Notre Dame des
Fleurs)

(Bujálkodás) Az agresszív zene ritmusára, a nemi vágy fülledtségében El Greco hosszúkás arcú, sárga bőrű férfiai tűnnek elő a vastraverzekben a kék-sárga-bíbor sugárból. Szenvédélyes táncukat áthatja a sértő gúny. A férfiszere-lem igazát hirdeti, a szeretetért esdeklő-kért szól. Lindsay Kemp és balett-társulata. Börtön, temető, kávéház, hálófülke, bordélyház és színház félelme, várakozása és izzadsága van egybegyűrve, ízekre szedve, összetörve. A homo-szexualitás szeszélye és látványossága jelenik meg.

(Kegyetlenség) A vér győzedelmeskedik mindenütt: legfőképpen Divine (Lindsay Kemp) tekintetében, aki kopaszságát Poirer-féle flitteres kalapocskával leplezi;

végigfolyik láthatatlanul a képzeletbeli börtönök hatalmas létráin, amelyeket mintha Piranesi faragott volna; bugyog-ni látszik, amikor a vörös palástjától megfosztott és keresztre feszített korpusz mozdulatlanul válik, és vonagló testek „köpik magukból” a végső, közös öklendezések közepette.

(Nevetés és' könnyek) A Lindsay Kemp táncolta nagyszony éhezi a szerelmet, óhajtja a szeretetet, a boldogság és öröm káprázata bűvöli, de új hitvese, Darling (Neil Caplan) csak egyetlen éjszakában részesíti őt. Leesik Fejéről a Poirer-sapka, lehull a drága ruha, s ott áll megalázva, kigúnyolva, 'nevetségesen. Magányosan és holdkórosan hal meg.

A Virágok című produkció kárhozottjai, társadalomból kutasítottjai még sokáig kísértenek múmiakülsejükkal. Vagy elutasítjuk ezt a lidércnyomást, mert elutasítjuk, ha boncolgatni, magyarázni próbáljuk, vagy hagyjuk, hogy átjárjon, fölkavarjon a nőknek öltözött puha medúzák látványa, egy szeretetre éhes ráncos arc, karok, kezek, karmok, amelyek a Cocteau rajzaiból kiragadott tengerészek felé nyúlnak.

Kávéház a Châtelet téren

Az angol Lindsay Kemp a nemzetközi mimes-balet együttes vezetője, produkcióik koreográfusa, szólótáncosa, díszlet-, jelmez és látványtervezője. A Virágok című előadás sikeres bemutatkozásának másnapján találkozunk a színház tövében lévő kávéházban. Beszélgetésünk közben ki-kikopog az üvegfalon át megpillantott színészeiért. Büszkélkedve mutat szép, sudár, ragyogóan táncoló társaira.

Vágyakozva figyeltem a leveleket: milyen szépen táncolnak együtt és mégsem egyszerre. Táncoltam más együttesekben, de ezt sehol nem találtam. Hív-tam táncosakat, kerestem a legjobbakat, és 1962-ben alapítottam saját társulatot. Most Spanyolországban élünk, mert ott kapunk anyagi támogatást. Szüleim szorongva figyeltek kiskorom óta, mert a jó hírű dél-angliai polgárcsalád értet-lenül állt szabados életmódom előtt. Sokszor lányruhába bújtam, magam köré gyűjtöttem a gyerekeket, és mindent eltáncoltunk. Ma is táncolok mindent: nőt, férfit, gyereket, állatot. Sokáig táncoltam Salomé-t, de már nem érdekel, számomra meghalt. Táncoltam Woyzecket, Puckot, a l'hágok előtt pedig például Lorcá emlékére készítettünk mű

– Ötletei a színpadon szinte zsúfoltságot eredményeznek. Ezek a rendkívüliségek merítenek a kabukiból, a klasszikus balettből, a kabaréból, a strip-teas-ből a cirkusból, a filmből, a happeningből, az operából.

– És Shakespeare-től, Picassótól, Lorcától és Béjart-tól vagy Marcel Marceautól. Színházam a totalitás. Látvány és szórakozás. Tánc, zene, festészet, vers. Az expresszionisták. Milyen sok Renoirplakát mellett megyünk el anélkül, hogy különösebb hatást tenne ránk. De ha ránkicsorítanak, ijesztve mutogatnak, nem maradunk érintetlenek. A közönségnek pedig csak akkor beszélhetek szeretetről, virágokról, ha már oda-tapasztottam székéhez.

– De ez a virág poshadt mocsárból nő. Szenilis prostituáltak, obszcén csavargók között.

– Először meg kell babonázni a közönséget, hogy fölnyithassam a szívemet és átnyújthassam a szeretetemet. Ehhez a

kegyetlen színház kell, ebben segít Artaud: érezze a közönség, hogy operáción esett át, hogy levágták a lábát, és újat ragasztottak helyébe, kicserélték a szemét, ujját. A színész legyen sebész, az előadás operáció.

– Jean Genet is nagy hatással van Önre, hisz az ő emlékének szentelte a Virágok című produkciót. Neki nyújtja át a virágot esténként?

– Igen. A Virágok Genet és az én esküvőm, találkozásom története. Genet-t olvasva minden lapon magamat látom viszont. Nézem Genet, Picasso, Lorca, Goya életét, akár egy tükört, és azt látom, ilyen vagyok vagy lehetnék én is. Genet zsenialitása, hányattatott élete, őszinte szenvedélyei, társadalomból való kitaszítottsága magával ragad.

– Úgy tudom, Önt tanította Marcel Marceau. Láttam tegnap, amint meglátogatta öltözőjében előadás után. Hogy tetszett neki a produkció?

– Tizenöt évvel ezelőtt tanultam nála. A legnagyobb gondot a kéz-beszédre fordította. Tegnap azt mondta az öltözőben: „Fantasztikus, mit csinálsz a kezeddel a színpadon! Kitől tanultad ezt?” Már elfelejtette, hogy tőle. Annyira tetszett neki az előadás, hogy újabb meghívást hozott az együttesnek Párizs egy másik színházába.

Megtervezi-e előre elképzeléseit?

Improvizálva dolgozunk, semmit sem írok le előre, hanem rajzolok, a látványt megtervezem.

– Néz-e más színházi előadást?

– Őszintén szólva más színházakban unatkozom. Koncertekre szeretek járni, a zene mindig élményt nyújt.

– Mit tart legfontosabb feladatának?

– A színész feladata, hogy odanyújtsa szívét az embereknek az ujjhegyein keresztül.

Lindsay Kemp a Virágok című produkcióban



SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

László Vámos:

« Le dialogue est possible... »

A la fin de mai et au début de juin on a organisé à Budapest la Rencontre Nationale des Théâtres, avec la participation de tous les théâtres en dehors de la capitale qui y présentaient chacun un spectacle. À la conférence de clôture du festival László Vámos, secrétaire général de l'Association Hongroise de l'Art du Théâtre a résumé dans son discours que nous publions l'importance de cette manifestation qui, sous sa présente forme, eut lieu pour la première fois. Il s'est également prononcé sur les contacts entre la critique et les théâtres.

Tamás Koltai:

La nécessité des rencontres théâtrales

Dans son discours prononcé à la conférence de clôture du festival Tamás Koltai, président de la section des critiques de l'Association Hongroise de l'Art du Théâtre, collaborateur de notre revue fait lui aussi le bilan des spectacles présentés au cours de cette Rencontre, en contestant plusieurs arguments de László Vámos.

Miklós Szinetár:

La recherche consciente du succès

Toutes les représentations de la Rencontre Nationale des Théâtres ont été suivies le lendemain par une discussion professionnelle. Pour en donner un goût, nous publions le compte rendu du metteur en scène Miklós Szinetár sur la représentation de *Chicago* par le théâtre de Kaposvár; son analyse exemplaire pose aussi certains problèmes d'ordre général de la réalisation théâtrale des « musical » en Hongrie.

István Hermann:

La nostalgie sous une forme consciente

Comme à la fin de chaque saison, l'esthéticien bien connu accompagne de ses notes analytiques les pièces hongroises créées ou reprises au cours de la saison, en relevant surtout les principales tendances de l'évolution de notre théâtre et de notre littérature dramatique.

Anna Pór:

Le Foyer de Danse et le théâtre

Dès 1980 la Redoute de Buda est devenue le siège du Foyer de Danse qui, pour la première fois à Budapest, accueille les différentes créations de danse en train de naître ou déjà achevées. Notre critique passe en revue les oeuvres présentées depuis l'inauguration et arrive à la conclusion que la publicité offerte aux expérimentations jusqu'alors peu connues a déjà, après une si courte époque, apporté au théâtre hongrois une source fraîche d'inspiration.

Valéria Nádra:

Petit homme,

qu'est-ce que tu es devenu?

Le Théâtre Thália a présenté la version musicale de la pièce *Kleiner Mann, was nun?* de Hans Fallada et Tankred Dorst. (Le titre de la critique renvoie au titre hongrois: «Petit homme, qu'est-ce que tu deviendras?») Selon l'auteur de la critique, le spectacle s'éloigne résolument du véritable message du roman et de son adaptation, pour impressionner le public avec des moyens artistiques assez faciles.

Judit Csáki:

Conversations au sujet du profil

Après plusieurs directeurs de théâtre de Budapest et de la province qui ont déjà pris la parole dans cette série, c'est maintenant le tour de László Gali, directeur et metteur en scène en chef du Théâtre Csokonai de Debrecen. Il parle de la vie théâtrale de cette ville située sur la Grande Plaine Hongroise, des recherches idéologiques et stylistiques de son théâtre et de cette reconstruction de leur bâtiment qui, heureusement, touche déjà à sa fin.

Ingeborg Pietzsch:

Nouvelles tendances dans la vie théâtrale de la RDA

La critique berlinoise, présumant à bon droit que nos lecteurs sont dans une certaine mesure versés dans le théâtre contemporain de la République Démocratique Allemande, dirige notre attention surtout aux phénomènes nouveaux du théâtre de son pays, aux tendances surgies au cours des dernières deux ou trois années.

Eszter Tatár:

Mosaïque du théâtre de Londres

Du Théâtre National aux théâtres de la banlieue — un choix de richesse exceptionnelle s'offre au visiteur de la capitale britannique. Le panorama d'une douzaine de spectacles évoqués dans ce compte rendu veut surtout réunir quelques impressions d'événements nouveaux ou de créations originales de pièces que depuis on a présentées en Hongrie aussi.

Tamás Bécsy:

La présentation du destin dans

les oeuvres de jeunesse de Strindberg

La présentation du destin de l'homme mérite, dans le théâtre d'August Strindberg, une attention particulière car dans l'histoire du théâtre Strindberg est peut-être le premier à faire du monde intérieur de l'homme le thème central du drame. Dans son analyse Tamás Bécsy démontre qu'au lieu des facteurs apparemment placés au premier plan ce sont les dynamismes d'arrière-plan qui déterminent le destin des personnages strindberguins.

Katalin Bogayay:

Les fleurs du marais fétide

Notre critique rend compte du spectacle offert à Paris de ce groupe international de ballet et de mime que dirige l'Anglais Lindsay Kemp. Dans un interview on peut aussi lire les propos du chorégraphe-danseur.



