

SZÍNHÁZ



Székely György: Gondolatok a színházról • József: Az 1986/87-es színházról • Szűcs Katalin: Döbörjések a magánexámg • Ungár Julia: Tragedia – groteszkek és alkony • Székely György: Színháztész utolsó órája • 1987 • Szeptember



SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1987. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

707677 - Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Horkai János (Ariste) és Iglódi István (Chrysale)
a Tudós nők várszínházi előadásában
(Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Az első Nemzeti Színház épülete
A Népszínház, a Nemzeti Színház második otthona

TARTALOM

SZÉKELY GYÖRGY
Gondolatok a Nemzeti Színházról (1)

játékszín

BÖGEL JÓZSEF
Az 1986/87-es színházi évadról (5)

P. MÜLLER PÉTER
Pécsi évadok (10)

GÁBOR ISTVÁN
A brettlitol a magánszámig (18)

CSIZNER ILDIKÓ
Az átöltöztetett Moliére (22)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
Színészek - szerepek (25)

négyszemközt

SZÚCS KATALIN
„Debrecenbe kéne menni” (28)

világszínház

UNGÁR JÚLIA
Tragédia - groteszkben elbeszélve (32)

színháztörténet

KÖTŐ JÓZSEF
A nagybányai hivatásos színmozgalom krónikája (38)

szemle

PÁLYI ANDRÁS
Pszichodráma és színház (42)

ANTAL GÁBOR
A színház nyomában (44)

KISS PÉNTEK JÓZSEF
Színház - őrhelyen (45)

A. G.
Emlékkönyv Kabos Gyuláról (47)

drámamelléklet

SZTEFAN CANEV: Szókratész utolsó éjszakája

Gondolatok a Nemzeti Színházról

Ebben az évben emlékezünk meg a magyar Nemzeti Színház születésének 150. évfordulójáról. Ez a megállapítás igaz, de mégsem pontos. Ha mindent figyelembe veszünk, valahogy így kellene hangoznia: *ebben az évben ünnepli a „Nemzeti Színház” együttese folyamatos működésének 150 éves jubileumát*. Valóban, mostanra mintegy nyolc művésznemzedék váltotta egymást, egymás kezét fogva, egymásnak adva át azt a zászlót, amelyre láthatatlan betűkkel „a nemzeti színházi eszme” volt és van fölírva. Ha nem adunk túl sokat a szavak jelentésére - és erre, sajnos, elég sok példa akad -, könnyen mondhatjuk: ugyan már! „színház” vagy „együttes” édes mindegy! Es mégis: a magyar Nemzeti Színház elmúlt másfél századában a kettő egybeesésének megszakadása, majd sajnálatosan hosszú elválása, különbsége okozta s okozza ma is a legfájóbb nehézségeket.

Mostanában kezdünk hozzászokni, hogy józan szemmel mérlegeljük múltunkat, nemcsak a színházművészetben, és árnyaltabban értékeljük a „hagyományt”, irtózva minden általánosítástól, hogy azután az ilyen elemzések nyomán próbáljuk kialakítani a jelen tennivalóit, a jövő lehetséges alternatíváit. Mindenekelőtt lehetetlen nem meglátnunk, hogy a sokszor oly egységesnek tekintett „hagyomány” mélyén éppen a Nemzeti Színház esetében mennyi minden változott meg az elmúlt 150 év során: a magyar társadalom életében elfoglalt helyzete, funkciója, műsorösszetétele, működési feltételei, művészi stílusvilága, hogy csak életének legfontosabb elemeit említsük. De fel kell fedeznünk azokat az állandó vonásokat is, amelyek nélkül ez a színház nem maradhatott volna az, ami: minden akadály és zűrzavar után is „a nemzet színháza”. Mert bár ez utóbbit mostanában néhányan kérdésessé teszik, belemosva az „egy a sok közül” leegyszerűsítő, ám téves meghatározásába - egyediségét és ugyanakkor még a viták során is elfogadott szükségzerűségét a széles közvélemény egy pillanatig sem vonta kétségbe. Az „új” Nemzeti Színház építése körüli kiújult csatározások is jórészt ebből a pozitívumból indulnak ki, s ha ritkán is fogalmazza meg a tévelt ilyen nyíltan, mégis úgy tudják, úgy érzik: *van* Nemzeti Színház, és *lennie* kell Nemzeti Színháznak. Nem üres mítosz, amelyet egy józan (?) kornak feltétlenül le kell rombolnia, nem az a király, akire végre rá lehet mutatni, íme, meztelen, miért is voltunk olyan nagyra vele.

Nem ok nélkül ilyen határozott és egyértelmű a köz véleménye. S ebben az ünneplő évben érdemes e vélemény jogosságának okát elemezni, megvizsgálva a Nemzeti Színház állandó és változó elemeit.

Kétségtelen, hogy a XVIII. század végi magyar társadalom legjava, a felvilágosult elmék a színház művészetét két okból tartották külözhetetlennek: mint a magyar nyelv használatának és fejlesztésének legígéretesebb műhelyét, és mint az erkölcs hatékony iskoláját, annak legszélesebb, ethoszt jelentő értelmében. Évtizedeken át, majd a reformkori országgyűlések vitáin is e két zászlót lobogtatták a nemzeti színházi eszme hívei: *nyelv és erkölcs*, s az eszme megtestesítését egy „nemzeti játékszín” létesítésével vélték elérhetőnek, már ekkor azt is kiemelve, hogy az a „nemzet díszének megfelelő legyen”, s olyan

terv szerint készüljön el, „mely egy nemzeti vállalathoz illő ...”. A Pesti Magyar Színházat 1837. augusztus 22-én nyitó prológbán, az *Árpád ébredésében* Vörösmarty Mihály pedig az intézmény eszmei tartalmát így fogalmazta meg a Költő szavával:

„Ez a világ kicsinben, fejdelem.
Itt láthatod meg, amint volt, vagyon;
Amint csatában s békén, házi körben,
Vagy köz helyen, tréfák és gond között,
Erényben, bűnben él, hal és mozog.

De itt igazság ül a trónuson,
S mit ember és sors véte zsarnokul,
Az szent-egyenlőn visszatorlatik.”

A színház első igazgatója, Bajza József pedig nem sokkal később, Szózatában részletesebben fejtette ki a magyar nemzeti színház célját, funkcióját: „... én a magyar színház ügyét sokkal magasabb szempontból nézem; hogy vele nem pusztá mulatságot és időöltést akarok, hanem nyelvet és nemzetiséget, nemzeti érzelmeket, szimpátiákat stb., szóval egy intézetet, mely egészen magyar szellemtől legyen lelkesítve, mely kebeléből magyar levegőt leheljen e két városra.” E nélkül a történelmi és gondolati háttér nélkül nem születhetett volna meg az 1840. XLIV. t.c., amelynek értelmében ez a színház „mint nemzeti tulajdon országos pártolás alá vétetik”.

Az *országos jelleg* döntő eleme a Nemzeti Színház múltjának és hagyományának, hiszen ezt annak ellenére mondták ki, hogy ekkor már országosan, Kolozsvártól Kassáig, Debrecenről Pécsig, a Dunántúltól az északi megyékig jelentős és kevésbé jelentős együttesek képviselték a magyar színjátszást, s egyre több város büszkélkedhetett állandó színházépülettel. Es mégis: a Nemzetit tekintették a nemzet színházának. Amikor 1861-ben Jókai Mór összefoglaló jelentést készített a rövid életű országgyűlés számára a színház helyzetéről, így fogalmazta meg a társadalom felelős vezetőinek véleményét:

„Nekünk a pesti nemzeti színház nem csupán közmulatságok helye; - a hazai művelődés, a magyar nyelv, irodalom és művészet menedéke az... A nemzeti színház fő célja a tisztán nemzeti művelődés előmozdítása, következőleg a művészet mindazon ágainak, miket a nemzeti kultúra fejlesztett, célszerű emelése.”

1867 után a magyar színházi élet szervezetileg egyre jobban megerősödött; ezt bizonyította a pesti Népszínház megnyitása 1875-ben, az újabb vidéki színházak és a gyorsan szaporodó magánvállalkozások. Podmaniczky Frigyes báró, a Nemzeti Színház akkori intendánsa, 1878 júliusában mindmáig terjedő érvénnyel határozta meg a Nemzeti helyzetét, feladatát a többi és várhatóan egyre szélesebb skálán működő színházak között:

„Minél inkább korcsosul el az ízlés a színházakkal történő üzérkedés következtében, annál inkább kötelessége a nemzetnek, illetőleg államnak, hogy legalább egy oly intézetet tartson fenn, melyben a főnebb jelzett nevezetes tényezők megóvassanak az elkorcsosulástól s végromlástól, - mert valóban jó hatással csakis a nemesen mulattató s a lélekemelő, ha nem is minden esetben mulatságos előadások lehetnek.”

Ezt a gondolatot kellett a változott helyzetnek megfelelően nyomatékosítva megismételni Tóth Imrének, 1908-ban véve át az igazgatás gondját, programként hirdetve:

Nemzeti Színhivatása és helyzete mindenkélt kötelességévé teszi vezetőjének azt, hogy a színházat a többi, magánvállalatok kezében levő színházakkal való vásári versenyből kiragadja és olyan művészi és erkölcsi magaslaton tartsa a többiek fölött, hogy ne legyen kénytelen soha pénztári sikerek kedvéért a művészi szempontokat elejteni."

Németh Antal dr. 1935-ös igazgatói beköszöntőjében mind a farsangot, mind a művészetet, mindazt az aktuálpolitikát elhárította a színház programjától és „az erkölcs és korszerűség” szolgálatát tűzte ki célul; az együttes részéről ugyanakkor Ödly Árpád a színház művészeinek azt a tudatos állásfoglalását szövegezte meg, amely szerint a Nemzeti Színház a művészi célokra töltő egyszersmind a nemzeti gondolat képviselője is.

A felszabadulás után Major Tamás a Szabad Nép április 15-i számában egyértelműen állapította meg, már cikke címében is, hogy *A Nemzeti Színház a nemzet színháza lesz*, és sikerrel hajtott végre az átalakulást a „keresztény középiskola” establishment-színházából a szocialista színházművészetnek a legszélesebb társadalmi rétegekhez szóló alkotóműhelyévé.

Kétségtelen, hogy a színház öröklött neve maga is vonzotta ezeket a hitvallásokat. A történettudomány művelői viszont világosan látják, hogy a „nemzet” szó és fogalom maga is jelentős változásokon ment keresztül, attól kezdve, hogy sokáig csak és kizárólag a nemzeti kiváltságokkal bírók összessége tartotta fenn magának mint „nemzetfenntartó rétegnek”. És - a sor másik végén - a felszabadulás után néhány évvel vitatottá lett, vajon nem vált-e a társadalmi fejlődés eredményeképpen „nemzeti”, más szóhasználatot élve „az egész népé” minden kulturális intézmény, tehát a színházi szervezet is, benne, részként a Nemzeti Színházzal. Így válik érthetővé azaz elbizonytalanodás, amelyet sokan éreznek, amikor a Nemzeti Színház értékéről, kiemelt jellegéről esik szó. A kétségek megfontolást igényelnek, és választ is. Ehhez azonban a színház múltjának, munkájának más rétegeit is fel kell tárni.

Messzemenő leegyszerűsítés volna azt állítani, hogy a „nemzeti színházi jelleg” az intézmény műsora 150 éven át töretlenül tudta képviselni, hogy mindvégig eleget tudott tenni annak a letisztult meghatározásnak, amit 1932-ben Hevesi Sándor, a színház akkori kiváló igazgatója gazdag tapasztalatok birtokában így foglalt össze:

„Azt hiszem, vitán felül áll, hogy a Nemzeti Színház játékközpontja négyféle eleméből tevődik össze. Klasszikus magyar alkotásokból, modern, tehát aktuális magyar darabokból, idegen klasszikusokból és mai külföldi darabokból. E négyféle elem helyes vegyítéséből áll elő a Nemzeti Színház hagyományos és kíváncsi műsora.”

Ezzel szemben a tényleges műsorrendet vizsgálva - amelyet természetesen nemcsak a bemutatott művek maguk jelentenek, hanem döntő módon az is, hogy mit hány-szer lehetett műsorra tűzni - az derül ki, hogy a „nemzeti színházi jelleg” maga is egy hosszú folyamat eredménye, amelynek során a kezdeti szélsőséges „mindenevesség” után (de hát hogy lehetett volna az első évadokban másképp, évente száz-nál is több művet vinni a közönség elé, a pusztán fennmaradás érdekében!) - lassan „tisztult meg” a műsor, de úgy, hogy irányítói ezt a *profil tisztítást mindig egy még el nem ért eszmény érdekében hajtották végre*.

1875-ben a Népszínház nemcsak az egyébként fájlalva átengedett népszínművet vitte el, de a könnyebb zenés műfajokat, így az operettet is. Az Operaház megnyitása régi, súlyos műsor-

rendi, munkaszervezési gondoktól szabadította meg a Nemzetit. A léháb hangvételű, divatos társalgási színművek és frívól bohózatok ellen nemcsak Jászai Mari ágált, de érvekkel felfegyverkezve és gyakorlati javaslatokkal élve - a Vígszínház meg-alapítását előkészítve - Paulay Ede is. És nyilván az ő színház-vezetői, rendezői és kultúrpolitikai zsenijének lehet köszönni, hogy - bár még mindig rákényszerülve a csak felületes szórakozást nyújtó, de közönségvonzó darabok műsorra tűzésére - a *Csongor és Tünde*, majd főképpen *Az ember tragédiája* bemutatásával és mindmáig sugárzó sikerével olyan magasra emelte a mércét, hogy attól kezdve senki sem merhetett számonkérés veszélye nélkül visszafelé lépni, amit egyébként az összes többi színházak bántatlanul megtehettek, és nagyon sokszor meg is tettek. Az a szenvedély munkálta Nemzeti Színház elmúlt évtizedeiben, amit manapság értékorientált magatartásnak szoktunk nevezni. Így vált az évtizedek során éppen ezen a színpadon „magyar szerző” Shakespeare, lett népszerű Molière, és foglalta el méltó helyét már Szigligeti Ede igazgatósága óta, ha kihagyásokkal is, az antik görög tragédia. Nem szabad megfeledkeznünk arról a tényről sem, hogy fennállása első öt évtizedében minden irodalmi értékű új magyar drámát ez az együttes mutatott be, az ország többi színházai legfeljebb utánjátszották azokat. A századforduló után ez a kép már nem ilyen egyértelmű, hiszen köztudomásúan több időszakban is aszinkronitás állt be a Nemzeti műsorpolitikája és az élő, a legjobb kortárs magyar drámairodalom között.

A Nemzeti Színház természetes módon kiemelt helyzete az együttes kialakításában is mindvégig szerepet játszott. Alapításakor, 1837-ben, vitathatatlanul az ország legjobb társulata lépte át kapuit, egy valószínű „nemzeti válogatot”. Ebben az első együttesben ott volt Egressy Gábor és Megyeri Károly, Fánchy Lajos és Szentpétery Zsigmond, Szerdahelyi József, a Lendvay pár, Laborfalvy Róza és Bartha János, Udvarhelyi Miklós és László József, Réthy Mihály és Telepi György, de még az idősebb Déryné is. Paulay Ede ezt a gárdát „az aranykor megteremtőjének” tekintette; ítéletét már csak azért is érdemes figyelembe vennünk, hiszen éppen ő volt az, aki 1878 és 1894 között a korabeli Európa színházművészeti színvonalára hozta fel a Nemzeti társulatát. Az első évtizedek érdemét Paulay még abban is felfedezni vélte, hogy ez volt az a nemzedék, amelynek érett művészete vonzani tudta a főváros magyarosodó közönségét, de azért is, mert többek között a fiatal Szigligeti Ede drámaírói sikerre vinni lelkesen szolgálta a magyar drámairodalom fejlődését.

A Nemzeti azóta is gyűjtőhelye maradt az ország tehetséges művészeinek, amit hosszú időn keresztül az is segített, hogy évente két-három végzős színiakadémistára, ösztöndíjas státuszban, mintegy „elővételi joga” volt. 1935-től kezdve kétségtelenül felgyorsult az együttes belső összetételének megváltozása. Ekkor emelte át Németh Antal elsősorban a Vígszínház vezető művészeit a társulatba, jelentős vérátömlesztést hajtva végre ezzel az elhatározásával. 1945-ben a felszabadult és megújuló ország első színháza is újrendezte sorait, sok, addig a pálya szélére szorított művésznek adva méltó helyet. 1949-től több kisebb-nagyobb csere (nem mindig indokolt módon) változtatott a színház együttesének arculatán. 1978-ban ismét nagyobb változtatásokra került sor, ezúttal szolnoki és kaposvári vezető művészek bevonásával; végül 1982-től ismét átrendeződött a társulat összetétele, távozó és érkezők egész sora formálta tovább, mintegy újralapozva a színház művészi személynét. A változások mögött azonban mindig nagyobb,

nemritkán az egész ország színházművészetének helyzetét tükröző, aktuális művészetpolitikai gondok működtek, s a Nemzetit ért hatások csak a leglátványosabb, a legmagasabbra csapó hullámok voltak. Semmi sem bizonyítja ezt jobban, mint az 1981-82-ben kirobbant vita, amelynek mondandója szintén messze túlnyúlt magának a Nemzeti Színháznak éppen adódó problémáin, a kulturális élet jóval szélesebb dilemmáinak adva hangot. Ez is azt bizonyította, hogy a Nemzeti belsőnek látszó gondjai paradigmatis értékűek, példaszzerűek, nyilván a társulat mindig is jelképesnek érzett és tudott történelmi jelentősége miatt.

Az együttes elé kitűzött feladat kezdettől fogva nagy volt és nemes. Az együttesben másfél századon keresztül jeles művészek érezték hivatásuknak művészetük és hazájuk szolgálatát. A szándékok zavartalan teljesítésének a feltételei azonban szinte sohasem állottak igazán a társulat rendelkezésére. Szinte mindig a viszonylagosság jegyében kellett élniök, alkotniök, s gyakran bizony nem „a nemzet dicsőinek megfelelő” körülmények között. Viszonylag jobb volt persze az állandó Pesti Magyar Színházban játszani, mint a vándorévek hányattatásai között. De mindnyájan úgy tudták, hogy az az épület csak „ideigleni”, hiszen sem technikailag, sem helyiségei mennyiségében és minőségében nem tudhatott eleget tenni a feszített és zsúfolt munkarend kívánalmainak, a két együttes - operai és drámai - minimális igényeinek. A rendszeresen bekövetkező átépítések sohasem haladták meg a toldozás-foldozás szintjét, és ez lassan a működési lehetetlenülés, a tűz- és életveszély állapotához vezetett. Ehhez képest *viszonylag* biztonságosabb volt átköltözni a bérbe vett Népszínház mintegy négy évtizeddel fiatalabb, bár sokszor nyomasztóan nagy és kietlennek érzett épületébe. Az sem volt elhanyagolható tényező, hogy bár a színház repertoárjellege, éppen eszmei célkitűzéseinek szolgálatában, bár egyre csökkenő évados bemutatószámmal (amit a törzsközönség gyarapodása, állandósulása tett lehetővé), megmaradt, a változó stílusigények egyre inkább megkövetelték a minden darabhoz külön készített díszleteket, s ez a tény váratlan raktárkövetelményekkel sújtotta a meglévő épületapparátust, a végtelenségig fokozva a műszaki személyzet megterhelését. S ezek a gondok csak fokozódtak, amikor - a népszínházi épület felszámolása után - 1964-től átmenetileg egy mozinak épült helyiségbe kellett átköltöznie az együttesnek, amely döntés látványosan degradálta az addig szinte töretlenül nemzeti értéknek tekintett intézményt. Ennél *viszonylag* jobb helyzetbe került a társulat, amikor a volt Magyar Színház épületét vehette át, amelyet kibővítettek és részben megújítottak, bár a dolog természete szerint éppen a színpadi működés feltételei változhattak a legkevesebbet. Ez az épület, egyik korai magán-színházunk lévén, természetesen en suite műsorra épült, s így technikai-raktári adottságai szintén alkalmatlanok egy reprezentatív repertoárszínház zökkenőmentes kiszolgálására. Lehet, hogy az ilyenfajta „kulisszatitkok” nem érdeklik a közönséget, amely csak jó előadásokat akar látni. Nagyobb baj, ha nem érdeklik vagy éppen „idegesítik” az irányító-gondoskodó hivatalt. A színházi előadás ugyanis nemcsak annyiban komplex folyamat, hogy irodalmat, színjátékot, képzőművészetet, fényművészetet, zenét fon(hat) össze a magasfokú, sajátos hatás kedvéért, hanem azért is, mert közvetlen „működési háttér”: a játék tere, színpadának merevsége vagy képlékenysége, a „lát-hatatlan” kiszolgálók szakmailag felkészült, a próbafolyamatokban egybeötvöződött lelkes és fegyelmezett csapata, a teljes színpadnak mint „szerszámnak” a színvonala és használható-

sága legalább olyan komplex, tehát fontos eleme a színművészeti alkotásnak: az előadásnak. Ez a háttér azonban sem a legelső épületben, sem az utóbbi, átmenetinek szánt tartózkodási helyeken nem tekinthető nem hogy megfelelőnek, de még elfogadhatónak is alig.

A „nemzeti színházi eszme” és az együttes számára, egy egyre jobban látható profil repertoárszerű felmutatására tehát többnyire hiányoztak és hiányoznak a feltételek. Nem mintha nem kísérelték volna meg az elmúlt korszakokban egy, a kitűzött céloknak szakmailag is megfelelő épület létrehozását. De ismeretes, hogy gr. Széchenyi István elképzelése nem valósult meg; hogy csak nyomtatott formában maradtak ránk a Festetics Leó gr. által 1856-ban készíttetett „építményrajzok”; hogy elsüllyedtek a Pest városához 1868-ban felkérésre benyújtott építési tervek; hogy lényegében pénzhány miatt utasították el gr. Zichy Géza intendáns 1893-as felterjesztését, amely szerint az új Nemzeti Színháznak a felépítése „amúgy is sürgősen szükséges, elodázhatatlan... a millenium ünnepély alkalmából”; a legtovább még az 1912-es pályázat jutott, hiszen az új épület létesítéséről Töry Emil és Pogány Móríc díjnyertes terveinek realizálásában 1914. évi július 6-án megfogalmazták és benyújtották az országgyűlésnek az építkezést elrendelő, pénzügyileg is biztosított törvényjavaslatot - a javaslat érdemi tárgyalását a világháború kitörése természetesen megakadályozta. Es hát elkészültek az 1970-es, 1980-as évek sokat vitatott tervei is, még az alapokat is kiásták, hogy aztán betemessék... .

Tagadhatatlan, hogy „a” vagy „egy” Nemzeti Színház társadalmi funkciója körüli bizonytalanság egyik kiváltó oka a színházak 1949-ben végrehajtott államosítása volt, amikor egyre erőteljesebben követelték meg a többi fővárosi színházról is az addig csak a Nemzetire érvényes műsorkép kialakítását, s amikor ezáltal a Nemzeti a régebbi egyértelmű vezető pozícióból a köré felnövekvő együttesek között egy ideig még meglévő kiemelt helyzetéből lassan a *primus inter pares* állapotába került, ami csakhamar óhatatlanul az egyenlősdi felé vezetett. S ha ez az egyenlősdi eleinte a többi intézmény felemelkedését szolgálta is és tette lehetővé, épületének elvesztésével a Nemzeti Színház igen kedvezőtlen helyzetbe került. Ekkor szólaltak meg az első olyan hangok, amelyek az új viszonyok közé került színház feladatának, társadalmi-művészi funkciójának újrafogalmazását igényelték. A vélemények és a felkínált utak egyszerre túlságosan is sokfelé ágaztak: legyen a Nemzeti megőrző-konzervatív tartalmú színház, képviselje a szocialista-realista színházeszményt, kapcsolódjék bele a modern világszínházi áramlatokba, szakadjon el a „múzeumjellegtől”, vagy: váljalja az új kor feltételeihez igazított Hevesi-féle négyes műsorprofil - és még sorolni lehetne a kisebb-nagyobb szenvedéllyel képviselt szempontokat. Egyre erőteljesebben merült fel az a gondolat, hogy a színház művészi profilját nemcsak a műsora határozza meg, hanem egyre döntőbbé válik az előadások stílusa, korszerűsége: a brechti, az abszurd, a groteszk és több más, előtérbe kerülő színjátékművészeti irányzat eszköztárának ismerete és felhasználása. S miközben az eszköztárról folyt házon belül és kívül a vita, a színház valamiképpen elszakadt a kortárs magyar drámairodalomtól, melynek éppen legkiemelkedőbb szerzőit és műveit engedte át a többi fővárosi, sőt a művészileg megerősödő vidéki színházaknak. Már nemcsak külső körülményei sújtották, de belső bizonytalanságai s az ebből fakadó belső harcok is gyengítették. Nemcsak régi fénye volt tompulóban, de egyre inkább vonzóereje is, egészen a legutóbbi évekig.

Ekkor állt elő az a paradox helyzet, hogy éppen, amikor a szakma és a széles hazai, sőt bizonyos mértékig a külföldi közvélemény aktuálisnak, sőt halaszthatatlannak vélte a Nemzeti Színház új épületének lényegében másfél százados várakozás után való felépítését, ugyanakkor funkcióját, társadalmi és színházművészeti helyét tekintve, tehát a létjogosultságát igazoló tartalmi-elvi kérdésekkel kapcsolatban, meglehetősen általános bizonytalanság vált úrrá. Ez is fékezte s időben elnyújtotta a létesítés lendületét, és az amúgy is kedvezőtlen gazdasági helyzetben egyenesen kérdésessé tette.

Kétségtelen az is, hogy a „*hagyományos*”, tehát bizonyos szempontból „*nemzeti színházi típusú*” színházmodell világszerte átalakulóban, nem ritkán válságban van. Azok a szellemi mozgalmak, amelyek az elmúlt évtizedekben éppen a nagy múltú kultúrákban fordultak az éppen adott establishment ellen, sorra megtagadták a „polgári” eredetű színházépületeket, s a legvonzóbb, leghatásosabb, világviszhangot kiváltó produkcióikat - néhány szabályerősítő kivétellel - nem az ilyen és ezekhez hasonló épületekben, hanem rajtuk kívül alkották meg, szinte szenvedélyesen keresve a más alternatívákat: szabadteret és stúdiót, tópartot és áruházi raktárt, piacot és vendéglői terme- ket - mintegy a régi színház ellen. Nyilvánvaló, hogy a régi típusú színházlátogatói kiváltságok felszámolásának igénye is munkált ezekben a törekvésekben. A szakma egy része is mint- ha elvesztette volna hitét az ezerszemélyes prózai színházak hatáslehetőségében, és a kisebb csoportokkal, rétegekkel való közvetlenebb kontaktus lehetőségét keresi, legalábbis átmeneti- leg, a tömegvonzó színjátékokat alkalmi fesztiválok számára tartva fenn.

Mindez nem könnyíti egy új Nemzeti Színház újfajta építési programjának kialakítását, megfogalmazását. Márpedig most, ebben a történelmi súlyú jubileumi évben, s főképp az építési ponthelyzetet figyelembe véve, igen nagy szükség volna az elvi alapok új lerakására. Nyilvánvaló, hogy a színház majdani helyét is a helyesen megfogalmazott feladat döntheti csak el: mi lesz az új Nemzeti Színház dolga? mit őriz meg? mivel egészíti ki eddigi működését? Néhány tényt mindenesetre érdemes megemlíteni - természetesen a teljesség igénye nélkül.

- A jelenleg kialakulóban lévő, s tendenciáit a színházak éle- tében egyre láthatóbban érvényesítő gazdasági szerkezet az elmúlt egy-két évben mintegy „helyreállította” azt a helyzetet, amikor az egyre üzletesebb szempontok szerint üzemeltetett színházakkal ellentétben *legalább egy színházművészeti intéz- ménynek folyamatosan képviselnie kell a magyar nemzeti érté- keket* (a magyar drámairodalom legjobb alkotásainak műsoron tartásával, a magyar drámai színjátszás legértékesebb hagyó- mányait tudatosan felhasználó, de a világszínház mai eredmé- nyeit is beépítő előadaskultúrával). Erre köteleznék mind a saját értékörző hagyományai, mind nemzeti kulturális politi- kánk elhanyagolhatatlan igényei. Szemünk láttára alakul ki, nem csekély harcok között, egy új értékhierarchia, s a mércén múlik, mit mire értékelünk majd.

- Immár történelmi tapasztalat, hogy *igényes szellemi progra- mot csak akkor lehet megvalósítani, ha a célokhoz és szándékok- hoz alkalmas, megfelelő körülményeket teremtünk*, és megfelelő eszköztárat biztosítunk, adunk az ezzel a feladattal megbízott együttes kezébe. „Szerény” színházépületünk van elég, rossz kompromisszumokból létrejött színházüzemünk is jó néhány. De egy pillanatra sem szabad szem elől téveszteni, hogy egy új színházépületnek minden szempontból működőképesnek kell lennie, főképpen annak, amelynek repertoárja oly sok fontos szempontból kell hogy reprezentálja a mai és holnapi Magyar- ország drámai színházkultúráját. Lehetetlen, hogy „kacsalábon forgó kastélytól” óvják az építetőket, amikor a szakemberek legfeljebb a színházi működés elemi alapfeltételeit fogalmazzák meg.

A százötven éves évfordulón tehát, szerencsére, nem az a kér- dés, hogy van-e Nemzeti Színházunk? Van, mert a társadalom mindig fontosnak tartotta, hogy ha nem is eszményi körülmé- nyek között, de legyen. A jövőbe nézve éppen azt az egy lépést kell megtenni, hogy teremtsük meg a magyar drámai színjátszás olyan méltó otthonát, amely teljes létével képviselni tudja ér- tékeinket, amelyben igaz művészettel kell és lehet szolgálni nemzeti önismeretünket, nemzeti azonosságtudatunkat és meg- szólaltatni nemzetünk mondandóját a nagyvilág számára is.

BÖGEL JÓZSEF

Az 1986/87-es színházi évről

Egy színházi évad tulajdonképpen sok színházi műhely, együttes, vállalkozás alkotási folyamatainak összessége, a maga közönségvonzatával, az egész társadalom tudatát befolyásoló hatásával és a mindezt biztosító, ugyancsak befolyásoló feltételrendszerével együtt. Meg-mérni, elemezni annak figyelembevételével lehetséges, hogy egy-egy évad soha sem kerek egész, gyökereivel a múltba, az elmúlt szezonokba nyúlik vissza, s a tendenciák, eredmények, gondok megállás nélkül folytatódnak, kibontakoznak, megoldódnak vagy megváltoznak a további időszakok során. Ha azt mondjuk, hogy az 1986/87-es évad súlyos, feszültségektől terhes időszak volt, akkor ennek okait már korábban észleltük, elemeztük, s igazában most már az okok és az okozatok „virágba borulását” észlelhettük. Csökken a színházművészet jelentősége, hatósugara, egyre jobban eluralkodik a kommercializálódás tendenciája, korhadt a színházi struktúra és ezen belül a vezetési struktúra, stagnál vagy csökken az állami támogatás reálértéke, a legfelsőbb irányítás egyébként is „eladta” a színházművészetet (évtizedek óta lemondott arról, hogy az állami költségvetésben jelentőségének megfelelő arányban szerepeltesse a dotációt), nem jó a művészképzés, a vezetői utánpótlás megoldatlan, hanyatlak a vidéki színházművészet és így tovább: mindezek a vádak, érvek hangot kaptak a Magyar Színházművészeti Szövetség 1986 őszi tartott közgyűlésén, s megfogalmazást nyertek az itt elfogadott határozat alapján készített, úgynevezett Memorandum (felsőbb szervek számára összeállított dokumentum) lapjain. A közgyűlés végső soron „jó” minősítést kaphatott: nem produkált káros, konszenzust felborító politikai polarizációt és demonstrációt, többségben voltak a bírálni és segíteni egyszerre akarók, nem volta vezető szervezetben sem különleges politikai átcsoportosítási manőver. Meglepő volt viszont, hogy a szakma bizonyos érdektelenséget mégiscsak elárult, viszonylag kevesen voltak olyanok, akik magas színvonalon „ki tudták magukat fejteni”, azaz furcsa volt olykor az exhibicionizmus, a földhözragadt pragmatiz-

mus, a beszűkült látás- és értékelésmód fel-felbuzgó jelentkezése. Alig-alig volt olyan megnyilatkozás, amely a helyzet pontosabb elemzése alapján - s főleg bizonyos reálpolitikai érzék segítségével - megfelelő programot, célokat adott volna a tartalékok felkutatásával és az önbírálattal ötvözött.

Igazában ezek a tendenciák mintegy kiterjedtek az egész évadra. A szövetség egyes fórumain és berkeiben olykor már lincshangulat uralkodott a minisztériumi irányítással kapcsolatban, s őszintén szólva az utóbbi többnyire defenzívába szorult, mert gyakorlatilag nem tudtunk felmutatni egyetlen olyan jelentékenyebb jogszabályt, irányelvet, intézkedést, amely a közgyűlésen is megfogalmazott feszültségek, nehézségek feloldását, eltávolítását segítené elő. A feladatok megfogalmazása is bizonytalan a részünkről, többnyire az értékek megóvásán fáradozunk, s ebbe most beleértjük akár a jogszabályi, akár az élő színházművészeti értékeket is. Irányítunk még: káderpolitikában, külföldi kapcsolatokban, műsortervezésben, de közben csökkennek a minisztériumi mecenatúra keretei és lehetőségei, újabb és újabb elvonásokat kell tudomásul vennünk a tárcaszínházaktól s átvittébb értelemben a tanácsaktól is. Mivel az egész kulturális irányítás - más nehézségi tényezőktől függően - amúgy is szanalási feladatok elvégzése előtt áll, elgondolások, tervezetek színházirányítási területen is készülnek, de gyakran egymástól (politikai és állami szervek, vezetők és vezetettek) elszigetelten, s félő, hogy egyik-másik esetben íróasztal mellett született elgondolások válnak valóra. Külön nehezíti a helyzetet, hogy a minisztériumi irányítás egésze is válságban van, szanalás előtt áll, s mind-ezenközben nem mondható túlságosan jónak, összeszokottnak a funkcionális és ágazati szervezeti egységek munkája sem. Közben az egész évadra kiterjedt a szövetség, a Színházi Dolgozók Szakszervezete és a minisztérium egymásra mutogató, egymástól számon kérő kergetősdije, s csak némi elégtétellel és szerénységgel állapíthatjuk meg, hogy ebben a mi részünkről mégiscsak a higgadság, az értékmegóvás. az óvatos mecenatúra volt a domináns.

Az állami támogatás mégiscsak lépettett valamit előre. Az évad során megpróbáltuk bizonyos hiányosságok betömését vagy kijavítását a Nemzeti Színház és a Népszínház esetében, bár messze nem elegendő mértékben, kiváltképpen

az előbbinél. Eredménnyel járt az „államosítási” folyamat a Rock Színháznál, a korábbiaknál nagyobb mértékben voltak biztosítva a Játékszín működési feltételei, de ettől még egyik sem működött a régebbinél jobb körülmények között (helyiségek, apparátus stb.). Az 1985. és az 1986. évi adatokat összehasonlítva megállapítható, hogy a fővárosban és vidéken egyaránt nőtt az állami dotáció (összesen mintegy nyolcvanmillió forinttal, ami az 1986/87-es évadra is eligazító). Egyes tanácsok kiemelkedően sokat tettek költségvetési hiányok ellensúlyozására, sőt a költségvetési támogatás fejlesztése érdekében - így a Szabolcs-Szatmár megyei, a Bács-Kiskun megyei, a Zala megyei, a szegedi és a pécsi tanácsok. Figyelemre méltó, hogy a Heves megyei tanács már ebben az évadban, naptári évben hozzálátott a Gárdonyi Géza Színház önálló társulatának megalapozásához, a jelek szerint nem kevés áldozatkészséggel. Sajnálatos, hogy mások meg kiáltó mértékben el vannak maradva, mint például a miskolci tanács. Itt kell megjegyezni, hogy a „színre hozást”, a költségvetési (dotációs) fejlesztést egyes helyeken igazgatási bizonytalanságok is nehezítik, mert a miskolci Nemzeti Színház eléggé sanyarú dotációs és rekonstrukciós helyzete következik a két egymás mellé-főle rendelt, illetékes tanácsai szerv meg nem értéséből (legalábbis ebben a tekintetben).

Az évad tanúja volt, és már élvezője is egyes tanácsok példátlan rekonstrukciós erőfeszítéseinek: a szezon elején adták át a rekonstruált szegedi Nemzeti Színházat, a pécsi Nemzeti Színház Kamarszínházát (s elkezdtek a nagyszínház rekonstrukcióját, nem kevés anyagi áldozattal), eredményesen folytatódott - ismét hatalmas összegekkel - a kaposvári Csiky Gergely Színház, a kecskeméti Katona József Színház e naptári év végére befejeződő renoválása, s még a VÁÉV összeomlása ellenére is van előrehaladás a veszprémi Petőfi Színház rekonstrukciója esetében. Mindezek volumene megközelíti a kétmilliárd forintot, s ma már inkább az a gond, egyúttal a színházművészet felelőssége is, hogy éppen a felsoroltaknál legyen meg egyáltalában a létrehozott értékeknek megfelelő együttes és alkotásérték is. A fővárosban ugyancsak az évad elején adták át rendeltetésének a rekonstruált József Attila Színházat, méghozzá rekordidő alatt, s az előbb említett gond ott is létezik. Az évad végére felépült az első kisszövetkezeti színház, a Jurta Színház is, amelynek



Hegedűs D. Géza (Biff), Tordy Géza (Willy Loman) és Kaszás Attila (Happy)
Az ügynök halála vígszínjázi előadásában

tartalmi célkitűzéseivel voltak és vannak komoly vitáink, kifogásaink, de létrejött mégis modellértékű, ha további működése szervezeti és anyagi szempontból bizonytalan alapokon történik is. Valósággal sokkolta viszont a szakmát s a közvéleményt, hogy éppen az évad végére derült ki: a Nemzeti Színház felépítését ebben az öt éves tervben még megkezdeni sem lehet, a tervek átértékelendők, sőt a helyén is tovább kell medítnunk. Annál is sajnálatosabb ez, mert az elmúlt évadok során a Nemzeti Színház együttese sokat fejlődött, az értékek, sőt a kiemelkedő értékek sorozatát hozta létre, ázsíója a külföldi szakma és nagyközönség szemében is sokat nőtt, s mind-ez jobb körülmények közé vágyik, oda is illő, de a vezetés és a vezetettek belső konfliktusaitól terhelten az új épület átadásának előadása csak tovább fokozza a kijelölt, részben már megvalósult szerep és a feltételek közötti ellentmondást.

Sok volta gond a dotációs elégtelenségkel kapcsolatban a bérrel, a művészekével, a műszakiakkal, az utóbbiak fluktuációjával, utánpótlásképzési nehézségeivel. Csakhogy a problémák megoldása sokfajta erőfeszítést követel, s nagyon sok függ a találékonyságtól, a belső tartalékok feltárása iránti készségtől. Egyes színházaknál például újfajta bérezési-premizálási módszereket vezettek be, amelyek egyrészt jobban koncentrálnak a belső erőkhöz jobb kihasználására, másrészt hasznosan egyeztetik a fokozódó munka, eredményesség és a nagyobb bevétel érdekeit. Miközben az évad során is tovább csökkentették az irányító szervek a kötelezettségeket (ez kiváltképpen a vidéki színházaknál a legfeltűnőbb), több

színháznál - Szolnokon, Miskolcon, Zalaegerszegen, Kecskeméten, több fővárosi együttesnél - mégiscsak növekedtek a keresetek, s ez további erőfeszítésekre sarkall mind az irányítás, mind az egész szakma részéről. Igaz, ebben a vonatkozásban arról van szó, hogy a keveset, a nem elegendőt, az egyelőre nominálisan reálértékben sem növelhetőt kell jobban szétosztani (s persze „megtermeltetni”), így minden struktúrát fejlesztő, szanáló terv, törekvés mellett nem szabad figyelmen kívül hagyni a lényegyet, a támogatás hiányosságait betömő, az egészet tovább-fejlesztő kötelezettséget. Ezért mindenekelőtt a dologi támogatások növelését szükséges megcélozni, mert ebben a tekintetben a színházak alkotómunkájának egyes feltételei csak rosszabbodtak, a feszültségek olykor az elviselhetetlenségig fokozódtak. A műszakiakat illetően a helyzet az évad során csak rosszabbodott, de meg kell jegyezni, hogy egyes helyi erőfeszítések, támogatások eredményeképpen ma már ott tartunk, hogy például Zalaegerszegen és Kecskeméten olyan műhelyek vannak, amelyek más színházaknak, sőt az előbbi esetében több fővárosi színháznak is dolgoznak, miközben persze sajnálatosan tovább romlott a fővárosi Központi Műterem munkája, teljesítőképessége, s csak későbbre ütemezett vigasz, hogy már ebben az évadban megindult az új helyiségek kialakítása, egy újfajta működés megalapozása a Fővárosi Tanács áldozatkészségéből. Kár, hogy a műszakiak (egyes szakipari mesterségek) képzésével kapcsolatosan a szakma egyszerűen képtelen megfogalmazni, előkészíteni emez oktatás célját, tartalmát, ágazatait, illetve

ezek tanügyi dokumentumait. Eredmény, hogy éppen ebben az évadban - mindezek ellenére - egyes színházak műszaki gárdájának (a színpadot kiszolgálóknak) kiemelkedően jó híre lett (Nyíregyháza, Zalaegerszeg, de egyre jobban helytáll a szegedi, a pécsi stáb is). Előkészületek történtek a minisztérium részéről egyes mesterségek, szakmák külföldi képzése, továbbképzése, valamint hazai képzése megalapozása érdekében.

„Feszített” volt a struktúra, a vezetői utánpótlás megoldatlansága ebben az évadban is. Némi ellensúlyozást jelentett egyes pályázatok lebonyolítása, de túlságosan sok eredménnyel ez önmagában véve nem jár. Úgy tűnik, hogy Eger mégiscsak megtalálta a színészeket, más társakat is vonzó vezetőjét, sőt vezetőgárdáját. Nyíregyháza most fejlődött az egész színházi élet egyik legjobb társulatává, együttese jól szervezett, műsorpolitikája kezdeményező, a rendezői munka és a színészi játék magas színvonalú, vezetése még egy kisebb válságot is kibírt. A Csokonai Színház - egy eredménytelen pályázat után - csak hosszas tétovázással találta meg vezetőgárdáját. Miskolcon és Zalaegerszegen igen súlyos vezetői-vezetési válság bontakozott ki, s csak az évad végére vált világossá - mi-közben kiemelkedő értékű előadásokat hoztak létre -, hogy a „kocsi tovább megy”. Vezetési válsággal, az elégtelen vezetési struktúra okozta gondokkal a veszprémi és a pécsi együttes is küszködött, de sajátos és elgondolkodtató, hogy az utóbbi is kapaszkodott művészi eredményességben és hatékonyságban fölfelé, az előbbi pedig igen jó évadot csinált mind értékek létrehozatalában, mind saját művészeti kapacitása kihasználásában. A kaposvári színház egyrészt korábbi ázsíójából élt, másrészt derekasan küzdött a rekonstrukció okozta működési nehézségekkel, de többre nemigen futotta. Kecskeméten tovább folyt egy populáris, jól szervezett színház alapjainak lerakása, némi vezetési struktúrabeli bizonytalansággal, váltakozó művészi eredményességgel. Békéscsabán folytatódott az „életért való küzdés”, tiszteletre méltó szívóssággal és helyi támogatással, de a korábbinál csökkenőbb eredményességgel. Szegeden beköltöztek az újjáépült színházba, s ez még némi zavarokkal is járt, de kétségtelenné vált, hogy a vezetési struktúra még nem mindenben megfelelő az új feladatoknak, másrészt éppen ennek következtében még egyenlőtlen a fejlődés a tagozatok között.

A legsajátosabb a szolnoki színház fejlődése: itt ugyan a vezetési struktúra még nem teljes, író igazgató van, aki még rendez is, de ügyesen integrál a színház művészi apparátusába akár alternatív színházi rendezőket, színészeket, más műhelyek kiváló rendezőit, hogy így aztán művészi sikerektől és közönségsikertől „hangos” színházat csináljon.

A fővárosban a Nemzeti Színház némi kiegyenlítettéssel hozott létre újabb értékeket (s túlnyomórészt csak ilyeneket), a diszkrépancia a vezetés és az együttes között növekedett. A Rock Színházban stagnálás volt megfigyelhető, ugyancsak vezetésbeli elégtelenségek következtek, noha itt még sok működési feltétel változatlanul nincs jól biztosítva. A Játekszín tovább bizonyította létezését, formája jogosultságát, műsorpolitikájának, rendező- és színészválasztásainak helyességét. A legnagyobb tanácsai színházak közül a Madách és a Thália továbbra is „defenzívában” van (kívülről és belülről szemlélve egyaránt); a Vígszínházban egyes válságjelenségek ellenére előrelépés tapasztalható, kezdik a vezetők és a rendezők, tanácsadók és színészek jobban megérteni és sikeresebb előadásokra összefogni egymást, némely bizonytalanságtól eltekintve. A Katona József Színház továbbhaladt az ország, a főváros (egyik) legjobb együttese rangjának elismerése felé vezető úton, miközben - nagy értékeket létrehozva és egy bukást is elviselve - küzdenie kellett akár a manírok, akár a túltelítettség veszélyeivel is. Példátlannul nőtt a külföldi szakma és közönség előtti tekintélye. Kifejlődőben van a Radnóti Miklós Színpad új profilja: ebben az évadban „jól megcsinált”, valamint kísérleti (kísérletező) hazai és külföldi darabokból, zenés játékokból, előadóművészi estekből állította össze műsorát, mindenfajta stíluskísérletekkel megvalósítva. A Vidám Színpad egyre jobban azt teszi, ami feladata: jól szolgálja a magyar kabaré ügyét, és nívós, abszolút szórakoztató előadásokat csinál, a legkülönbözőbb erőket integrálva. A Mikroszkóp Színpad új vezetése elég jól bizonyított, formás kabaréjával, sok-fajta erőt, képességet adaptáló szándékával. Sajnálatos, hogy a Bábszínház ebben az évadban is inkább csak a külföldi ázsióját építgette, de igazán magával ragadó, kiemelkedő értékű produkcióval nem tudott előállni. Az Arany János Gyermekszínház új vezetése szolid eredményekkel bontakoztatta tovább korszerűbb elképzeléseit, s a pedagógiai, rende-

zői, stílusbeli előrelépés mindenképpen nyugtázható. Az egész országban játszó Népszínház tovább szilárdította, fejlesztette vezetését, társulatát, populáris-nemzeti profilját, miközben házon belül és kívül sokat küszködött speciális tagozataival.

A vezetők kiválasztása, munkába állítása, képzése, továbbképzése még nagyon sok kívánnivalót hagy maga után. Úgy tűnik, hogy sem a pályázati rendszert, sem a politikai-igazgatási vonalon és módon történő kiválasztást nem lehet erőltetni, kizárólagossá tenni, egyébként a pályázati rendszer világméretű törekvés, de semmiképpen sem csodaszer. Az évad elején és során lezajlott pályázatok nagyon sok kérdőjelet hagytak maguk

után, például azt, hogy egy nagy érdeklődést kiváltó pályázat elbírálása után a „vesztesek” többsége egyszerűen rest, fél tovább pályázni, vagy azt, hogy egyes helyek, intézmények és irányító szervek valósággal riasztják a pályázókat és így tovább. A pécsi pályázat egyenesen paródiává változott a meghirdetés kicsinyessége és az érdeklődés minimális volta miatt. Közben ebben az évadban is fogyott az igazgatás, a főrendezés, a művészeti vezetés becsülete: a nehéz körülményekre hivatkoznak sokan, mások anyagi okok miatt nem vállalják szívesen a vezetést, amivel az is együtt jár, hogy feltűnően szaporodik a színházi vezetők másuttal való munkavállalása, olyannyira,

Udvaros Dorottya (Clodia) és Máté Gábor (Catullus) Füst Milán drámájában (Katona József Színház)



hogyan ez saját színházukban némi dez-organizálódással is jár. A megbecsülést dinamikusabb helyi és országos irányítással, jogok, kereseti lehetőségek és működési feltételek megerősítésével, képzéssel, továbbképzéssel kell tovább javítani.

A színház és közönség kapcsolatát illetően aggasztó jelenségek, tendenciák és jelzések vannak. Az már biztos, hogy az 1985. és az 1986. évi adatokat összehasonlítva (s az így levont tapasztalatok, következtetések átnyúlnak az 1986/87-es évad első feléből a másodikba is) a fővárosban 123 000, vidéken 13 000, összesen tehát mintegy 136 000 néző „veszett” el. Mind-jobbannak hatnak az új szokások, lehetőségek, s egyes napokon egyre nehezebb a nézőket a színházakba vinni. Ezernyi más rendezvény vonja el a figyelmet, olykor az egymást keresztező szervezetek, fellépések (haknik, félhaknik, fővárosi együttesek kiruccanásai, kisszövetkezetek, alig ismert és nem legalizált vállalkozások) következtében. Egyes színházak valósággal harcban állnak a közönséggel, így - a jeles produkciók ellenére is - a miskolci színház esetében, de példák a fővárosból is sorolhatók. Ez utóbbi jelenség abból következik, hogy rohamosan nőtt az igény a szórakoztatás iránt, s ezt valósággal profiltól, műfajtól, stílustól, műhelyszeménnyel függetlenül, úgyszólván minden színháznak figyelembe kell vennie. Ott, ahol erre is ügyelnek, ahol a legkülönbözőbb rétegeket célozzák meg a műsorterv egészével és egyes részeivel, ahol nem szégyellnek nosztalgiahullámokat magas színvonalon „meglova-

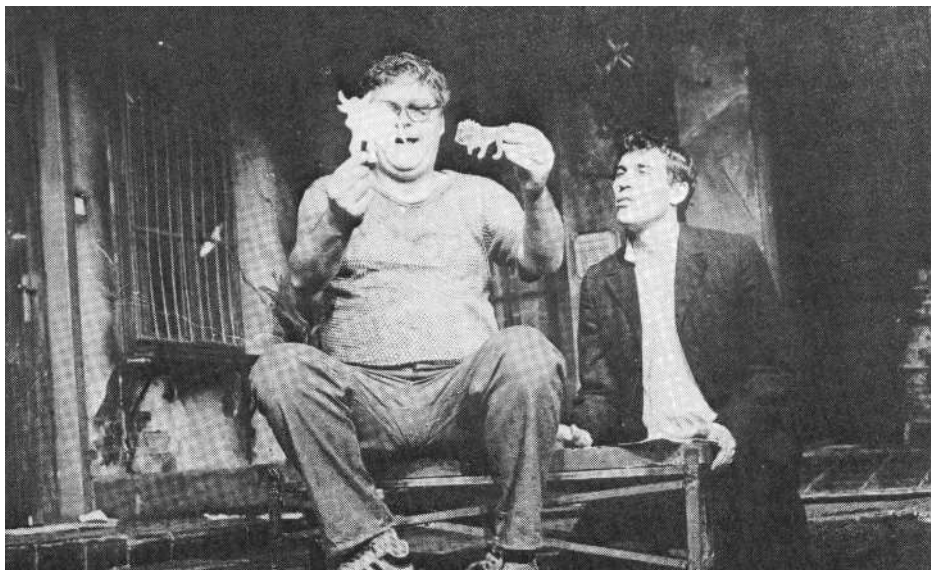
golni”, ahol roppant magas színvonalon produkálnak, a színház jól megy, mint például Szolnokon, Nyíregyházán, Zalaegerszegen, Pécsen, a Katona József Színház, a Nemzeti Színház esetében, s még az olyan felhajtó-, vonzóerőt is ki tudják használni, mint a (rekonstruált) színház szépsége, újszerűsége (Szeged, Pécs). A legfigyelemre méltóbb esetek a fővárosban vannak, ahol már addig is eljutottak, hogy az egyik színház komoly műfajú előadásainak egyikét-másikát „technikai okok miatt” (néhány néző) le kellett mondani. Ezzel párhuzamosan erre az évadra is áll, talán még fokozottabban, hogy bizonyos nézők átkerülnek más, statisztikákban nem, vagy nem a maga helyén szereplő szórakoztató szín-házi, kisvállalkozási stb. szférákba. Mind-ezzel együtt tovább csökkent a színház tekintélye, jelentősége a társadalom egészében, illetve másfajta kommercializálódó színháznak nőtt - igazában ellenőrizetlenül és koncepciózus befolyásolás nélkül - az ázsioja.

Az évad művészi szempontból közepesnek mondható, ami már önmagában is több, mint amit a sok-sok gond, nehézség, feszültség, meddő vitatkozások után gondolhattunk. A közepes jelző nem teszi kizártnak, hogy bizonyos vonatkozásokban egyenesen kiemelkedő tendenciákról, teljesítményekről, eredményekről is tegyünk említést. Akár a megszületett új magyar drámák, akár a kiemelkedő értékű előadások tekintetében még az előző évadokhoz képest is többnek örülhetünk. Mindenekelőtt az eszmei képet tekintsük át. Az biztos, hogy egyes szín-

házak a mai magyar társadalom előtörténetét (azaz az utóbbi négy évtized eseményeit, tendenciáit, egyáltalában politikai és társadalmi fejlődését), a mai magyar társadalom, fejlődési szakasz összetevőit még mélyebbre hatolón elemezték, ábrázolták, mutatták fel, mint korábban, olykor már önkínzó és némi monotonitást is feltételező jelleggel. A nyíltság tovább fokozódott, még több olyan mű, produkció akadt, amelyek segítségével egyrészt nevetve (olykor dühvel keveredve) váltunk meg múltunktól, más-részt megrendülten értesülhettünk jelen-kori hibáinkról, torzulásainkról, a növekvő devianciáról, az elidegenedési folyamatokról, az eldologiasodás újabb jelenségeiről, a hit, a szenvedély hiányáról, az értékrend válságáról. Őszintén szólva e lebontásban, leépítésben, dezilluzionálásban már a színházaink is addig mentek, hogy olykor a közönségsikert is veszélyeztetették komorságukkal, a vákuumszemlélet eluralkodásával. Külföldi klaszszikus és modern szerzők műveinek interpretálásával ezt a mélyre ásást az egyetemes történelem és a jelenkori világhelyzet tekintetében kevésbé tették, összefüggésben az elég sok újrarájátszással, illetve a szórakoztató (egyszerűség kedvéért nyugati) darabok növekvő beáramlásával, felújításával, reprízeivel. Kár, hogy a külföldi „mélyre ásásban” nem játszanak jelentős vagy éppen növekvő szerepet a közép-kelet-európai szocialista országok szerzőinek művei, bár éppen ebben az évadban megjelent a magyar színpadokon a glasznoszty, a peresztrojka néhány alkotása (Roszeba, Dozorcev, Petruszevszkaja, Gorin darabjai), s felfeltűnt egy-egy Mroek-, Hrabal-, Voskovec-Werich-mű is. Ehhez az eszmei képhez tartozik, hogy nagyobb hangsúlyt kapott a műsorpolitikában, a repertoárban a tolerancia kérdése, ezen belül a zsidókérdés, antiszemitizmus problematikája, egyes művek témáját, mondanivalóját és kiemelkedően értékes megrendezését tekintve (*A bölcs Náthán, Fortunátus*).

A műsorpolitika egészét részletezve a magyar művek részaránya súlyánál, értékeinél és számánál fogva is jelentékenyebb volt a korábbiaknál. Folytatódott a magyar klasszikusokkal való „birkózás”, újszerű *Karnyóné*-, *Bánk bán*-, *Légy jó mindhalálig*- és *Uri muri*-interpretációk születtek. A zalaegerszegi színház együttese kiásta a feledékenységet és a mellőzöttséget homályából Móricz *Fortunátusát*, s több mint hetven évet később

Vajda László (Apa) és Varga Zoltán (Srác) a Katona József Színház Csirkefej-előadásában (Iklády László felvételei)



ősbemutatóként, fontos mondanivalót tolmácsolva, jelentős értéket létrehozva vitte színre ama már klasszikusnak mondott szerző szecessziós drámáját. Jelen-tős felfedezések voltak a századelő, az első harmad drámairodalmából (Csáth Géza: *Janika*, Bíró Lajos: *A rablólovag*, Lengyel Menyhért: *A nagy fejedelem*) és idevehetjük még Remenyik Zsigmond *Atyai házának nyíregyházi újrafelfedezését* is. Herczeg Ferenc *Kék rókája* negyven év után újból bevonult a magyar színpadokra; nagyobb megütközést vagy feltűnést nem keltve, inkább a kellemes szórakoztatás szerepét töltötte be. Mivességével, szép mondanivalójával és gondos színrevittel méltán került vissza ugyancsak negyven év távlatából Kovách Aladár *Téli zsoldára* a mai repertoárba. Nem ennyire újrafelfedezésnek számít Füst Milán *Catullusának* a korábnál sokkal maibb színrevitele és Szomory Dezső *Szabóky Zsigmond Rafael és Takáts Alice* című színművének előadása, de mindkét szerző említett művei lehetőséget adtak rendezőknek, együtteseknek egy korszerűbb játéktílussal való kísérletezésre is. Így volt ez sokkal nagyobb fontossággal Tamási *Énekes mardarával* a Nemzetiben.

Örömdetes a nagyon sok repríz a közelmúlt vagy a jelen drámairodalmából. Itt Örkény István, Németh László és Sarkadi Imre vezet: a Tótéknak (külföldiekkel együtt) három, a Forgatókönyvek kettő, az *Ozlopos* Simeonnak három felújításáról tudunk, Németh Lászlótól pedig felújításra került a *Galilei*, *A két Bolyai*, *a Bodnárné*, *a Villámfénynél* és *a Harc a jólét ellen*. Idesorolható még Maróti Lajos, Fekete Sándor, Szabó Magda és Nagy András egy-egy művének újrajátszása is, s mindezekkel együtt megelégedéssel konstatalható: a jelenkor legjobbjai fokozódó iramban épülnek bele a magyar színházak repertoárjába, többnyire érdekes és eredményes újraértelmezésben is. A legnagyobb eredmény az új magyar darabok ősbemutatóinak a korábbiaknál jóval nagyobb (jelentőségű, számú) sora. Nem csodaszer egyetlen drámapályázat vagy más mecénátúra-forma sem. Ám az mégis tény, hogy az országos drámapályázatból négy (Spiró: *Csirkefej*, Karinthy: *Hol van az az utca?*, Vészi: *Le az öregekkel*, Schwajda: *Ludas Matyi*), a szegedi pályázatból kettő (Karinthy: *Leánykereskedő*, Vámos: *Világ-szezon*), a minisztériumi ösztöndíjak eredményeképpen pedig összesen öt mű került színpadra (ez utóbbinál hangsú



Safranek Károly (Kapitány) és Zubor Ágnes (Potacskané) Páskándi Géza *Lélekharang* című drámájának nyíregyházi előadásában (Csutkai Csaba felvétele)

lyozva az áttételességet, a mecénatúra részéről tisztázandó, hogy Békés Pál *Pincejátékának* két bemutatóját, *A női part-őrség...* ősbemutatóját, valamint Márton László *Lepkék a kalapon* és *Kínkastély* című művének az ősbemutatóját értjük az öten). Új és jelentékeny darabban jelentkezett Páskándi Géza (*Lélekharang*) és Gyurkovics Tibor (*Fekvőtámasz*), Hernádi Gyula (*Dogma*), figyelmet keltett Gyárfás *Képzeltődjke* is. Majdnem másfél évtizeddel a keletkezés után színre került Schwajda György *Marija* is, az időtől, a méltatlan halasztástól kissé megfáradtan és hatástalanabban. Munkács Miklós *a Lisszaboni* esővel kissé

könnyű kézzel felvázolt állapotdrámát adott a mai magyar értelmiség egyes csoportjairól a Játékszínnek. A jelenlét így mindenképpen növekvő és impozáns, s oldott bizonyos görcsöket is a színházak és az írók között, sajnos a kritika vonatkozásában kevésbé. A summázás nehéz: az kétségtelen, hogy a drámaírók szép többsége tehetett valamit a színpadra a színházak nagyobbreszt jelentékeny gondossága segítségével. A darabok többsége a „magyar sokkal” foglalkozott (utalunk itt a személyi kultusz által kiváltott sokkra, valamint a „miért nem megy most mégis sokkal jobban vagy egyáltalában a mai magyar szocializmusnak” traumájára), a

szerzők egyike-másika új eszközökkel kísérletezett, de nem kevés a konzervatív dramaturgiájú vagy nem kellően kiérlelt darab a bemutatottak között. Ez utóbbi a már említett görcsök következménye is, így a két alkotófél közötti kapcsolat természetesen sokat javítandó. Ám a felsoroltak közül néhány kiemelkedő értékű mű is említendő, Spiró *Csirkefeje* föl-tétlenül, posztnaturalizmusával együtt.

A külföldi szerzők darabjainak jelenléte tekintetében folytatódott egyes klasszikusok újrajátszása (Shakespeare, Molière, Goldoni, Csehov, Dosztojevszkij), de egy-két kivételtől eltekintve most nem oly eredményességgel, gondjaink-hoz, problémáinkhoz adaptálva, mint korábban: kivétel csak egy-kettő akad (V. Henrik a Várszínházban, az *Ördögök a Vigaszínházban*, bár Camus segítségével). Sok évtizedes halogatás után kiváló értelmezéssel, rendezéssel és játékkal tért vissza Lessing *A bölcs Náthánja* ezúttal a zalaegerszegi színház színpadára. Lope de Vega, Calderón, Marivaux egy-egy nem, vagy alig ismert műve váltakozó sikerrel bővítette a klasszikus repertoárt. A modernebbek vagy az egészen maiak közül feltűnő a franciák előretörése Sardoutól és Scribe-től kezdve Anouilh-on és Camus-n keresztül egészen Ionescőig. Az utóbbihoz kapcsolható a francia szürrealista-abszurd dráma növekvő jelenléte (Vitrac, Vian). Miller két műve is kiváló újraértelmezést kapott (*Pillantás a hídról*, *A ügynök halála*), s O'Neill sem járt rosszabbul (*Hosszú út az éjszakába*) a nagy amerikaiak közül. Előfordult még a nagy angolok-írek közül Shaw és Synge egy-egy műve, a maiak közül pedig Arden reprimát kapott. Az osztrák-német Handke, az olasz Ugo Betti és Dario Fo képviselik még a nyugati (modern) drámairodalom jobb vonulatait, de mind-emellett elég nagy, sőt növekvő számban van jelen színpadjainkon az angolszász, az olasz, a francia szórakoztató dráma-irodalom több terméke, nemritkán reprimát formájában. Ez persze nagyobb színházpolitikai finnyasságot még nem érdemel, de jelzi a szórakoztatás nagyobb súlyát, az igény növekedését mindenesetre, a biztosra menést, olykor a dramaturgiai munka renyhességét is.

A zenés színházi művek színrevitelében a klasszikus vagy félklasszikus operettek és musicalek, rock-operák felújítása, illetve (a külföldiek esetében) ma

gyar színpadra alkalmazása volt a döntő tendencia. Így került színpadra három színházban is az *Oliver*, jutott el hozzánk a *Carousel*. Előretört egy olyan vonulat, amelyet Eiseman, Lajtai és Zerkovitz nevével fémjelezhetünk, de a színházak többsége jól vizsgázott e művek ízléses, szellemes, jó mesterségbeli tudással véghezvitt interpretálásával. Erősödő törekvés volt, hogy a nem zenés színházi együttesek is mutassanak be ilyeneket, de ez csak javára vált a műfajnak. A báb-színházakban több új magyar mű is színre került, de a többségük nem volt semmilyen szempontból kiemelkedő értékű. A gyerekszínházakban jelen vannak ugyan a klasszikusok, a megszokottak, újszerűbb tolmácsolást is kapnak, kezdeményezés, új mű azonban elég kevés akadt. Mindhárom területen emelni kell a dramaturgiai munka színvonalát, többteret és lehetőséget kell biztosítani kísérletezésre, a felfedezésre.

A rendezői, a színészi, a tervezői teljesítmények színvonala váltakozó, kevés kiugrás akadt. Egyes társulatok akár kollektíve is megugrottak ugyan (Katona József Színház, Nyíregyháza, Szolnok), de a nagy teljesítmények szórványosak, még a Nemzeti Színház, a Vigaszínház, a veszprémi, a miskolci, a zalaegerszegi, a kaposvári színház esetében is (az utóbbi stagnálásáról már más vonatkozásban volt szó). Szaporodott a középszerű vagy éppen szürke, a mesterség tudásának romlásáról is tanúskodó előadások száma. Nőtt a kifejezett bukások száma is. Ezzel együtt - miközben stílus- (ízlés-) váltás is zajlik színpadjainkon, a rendezőcentrikus vagy éppen avantgarde törekvések visszaszorulásával, a színészre, a lélek-(jellem-) és környezet-, miliőábrázolásra való koncentrálással - mégiscsak emlékezetes marad az évadból Zsámbéki Gábor, Székely Gábor, Ascher Tamás, Kerényi Imre, Sík Ferenc, Szikora János, Iglódi István, Horvai István, Tordy Géza, Csizsár Imre, Salamon Suba László, Léner Péter, Ruszt József egy-egy rendezése, Fodor Tamás két kiugró rendezői remeklése, Bessenyei visszatérése, a Nemzeti Színház fiataljainak újabb alakításai.

Az évad mindent összevetve még biztató is. Am az irányítás, a mecénatúra és a színházművészek részéről jóval több erőfeszítést igényel, mert az árnyak, a feszültségek, a romlások akár nagyobb mérvű összeomlást is feltételezhetnek.

P. MÜLLER PÉTER

Pécsi évadok

Az 1981/82-es szezonról máig

Mi a színház? Talán egy épület? Igen, hiszen még társulat nélküli épületekről is úgy gondolkozunk, mint színházakról. Az is közismert, hogy egy társulat létét milyen jelentős mértékben meghatározza a játékhely. Nemcsak nemzeti színjátszásunk történetében jelentett fordulóponthoz a közsínházak megjelenése, hanem ma is döntő hatással lehet egy társulat életére, ha új vagy korszerűsített épületben folytathatja a működését. Az épület és a társulat azonossága vagy különbsége erősen befolyásolhatja a színházi légkört. Ha egy régi hagyományokkal rendelkező együttesnek megszűnik az épülete, és ideiglenes játékhelyre kényszerül, ez könnyen kikezdi a társulat identitástudatát. Minél tovább tart ez az átmenetiség, annál inkább meglazulnak a színházi intézményt összetartó erők. Lehet színházat játszani moziteremben, művelődési házban, sportcsarnokban (ahogy misét is lehet celebrálni efféle helyeken), de a színházat egy meghatározott - e célra készült - építészeti-esztétikai objektumban lehet a legmegfelelőbben működtetni. Az épületnek, a színház méreteinek, nézőtér-színpad nagyságának, tagolásának, a ház technikai feltételeinek műsormeghatározó szerepe is van. A repertoárt - részben - az épület is befolyásolja. Ám mindezek ellenére ismerünk épület nélküli színházakat is (például a Rock Színházat), amelyek jó színvonalon, kiegyensúlyozottan működnek. Lehet tehát, hogy a színház mégsem azonos az épülettel.

Mi a színház? Talán egy társulat? Amikor színházat mondunk, legtöbbször művészek állandósult csoportját értjük rajta. Színészek, rendezők, tervezők együttesét. Olyan művészeket, akik meghatározzák az együttes arculatát, vezetői, reprezentánsai saját színházuknak. Ezek a művészek azonban - az évenkénti szerződéseik rendszerében - sokszor nem maradnak néhány évnél tovább egy-egy társulatnál. Talán a budapesti színházakban kialakult zártság, kontraszelekció miatt ez ott nem annyira szembeötlő. Egy vidéki társulatban azonban évadonként öt-hat színész cserélődése nem megy szennázioszámba. Ám ha egy társulat

összetétele cserélődik, mi biztosítja az állandóságát, meddig tekinthetjük önmagával azonosnak, hol kezdődnek új korszakai? A társulatnak a színházzal való azonosítása azonban nemcsak emiatt problematikus. Vannak színházaink - társulat nélkül. Az elmúlt néhány évben több úgynevezett befogadósínház is folyamatos működésbe kezdett, melyekről a színházi közélet és köztudat határozott képpel rendelkezik (elsősorban a Játékszín, de Eger, Székesfehérvár, Dunaújváros is ide tartozik), annak ellenére, hogy e színházaknak csak igazgatóságuk és technikai személyzetük van, színészek viszont nincsenek. Lehet tehát, hogy a színház mégsem azonos a társulattal.

Mi a színház? Talán az előadások? Kétségtelen, hogy művészi-esztétikai értelemben egy színház csak az előadásain keresztül létezik. Színháztörténeti szempontból is a színre került produkciók tehetők vizsgálat tárgyává, a repertoár; a napi kritika is az egyes előadások alapján minősíti a színházat. Az előadásokat azonban a színházon belüli tényezők legalább annyira meghatározzák, mint a színházon kívüliek. A megvalósult bemutatók mellett ott vannak a meg nem valósultak: amelyeket a színház szeretett volna előadni, de nem kapott rá engedélyt vagy játsszási jogot stb. (Érdemes volna egyszer nyomába eredni a magyar színháztörténet tervezett, esetleg már próbálni is kezdett, de végül elmaradt bemutatóinak, és megírni a történetüket.) Az előadásokat ugyanakkor meghatározza a társulat összetétele, művészi színvonala, de legalább ennyire meghatározza a közönség is: az, hogy kiknek játszik az együttes. Ez főként a vidéki társulatok létét és műsorpolitikáját befolyásolja, leginkább itt kényszerül a színház egy „népfrontos” repertoár fenntartására. De ugyanakkor az előadásszempontot más oldalról is megközelíthetjük. Hiszen teljesen mindegy lehet, hogy mit játszik a színház (műfaji alapon: operettet, népszínművet, bulvárkomédiát stb.), a lényeg a játék *hogyanja*. Vagyis a műsornak önmagában nincs önértéke. Egy Shakespeare-ciklus is lehet csapnivaló, és egy Feydeau-sorozat is esztétikailag remek.

Ha a kezdőkérdésre adható válaszokat megpróbáljuk összegezni, azt mondhatjuk, hogy mindezek a tényezők meghatározzák a színházat, de nem szükségszerűen, hanem potenciálisan, lehetőségként. A színháznak nem kritikai (azaz nem az egyes előadásokat elemző-értékelő), de nem is történeti (lezárt kor-

szakokat rekonstruktív módon analizáló) vizsgálata tehát mindezeket az összefüggéseket figyelembe kell hogy vegye. Figyelembe kell vennie a színház társadalmi környezetbe való ágyazottságát, a színház tárgyi feltételeit, művészi potenciálját és a megvalósult produkciókat. Egy ilyen „kortársi színháztörténet” vagy összehasonlító színikritika” tehát másféle módszert kíván, mint a közkeletű elemző műfajok. Az első probléma a vizsgálat tárgyává tett periódus kiválasztása. Noha elvben bármely évadtól elkezdhető az elemzés, nyilván egy színház életében is vannak belső határpontok, elhatárolódó korszakok. A pécsi Nemzeti Színház prózai tagozatának esetében ezt a kezdőpontot az 1981/82-es évadban jelölhetjük ki - ezt az alábbiakban indokolni fogjuk. Emellett megpróbáljuk fölvezetni azt a kapcsolatot, ami a bevezetőben említett tényezők között e színház legutóbbi időszakában fennállt, nem feledkezvén meg az előzményekre történő többszöri utalásról sem.

Az épület

A pécsi színház, melynek homlokzatán a „Magyar Nemzeti Színház” felirat díszel, 1895-ben kezdte meg működését. Architektúrája rokon, illetve azonos az ez idő tájt, ugyancsak a századforduló tájékán épült vidéki magyar színházakéval. Állagromlása, elavulása is egyidőben következett be amazokéval. Itt is, miként Szegeden, Kecskeméten, Kaposvárott stb. elodázhatatlanná vált az épület teljes felújítása. A színház 1986 májusában zárta be kapuit. A társulat működése azonban nem szünetel. 1955 őszétől a színház melletti épületben kamaraszínház üzemel, ahol egészen 1980-ig játszott a pécsi Nemzeti Színház. Ekkor megkezdődött ennek a kamaraszínháznak is otthont adó épületnek a teljes átépítése, s e színházterem helyett az együttes az ércbányák művelődési házában tartotta kamaraelőadásait. Tavaly a főépület bezárásával egyidőben készült el az újjáépített kamaraszínház, három színházteremmel. Ide költözött az együttes kiszolgáló apparátusa is. A tervek szerint a főépület - a bezárástól számított - öt év elmúltával kerül átadásra. A pécsi Nemzeti Színház - épülethelyzetét tekintve - tehát átmeneti korszakát éli. A kamaraszínház bezárásakor a város peremén lévő kultúrházba kerültek a kamaraelőadások, ami befolyással volt az ott játszott műsor tartalmára, az előadások gyakoriságára. Most a nagyszínház rekonstrukciója ugyan-

csak hatással van az együttes működésére. A férőhelyek száma csökkent (a nagyteremben nem éri el a 300-at). Emellett viszont az új épület stúdió- és szobaszínházterme lehetőséget ad speciális produkciók, „rétegműsorok” színrevitelére. Mivel a 86/87-es évadtól a színház csak ebben az épületben működik, és ez a következő négy-öt szezonban is várhatóan így lesz, a kamaraszínház nagytermének kell átvennie a nagyszínpadi funkciót (műsorrendjét, szcenírozását tekintve), és a kisebb termek töltsék be a kamaraszínijátsszás szerepét. A rekonstrukció befejeztével a főépület veszi majd át a folyamatos üzemét, és a kamaraelőadások - az eddigi gyakorlatot követve - nem minden este, hanem ritkábban kerülnek sorra. Az itt tárgyalt időszakban tehát három épület öt termében folytak az előadások, s egyikben sem a periódus egészében.

A társulat

A pécsi a legtöbb tagozatú magyar színház. 1959-ben jött létre az operatársulat, 1960 óta működik a pécsi balett, 1966-tól vannak gyermekszínházi előadások, és 1981-ben lett tagozata az együttesnek a Bóbita Bábszínház. A tagozatok közül ez utóbbi rendelkezik gazdasági önállósággal, a többi „közös kalapból” részesedik. A tagozatok bér- és jutalmazási kérdésekben dönthetnek önállóan, a létrehozott produkciókra fordított összeg azonban nem oszlik eleve meg a művészeti ágak között.

A 90. évfordulós évad műsorfüzetében a színház felsorolja azokat a művészeket, akik innen indultak, és országos ismertségre tettek szert. „Itt kezdte pályáját Kálmán György, Tomanek Nándor, Margittay Ági, Végvári Tamás, Bálint András, Halász Judit, Pécsi Ildikó. Itt vált érett színésszé: Bessenyei Ferenc, Máthé Erzs, Spányik Éva, Szabó Ottó, Szabó Samu, Avar István, Haumann Péter, Bánffy György, Erese Margit, Horváth Eszter, Győry Emil, Holl István, Pásztor Erzs, Tímár Eva, Vári Éva, Kézdy György, Újlaky László, Huszár László, Bárány Frigyes.”

Ez az impozáns névsor láthatóan csak színészeket említ. A színházvezetés és a rendezők névsorában is találkozhatunk ismert vagy ismerős nevekkal. 1945 után tagja volt a társulatnak Szendrői József, Várady György, Marton Frigyes, Dobai Vilmos, dr. Németh Antal, Turián György, Katona Ferenc, Lendvay Ferenc, Léner Péter, Babarczy László, Sík Ferenc. Az együttes direktora 1962 óta, tehát immár



Gergely Róbert és Oláh Zsuzsa Gay Koldusoperájának pécsi előadásában (Tér István felv.)

huszonöt éve Nógrádi Róbert. A hetvenes évek közepétől néhány évadot itt töltött Karinthy Márton, Paál István, Gali László, Konter László, Szikora János, Katona Imre. Ezekből a névsorokból természetesen tévedés volna a színház mai működését megítélnünk. Noha egyénileg és intézményesen is nagyon büszkéek szoktunk lenni arra, hogy híressé vált emberek tőlünk indultak el (mondjuk Magyarországról), az ő sikerük valójában az illető alkotók egyéni tehetségének és szorgalmának köszönhető, és nem annak a környezetnek, amelyik esetleg távozásra készítette őket. Ez a helyzet egy

színház előtörténetével és másutt sztárrá váló egykori művészeivel is.

A társulat létében meghatározó szerepe van a színházvezetésnek. A huszonöt éve a színház élén álló direktor mellett hosszú folyamatosságot képvisel Czímer József dramaturg, aki 1968 óta dolgozik itt. Az ő szerepe azonban természetesen elsősorban a *műsoron* mutatkozik meg. A művészi arculat kialakításáért a hazai gyakorlat szerint a főrendező felel. A pécsi Nemzeti Színházban a hatvanas évek közepétől 1974-ig Dobai Vilmos volt a főrendező. Őt Sík Ferenc követte, aki 1965-től volt tagja az együttesnek, és

1980-ban szerződött a budapesti Nemzeti Színházba. Sík távozása után két évadon át nem volt főrendezője a színháznak, majd 1982-ben Szegvári Menyhért kapott vezető rendezői megbízást. Ő előző évben végezte el a rendezőszakot, azt megelőzően a hetvenes évektől színészként volt tagja a társulatnak. Főrendezővé 1985-ben nevezték ki, az idei évad közepén azonban lemondott erről a funkciójáról, így az 1987/88-as szezontól új főrendező után kell néznie a színháznak. A Sík Ferenc távozásától máig tartó időszakot ily módon (az épülethelyzethez hasonlóan) ugyancsak az *átmenetiség* jellemezte, amin nem azt értem, hogy változtak a társulat belső viszonyai és a társadalmi környezet, hiszen ebből a szempontból minden színház mindig átmeneti helyzetben van, hanem azt, hogy erre a hat évadra nem nyomta rá a bélyegét egy következetes művészi koncepció, hiányzott a művészeti irányítás stabilitása. Az 1981-től rendezőként Pécsre szerződött Szegvári Menyhért mellett ebben az időszakban rendezője volt az együttesnek Konter László (83-ig), Salamon Suba László (a 83/84-es évadban), Vas-Zoltán Iván (82-től máig) és Jeney István (a 84/85-ös szezontól). Az opera-rendezőként két éve foglalkoztatott Éry-Kovács Andrást és a direktort leszámítva az elmúlt periódusban a színházat a *színpadrendezők* túlsúlya jellemezte. Szegvári Menyhért és Vas-Zoltán Iván rendezték a legtöbb előadást (mindketten színészi pályájukat váltották fel a rendezőiével), és ezt a tendenciát erősítette a két éve Szolnokról rendezőként is Pécsre szerződött Jeney István. (Noha nem tűnik teljesen helyénvalónak távlatok felvázolása, ebbe a folyamatba illeszkedik az a tény is, hogy Balikó Tamás ez év őszétől elkezdte a rendezői szakot a Színművészeti Főiskolán, miután pár év alatt a társulat egyik legtöbbet foglalkoztatott színészévé vált.)

Abban az évadban, amikor Szegvári Menyhért rendezőként került az együtteshez, tizenkét színész (javarészt végzős főiskolás) szerződött Pécsre, a következő évben pedig kilenc. E nagy létszámú szerződöttes előzménye az volt, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek végére a társulattól számos vezető színész távozott, akik alapvetően két hullámban hagyták el az együttest: 1977-ben, Paál István rendező elszereződésekor és 1981 nyarán, amikor Sík Ferenc ment el. Néhány név az akkori színművészek közül: Gyöngyössy Katalin, Miklósy Judit, Muszte

Anna, Németh Nóra, Pásztor Erzs, Petényi Ilona, Sír Kati, Bárány Frigyes, Csíkos Gábor, Dávid Kiss Ferenc, Györgyfalvy Péter, Harkányi János, Holl István, Huszár László, Kőmíves Sándor, Lukács József, Pákozdi János, Pogány György, Takács Gyula, Vallai Péter. Amikor ezek a társulat, az előadások arculatát és színvonalát meghatározó művészek távoztak, a színház pályakezdők szerződtetésével, saját neveléssel próbálkozott. Az 1981/82-ben Pécsre szerződött színművészek között volt Andresz Kati, Bánky Gábor, Balikó Tamás, Kulka János, Lang Györgyi, Ujvári Zoltán, a következő évadban pedig ide került - többek között - Oláh Zsuzsa, Safranek Károly és Újlaky László. Ugyancsak ebben az időszakban (egy évvel előbb vagy később) lett tagja az együttesnek Gergely Róbert, Sipos László, Füsti Molnár Éva, Csujka Imre. Az előző korszakkal való kapcsolatot és a folytonosságot Labancz Borbála, Péter Gizi, Sólyom Katalin, Unger Pálma és Vári Éva, valamint Faludy László, Györy Emil, N. Szabó Sándor, Paál László biztosították - ők ma is itt dolgoznak. (Ez a névsor természetesen nem teljes. Nem tartalmazza a csak a zenés műfajokban szereplő művészek nevét, az egy-két évadnál tovább nem maradó színészekét, valamint azokat, akik szórványos foglalkoztatottságuk miatt nem lehettek igazán hatással a tárgyalt időszak művészi arculatára.)

Az új színésznemzedék Schiller *Harriák* című darabjával debütált 1981 októberében. Ez volt Szegvári Menyhért vizsgarendezése. Fellépett a darabban Kulka János, Gergely (akkor még Vajek) Róbert, Sipos László - ebből a generációból. A társulatépítés eszméje és kényszere korán jelentős feladatokat rótt az új tagokra, és ez a szükséghelyzet - kinél előbb, kinél később - kibontakoztatója lett a művészi tehetségnek, teljesítőképességnek. Az első két évad után már úgy minősítette Pályi András a Jelenkorban a szezont, hogy az „Kulka János évadja volt”. Kétségtelenül Kulka jutott a legmesszebbre ebből a társaságból az alatt a négy év alatt, amit Pécsen töltött. (85-ben Kaposvárra szerződött.) Már kezdettől fogva kifinomult, vibráló érzékenységről tett tanúbizonyságot, és - többnyire főszerepekben - hamar meghatározó alakjává vált az együttesnek. Színészi hitelességben, érzelmi mélységben minden szerepében nagyot, nemegyszer kiemelkedőt nyújtott. A színésznők között a legnagyobb fejlődés Oláh Zsuzsá-

nál tapasztalható, aki a legutóbbi egy-két évadban a társulat egyik vezető művészévé érett. Sokféle szerepben próbálhatta ki tehetségét, és e sokszínű feladatok felszínre hozták játéktílusának gazdagságát. Noha elsősorban drámai színésznőként, tragikái szerepkörben látható, vígjátéki alakításai is erőteljesek. A pályát a nyolcvanas évek elején kezdő színművészek között a pécsi prózatagozat meghatározó egyéniségévé vált még Balikó Tamás és Sipos László. Balikó szerepköre elsősorban a fiatal hős, tiszta szívé ifjú volt, Siposé a robusztus, erőteljes, becsületes férfié. Sipos számos karakterszerepet is eljátszott - igazán remekül. Főként epizódalakításokban volt látható Bánky Gábor, Ujvári Zoltán és Lang Györgyi. Noha a társulatban jóval többen fordultak meg az itt említett színészeknél, a színházi periódus igazi „felfedezettjeinek” mégiscsak ők tekintendők, hiszen ők itt bontakoztatták ki tehetségüket, és itt váltak kezdőkből haladókká.

A társulat művészi arculatát meghatározó tényezők között említést érdemel még a díszlet- és jelmeztervezés, valamint a dramaturgia. A hatvanas-hetvenes évek legtöbb előadásának díszletét Vata Emil tervezte, aki a nagy mozgás idején ugyancsak távozott az együttesből (1984-ben tért vissza). Az ő meghatározó helyét ugyancsak 1981-ben sikerült betölteni Húros Annamária díszlet- és jelmeztervező személyében. Ugyanettől az évadtól lett dramaturgia a színháznak Dobák Livia.

A társulat kapcsán említést kell tennünk a vendégművészekről, akik ebben az időszakban jelen voltak a színház életében. Már az előző periódusban rendezett itt Galina Volcsek, aki ebben a szakaszban a *Cseresznyéskertet* állította színpadra (82-ben). Ugyancsak szovjet vendég, Valerij Fokin rendezte Vampilov *A megkerült fiú* című darabját. Az 1981/82-es évadtól rendezett itt Vincze János, a pécsi Nyitott Színpad vezetője (Pilinszky: *Gyerekek és katonák*), Tömöry Péter (Öz), Babarczy László (*Nők iskolája*). A legjelentősebb szerepet négy rendezéssel - számban és minőségben is - Szőke István játszotta, akivel a jövőben is folytatódik majd ez a munkakapcsolat. Színészek közül vendégként jelen volt Tyll Attila (*Kiegyezés, Hamlet*) és Mensáros László (*Elvesztett paradicsom*). Az előadások díszleteinek jelentős hányadát vendégtervezők hozták létre. A legtöbbet foglalkoztatott díszlettervező Csík György volt (elsősorban Szegvári rendezéseire tervezett színpadképet). Őt Kerényi József követi, aki Szőke István állandó díszlettervezője. Tervezett még egy, illetve két előadáshoz színpadképet Lábás Zoltán, Menczel Róbert, Wágner Tamás és Bachmann Zoltán.

A műsor

A színházi előadások azok, amik egy társulat és egy épület, intézmény létét igazolják, működésének belső és külső értelmét megadják. Az eddig tárgyalt tényezőknek is annyiban van jelentőségük,

Petényi Ilona, Labancz **Borbála**, Ferenczy Krisztina, Sólyom Katalin és **Lang Györgyi** a Gözben előadásán (pécsi Nemzeti Színház) (Iklády László felv.)



amennyiben az esti produkciók megszületésére, megformálására hatással vannak.

A pécsi Nemzeti Színházban az évadok műsorrendjében általában két-két balett- és operabemutatóra kerül sor, a prózai tagozat egy zenés darabot (operettet vagy musicalt) és hat-nyolc prózát tűz műsorra. (A Bóbita Bábszínház külön épületben, önálló repertoárral dolgozik.) E prózai premierek között a hetvenes évek óta meglehetősen nagy részt foglalnak el az os- és a magyarországi bemutatók. Itt került először színre hivatásos hazai társulatnál - többek között - az *Übű király*, a *Caligula*, Sartre-től *A legyek*, Bulgakov *Menekülése*, Shakespeare *Titus Andronicusa*, Strindberg *Alomjátéka*, Vian *Smírve*, Beckett *Az utolsó tekerce*, továbbá Tamási Áron *Ösvigasztalása*, Déry

Az óriáscsecsemője, Pilinszky *Gyerekek és katonákja*, Spiró *Nyulak Margitja* című darabja. A hetvenes években két magyar szerző volt rendszeresen jelen ősbemutatóival a pécsi színpadon: Illyés Gyula és Hernádi Gyula. Az ő Pécshez kötődésükben jelentős szerepe volt Czímer József dramaturgnak, aki további kortárs írókat is bevont a színház szerzői körébe. Illyés Gyulának 1969-től 1983-ig tíz eredeti darabját játszották Pécsen. Hernádi Gyula 1972-től 77-ig öt drámát írt a színháznak. Mellettük Sárospataky István szerepelt többször (három premierrel). Két ősbemutatóval volt jelen Páskándi Géza. A társulatnak ezek az állandó szerzői a nyolcvanas évek elejéig megváltak az együttestől, a két legmeghatározóbb szerző közül Illyés 83-ban elhunyt, Her-

nádi más műfajokkal kísérletezett. Noha Hernádi a 81-től máig tartó korszakban két darabban jelentkezett (86 - *Hagyaték*, 87 - *Dogma*), visszatérése - a jelek szerint - átmenetinek bizonyult, és nem vívott ki újra meghatározó szerepet.

1981-től a következő magyar darabokat játszották Pécsen (a csupa nagybetűs cím az ősbemutatót jelzi, zárójelben a rendező neve):

1981/82

Pilinszky: GYEREKEK ÉS KATONÁK (Vincze)

Páskándi: A VADORZÓ (Szegevári)

1982/83

Szomory: Hagyd a nagypapát (Szegevári)

Illyés: KIEGYEZÉS (Szegevári)

1983/84

Weöres: Psyché (Vas-Zoltán)

Békés Pál-Rozgonyi: SZEGÉNY LÁZÁR (Szegevári)

1984/85

Gara: A REFORMÁTOR (Nógrádi)

Weöres: A kétfejű fenevad (Szöke)

Sarkadi: Elveszett paradicsom (Vas-Zoltán)

1985/86

Hernádi: HAGYATÉK (Szegevári)

Szomory: Bella (Jeney)

1986/87

Schwajda: MARI (Szöke)

Hernádi: DOGMA (Nógrádi)

Mint látható, a színház évadonként átlagosan két-két magyar bemutatót tart. E periódus tizenhárom magyar drámája közül nyolc volt ősbemutató. A külföldi darabok megoszlása olyan, hogy egy-egy klasszikus mellett egy-egy kortárs bemutatója, egy-egy tragédia mellett egy-egy vígjáték vagy bohózat szerepel a műsorban. Az itt tárgyalt időszakban ezeket a külföldi darabokat játszotta a színház (a csupa nagybetűs cím a magyarországi bemutatókat jelzi):

1981/82

Schiller: Haramiák (Szegevári)

Feydeau: A balek (Nógrádi) Scarnicci-

Tarabusi: Kaviár és lencse (Konter)

Dario Fo: A hetedik... (Konter)

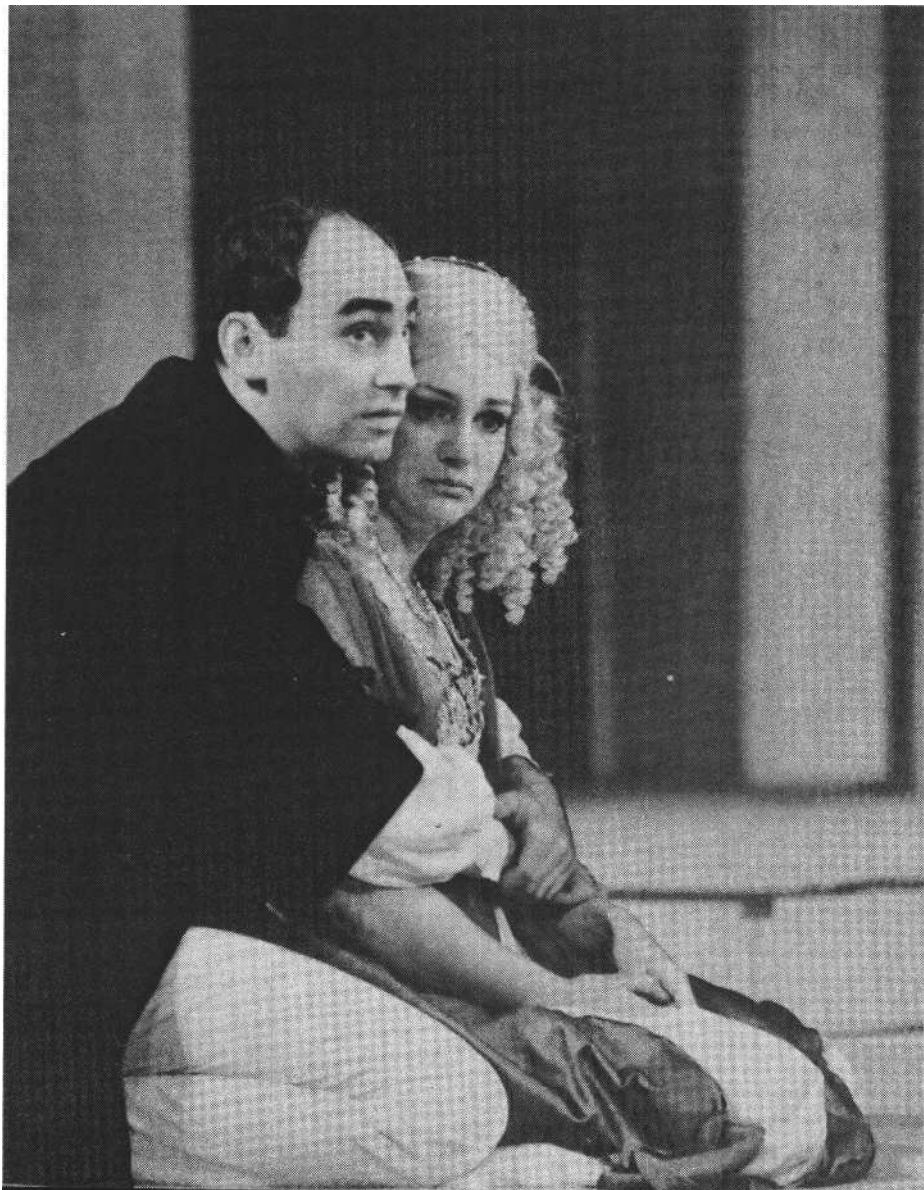
Brecht: Dobok és trombiták (Vas-Zoltán)

1982/83

Csehov: Cseresznyés kert (Volcsek)

Molière: Tartuffe (Nógrádi)

Kulka János és Oláh Zsuzsa Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* pécsi előadásában (Tér István felv.)



Hugo: A királyasszony lovagja (Konter)
Poliakoff: A TERMÉSZET LÁGY ÖLÉN (Vas-Zoltán)

Büchner: Leonce és Léna (Salamon Suba)

1983/84

Moliere: Nők iskolája (Babarczy)

Shakespeare: Hamlet (Szegevári)

Radickov: ZÜRZAVAR (Vas-Zoltán)

Camoletti: Boldog születésnapot (Vas-Zoltán)

Lenz: A katonák (Salamon Suba)

1984/85

Vampilov: A MEGKERÜLT FIÚ (Fokin)

Joyce: SZÁMKIVETETTEK (Szegevári)

Feydeau: A BARÁTOM BARÁTNŐJE (Vas-Zoltán)

Gay: KOLDUSOPERA (Szegevári)

1985/86

Shaw: Candida (Vas-Zoltán)

Csehov: Ványa bácsi (Nógrádi)

Lope de Vega: A kertész kutyája (Szegevári)

Bond: KINN VAGYUNK A VÍZBŐL (Szőke)

1986/87

Shakespeare: Lear király (Szegevári)

Dunn: Gőzben (Szegevári)

Mamet: AMERIKAI BŐLÉNY (Dezsényi Péter)

Handke: KASPAR (Vas-Zoltán)

Vitrac: VIKTOR (Szőke)

Bibbiena: Kalandria (Vas-Zoltán)

Ez a hat évad alatt harminc külföldi darabot jelent, közöttük tizenegy volt magyarországi bemutató. A repertoár összetétele nagyfokú állandóságot mutat, ez az időszak lényegileg nem tér el a korábbi korszak műsorszerkezetétől.

Az átlagos pécsi évadban tehát két magyar mű szerepel (egyik ősbemutató, a másik ugyancsak az vagy huszadik századi félklasszikus), a négy-öt külföldi darab közül egy (vagy kettő) gyakran játszott klasszikus, egy ritkán vagy elsőként játszott darab és egy (vagy kettő) bohózat. Ez a műsorszerkezet több tényező által is meghatározott. Szerepe van benne a színház értékrendjének, a közönség-igény figyelembevételének, a társulat anyagi helyzetének stb. Ami az anyagi helyzetet illeti, az éves költségvetés 1,3-1,5 millió forintot juttat az előadások kiállítására (a tényleges kiadás ennek a duplája szokott lenni). Egy-egy előadás díszlet- és jelmezköltsége 50-350 ezer forint között mozog. Előfordul, hogy pénzügyi miatt elmarad egy-egy meg-hirdetett és be-bérlétezt bemutató.

Bemutató persze mások miatt is elmaradhat. Az elmúlt hat évadban az elmaradás okai pénzügyiek és személyesek voltak. De a korábbi időszakban külső tényezők is gyakran közrejátszottak. A hetvenes évek három fájdalmas vesztesége volt - sorrendben - Csurka István *Deficitjének*, Weöres Sándor *A kétfejű fenevadjának* és Nádas Péter *Takarításának* elmaradt bemutatója. Az első két darab kapcsán érdemes Czímer Józsefet hosszabban idéznünk. Ezt írja *Függöny nélkül* című könyvében: „Csurkát először még a Vígszínházban sikerült színre hozni. Mikor eljöttem a Vígszínházról, már el-kezdte a munkát a *Deficiten*. >Jött velem< Pécsre. Már túl voltunk az első főpróbákon, amikor le kellett állnunk, és a bemutató elmaradt. Csak tíz év múlva került

színre a Vígszínházban, és én elvesztettem Csurkát mint háziszerzőt. De Csurka legalább megmaradt színműírónak a színház és az irodalom számára. Fájdalmasabb veszteségünk is volt. Ugyanabban az évadban Weöres Sándor, miután sok éve felhagyott már a drámaírással, vállalkozott rá, hogy ír nekünk darabot. Ezután a vele való munka *A kétfejű fenevaddal* dramaturgiai pályám legélvezetesebb periódusai közé tartozik... Weöres is nagyon élvezte a munkát, és még be sem fejeztük, máris több témát ajánlott a következő darab megírására. Ekkor - ugyanabban az évadban, amelyben a *Deficitről* - kiderült, hogy *A kétfejű fenevad* sem bemutatható. A színház segített magán... Elővettük Hernádi nekünk írt első drámáját, a *Falansztert*, és

Györfy Emil a Lear király címszerepében (Erdei Katalin felv.)





Füsti Molnár Éva Schwajda György Mari című drámájának címszerepében (Iklády László felv.)

annak nagy sikere kárpótolta a színházat és az évadot. De semmi sem kárpótolta a magyar drámairodalmat. Weöres ugyanis nagyon elkeseredett, és minden kérés hiábavaló volt, nem volt hajlandó többé darabot írni." A *Takarításról* nekem van egy történetem. 1979-80 körül - pécsi diákként - jelen voltam egy politikai fórumon, melyen a város illetékes (titkár) elvtársa maga hozta szóba, hogy ő ilyen zagyvaságot, mint Nádas darabja, nem enged bemutatni, de ha valakit olyan nagyon érdekel ez az iromány, akkor keresse meg őt, ott van a fiókjában a darab, el lehet olvasni.

A színház

A részek, a színházat meghatározó tényezők után szóljunk immár az *egészről*,

az elemzést-leírást követően kerüljön sor az összegző értékelésre.

A pécsi Nemzeti Színház prózai tagozatának elmúlt hatévi működését az átmenetiség, az ideiglenesség jellemezte. Noha a művészi szemléletben jelen volt egy deklarált állandóság, ezt a stabilitást, esztétikai bázist a létrehozott előadások nem teljes mértékben igazolják. Az előző korszakban itt megfordult karakteres rendezőegyeníségek (többek között Sík Ferenc, Paál István, Szikora János) eseményszámba menő produkciókat hoztak létre. A nyolcvanas évektől azonban szemléleti váltás következett be a együttesnél. A színházvezetés a *színészcentrikusság* elvét hirdette meg, és ennek megfelelően módosította a társulat rendezői arcula

tát. Ennek nyomán került az együtteshez Szegvári Menyhért és Vas-Zoltán Iván (valamint két éve Jeney István), akik az itt tárgyalt időszakban a legtöbb prózai előadást rendezték: Szegvári tizenkettőt, Vas-Zoltán tízet. Az oksági viszony persze lehet fordított is, vagyis lehet, hogy előbb kerültek a színészrendezők a társulathoz, és ez utóbb jelent meg koncepcióként.

A színészcentrikus színház mibenléte sokféle értelmezésre ad lehetőséget. Kétségtelen, hogy mellette szól az a triviális tény, hogy a színész a színház alapeleme, nélküle nem hozható létre előadás. A színháztörténet változása azonban azt mutatja, hogy - a nagyvilágban valamivel korábban, nálunk az elmúlt másfél-két évtizedben - nagy rendezőegyeníségekhez kapcsolódik a színházművészet fejlődése. A mai magyar színházi életben tehát - ha a mércét a legjobb társulatok jelölik ki, akkor - a színészcentrikus szemlélet kissé korszerűtlennek tűnik. Hátránya ennek a színház típusnak, hogy sok nagyon jó színész kell hozzá. Akkor van értelme előtérbe helyezni a színészt, ha a színpadon mindent meg tud csinálni. A pécsi együttes legsikerültebb produkciói is azt bizonyítják, hogy a színészközpontú előadások akkor tudtak az átlag fölé emelkedni, ha a társulat legjobb néhány színésze játszotta a *kamara*-darabot. A színészcentrikus színházhoz tehát nagy formátumú színészegyeníségek kellenek, akikből a nyolcvanas évek elejére nem sok maradt Pécsen. Az új, saját nevelésű generációból pedig, akik most kezdenének beérni, meghatározó személyek távoznak a színháztól.

Ennek a Pécsen honos szemléletnek, színházi stílusnak jellemzője az *irodalmisság*, a dráma vagy színjáték *szövegének* előtérbe állítása. Ennek a módszernek előnye a következetes szövegértelmezés, a szerepek verbális tartalmának alapos kimunkálása. Hátránya a látványvilág bizonyos fokú mellőzöttsége, a vizualitás szerepének elhanyagolása, valamint - ehhez kapcsolódóan - az előadások statikussága. Az e szemlélet alapján létrehozott előadások közül azok válnak elmélyültté, amelyek a személyes-pszichikus szférában játszódnak. E jelenség kapcsán kell szólnunk az előadások érvényességéről, számunkravalóságáról, arról, hogy milyen mértékben ragadták meg az elmúlt hat év pécsi előadásai korunk, magyar jelenünk társadalmi problémáit.

Általánosságban erről annyit mondhatunk, hogy ezt az időszakot a társadalmi mondanivaló, a politikai időszerűség hi-

anya jellemezte. Voltak előadások, amelyek kifejezetten elmentek a mához való kapcsolódás lehetősége mellett. Elsősorban Szegvári Menyhért rendezéseiben volt jelen a személyes-pszichikus szféra előtérbe állítása (itt érte el legnagyobb sikerét is Joyce Számkivetettekével), és őt jellemezte a pszeudo-politikus szemlélet. Az ő rendezéseit elsősorban koncepcionális problémák kísérték. Technikailag, szakmailag pontos, alkotói szempontból teljes mértékben tisztességes előadásokból is kioltotta az érvényességet koncepcionális következetlenségek következtében. Míg a *Hamlet a mai Claudiusok* iránti lojalitással, apológiával, a retusált Claudius-képpel markáns (bár teljesen torz) értelmezést képviselt, addig az idei *Lear* királyból nem derül ki, hogy miről szól az előadás, mi értelme van ma számunkra a darabnak. John Gay *Koldusoperájával* pedig, mellyel látszólag ennek a napi politikára közvetlenül, pamfletszerűen reflektáló darabnak a műfaját élesztette föl a színház, a rendező nem merészkedett tovább a színház falainál, és minden „politizálás” bennfentes jópofáskodássá szelídült.

A korszak másik meghatározó rendezőjének, Vas-Zoltán Ivánnak a produkciói heterogénebb képet mutatnak. Alapvetően két „irányzat” fedezhető fel munkáiban. Egyfelől általában ő rendezte az évad soros bohózatát, komédiáját, másfelől az ő munkái között találunk néhány kísérleztető kedvű előadást. Ez utóbbiak azok, amelyek igazán figyelemre méltók. A *Psyché*, Radicskovtől a *Zűrzavar* és Handke *Kasparja* mindmegannyi színházi kísérlet, melyekben Vas-Zoltán Iván új dimenziók felé próbál tájékozódni. Ugyanakkor e két utóbbi darabot mai érvénnyel, társadalmi relevanciával szóltatta meg, és ez a törekvése más megbízható színvonalú (*Elveszett paradicsom*) és sikertelen rendezéseiben (Poliakoff: *A természet lágy ölén*, Brecht: *Dobok és trombiták*) is megfigyelhető volt.

Jeney Istvánról - két pécsi rendezése alapján - még korai volna véleményt mondanunk, de az elmúlt periódus differenciáltabb képéből nem hiányozhat Szőke István megemlézése, aki négy előadást rendezett vendégként. Amit általánosságban a depolitizáltságról mondtunk, az Szőke esetében korrekcióra szorul. Bond *Kinn vagyunk a vízből* és Schwajda *Mari* című darabjában erősen, közvetlenül, *A kétfejű* fenevadban áttételesen, a Viktorban közvetetten, de minden

esetben jelen volt a mára utalás, a társadalmi érvényű mondanivaló.

Az előadások színvonaláról, a műsort adó darabok megjelenítésének mikéntjéről nehéz általános megállapításokat tenni, nehéz összképpé formálni az egyes produkciókat. A hat évadban a negyvenhárom felnőtt prózabemutatóból háromnégy kiemelkedő előadás született. A többi negyven produkció széles skálán helyezkedik el a jó, de nem kiemelkedőtől a gyengéig. A színház üzemszerű működése a közepszerű, átlagos produkcióknak kedvez. Emiatt a repertoárból hiányoznak, illetve - csekély számuk miatt - nem töltenek be kellő szerepet a revelatív előadások. Ugyanakkor igazságtalanság volna figyelmen kívül hagy

nunk azt a tényt, hogy a megbízható, átlagos működés is fejlődésnek számít a színház hetvenes évek végi válságához, a társulat nagy rendezői és színészi elvesztéséhez viszonyítva. Ez azonban csak egy belső értékrend szempontjából fogalmazható meg így. A külső, összehasonlítható értékszempontok, melyek a pécsi Nemzeti Színházat a magyar színházi élet egészéhez viszonyítják, azt mutatják, hogy az együttesnek az elmúlt időszakban sem igazán sikerült országos érdeklődést magára vonnia. Ennek részleges okát abban látom, hogy a jelentős produkciók szinte elvesznek a közepszerű és gyenge előadások sűrűjében. A szakmai és a laikus közvélemény pedig általánosítva értékeli, a társulat külső

Oláh Zsuzsa, Balikó Tamás, Füsti Molnár Éva és Újlaky László
Vitrac Viktor, avagy a gyerekuralom című darabjában (Tér István felv.)



megítélésében egy természetes nivelláló szempont működik, mely az átlagost tekinti általánosnak.

Noha az elmúlt időszakban a tagozatnak sikerült megerősödni, és bizonyos stabilitás is kialakult, a társulat részleges fluktuációja nem állt meg: 1985-ben távozott Kulka János és Safranek Károly, 1987-ben Balikó Tamás és Csujá Imre, akik ebben az időszakban meghatározó egyéniségek voltak a társulatnak. A két tendenciából természetesen erősebb volt az együttes összekovácsolása, bizonyos szerepkörök kialakítása, az új nemzedék és a folytonosságot biztosító színészek közötti harmónia, a homogenitás megteremtése. Emiatt is tekinthető úgy ez a korszak, mint *alapozó időszak*, egy esetleges kibontakozás előkészítése, feltételeinek megteremtése. A távlatok felvázolása azonban nem ennek az írásnak a feladata.

És ha mára távlatoknál tartunk, érintenünk kell e hat év tendenciáit és perspektíváit is. Erre egy analógiával tudnék a legjobban rávilágítani. A magyar társadalmi-politikai élet egyik legnagyobb problémája a *stratégiai szemlélet hiánya*, a napi érdekek, a pillanatnyi kompromisszumok előnyben részesítése a távlati nézőponttal szemben, a tüzelés. Noha nem biztos, hogy számon kérhető egy intézményen, miért nem az alapvető társadalmi folyamatokkal szemben működik, mégsem lehet szó nélkül tudomásul venni azt, hogy milyen károkat okoz a taktikaért fölázdozott stratégia. A pillanatnyi sztárolások, majd váratlan „kegy-vesztések” egy együttesben, a színész-foglalkoztatottság aránytalanságai mind kihatással vannak a társulat légkörére és ezzel a produkciók színvonalára. Minél inkább fedi a színház belső értékrendje, énképe az együttesről alkotott külső képet, minél erősebb, fejlettebb egy társulat önismertete, annál hitelesebb a megszólalása. Ha azonban a kritika és a szakma „sárkány” képeben jelenik meg a társulat számára, mely viszont önmaga előtt Szent György képeben tetszeleg, akkor ez a torz ön- és társadalomismeret eleve megfosztja a színházat a hosszútávú, következetes értéktéremtés lehetőségétől. Ez pedig súlyos hiba volna, mivel a színháznak, legyen bármilyen átmeneti helyzetben is - épületét, társulatát, műsorát tekintve -, küldetése éppen ez az értéktéremtés, a jelen társadalmi-politikai és lélektani folyamatait minél szorosabban és minél szélesebb perspektívából megragadó előadások létrehozása.

GÁBOR ISTVÁN

A brettlitől a magánszámig

A címben olvasható kifejezés, a brettli a Színházi Kislexikon értelmezése szerint „német argóból átvett szó, amely eredetileg deszkát, illetve a színpad deszkáját jelentette. Pejoratív értelemben használják a vásári, olcsó eszközökkel dolgozó, színvonaltalan, vásári színjátszás megjelölésére”. Nos, én távolról sem pejoratív szándékkal írtam le a brettli szót, hanem annak bizonyosságául, hogy nincs olyan színpadi műfaj, még ha olcsónak és vásárinak tetszik is, amelyet ne lehetne igényesen előadni.

Hosszú ideje kísérem figyelemmel a Vidám Színpad és kamarahelyiségei, korábban a Jókai utcában működött Kis Színpad, most a színház emeletén található Kis Színház műsorait. Találkoztam olyan igazgatói törekvéssel, amely első sorban a klasszikusokat óhajtotta színre vinni, és olyan, amely az élő magyar drámairodalom szálláshelye kívánt lenni. Volt ezenkívül nem kevés alpáriság, idétlenség, a szó eredeti értelmében vett brettli, a Komédia Orfeum szellemét visszaidéző jelenet és magánszám, de szerepelt ezen a színpadon a műfaj klasszikusa, Kellér Dezső is.

Láttam tehát sokféle program valóra váltását és bukását, az előddel homlok-egyenest más koncepciójú direktor ötleteinek zátonyra futását. Anélkül, hogy a Vidám Színpad mostani vezetésének apologetája óhajtának lenni, az az érzésem, hogy e színház Bodrogi Gyula igazgatása alatt talált rá igazán önmagára. Több jele is van ennek. Az anyagiakba azért nem megyek bele, mert ez egy egészen más jellegű szakcikk témája lehetne. Azt csak hallomásból tudom, hogy az itt dolgozó színészek általában jól keresnek, ami a színházi közérzet szempontjából nem utolsó szempont.

Az viszont mára nézőre és a társulatra egyaránt tartozik, hogy Bodrogi szívesen foglalkoztatja nyugdíjas művészeit. Hogy ennek milyen hatása van másokra, fölösleges lenne részletezni. Arról azonban érdemes szót ejteni, hogy a színész, ha nem is Molière vagy Boguslawski, a színpadon szerénné befejezni életét vagy legalábbis pályáját. Nos, amikor a kabaréműsor fináléjában megjelennek a már

nem aktív művészek, ez olyan lélektani fogás, ami alighanem a nyugdíjkorhatártól még távol lévő színészeket is megelégedéssel töltheti el.

A Bodrogi Gyula fémjelezte vezetés másik rokonszenves vonása, hogy nem elsősorban a Vidám Színpadon akarja megváltani a világot, csak kedvesen, derűsen, ízléssel szórakoztatja a közönséget. És ha ezt a színházi irányítás mindenféle arisztokratizmus nélkül vállalja, már nem kevés. Tudván tudja a művészi direktió, hogy a jóízű nevetés semmivel sem alacsonyabb rendű, mint a sírás - netán az ásító unalom. És a sok közül hadd mutassak rá még egy becsülni való törekvésre: arra, hogy az igazgatás a társulat minden tagjának igyekszik valamiféle testhezálló szerepet biztosítani. Lehet, hogy ebben naiv vagyok, és a színpadot előlről szemlélve nem hallom meg esetleg némely kevésbé foglalkoztatott színész sirámát. Ez azonban olyan kérdés, amelynek eldöntésére a legkevésbé a recenzens hivatott. És különben is: akadt-e a művészi világban már a régi görögöktől kezdve - hogy ezt a gyakran használt közhelyet használjam - színész, aki foglalkoztatottságával meg lett volna elégedve?

Ennyi bevezető után ideje rátérnem a Vidám Színpad elmúlt évadjának értékelésére. Ehhez mindenképp egy rövid leltár. A nagyszínpadon márciusban bemutatták Peter Stone-Billy Wilder-I. A. L. Diamond - és mellette még sok szerző - *Van, aki forrón szereti* című zenés komédiáját. A Kis Színházban időrendben műsorra került Jean Poiret komédiája, a *Kellemes húsvéti ünnepeket!*, Soltész Rezső műsora, a *Szín-házibuli*, a hetvenöt éves Alfonzó jubileumi estje, az *Idefigyeljenek emberek!*, végül George Axelrod komédiája, a *Good-bye, Charlie!* Ha azon el lehet is gondolkodni, hogy a színháznak erre az időnyre sem sikerült új kabaréműsort összeállítania, ami azért működésének egyik létfeltétele, és a nagy-színház egyetlen premierje majdnem a szezon végére, március második felére húzódott át, a két helyiség kínálta választékot nem szabad lebecsülni. Mert van benne komédia zenével és anélkül, ön-álló est, és a műsoron több éve szerepelnek olyan darabok, amelyek még tovább gazdagítják a választékot.

Az évadról beszámoló cikkeim hagyományait követve ezúttal is sorra veszem a látott előadásokat, a rendezést, a színészi teljesítményt az írás végén értékelve. Közülük a *Van, aki forrón szereti* már

jól ismert a mozivásznonról. Az osztrák származású, többszörös Oscar-díjas amerikai művész, Billy Wilder készítette 1959-ben, több munkája egyik szerzőjével, I. A. L. Diamonddal közösen írván a történetet. A hallatlan siker, akárcsak egy másik híres film, a *Tizenkét dühös ember* esetében is, arra készítette Jule Styne-t, népszerű musicalek, köztük a *Funny Girl* zeneszerzőjét, hogy muzsikát komponáljon Bob Merril verseire Billy Wilder munkájához. Tizenöt évvel ezelőtt a Broadway egyik jónévű színpadi intézményében, a Majestic Theatre-ben mutatták be, nem kisebb sikerrel, mint a filmet, annak ellenére, hogy a színpadi változatban, amelyet *Sugár* címmel játszottak, aligha lépett föl három olyan nagy film sztár, mint Marilyn Monroe, Tony Curtis és Jack Lemmon.

A történetről azért szílok, ha vázlatosan is, mert segítségével szeretném megvilágítani a Vidám Színpad egyik, legalábbis számomra jellemző vonását: az alpári ízlés, a szó szerinti brettliszínvonal elkerülését. Pedig jócskán csábíthatna orfeumi nivójú játékra az a helyzet, amidőn a női ruhába öltözött két muzsikussal - mivel csak így juthat be egy hölgyekből álló jazz-zenekarba - a hálókocsiban végignézi partnerei vetkőzését, sőt a titkos italozásból eredő félelmében be is mászik fülkéikbe. Milyen könnyű lenne néhány félreérthetetlen mozdulattal érzékeltetni, hogy egyikük sincs fából, úgy,



Böröndi Tamás és Nyertes Zsuzsa a Van, aki forrón szereti című musicalben (MTI-fotó - Földi Imre felv.)

ahogyan ezen a színpadon néhány évvel ezelőtt láttam ezt egy vendégtársulat Arisztophanész-előadásán. Igaz, ott a gerjedelem a klasszikus görög komédia lényege volt, ám nem kevésbé lázadhat föl sorsa ellen a két fiatal, jóképű zenész sem, mikor intim női fehérneműk és még közvetlenebb élmények láttán, kényszerűségből leplezniük kell férfiúi mivoltukat.

Mindezt azért tartottam fontosnak megemlíteni, hogy elmondhassam: pikantéria és olcsó malackodás nem feltétlenül ikertestvérek. Sőt, meg merem kockáztatni azt is, hogy talán még izgatóbb, ha ízetlen magyarázkodással nem kötik meg a néző fantáziáját. Hadd érezze át ki-ki a

maga elképzelései vagy tapasztalatai alapján, milyen nehéz, netán fárasztó lehet női ruhában gubbasztani lenge öltözetű hölgyek társaságában. Van a mesének még egy csavarása, amely szintén szórazkoztató, még ha nem is illeszkedik szervesen a cselekménybe. Ez pedig az, hogy a két vándorzenész szándéka ellenére szemtanúja lesz egy gyilkossági jelenetnek is, ám a gengsztervezér fölfedezi az avatatlan nézőket, és tűzön-vízen át üldözi társaival együtt őket. Emiatt Joe és Yerry, a szaxofonos és a bőgős nemcsak a lányok, hanem a gyilkosok elől is menekülni kényszerül.

Helyzetkomikumra épül a Kis Színházban előadott másik darab, a *Kellemes húsvéti ünnepeket!* is. Ennek története a színészíró, Jean Poiret komédiájában - akinek *Örült nők ketrece* című darabja hatalmas előadásszériát ért meg e színpadon, és pompás musicalváltozatát sikerült megnézni a malmói városi színház remek produkciójában - rendkívül egyszerű, mondhatnám hétköznapi. A kikapós férj a feleség hosszabb eltávozásának reményében csinos cicababát hoz föl lakásába. Azt talán említeni sem kell, hogy a szokványos boulevard-darabok receptje szerint a feleség mégsem utazik el, és a férjnek valamilyen magyarázatot kell kiagyalnia, hogyan került a lakásba az éjszaka kellős közepén az igéző szépségű Julie. Ezután a darab a folytonos hazudozásokból és az azokból való kivickélésekből áll, Molnár Ferenc ismert mintájára, de a magyar író szelleme és pengeélességű dialógusai nélkül. Már itt előrebocsátom, hogy unalmas, suta, lapos játék is kerekedhetett volna az együgyű játékból, ha az előadását nem igazi színészekre bízzák. Itt azonban a

Garas Dezső és Détár Enikő a Kellemes húsvéti ünnepeket című Poiret-komédiában (MTI-fotó)



vendégként föllépő Garas Dezső, valamint a nagyon csinos és turpisan szemtelen Détár Enikő és a jól komédiázó Kállai Ilona jóvoltából remek asszókna lehetünk tanúi. Legföljebb a közreműködők a levegőt hasogatják képzeletbeli pengékkel.

Időrendben két népszerű előadó estje következik a Kis Színházban. Soltész Rezső a *Szín-házibuli* című műsorban önmaga sokoldalúságát kívánja bizonyítani, a színi feladatok ellátásában kisebb, a táncdaloknál nagyobb, tehát saját műfajában nagyobb sikerrel. A kissé körülményes expozíció után, amely a nyakatekert címet hivatott elmagyarázni, a középkorúak nemzedéke - gondolom, Soltész Rezső éneke inkább ebben a korosztályban ébreszt nosztalgiát, az ifjakban kevésbé kelt érdeklődést előadói stílusa - jól szórakozhat a házibulinak álcázott estén. A dalolásban nagyjából hozzá illő partnert választott Zalatnay Sarolta személyében, aki nemcsak érdekesen ír - könyvről, amelyben szerelmeinek állít emléket, többször említés történik a műsorban -, hanem jó ízléssel dalol is.

A reklám ma már a színházi életnek is szerves része lett. Elegendő a jegyek túlsó oldalára pillantani, amelyet valamely hirdetés tarkít, és a figyelmes hallgató a műsorban is fölfedezhet olykor burkolt vagy alig leplezett reklámot. Ezt még elfogadom, mert a jelenlegi szűkös gazdasági helyzetben a művészet a mind csökkenőbb állami dotáció miatt kénytelen más anyagi források után nézni. Zalatnay Sarolta könyvének azonban fölösleges hírverést csinálnia a színháznak, mert tudomásom szerint munkája újabb kiadása is elfogyott, ha a műsorban közreműködők sajnálkoznak is azon, hogy ők nem szerepelnek a szókimondó műben. Rózsa Györgynek, az est másik vendégének sopánkodását a kimaradás miatt azért méltányoljuk, mert közreműködése közben többször történik említés arról a pletykáról, amely róla elterjedt, és amelyet buzgón cáfolni igyekszik. Lehet, hogy van, aki kíváncsi arra, igaz-e a hír, én nem tartozom közéjük. És egyébként is: dr. Czeizel Endre fölvilágosító sorozatának idevonatkozó része azokat is eligazítja, akik e kérdés iránt *melegen* érdeklődnek.

Művészi pályájának kellemes összefoglalását adta hetvenötödik születésnapja alkalmából Markos József, alias Alfonzó. Estjének címe: *Idefigyeljenek, emberek!*, nemcsak arra az emlékére utalt, amidőn a jóindulatú keretlegény ember-számba vette a hozzá beosztott munka-

szolgálatosokat, hanem a kitűnő művész humorának humánusára is. Néhány évvel ezelőtt, hatvanadik születésnapján közkedvelt komikusának, Kabos Lászlónak adott teret a Vidám Színpada *Kabos-show*-ban, amely ma is változatlan sikerrel megy e színházban, most pedig Alfonzónak nyújt alkalmat, hogy kültagként szórakoztassa e színi intézmény törzsközönségét. Műsorának külön személyes jelentőséget ad az a körülmény, hogy tizenöt esztendővel ezelőtt, pontosan hatvanéves korában Markos Józsefet nyugdíjba küldte a később csúfosan megbukott direktor. Ő volt az, akinek koncepciójába Alfonzó „körüti” humora nem fért be, és ezt irodalmi alkotásokkal kívánta fölvaltani. Mindhiába volt az erőfeszítés, ha Illyés Gyula és Németh László nem óhajtottak darabot írni a Vidám Színpadnak.

Alfonzó tehát, ha vendégként is, de visszatért egykori sikerei színhelyére, és páratlan tehetséggel bizonyítja be, hogy humora nemcsak hogy meg nem fakult, hanem inkább elmélyült. Az emberi viselkedés és magatartás lélektanából valóságos kis antológiát állított össze, szellemes paródiáiban és utánzásában általános szintre emelve a jól megfigyelt egyedit. Ez a fajta tipizálás csak a legnagyobb művészek, Chaplin, Obrazcov, Marcel Marceau sajátja, akik - természetesen más és más módon - nevettetik ki az emberi fogyatékoságokat. Alfonzó színészi skálája rendkívül széles és gazdag. Szerepel benne a különbözőképpen biliárdozók, a moziból elkésők, a hegedűművészek, a nemzeti filmek parodizálása. Amitől a művész elmondása szerint a direktió tartott, hogy az egyik szám ízléstelennek minősülhet, nevezetesen az, amelyben bemutatja, ki hogyan könnyít magán az illemhelyen, én szókimondó színivilágunk ismeretében nem tartottam annak, sokkal inkább erőszkoltunk a férfisztriptízt. Észre kellett volna vennie a rendezésnek, hogy hetvenöt év mégiscsak hetvenöt év, és a vetkőzés még ebben a parodisztikus formában sem eléggé szellemes látvány.

(Itt tartottam kéziratom javításában, amikor értesültem a szomorú hírről: néhány héttel hetvenötödik születésnapja után Alfonzó meghalt. Amikor beszámolómat írtam, nem gondoltam, hogy ez egyben tisztelegés lesz Markos József művészete és maradandó emléke előtt.)

Végül a Kis Színház szezonvégi bemutatóját, George Axelrod *Good-bye, Charliel* című komédiáját, akárcsak Poiret

darabjában Garas Dezső, itt szintén két nagyon tehetséges vendég, Hernádi Judit és Sztankay István föllépése avatta kellemes színházi eseménnyé. Ez a többszörösen megcsavart történet, amelyben a férfiből nővé alakulás folyamatát kísérhetjük nyomon - természetesen bulvár-szinten - remek alkalmakat kínál a mulattatásra. Csak akkor azonban, ha ebben a *Van, aki forrón szereti* cselekményére emlékeztető, de sok pszichológiai elemet is tartalmazó darabban olyan színész működik közre, mint amilyen Hernádi Judit.

És ha már a bemutatókról szólván Hernádi Judit nevét említettem, hadd kezdjem a színészi teljesítmények méltatását is vele. A Vidám Színpad nagy szerencséje, hogy ez a kitűnő színész, megváltva a Vígszínháztól, szerepet vállalhatott itt. Ebben egyébként a színház régi jó hagyományokat követ; elszántabb igazgatói a humor vonalát megerősítendő még a Nemzetiből is kölcsönöztek művészeket egy-egy előadás számára. Hernádi Judit ebben a sokszorosan megtekert szerepben - a hajdani nőcsábász férfiből nővé válván a himre éhes nőtényt, abban viszont a néhai férfiú vonásait is fölfedezve - a két nem gyökeresen eltérő természetét remekül kopírozza egymásra. Minden mozdulata lelkiismeretes kidolgozásról tanúskodik, anélkül hogy az alakítás verejtékesé válnék. És íme, ismét itt a jó példa arra, miképpen lehet pikáns, sőt kiélezetten frivol egy előadás, anélkül hogy triviálissá vagy trágárrá alakulna.

Mindehhez jó társa az ugyancsak vendégként közreműködő Sztankay István, aki elhunyt barátjának urnában heverő porhüvelyé előtt tartott beszédében már a játék kezdetén bemutatót tart a magas színvonalú komédiázásból. Ha Hernádi Juditnak bizarr feladat jutott e darabban osztályrészü, Sztankay helyzete sem kevésbé az. Neki a halott jó barátból varázslat folytán nővé változott lakótársától kell megtartóztatnia magát a legképtelenebb helyzetekben.

A harmadik vendég Garas Dezső, és ezzel a ténnyel már sokat elmondtam a Vidám Színpad törekvéseiről, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a társulatot egy hasonló műfajban tevékenykedő jeleskedő színész vezeti. Garas Dezső azonban azért nem jelent igazi konkurenciát a színháznak, mert kevés olyan színész van ma az országban, aki tehetségben, művészi alaposágban, a csak a legnagyobb clownokhoz hasonlítható

mimikában, humorban és egyedi jellegzetességben versenyre kelhetne vele. Játékát akkor értékelhetjük igazán magas-ra, ha tudjuk, hogy Jean Poirét a szövegeket jóformán meg sem írta, csak a színészre bízta, hogy a réseket és hézagokat sablonok helyett étellel átitatott elemekkel töltsse ki. Lehetséges, hogy az utóbbi időben rendezőként is jeleskedő Garas-nak éppen erre van szüksége; mesélő-kedve így áradhat szét a színpadon, és szárnyalhat szabadon. Ezt a tutyimutyi férjet, aki a még meg sem kezdett kaland lelepleződésében olyannyira hazai slemil, hogy hazugságai is megteremhetnének a pesti aszfalton, félszeg szemtelenséggel alakítja. A füllentések hínárja pókhálóként veszi körül, és Garas Dezső eljátssza a kedvünkért, hogy ebből a fonadékból nem tud kikecmeregni.

Garas feleségeként szerepel a darabban Kállai Ilna, aki szerencsére mind-jobban magára talál a színpadon is. Kezdetben úgy éreztem, hogy még nem leli meg helyét a partnerek között, és mintha kicsit felülről és kívülről tekintene erre a műfajra. Most már látnivalóan érzékeli, hogy az igazi művésznek itt is lehet mondanivalója a közönség számára. Ahogyan Poirét másik, ugyancsak ezen a színpadon játszott komédiájában, az *Őrült nők* ketrecében, de a *Nyolc nő* című krimiben is már megkísérelte, hogy klisékbe életet leheljen, a *Kellemes húsvéti ünnepeket!* című darabban elhiteti férjével és annak alkalmi hölgyecskéjével, hogy a legképtelenebb hazugságokat is készpénznek fogadja el. Ugyanakkor azonban mintha a közönséggel összekacsintana: ebben a bárgyú komédiában az ostoba füllentéseknek kell hitelt adnia.

A Vidám Színpad egyik rokonszenves vonása, hogy a színészi színvonal a legkisebb feladatokban is megemelkedni látszik. A már említett Cseh Viktória mellett jó példa erre a direktor epizódalakítása a *Van, aki forrón szereti*-ben. Bodrogi, aki a darabban ugyan sokat vállalt magára - magyar színpadra alkalmazta és rendezte is -, egy nőfaló, vad amerikai milliomos figurájában a decens komédiázás jó iskoláját mutatja be. Úgyanebben az előadásban a női zenekarhoz szerződött két muzsikust remek humorral, férfiúi buzgalmaikat izléssel és kedvesen leplezve játssza Straub Dezső és Böröndi Tamás. Helyzetüket nehezíti, hogy csapatnyi szemrevaló színész nő lép a színre a zenekar tagjaként; közülük különösen Nyertes Zsuzsa, Détár Enikő, Rátonyi Hajni kellemkedik sok bájjal, Géczy Dorottyanak mint a zenekar



Sztankay István és Hernádi Judit George Axelrod *Good-bye, Charlie!* című vígjátékában (MTI-fotó - Földi Imre)

vezetőjének és Verebély Ivánnak, a rideg menedzsernek kérlelhetetlen szigorú irányítása mellett.

Végül néhány szót a rendezőkről. Jean Poirét komédiáját Pethes György állította színpadra, a színészi eszköztárból előcsalogatva és érvényre juttatva azokat az elemeket, amelyeket nem kell megbéklyózni, csak megfelelő irányba terelni vagy vezetni. A fölszabadult komédiázáshoz az ő munkája is nagymértékben hozzájárult. A *Van, aki forrón szereti*-ben színészvezetési készségeiről is tanúskodott Bodrogi Gyula. Rendezése rendkívül sok kellemes vígjátéki helyzetet teremtett, a humornak minden, a darabban föllelhető forrását és abból kibontható elemét érvényre juttatva.

Kalmár Tibor a színház egyik régi, szlupos tagja, aki most a *Good-bye, Charlie!* színrevitelével egy bohózat remek iramú előadását teremtette meg. Jól mutatkozott be egy revü rendezőjeként a rokonszenves

tehetségű Straub Dezső, akinek nem utolsósorban köszönhető, hogy a *Szín-házibuli* előadása nemcsak meghatározott korosztályok, hanem szinte mindenki számára élvezhetővé vált. A lazán illeszkedő átmeneteket ügyesen és rátermetten hidalta át egy-egy röpké színpadi helyzettel. Ugyan-csak Kalmár Tibor rendezte Alfonzó jubileumi estjét, a magánszámok közé helyezett néhány jelenetben ügyesen bevonva a társulatnak a hetvenöt esztendő művész tehetségéhez fölemelkedni óhajtó tagjait.

A díszletek közül Götz Bélának a *Van, aki forrón szereti* című musicalhez készített színpadképeit, valamint Kemenes Fanny-nak a musicalen kívül a *Good-bye, Charlie!*-hoz tervezett ruháit emelem ki. Ez utóbbi komédiában Hernádi Juditnak előkelő amerikai divatszalonban vásárolt, mégis bazári ízlésű kosztümje önmagában is nevetésre ingerel, amelletten rengeteget mond el a felémás nemiségű ember helyzetéről.

CSIZNER ILDIKÓ

Az átöltöztetett Moliére

A Tudós nők a Várszínházban

Láthattunk már színpadjainkon kopott zakós, kinőtt nadrágú Hamletet, ballonkabátos, kalapos Lucifert, diákos ünnepélyességű Csongor királyfit, bőrruhás Don Carlost. A szándék nyilvánvaló volt. A színpadra állítók a gondolati közelítés mellett e külső jegyekkel is segítettek (vagy csak szerették volna) az évszázados távolságot átugrani. Ám Scháffer Judit ezeknél is merészebb külsőségekkel él a Várszínház kamaratermében.

Adott volt számára egy tér, egy olyan elegáns terem, melyet minden nehézség és különösebb díszletezés nélkül lehetett volna XIV. Lajos-korabelivé alakítani. Igazán érvényesülhetek volna a lágy, aláomló kelmék, a szalaggal, csipkével, gyöngyökkel díszített, dúsan redőzött ruhaköltemények. Ilyen megoldásra inspirálhatták volna Bakó József elszórt bútordíszletei is: a kagylóberakású ülőalkalmatosságok, a tűzpiros kerevet, az elegáns íróasztal, a mértékkel díszített fehér fésülködőasztal a hozzá tartozó kis puffal és a falon lógó, hatalmas „velencei tükör”. Csak a gyékényfonatú tonett hin-

taszék okozott a laikus számára is érzékelhető stílusterést, és ültette el a gyanút, hogy egy összehordott gazdagság színhelyén vagyunk. De hogy ezek a válogatott bútordarabok valószínűleg egy antikvítászlet jó áron elkelt kincsei és egyben a felső tízezerhez tartozó család státuszszimbólumai, az csak akkor vált nyilvánvalóvá, amikor Scháffer Judit ruha-tára szórni kezdte jellemzőbbnél jellemzőbb darabjait. Mert Henriette aerobic-ruhás, lógó trikójú megjelenése okoz csak megrökönyödést, s ezzel egyben tudomásul is vesszük, hogy Scháffer Judit a mában öltözteti Moliére hőseit. Munkájának érdeme nem is ez, hiszen a ruhák a XX. században éppúgy, mint a XVII-ben lehetnének jellegtelenekek. De nem azok! A jelmeztervező ruháiba kivetíti a lélek gyengeségeit, és viselőiket már megszólalásuk előtt beszédre külső jegyekkel ruházza fel. Henriette szakadt gazdagsága mellett szerelmesén, Klitanderén is nyomban látszik, hogy kilóg a család állította sorból. Teniszütővel, sporttáskával a kezében, hanyagul a vállára vetett pulóverrel, divatszürke öltözékében, jómódú, mégis igazi mai fiatalként, sokkal inkább a test, mint a szellem bajnokaként jelenik meg. A legtudósabb nő, a ház asszonya, Philaminte takaros bársony „otthonkájában”, a bokájánál fityegő fehér-fekete gyöngyökkel, csipkeharisnyájában klasszikus eleganciájú, kül-

sejében is viseli azt a fenséget és tekintélyt, melyet a családon belül képvisel. Férje ezzel szemben háziköntöseben, csikos inasmellényében egyszerre hordja magán belülről fakadó egyszerűségét és azt az elvárást, melyet az asszonyok állítanak vele szemben. Húga, Beliza is teljes egészében megfertőződött felesége, Philaminte közelében. Csokornyakkenődőben, nadrágban külsőleg is az okosabbnak vélt férfiakhoz próbál idomulni. A jelmeztervező ezzel a jól eltalált külsővel is pontosan hangsúlyozza, hogy nemcsak kora, de megjelenése miatt is milyen idealisztikusak Beliza hódítási képzetei. Finom, tartózkodó, szürkében úszó külsőt kölcsönöz a harmadik tudós nőnek, Armandának, aki jó úton halad afelé, hogy anyja nyomdokaiba lépjen. A szabályos vonalak, a külső rendezettség, az állig begombolt blúz olyan, hogy semmi izgalmat nem kelt. Ha nem is vénlányos, de mindenesetre idősebbnek tünteti fel viselőjét a koránál. Trissotin, a tudós-bálvány, a széplelkű költő bársonyzakóval, tüpettyes inggel, nyaksállal, ondolált hajtincsekkel maga a mesterkéeltség, a normálisan gondolkodó és látó embert taszító túlcicomázottság. Másképp irritál Vadius, a tudós. Szemüveges okoskodásával, elhanyagolt külsejével, bokája felett lebegő nadrágjával nem a földön, hanem parnasszusi magasságokban jár.

Schiffer Judit fantáziát mozgató, a „történik bárhol és most” érzetet keltő jelmezeivel az előadás egyik főszereplőjévé válik. De azt a kétélyt már nem az ő feladata eloszlatni, hogy összepasszítható-e a modern külső a moliére-i klasszikus belsővel. Hogy a rendező, Vámos László által kigondolt és a jelmeztervező által maximálisan megvalósított ötlet részévé tehető-e egy koncepciónak, vagy csak magában valóként és ezért öncélúan létezik. Nehezen képzelhető el ugyanis, hogy a rímbe szedett szöveg hangsúlyozottan ma élők szájába adva ne váljék mesterkéltté, ne idézzon kibékíthetetlen ellentmondást. S talán ezért is valószínűsíthető meg stúdiókörülmények között, nem pedig nagyobb közönség befogadására alkalmas színpadon. Itt ugyanis kevesebb rizikóval lehet kipróbálni, hogy elbírja-e ezt a többletet a dicső Poquelin mester, vagy szép csendesén, beismerve a bukást, egy tapasztalattal gazdagabban meg kell állapítani, hogy azért vele sem lehet mindent megtenni.

Nos, a Vámos László által elgondolt *Tudós nők* a Várszínház kamaratermében sikert arat. S nem érdemtelenül. Még

Moliére: Tudós nők (Várszínház). Béres Ilona (Philaminte) és Tóth Éva (Armanda)



pedig úgy, hogy a rendező Molière fegyverét használja fel. Az Illyés Gyula fordította szövegen nem változtat, hogy átigazításaival napi aktualitást vigyen a történetbe. Elegendőnek tartja azoknak a nem pusztán XVII. századi anomáliák-nak a bemutatását, melyeket Molière a királyi udvartól szemlélődve észrevett. Úgy véli, hogy a Chrysale családjában pusztító kékharisnyóság, sznobéria, az államvészet előtti tisztelgés csak tüneti kezelésben részesített annak idején: a kór bármikor és bárhol újra felütheti a fejét.

Például a Várban. Bár ennek a közvetlen közelségnek ellentmondani látszik, hogy a szupermagnó francia slágert üvölt, Philaminte külföldi folyóiratot olvas unaloműzésképp, és Chrysale vélhetően a tőzsdei híreket böngészve ballag át először a színen. Tarthatnánk ezt a ma egy újabb adalékának, a „szocialista” polgár nyugatmajmolásának, a tudóság egy újabb fokmérőjének, ha a rendező csak egy parányi utalást is elhelyezne arra vonatkozóan, hogy nem az eredeti helyszínen, Párizsban, hanem közöttünk léteznek ezek a tudós nők és tudálékos férfiak. Ezt azonban Vámos talán már túlon túl direkt kapcsolatteremtésnek tartotta, s ezért csak az időbeli közelség érzetét teremtette meg látványosan, a térbeli közelítést a színjátszóhely adottságaira és színészei emberközeli játékára bízta.

Mégpedig úgy, hogy Molière szövegét nem hozta az élőbeszédhez közel. Meghagyta fennköltségét, rímes, nemegyszer kínrímes, ezért humorforrást rejtő szerkezetét, verses formáját. Ezzel a formahűséggel jól jellemezte a tudós nők környezetének hamisságát, de számos olyan problémán is átvezetett, mely a modernizálás esetén feloldhatatlan dilemmát okozott volna. Így nem akadunk fenn azon, hogy miközben a szerelmesek nagyon is szemmel láthatóan szeretik egymást, közben magázódnak, hogy Klitander szenvedélyesen lángoló, patetikus szavai ellentmondanak minden külső mázt levetkőző viselkedésének.

Ha a szavak ennyire ellene hatnak a szereplők külseje által megteremtett látványnak, egyensúlyba hozni csak egy újabb ellenhatás bevetésével lehet: a színészek mozgatásával. Vámos ezen a ponton a mához közelít. Karikírozson vagy a legszenvedélyesebb és legőszintébb érzést élje is át a színész, a rendező nem engedi meg, hogy mesterkélt legyen. Kiírt a színpadról minden hamis hangot, kerüli az érzélgős pátoszt és az öncélú hatáskeresést, az olcsó megoldásokat, a



Hirtling István (Klitander) és Kováts Adél (Henriette)

funkció nélküli jópofáskodásokat. Tiszta, feszült szituációkat teremt, jól megfigyelt és aprólékosan kidolgozott jellemrajzokat ad. Ezt kell tennie, hiszen kettős kontrollja van. Az egyik a szemtelen közelségben elhelyezkedő néző, akinek szemet szűr minden oda nem illő sallang. A másik a molière-i szöveg, mely rögtön megvetozza az idegen koreográfiát. Azonmód lapossá, unalmassá válhat az előadás. Ez történt az utóbbi évek nem egy Molière-rendezésével. Amint a rendező kifogyott az ötletekből, meghalt a darab. Mint ahogy Molière írta a *Kényeskedők* kinyomtatása után: Mit csináljon az ember, ha kinyomtatják? Mit ér a szöveg annak dísze, a gesztusok, a mozdulatok, az arckifejezések, a magatartás nélkül?

Vámos a „cicomákat” úgy helyezi el, hogy ne tűnjenek túlságosan hivalkodónak, ugyanakkor mindvégig maradjon belőlük elég: nemcsak szövegaláfestőként használja, hanem sokszor az ellen működ-teti. A játék ritmusát megteremti már az első jelenetben, amikor Henriette aerobizolva, szépségét tükör előtt ellenőrizgetve felesel Armanda egy helyből támadó házasságellenességével. Az előadás egyik legnagyobb erénye az, hogy ezt az önmaga diktálta pergést kisebb törésektől eltekintve sikerül a happy end bekövetkezéséig

megőriznie. Elsősorban azzal, hogy jellemparódiákat adatva színészeivel, kijátszatja a szituációban rejlő összes lehetőséget. Mint például a tudós Vadiusnak ellentétpontozásra hivatott megjelentetésével. Ha Trisotin a tűz, akkor „tudós barátja” a víz mellette. Egy ideig csak egymás mellett léteznek, a másik felségterületére be sem lépve csupán furcsaságaikat teszik hangsúlyossá. Am amikor egymás hiúságát kölcsönösen megsértve összevesznek, a szépelgő szavak maró gúnnyá, a finomkodó mozdulatok dühödtt indulatokká alakulnak.

Csak arról nem vesz tudomást Vámos rendezése, hogyha a néző ennyire színész-közelségbe kerül, sokkal kíváncsiabb: és arra is figyel, ami egyébként kívül esne a látószögén. Éppen ezért feltűnik, ha a színész csak a dialógusokban és a monológokban van benn, egyébként csak a testével, nem pedig a mimikájával, a gesztusaival van jelen. Az intenzív játékba pedig a többiek szavaira való folytonos reagálás is beletartozna. A háttér azonban olykor néma marad.

Nem így Iglódi István Chrysale-je. Nem-csak szavaival, de háttérgesztusaival is pontosan jellemez. A környezetét is, de elsősorban önmagát. Szavaival a papucs-hóstit hozza színre, aki legfeljebb ha rokon lelkei között mer férfi lenni, egy-egy ellentmondó kijelentést tenni, felesége külön-



Csernus Mariann (Beliza) és Fülöp Zsigmond (Trissotin)



Béres Ilona (Philaminte) és Kertész Péter (Vadius) (Iklády László felvételei)

ségeit megkérdőjelezni. A színész ezt a „bátorságot” úgy jeleníti meg, hogy egyben körülrajzolja annak határait is. Hangját suttogóra fogja egy-egy bíráló megjegyzés elejtésekor, vagy ha megelégedkezve magáról felemelt szavakkal ostoroz, nyomban körültekint, hogy nem jutott-e illetéktelen fülekbe a szava. Ám amikor Philaminte a közelében van, nyomban megjuhászodik. Iglódi pontosan koreografálja meg ezeket az önmagával szembeni hátra arckokat. Széles, magabiztos mozdulatai elbizonytalanodnak, hangja behízsgóvá válik, az egész ember alig észrevehetőre zsugorodik, és egy bólogatójánossá alakul. Különösen akkor érzékletesek ezek a színészi váltások, amikor a feleség váratlanul és észrevétlenül éri tetten a családfői minőségét hangoztató Chrysale-t. Ilyenkor a szó egy pillanatra bennakad, a mozdulatok kimerevednek, megállnak a levegőben, majd egy gyors ritmusváltással Philaminte szájízére hangszerelve folytatódhatnak.

De ha nem Chrysale a központ, hanem csak csendes szemlélője a tudós nők diskurzusainak, azonmód mozdulatokba fogalmazódik a véleménye. Iglódi a legőszintébb gesztusokba öntve hozza felszínre Chrysale tudatalattiját. Csendesen ringatózik a hintaszékben, háttérzaj-ként hallgatja családja eszmefuttatásait. De amikor butaságuk eléri a tűréshatárt, előrelendült állapotban hirtelen megállítja a hintaszéket. Chrysale arcára kiülnek a gondolatai. Elképedéséből látszik, nehezen hiszi el, hogy létezik ekkora ostobaság. De amint tovább hallgatja a család tudós felének szófolyamát, meg kell adnia magát. A színész egyszerre játssza el Chrysale hökkenetét és azt a szándékát, hogy kikapcsolva a beszélgetést, ismét elringassa magát. Oly nagy igyekezettel és lendülettel próbálja magát kivonni ebből a számára idegen világból, hogy hirtelen mozdulatától nagyot lendül a hintaszék, és Chrysale csaknem kirepül belőle. De ezt az idegenségerze

tet, mely fokozatosan ellenállássá alakul, nemcsak ebben a jelenetben, hanem mindvégig felszínre hozza a színész. Ha csak egy fejcsóválással, egy vállrándítással, egy kétségbeesett menekülő mozdulattal is.

Mint ahogy hitelesen éli meg Chrysale lázadásának állomásait is. A kezdeti szórakozottságtól, a csip-csup női ügyek figyelmén kívül hagyásától fokozatosan jut el a tenni kell ellene valamit állapotáig. Iglódi a nagy elhatározásokon és a félszeg visszavonulásokon keresztül megéreztetni, hogy milyen nehezen megy Chrysale-nek az erős akaratú férfi szerepének felvállalása. Ellenszegülésének leglátványosabb és színészilag legjobban kidolgozott jelene az, amikor húga ellen támad úgy, hogy azzal feleségét ostromozza. Indulatosan Philaminte felé fordul, farkasszemet nézve vele látványosan a mögötte álló Belizára mutat, és „hozzád szólok, húgom” felszabadító köztömondattal mindvégig a megrökönydött Philaminte-hez intézi a nő feladatáról vallott nézeteit. Iglódi úgy használja ki a monológban rejlő lehetőségeket, hogy burkolt támadásával is megsejteti: kezd betelni a pohár.

Iglódi a nyílt ellenszegüléshez, a családfői hivatás gyakorlásához is úgy juttatja el Chrysale-t, hogy bizonytalan, inkább kérdő, mint kijelentő módon megfogalmazott mondataival, segítség után kutató tekintetével, kapaszkodókat kereső mozdulataival megéreztesse: csak időlegesen nyert csatát. Pillanaterő az övé, bármikor újra felülkerekedhet a női túlerő.

S ezt csak tovább erősíti Béres Ilona Philaminte-alakítása. Nagyasszonyiságával szinte ránehezedik a férjére, nemcsak lélekben, de fizikailag is agyonnyomva őt. Chrysale kapkodó, eltörpülő mozdulataival szemben ő csupa kimértség, megfontoltság, lassúság. A színésznő ezzel az alapállással jelzi matriarchátusának eredetét. Az első ellentmondó szóra fel-

tüzeli magát, hangja sziklakeményné válik, határozottan nyilatkoztatja ki akaratát, és utánagondolást sem tűrve várja az azonnali végrehajtást. Béres Ilona ezt a családbeli érdekességet Trissotinnal szemben negédesre váltja. Átszellemült, mosolyba merevült arccal, bűgő butasággal szívja magába a fűzfapoéta kínrímeit, és tudós nő társaival együtt mint egy görög szavalókóriis, úgy zengi költeményeit. A színésznő e rajongás túlzott hevével is azt erősíti, hogy Philaminte egész lényé mennyire megjátszott, mennyire természetellenes. Ezért tűnik úgy, hogy nem őszinték a könnyei, nem igazi a fájdalma, nem meggyőződésből fakadó bűnének beismerése. Béres Ilona ezt a mindenki előtt szereplő, folyton-folyvást alakító tudósságot hozza meggyőzően, színesen.

Csernus Mariann Belizája a saját illúzióiba burkolózó nőt hozza színre. Állandó, arcára merevedett mosolyával, pipiskedő járásával, affektálásával éri tetten Beliza vénlányosságának legkézenfekvőbb okait. Az önbecsapás magasiskoláját járja ki. Elültet magában egy téveszmét, és ezt oly határozottan erősítgeti, míg végül ténnyé alakítja. A színésznő biztos érzékel csüri-csavarja a szavakat úgy, hogy azok mögül Beliza ostobasága csúcsosodjék ki.

Hozzájuk képest halványabb a három fiatal szerelmi háromszöge. Pedig Vámos László azzal, hogy mai környezetbe helyezte a történetet, leginkább őket támogatja. Ennek ellenére Tóth Éva Armandája csak ritkán talál rá arra a hangra, mellyel a harmadik tudós nő köztes állapotát kifejezhetné. Játékában több a megjátszottság, mint a szerelmi csalódása kiváltotta őszinte pillanat. A színésznő Armanda furkálását, kárörvendését, haragját is pózként ábrázolja, holott éppen ezekben a szituációkban kellene igazi lényét megmutatnia. Kovács Adél ki tudja hányadik naivaszerepéből szépségével

arcok és maszkok

okosan gazdálkodó, modern gondolkodású Henriette-et farag. De inkább dinamikus mozgásával, semmint a szavaival aratja le a babérokat. Hirtling István meggyőzően inog a gyengébb nem között, és néhány mából ellesett, jól eltalált pillanattal ragadja meg Klitander minden szépelgéstől mentes érzéseit.

A Trissotin alakító Fülöp Zsigmondnak a küllemét és az ehhez társított mozgássort sikerül eltalálnia. Kicsit félrebiccentett fejével, zsebre dugott kezével jól hozza a művészieskedő allűröket. Szerepfelállásából azonban hiányoznak azok a fokozatok, ahogyan az öntömjénezéstől, hiúságának megtépázásán keresztül eljut a lelepleződésig. A családból való kilépője pedig teljesen erőtlenségre, szinte észrevétlenségre, pedig ekkor is tovább erősíthetné Trissotin pózait.

Jobban társítja Kertész Péter Vadius külcsínjéhez a belső gyengeségeket. Bamba tekintet, lassan mozgó agy, kimért, raccsoló beszéd kerül a kopottas külső mellé. Tudós nyugalmát csak a hiúsága ellen intézett támadás zavarja meg. Kipirult arccal, felbőszült zavakkal, széles gesztusokkal, életművét szerteszét dobálva vesz részt a „tudósvitában”, érzékelte a nagy tudós esendőségét.

Az álságokat leleplezők közül a Chrysale öccsét játszó Horkai János nem talál színeket számtalan jótéteményéhez. A szakácsnét, Marit alakító Pregitzer Fruzsina jól aknázza ki a „muksaizmusban” rejlő lehetőségeket. Cserfes nyíltsággal perlekedik az elbutító tudományokkal, józan paraszti ésszel oldja meg a Chrysale számára oly aggasztó helyzetet. Lefegyverző kritikájával szemben a tudós nők nem találnak ellenszerre.

Mert Molière bíráló hangja ebben az átöltöztetett és átköltöztetett előadásban is ott lapul. Könnyeden, szellemesen, mindvégig figyelmet magára vonóan. Amúgy molière-esen.



RÓNA KATALIN

Színészek - szerepek

A magány tragikuma
Pavel: Tóth József

Magányosok - akárha ezt a címet is viselhetné Gorkij drámája, a *Vássa Zseleznova* elődjeként született *Örökösök*. Hisz hőseit éppúgy jellemzi a már-már elviselhetetlen magány és boldogtalanság, mint az örökségre való szüntelen várakozás kényszere. Az örökség utáni sóvár vágy, amely nem egyéb, mint a szabadság, a kiszabadulás lehetőségének egyetlen, hajszálvékony mentőkötele. Mert mi más segíthetne kiszabadulni a vasasszony szorításából, mint a pénz, amellyel új életet, egyáltalán: életet lehet kezdeni másutt, más vidéken, az óhajtott városban.

Az örökségért viseli el boldogtalan, lehetetlen sorsát a két fiú, a felesége irányította alkoholista Szemjon és a felesége szeretete-szerelme iránt vágyakozó, örökké megcsalt Pavel, éppúgy, mint a messziről érkezett nővér, Anna is. A legszerencsétlenebb e megnyomorított családban a külsőleg is nyomorék Pavel. Ahogy Tóth József Pavelként fölűnik a színen, ahogy csöndben meghúzódnak áll, figyel, hogy aztán váratlanul, szinte a semmiből teremjen elő, abban már ott él mindannyiuk feszültsége. A leskelődés, a titkolózás, az elfojtott vágyak és a takargatott szenvedélyek. Ahogy fölcsattan és aztán szűkülve adja meg magát, ahogy ördögi gonosszággal támad, hogy aztán szánalmasan érzékeltesse magányát és szeretetvágyát, abban nagyon pontosan egyszerre jelenik meg az érzelmi megnyomorítottság és a tiszta, egészséges emberi kapcsolatok iránti vágy. Mindaz, ami sohasem adatott meg számára, mert nyomoréknak született. S mert épp ebbe a családba született.

Tóth József a jellem- és lélekábrázolás tökéletes biztonságával ábrázolja Pavel figurájának külső és belső vonásait. Megmutatja a fiú testi nyomorékságát is, de úgy viseli púpját, olyan szívszorító természetességgel, hogy az egy pillanattig sem válik merő formalizmussá. Viseli, mint a lélek nyomorát, a szellem terheltségét. Néma tekintete, tiszta pillanatai, csöndjei éppúgy megrendítőek, miként félelmetesek kirobbanásai, fékevesztett, szenvedélyes fölcsattanásai. A lélek és a szellem pillanatnyi rezdüléseit, állapotát

igen tisztán érzékelteti, a hangulati váltásai a mélységet jelzik, így teljesítve ki Pavel-alakítását.

A „delejes erő” asszonya
Clodia: Udvaros Dorottya

Az éles fényben gyors léptű, siető nő. Asszony? Fiatal lány? Ókori dáma vagy mai, élete értelmét kereső nő? Arca fáradt és unott, tekintete leplezetlenül izgatott. Útja sietős lehet, terve kész. Fölényes és elszánt. Valami szokatlan, „delejes erő” veszi körül. Es ez az erő nemcsak a furcsa, már-már kibogozhatatlan kapcsolattrendszerekből árad, sokkal inkább magából az asszonyból. Mert Clodia igazán asszony, női mivoltának legszebb és legcsúfabb vonásaival ékítve. Kiismerhetetlen és gátlástalan, szenvedélyes és szereleméhes, szabadság iránt vágyakozó és magát minduntalan lekötő, büszke és céltudatos, érzelmeiben magával ragadó és elsőpró, elvágyódó és megnyugvást remélő.

Udvaros Dorottya Clodiája Füst Milán: *Catullus* című drámájában az asszonyi szenvedély és az izgató nőiesség ritka példáját adja. Ahogy megérkezik a kocsmába szennyébe, ahogy összecsap anyósával, ahogy távozásra készen izgatottan csomagol, ahogy a magányérzést Metellus fejéhez vágja, ahogy kiszolgáltatottan, rémülten menekül a fojtogatás elől, ahogy gonoszul odadobja férjét, ahogy démonikusan várja a férfi pusztulását, s ahogy végül megérti, mi sem változott életében, a gyűlölet és szeretet „szerteszakító kínjában” a boldogság elérhetetlen. Clodia a maga kis érzelmeivel és nagy szenvedélyeivel, rebbenő tekintetével, simulékonyásával Udvaros Dorottya megformálásában a női lélek teljességét mutatja. Udvaros Clodiája magával ragadóan nőies, és az asszonylét kivételesen gazdag ábrázolásával, az intenzív színészi jelenléttel teszi igazzá és hitelessé a reménytelenség drámájának női alakját.

Szalovíjátékban
A férj és Cecile:
Kozák András és Takács Katalin

A megjelent kritikák birtokában már-már úgy tetszik, védelemre szorulnak. Hogy tán csak valamit fölcsillantanak, ismételtetnek színészetük korábbi színeiből, fényeiből? Hogy lehetne másként, bravúrosabban, színesebben, izgalmasabban is. Ellenvéleményem van: ők ketten úgy játsszák Herczeg Ferenc darabocskájának szerepeit, ahogy azt ma

lehet, ha kell. Mert a *Kék róka* szórakoztató gépezetcskéje - ne tekintsük másnak, mint ami - igencsak működik, ha életre keltik, s működés közben ráadásul szórakoztat is. Kár ezt letagadni. Mint ahogy azt sem kell: nem tőle várjuk a színház „megmentését”, üdvöztető útját.

De azért valami fontosat mégis adott ez az este: megmutatta, mi történhet egy színésszel, ha kikerül megszokott, túlságosan is elkényelmesedett, elkényelme

sítő helyzetéből. Ha valami arra készíti, megmutassa, birtokában van még színészlényének, színészi eszközeinek. Igen. Kozák Andrásra gondolok. A színészre, aki tán két évtizede a legnagyobb reményekkel indult. Színház és film egyaránt számított rá. S a szerepek sodrában - különösen ami a színházat illeti - egyre inkább azt kellett észrevennünk, fáradszükség. Mintha már nemis tenne különbséget szerep és szerep között, elmaradt

Udvaros Dorottya mint Clodia a Catullusban (Iklády László felv.)



Tóth József az Örökösök szolnoki előadásában

színészetéből a játék szenvedélye és hite. Mindent megoldott, többé-kevésbé emi-nens módon - színháza igénye szerint -, csak épp az a többlet hiányzott alakításai-ból, ami igazán kiemelte volna a többi közül. Illetve: egyre ritkábban volt alkalma kivételes színházi pillanatok létrehozására. Es tegyük itt egy kis kitérőt. Azt írtam: színháza igénye szerint. Mit is jelent ez a mondat? A Thália Színház általános színésznevelési, színjátékszervezési gyakorlatáról beszélek. Arról az illusztratív színjátszásról, amely lassan leszoktatta még legtehetségesebb színészeit is az igazi emberábrázolásról, a mélységekre, a belső mozgatórugók feltárásáról, és megelégszik a színjátszás külsőségeivel, általában a formális képi ábrázolással.

Az elegendőnek vélt színpadi illusztráció bűvköréből nem került ki Kozák András sem, s már-már az ő színészetét is úgy fogtuk föl, mint amellyel nem nagyon érdemes foglalkozni, hisz a színész látszólag nem kívánt szabadulni a ráerőltetett, némileg tán önként vállalt formáktól. Szinte végszóként érkezett a vendégjáték a Radnóti Színpadon. Mintegy igazolva, ha a színész akar, meg tud válni a rámeredezett sablonoktól.

Kozák András a férjet játssza a *Kék rókában*. Játssza - csupa nagybetűvel, mert ez jelenlétének lényege. Örömmel láthattuk, hogy fölszabadultan él korábban alig ismert humora és iróniája, hogy jól tudja a stílusjáték fortélyait is. Megmutatja a természettudományok professzorának szórakozottságát, belső derűjét, azt a lazaságot és szelíd nyugalmat,

amellyel hagyja, hogy csak játsszanak vele a nők. Képes arra, hogy úgy teremtsen meg egy régmúlt figurát, hogy könnyed bájjal mai férfiarcát is mutassa.

Nagyszerű párosa Takács Katalin Cecile-jével, aki nemcsak korábbi csillogó szerepépítéseit ismétli, nem azok fényében tetszeleg, hanem úgy hozza az asszonyi bűvös-bájosságot, az ösztönök boszorkányos játékát, az okos fölényt, megfűszerezve csipetnyi iróniával, hogy azzal a szalonjáték mintáját példázza. Az élő asszonysors ábrázolása Takács Katalin igazi világa - láttuk ezt már nemegyszer. S ennek adja karakteres képét a könnyű kis komédiában is. Jó lenne látni, hogy színháza vagy akár más színház is gondolkodik színészetében. A színésznőben, aki nagy asszonysorsok, komoly életutak és pillanatok megformálására alkalmas.

A fiatalság hite

Andrea Sarti: Szirtes Gábor

A gyermek ül és figyel. Tekintetét alig tudja levenni mesteréről, amint az oktatja őt. A Földről beszél, és a Napról, a csodálatos fénylő korongról. Galilei egy almát tart kezében, és úgy magyaráz egyre izgatottabban, egyre átszellemültebben. A fiú figyel, érti is meg nem is, hiszi is meg nemis, amire a tudós oktatja. De bűvkörébe kerül, az bizonyos. Andrea Sarti, a háziasszony fia ő, aki gyermekként ismeri meg Galileit, s aki mellette nő föl, aki tudásának követője, tanainak hirdetője-örzője lesz élete során.

Amikor újra föltűnik a színen, a miskolci Nemzeti Színház előadásában, a gyermekszereplőt már fölváltja a fiatalemberré cseperedett Andrea, hogy az-után férfitá érve maga mondja ki a végső szentenciát imádott, tisztelt és megvetett mestere, Galilei életére.

A fölnőtt Andrea Sartit Szirtes Gábor formázza. Mesterét követve Sarti végigjárja az ismeretek útját, végigkíséri Galileit alkotó életén, küzdelmein. Szirtes Gábor Andrea Sarti hű követője Galileinek. Csendes, elhivatott, figyelő, tágra nyílt tekintetű tanítvány. Lelkes ifjú, aki tüzelne is Galileit, de tán óvna is. Félti a vergődéstől, de biztatná, hogy álljon ki tanaiért.

Az előadás egyik legpontosabb jele, amint a tanítványok és Galilei lánya várja az inkvizíció ítéletével hazatérő tudóst. A lány imádkozik, hogy apja váljon meg tanaitól, a tanítványok remélik, hogy Galilei nem lesz a tudás árulója. De amint fölzúgnak a harangok, már valamennyien tudják: Galilei visszavonta elméletét. S amint a megtört, az inkvizíció



Kozák András (Pál) és Takács Katalin (Cecil) a Kék rókában (MTI-fotó)

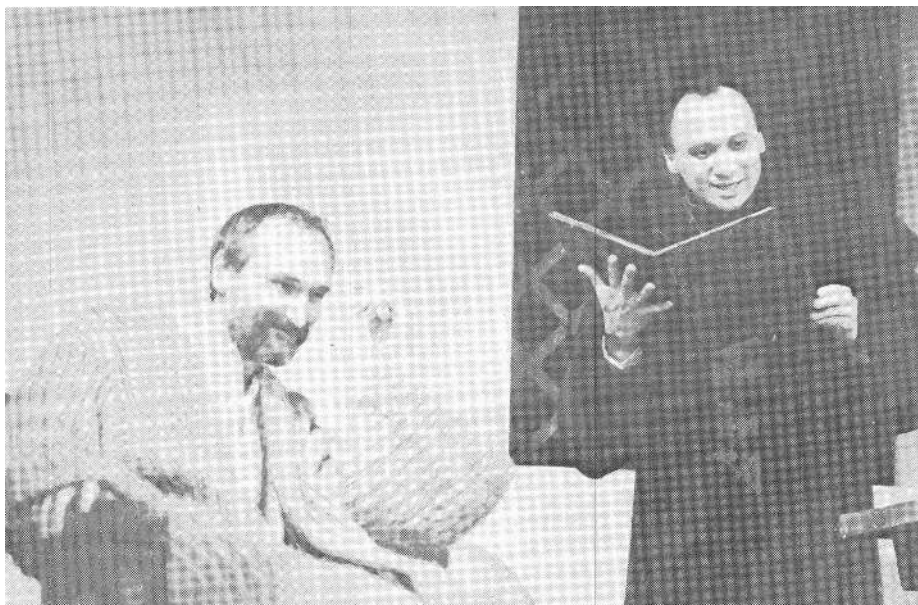
vallatásától és saját szégyenének súlyától összeroppant Galilei megérkezik, Sarti szinte magának, de mesterének is zokogva vágja oda: „Szerencsétlen ország az, melynek nincsenek hősei.” Szirtes Gábor úgy löki ki magából a szavakat, olyan fájdalmas erővel, mint aki tudja, az igazság pillanata odaveszett. Annyi szomorúság, annyi sóvárgás, a hitvesztés tragédiája van ebben a jelenetben, hogy azzal Szirtes megteremti Sarti alakjának igazi arcát. A fiatalság hite, bizalma és lendülete veszett oda egyszeriben - így érzi Sarti, így mutatja Szirtes Gábor. Nincs tovább útja az ő nemzedékének sem, ha mestere, vezetője imigyen önmaga és a tudás árulója lehetett.

Andrea Sarti még egyszer visszatér. Az öreg, szeme világát veszített Galileit keresi föl. Hidegen, kimérten, mint aki még mindig nem tud szabadulni annak a percnél az emléktől, amikor az „áruló” Galileit legutóbb látta. De ennek a Sartinak - és Szirtes Gábor ezt is nagyon tisztán ábrázolja - közben már többet kellett

tudnia a világról, az életről, már neki is csak álmái és emlékei lehetnek. Ám még őt is „lángba tudja borítani” a fölismerés, Galilei befejezte életművét, megírta a *Discorsit*, matematikai érveléseit és bizonyításait. Szirtes a találkozásoknak ebben az utolsó jelenetében azt is megmutatja, hogyan kell meglátnia a fiatalembernek, hogy nem a szavak, a tevékeny élet számít. Mert mit jelent a tudós „árulása” a műhöz képest! Szirtes azt is eljátssza, Galileinek még talán volt választása, de mivé lett az ő nemzedékének akarása, mit tudnak ők fölmutatni.

Andrea Sartinak már csak egyetlen földadata van: kicsempészni a művet Hollandiába. Kezet sem foghat utoljára mesterével, mert Galilei ebben az előadásban éppúgy elhárítja azt, mint a már-már áradó, megértő dicshimnusz. Szirtes Gábor Sarti a „dicső” utókor embere, ebben a színészi megfogalmazásban méltó és az emberi-művészi teljesség igényével és sikerével megformált partnere Blaskó Péter nagyívű Galilei-alakításának.

Szirtes Gábor mint Andrea Sarti a miskolci Galilei életében (a címszereplő Blaskó Péterrel) (MTI-fotó - Ilvovszky Béla)



négy szem közt

SZÜCS KATALIN

„Debrecenbe kéne menni”

Szokatlan - és nem túl szerencsés - időpontban, évad közepén került sor vezetőváltásra a debreceni Csokonai Színház élén. 1986 őszén Gali László, a hét évig volt igazgató lemondott direktori tisztségéről, majd megpályázta és el is nyerte az egri Gárdonyi Géza Színház igazgatói posztját. Ekkor megvált debreceni főrendezői megbízatásától is. 1987 januárjától a színház igazgatója - nem először a társulat történetében - Kertész Gyula, főrendezője pedig Pinczés István. Velük, valamint Tar Károllyal, a megyei tanács osztályvezetőjével beszélgettünk a színház jelenéről és jövőjéről.

„Meghatározó, valóban jeles művészegyenlőségek nem pályáztak” (Tar Károly)

- Évek óta elég sűrűn cserélődtek a direktorok a debreceni színház élén. Ön, a tanács színházzal foglalkozó munkatársa szerint miért?

- Azt hiszem, nem pontos a kérdés: nem mentek el gyorsan. Gali László, ha jól emlékszem, hét évet töltött a színháznál igazgatóként.

- De előtte két évig volt igazgató Bényei József, ugyancsak két évig Kertész Gyula...

- Ez régebben volt. Nagyon hosszú lenne így elmondani, mi volt az oka annak, hogy úgy gondolták, nem irányítják tovább a színházat. Azt hiszem, az egész színházi életre jellemző, hogy bizonyos idő után mozdulnak a színház művészei és a vezetők is. Nem sűrűbben Debrecenben sem, mint máshol. Talán nemis biztos, hogy jó az, ha egy-egy igazgató túl hosszú ideig van a társulat élén. Ahogy a művészeknek szükségük van arra, hogy egy új közösségben próbálják ki erejüket, egy másik művész arculatához vagy törekvéseihez igazodjanak - talán egy színházi vezető számára is felfrissülést, újabb erőpróbát jelenthet egy másik társulat élén dolgozni.

- A két év nagyon rövidnek tűnik ehhez.

- Az a két év ezelőtt tizenöt esztendővel volt, most hét éve van itt Gali, ezt a kérdést egy kicsit idejémmúlt most fel-tenni.

- Úgy tudom, most, Gali László távozása után elég nehezen találtak ide igazgatót. Ön szerint miért?

- Egy-két mondatban nehéz lenne megmondani. Nyilván hozzájárult az is, hogy bizonytalan volt a színház vezetőinek a mozdulása. Előbb Gali László az igazgatásról mondott le, de úgy volt, hogy itt marad főrendezőnek. Ezt követően pályázta meg az egri színházat, és egyszerre abba a helyzetbe kerültünk, hogy nem volt igazgatója és főrendezője a társulatnak. Ha valaki igazgató akar lenni egy társulat élén, akkor az sem lényegtelen, hogy ki a főrendező. Úgy kerestünk kezdetben igazgatót, hogy volt egy főrendezőnk, aki korábban igazgató volt. Nem biztos, hogy ez mindenki számára megfelelő feltételt jelentett. Nem Gali László személye miatt, hanem mert elképzelhető, hogy a pályázó más művészattal képzelte el a színház munkáját. Ez is lehetett az egyik ok. A másik: minden területre nehéz ma vezetőt találni. Nem a legkönnyebb időszakot éljük most a vezetők, nemcsak a művészeti élet területén, másutt sem. Rendkívül nagy a felelősség, sok a feszültség, sok a gond, és ezt nem mindenki vállalja. Többeket felkértünk, akik azt mondták: nagyon szívesen segítenek a művészi munkában, rendeznek, de vezető funkciót nem vállalnak, mert úgy érzik, hogy nagyon sok a tényleges alkotó munka melletti üresjárat, sok a felesleges munka, a művészi tevékenységtől eltérő feladat. Es ez nem egyszerűen csak akarat, hanem bizonyos adottságok kérdése is, hogy tudniillik ki alkalmas a vezetésre, arra, hogy emberekkel bánjon, szervezzen, hogy a gazdasági területre is legyen rálátása. Elég összetett feladat. Ennek a munkának a megbecsültsége, elismertsége sem mindig van arányban az erőfeszítéssel. Általános gond ez, azt hiszem, nem csak a színháznál, és nem csak a Csokonai Színháznál. Tudomásom szerint más színháznál is előfordult hasonló helyzet-ben, hogy még ha jelentkeztek is erre a posztra, nem mindig olyanok, akiket szerettek volna. Végül úgy gondoltuk, hogy ha igazán meghatározó, valóban jeles művészegyenlőségek nem pályáztak, akkor talán érdemes a házunk táján jobban szétnézni, és találtunk is olyan embereket, akik nem pótló emberek, hanem meghatározó művészei voltak a színháznak, de az első körben egy szélesebb választási lehetőséget szeretnünk volna, hogy mi is, a társulat is lássa a lehetőségeket, miből választhat, hiszen ezt közösen

döntöttük el a színház vezető művészeivel. Nem nélkülük és nem ellenük egy olyan vezetői garnitúrát akartunk állítani a színház élére, amelyben megbíznak, amelynek az ars poeticáját elfogadják, követik, tehát együttes munka alakul ki.

- Mivel tudnak önök, a tanács segíteni a színháznak a társulatépítésben?

- Nem könnyű a vidéki színházaknak a társulatfejlesztés; minél messzebb van egy város a fővárostól, annál nehezebb. Gyakran szóvá teszik, miért, hogy egy kisebb színház könnyebben szerződöttetett egy neves művészt? Azért, mert közelebb van Pesthez. Ezenkívül Debrecen repertoárszínház, ami azt jelenti, hogy ha egy művész két-három darabban játszik, akkor szinte egész évadban ide van kötve. Elég hosszú az út vonaton is, nehezen tud filmezni, tévézni stb. Ezért nehezebb a szerződötetés. Próbálunk ezen segíteni, egyrészt oly módon, hogy a most befejeződő évadban kétszer is adtunk a színháznak rendkívüli bérfejtési keretet, hogy emelni tudja az ide kíváncszó vezető művészek fizetését. Másrészt lakást adunk a színháznak, felújítottuk a színészházat, azonkívül adunk olyan lakásokat is, ahová nemcsak egy-egy magányos művész, hanem családok is költözhet, esetleg le is telepedhet. Azt hiszem, az elmúlt években a felújításon túl sok olyan lehetőséget kapott a színház a műhelyterem kiépítésével, a kiszolgálóhelyiségek korszerűsítésével, ami a művészi munka eredményének nem mindig látható része, de nagyon fontos eleme. Amennyire tudunk, segítünk más módon is, a színház népszerűsítésében például, hiszen több ezer tanuló is hozzánk tartozik. A pedagógusok révén tehát némi segítséget tudunk nyújtani e téren is, hogy erősödjék a színház közönségbázisa, mert az az egyik legfontosabb cél, hogy minél szélesebb közönség álljon a színház művészi törekvései mögött.

„Én nem hiszek a rétegszínházban” (Kertész Gyula)

- Tizenhárom évvel ezelőtt ön már volt egyszer direktora a debreceni színháznak, mindössze két évig.

- Ameddig vállaltam, addig voltam.

- És miért nem akarta tovább vállalni?

- Szó volt róla, hogy tovább csinálom, de nézeteltéréseim voltak épületen belül, és olyan ember vagyok, aki ilyen kérdésekben nagyon hirtelen dönt. Azt is meg kell mondanom, nem bántam meg, hogy hirtelen döntöttem. Általában, ha

valaki valamilyen intézménynél megszűnik vezető lenni, akkor többnyire úgy kell kimenteni a munkahelyéről, mert nagyon kellemetlen következményei lehetnek az ottmaradásának. Életem talán legmegnyugtatóbb elismerésének tartom azt, hogy miután itt maradtam, soha semmi bajom nem volt. Nem kellett soha azt hallanom, hogy nem vagy már igazgató, mit játszod meg magad? Ehhez tartozik még, hogy most úgy lettem igazgató ebben az évben, hogy évad elején a szakszervezeti választásokon majdnem a teljes létszámú tagság megválasztott szakszervezeti elnöknek. Amikor tehát jött ez a zavaros helyzet - nevezzük úgy: átmeneti állapot -, a társulat bizalma felém irányult.

– *Végül is a tanács kereste meg újra?*

– Igen. Különböző variációk voltak, és másokat is megkerestek. Én magam is azt mondtam, tessék az országban szét nézni. Nagyon jó volna egy egészséges fluktuáció - ilyen szempontból nem vagyok irigy, s félelmet sem éreztem. De hát nehéz ügy volt ez, mert ha valaki októberben az utcán sétál, az mi lehet, ki lehet a szakmán belül?

– *Nem akarom megsérteni, öntől, az Alföldben megjelent nyilatkozatából idézek. Azt mondta annak idején, amikor megkérdezték a volt igazgatókat, hogy miért váltak megposztjuktól: „nem voltam igazán alkalmas erre a pozícióra”. Nem tudom elhinni, hogy komolyan gondolta, hiszen most mégis elvállalta.*

– Én magamat elsősorban rendezőnek tartom, ez a hivatásom. Ha valaki igazgató lesz, ez beosztás. Jelen pillanatban sem valamifajta ugródeszkának könyvelem el; egy bizonyos idő után az ember még karrierista sem lehet. Hát mire lenne karrierista? Fiatal embereké ez a probléma, azoknak van lehetőségük, hogy kitörjenek. Ilyen szempontból nyugodtabbá, kiegyensúlyozottabbá váltam. Hogy ki alkalmas igazgatásra, az mindig a munka folyamán derül ki. Mert van, amikor azt hisszük, hogy valakiből semmi sem lesz, és kiderül, hogy nagyon jól csinálja, másvalaki iránt pedig nagyon nagy a bizalom, aztán kiderül, hogy rosszul csinálja.

– *Őn miért nem érezte magát alkalmasnak?*

– Elsősorban azért nem, mert borzasztó felfortyanó, ideges voltam, pillanatokon belül a plafonon, ez pedig nem helyes magatartás. Meggyőződése, hogy a színházaknál minden ellenkező híresztelés dacára nagy fegyelemre van szük

ség. A fegyelem egyet jelenthet a demokráciával. Nem szabad egy társulatot, egy színház közösségét beosztottként kezelni. Az utcai plakátokon például a rendező neve van föltüntetve, én pedig mindegyiknek azt szeretném, hogy a színészek, énekesek neve legyen. Egy rendező munkájának az előadásban föl kell oldódnia. A színpadi előadóművészek rangján szeretnék mindenféleképpen emelni, és ennek az egyik, nagyon kicsi, de nagyon fontos lépése ez, mert a színházi élmények a darab mellett mindig a szereplő személyektől függenek. Azt kell elérni, hogy értük jöjjenek az emberek az előadásra. Tehát nem szabad őket eszköznek tekinteni, egy rossz eszköznek; első számúnak kell tekinteni a művészeket.

– *Elnézést, hogy még egyszer visszatérek a múlthoz, de érdekelné, hogy a korábbi nézeteltérések résztvevői itt vannak-e még a színháznál.*

– Itt vannak. Semmi bajunk sincs egymással. Be kell vallanom, hogy sok szempontból nekik volt igazuk, talán én voltam makacsabb a kelleténél. De hát tizenhárom évvel fiatalabb voltam, több dac volt bennem talán. En nem marasztalom el őket semmilyen szempontból. De mindig jót akartam, soha nem voltam önző. Nagyon örülök, ha valakinek siker van vagy jutalmat kap. Egy színházvezető munkáját az előadásokon keresztül kell fölmérni; ezek sikere, a társulat sikere az én sikerem. Nincs olyan színház, amelynek rossz társulata van és kiváló igazgatója, vagy fordítva: isteni a társulat, és nyomorúságos igazgató bitorolja.

Én személy szerint igen-igen nagy autonómiát szeretnék biztosítani mind a prózai, mind a zenei tagozat vezetőjének. Amióta a pályán vagyok, nagyon ritkán tapasztaltam ezt, mert rengeteg hiúsági kérdés volt abból, hogy mi az igazgató hatásköre. Én ilyen szempontból nem vagyok hiú ember.

– *Gondolom, nagyon vonzó lehet egy színész számára az ön által megfogalmazott cél, miszerint éreznie kell, hogy övé a színház. Éppen ezért meglepő számomra, hogy nagy a jövő-s-menés, igen sokan szerződnek el a színházról. Összesen hányan?*

– Tizennégyen-tizenöten. Mindennek előzménye van. Az én harmincöt éves pályafutásom alatt talán sohasem fordult elő - lehet, hogy az emlékezetem csal -, hogy az igazgató bejött, és azt kérdezte volna: milyen elképzeléseid vannak? Hogyan látod a munkádat? Hogyan szeretnéd csinálni? Mindig ki volt téve a titkárságra a szerződés, az ember aláírta. Én

tervbe vettem, hogy mindenkivel személy szerint beszélek a tagozatvezetők jelenlétében. El nem tudom mondani, milyen fantasztikus hatása volt ennek. Egyszerűen sugárzóvá váltak a színészek, zenészek, és mind fontosnak érezte a személyét. Mindenki mindent elmondhatott, természetesen az elmenők is. Az évad közepéig tartó bizonytalan helyzetre nagyon sokan hivatkoztak. Ilyenkor derül ki: egy művész számára milyen riasztó, ha nem tudja, hogy kik lesznek a színház vezetői, akik az ő sorsát, művészi pályáját elősegítik vagy gátolják. Én nagyon becsületesen azt tudom mondani, hogy legtöbbször kicsit elhamarkodottan ítélték. Minden egyes művész, aki elmegy, ajánlkozott, hogy bármikor - egyeztetéstől függően - boldogan vállal szereplést. Sokan mondták, hogy ha tudták volna, hogyan alakul a dolog, másként döntenek. Nagyon rossz hírek voltak a leendő igazgató személyét illetően. Akik a palettán voltak - ahogy ezt a színházban mondják -, nem voltak igazán kedvűnkre. És ezt nagyon megszenvedte a társulat. A bizonytalanságot nem szeretik. Szerencsétlen emberek annyira függenek egy színház vezetésétől, ízlésétől, művészi elképzeléseitől, hogy mindig azt mondom, minden tudnék lenni a színháznál, de színész nem szeretnék lenni, mert nagyon kiszolgáltatott, nehéz helyzete van. Pedig fordítva kéne ennek lenni, neki kellene választania, és a választottnak kissé lejjebb adnia. Elég szerencsétlenül kialakult az úgynevezett rendezőkultusz. Tulajdonképpen nem létező dolog, nincs rendezőkultusz; színház- vagy közönség- vagy előadókultusz van, bár ezek ügyetlen megfogalmazások.

– *Az évadzáró társulati ülésen azt mondta, jelentős változások lesznek a műsor-politikában. Mit jelent ez? A jövő évad az első, amit...*

– Amit teljes egészében én csinállok. Amíg főiskolára jártam, a tanárok mindig azt mondták: „gyerekek, a színház plebejus”. Mint egy futballmeccsen, minél többen vannak, annál jobban játsszik a csapat, annál jobban érzi magát a drukkeres tábora is. A teltház, az jó. De borzasztóan zavar, hogy a bérlelési rendszer, ami bizonyos üzemi biztonságot teremt, és nagy közönségbázist is, úgynevezett fantomnézőkkel teletűzdelt nézőteret eredményez. És az ember egy jó előadást látva eltöpreng: mi az ördögtől van az, hogy nem jönnek el a színházba?

Véleményem szerint bizonyos fokig könnyíteni kell a műsorrenden, egy színház ne legyen nyögvenyelős oktatási intézmény, hanem a közönség szórakozási szándékkal, szórakozást kapva jusson el a tartalmi mondanivalóhoz, a darab eszmeiségéhez. Ez még a legrosszabb cowboyfilmben is így van, amikor az igazság győz, legyőzi a rosszat.

– *Nincs ebben bizonyos gazdasági megfontolás, netán gazdasági kényszer? Es nem fenyeget az a veszély, hogy túllépnek a határon, az igénytelenség felé?*

– Bűnösök vagyunk abban, hogy mindig földobunk valami jelszót, aztán nem oldódik meg semmi. Most éppen a pénzhány a kifogás. Bárkinek, aki azt mondja, hogy nehéz gazdasági körülmények között van a színház, igaza van. De amióta a pályán vagyok, sosem volt egyetlen évad, amikor dűskáltunk volna a pénzben, vagy megközelítettük volna azt a szintet, amelyre valóban szükség lett volna. Azt nekünk kellett kigazdálkodnunk, sok esetben megalkuvásokkal. Én nem hiszek abban, hogy ha egy színház óriási pénzüsszeghez jutna, akkor valami csoda-változás lenne.

Nekünk évente két operabemutatónk van. Azt mondtam: mi lenne, ha ebben az évben az egyik opera helyett egy nagyoperettet mutatnánk be? Operaénekesekkel. Mit érünk el vele? Nyilvánvaló, hogy műfaji okokból nagyobb látogatottságot. Ezzel elérjük, hogy nagyobb tömegbázis hallja-látja az énekeinket, és elhiszi, hogy jók az énekeink. El kell érni azt, hogy a másik előadásban is meg akarják nézni őket. Így kiegyenlítődik a dolog. A *Cigánybárót* fogjuk bemutatni, amit a Magyar Állami Operaház évhuszadokon keresztül játszott. Nem adunk le semmit, nem bővli. Könnyítettünk? Könnyítettünk. A prózai tagozat tekintetében szintén az a helyzet, hogy a belső arányokat kell kicsit megváltoztatni. Bizonyos fokig a vígjáték felé fogunk törekedni, a rangos vígjáték felé. A *Villa Negra* rangos vígjáték, a G. A. úr X-ben, Márton László Déry regényéből írt darabja egy komoly, kegyetlen, gonosz szatíra. Tehát nem adunk le semmit a művészi értékből. Akkor sem, amikor a *Godspell* című szenzációs musicalt mutatjuk be, vagy a *Szivárványszínű köntös* című darabot, ami ugyancsak nagy reveláció. Nem leadunk, átcsoportosítunk. És nagy gondot fordítunk arra, hogy nagyon jó rendezők dolgozzanak itt. Szerződtettük Szegvári Menyhértet, ő két produkciót rendez; Kerényi Gábor Mik-

lós, aki Szegeden, az operafesztiválon nagydíjas volt a Nabuccóval, rendezi a musicalt, meghívtuk Vámos Lászlót, Lengyel Györgyöt.

– *Nem mond ez ellent némileg annak, amit korábban mondott, hogy nem igazán a rendezőn múlik a dolog?*

– Tudom, hogy mire gondol, de ezek a rendezők nem tolakodnak oly mértékben előtérbe az előadásban, mint azok, akik „a rendező az úr” jelszóval csinálják. Azért szeretnék egy rendezői fluktuációt megvalósítani, hogy ez a társulatot, amely esetleg beleszokott már a dolgokba, egy kicsit megmozgassa, továbblépésre segítse egy-egy rendező friss szeme, új módszerek. Az ember egy idő után elnéző, sok mindent nem vesz észre, amit egy kívülálló azonnal.

– *Hogyan alakul ki a műsorterv, kik hozzák az ötleteket? Előállhat-e egy rendező azzal, ezt és ezt szeretném megcsinálni?*

– Mindig van olyan tanácsadónk, első sorban a dramaturg, aki ismer új darabokat, tehát tud segíteni. Én személy szerint borzasztóan ellenzem a rendezői választást. Amikor főiskolás voltam, a vizsgára kiválasztottuk a darabot, aztán a tanárunk összekeverte ezeket, mert azt mondta, nem azt kell csinálnia az embernek, amit szeret, hanem amit kell. A dilettáns azt csinálja, amit szeret, a művésznek feladatai vannak. Ez azt is jelenti, hogy gondolni kell a társulatra, nem szabad egyénieskedni. Azzal szoktak védekezni, hogyan lehet elvárni egy rendezőtől, hogy azt rendezze, amihez nincs kedve. Es egy színész? Őt ki kérdezi meg, volna-e kedve? Mikor a színház egyik alapszabálya, hogy nem adunk vissza szerepet. Én szerelmes lehetek a darabba, neki meg azt mondom: ez a szereped. Ez egyenlő felállás? Egyenlő esély? Meg lehet ezt csinálni egy Játékszín típusú, alkalmi társulatokkal dolgozó színháznál, de nálunk azt kell játszani, ami a közönség, a társulat szempontjából fontos.

– *Egy egyetemi városban nehéz megtölteni a színházat? Járnak az egyetemisták színházba?*

– Változóan. Nagyon sok esetben arisztokratikusak. Sokszor türelmetlenek, modern darabokat meg nem tudom milyen törekvéseket várnak. Miközben egy felmérés kimutatja, hogy sokan nem tudnak helyesen írni, nem ismerik igazán a magyar irodalmat. Valami ultramodern drámát várnak, miközben nem ismerik a *Kocsonya Mihály házasságát*.

– *Őn - mint említette - azt vallja, a színház plebejus intézmény. Nem mond le ezzel egy kicsit erről a fiatal értelmiségi rétegről? Nem kellene stúdióelőadások formájában feléjük is nyitni?*

– Én nem hiszek a rétegszínházban. Ma már majd minden háztartásban televízió van, megnyom az ember egy gombot, és a világ bejön a szobájába. Nem olyan elmaradottak az emberek, mint hisszük. Nincs az, hogy játsszunk egy butuska darabot, mert ez a közönség egy alpári társaság.

– *Az egyetemista-értelmiségi közönséget akkor hát meg lehet nyerni ennek a színháznak, vagy nem is akarja?*

– Amikor bemutattuk a *Stílusgyakorlatot*, az előadás a színház kartermében kezdte pályafutását, ahová befér ötven ember. Aztán át kellett hoznunk a kamaraszínházba, a nagy érdeklődésre való tekintettel. Ha az az előadás jó, hatásos, ha az ember önfeledten tud kacagni vagy zokogni, akkor nincs mese. Akkor szólhat diákhöz, istenhez, mindenkinek. Ilyen értelemben nincs rétegszínház.

„Ide nem tódulnak rangos színészek, rendezők” (Pinczés István)

– *Mennyire érte váratlanul a felkérés?*

– Borzasztóan meglepett, végül is harmadik éve voltam kinevezett rendező. 1977-ben kaptam a Kossuth Lajos Tudományegyetemen diplomát, 78 szeptemberétől vagyok itt, de rendezőasszisztensként kezdtem. Vagy öt évig voltam asszisztens. Közben elvégeztem a Színművészetin a színházelméleti szakot. Tehát rendezői diplomám most sincs. De igyekeztem rendezők mellett ellesni a rendezés rejtelmeit, fogásait. Ami megtanulható a dologból. Ami nem megtanulható. . . Igaz ugyan, hogy nem vagyok nagyon fiatal, de pályám elején álló rendezőnek tekintem magam. Nem is volt túl sok időm gondolkodni, hiszen velem egy időben akkor már felkérték Kertész Gyulát igazgatónak, és olybá tűnt, hogy az én hezitálásom még tovább rontja a helyzetet, hiszen már döntéseket kellett volna hozni szereposztásokat, díszletet, jelmezt, szerződtetéseket illetően, mert egy színház életében tervszerű munka, előtervezés folyik. Végül is - nagyjából számot vetve azzal, hogy mi várhat rám, vagy én mit tudok a színházon lendíteni, segíteni ebben a rendkívüli, szabálytalan helyzetben - elvállaltam. Hosszas töprengésre nem volt idő, de azt hiszem, alaposan megfontoltam.

- És mi az, amiben úgy érezte, hogy tud a színházon lendíteni, ami afelé hajtotta, hogy igen, ezt el kell vállalni?

- Mindenképpen kellett végre egy ember, aki ezt elvállalja és dönt, még akkor is, ha ezek a döntések esetleg később nem igazolódnak teljes mértékben vissza. De indult a szerződötési idény, utazni kellett, társulatokat nézni, színészeket keresni. Pedig akkor még magam sem tudtam azt, ami várt rám, januárban, a szerződötési tárgyalások során derült ki ugyanis, hogy gyakorlatilag az egri színházhoz szerződött tíz debreceni színész, vagy legalábbis megállapodás született az egri színház vezetősége és közöttük. Ez volt az első nagy és váratlan dolog: Amikor elvállaltam, nem gondoltam, hogy tíz színész itt hagyja a színházat, közöttük olyan erők, akikre komoly feladatokat akartunk bízni. Ez létszámban is jelentős érvágás egy ilyen társulatnál, ahol összesen harmincöt színész van, beleértve a segédszínészeket is. A másik, amiért elvállaltam, hogy természetesen, mint mindenkinek, nekem is vannak elképzeléseim, törekvéseim, színházeszményem.

- Melyek ezek az elképzelések, és mennyire lát esélyt arra, hogy mint főrendező ezeket meg tudja valósítani?

- Színházról elméletileg beszélni mindig borzasztóan nehezemre esett, pedig papírforma szerint az elméleti oldala közelebb áll hozzám, mint a gyakorlati, amit nem tanultam főiskolán. Azért nehéz erről beszélni, mert a színház, addig, amíg az előadás meg nem valósul és közönség elé nem kerül, nem létező dolog. Majdnem mindegy, hogy én mint rendező, mit képelek el egy darab olvasásakor, ha azt nem tudom áttenni a színpad nyelvére, ha nem tudom átültetni a színészek alakításába, ha nem tudok olyan formai megoldást, vizuális keretet, színpadteret kialakítani, ahol ez korszerű, általam elképzelt formában és tartalommal működőképes előadássá tud válni - akkor a dolog egyszerűen kézzelfoghatatlan, megközelíthetetlen, nem létező valami. Az is igaz viszont, hogy gyakorlatilag egyetlen előadásommal sem voltam százszázalékosan elégedett, mert soha nem sikerült ezt tökéletesen megoldani. Nem tudom, a rendezőkollégák hogy vannak ezzel. Szereposztási gondok, a próbaidő rövidsége, díszlet-, jelmezki költség és ki tudja, mi minden játszott szerepet ebben. Es természetesen minden színháznak van egy játéktílus-beli hagyománya, ami az évek során ki-

alakul. Azt hiszem, ez a legnehezebb, ezen változtatni.

Milyen színházat szeretnék? Nem tudom, meg tudom-e csinálni, egyelőre egészen más jellegű, hétköznapi, társulatépítési, műsortervezési, szerződötési gondokkal kell foglalkozni, és nagyon távol vagyunk attól, hogy azt csinálhassam, amit szeretnék. Mert hiszen azt kell csinálnom, amit ebben a helyzetben lehet.

Korszerű, mai életünk gondjaival foglalkozó, nem föltétlenül direkt módon, de a mai életünk helyzeteit földolgozó, ezekben a helyzetekben eligazodni segítő darabokat, izgalmasan játszó színházat képelek el. Miközben ezt mondom, máris szkepszis van bennem. Mert hát sokkal szívesebben beszélnek konkrét darabokról, mivel színház általában nincs. Különösen nincs vidéki városban, ahol mindenevő színházat kell csinálni. Mindenképpen fontos, hogy a közönség rá tudjon kapcsolódni az előadásaink áramkörére. Én mindenesetre azt a műfajt kedvelem, ahol összetettebb vagy akár ellentétesebb esztétikai hatások keverednek, a groteszket, a tragikomédiát, az abszurdba hajló vígjátékot, és nem nagyon szeretem a pusztán veretes nyelvű, tablószerűen összeálló műveket, előadásokat. Az a darab, amit én fogok rendezni a jövő évadban (nem hiszem, hogy lesz időm és energiám több rendezésre), a *Szívárványszínű köntös*, 1983-ban került a kezembe. A fordító, Szilasi Zoltán barátom adta ide, azóta forgatom az agyamban. Nagyon izgalmas és nagyon úgy látja a világot, ahogyan én érzékelem az utóbbi időben. Formailag ugyan ez a darab is történelmi játék, hiszen olyan alapotívumot választ, ami lehetőséget adna a szerzőnek is meg a rendezőnek, színészeknek arra, hogy egy szép, izgalmonmentes előadást produkáljunk. En viszont igen erősen arra szeretnék törekedni, hogy ennek az előadásnak a felhangjai hozzák izgalomba a nézőt, és döbbsenék rá arra, hogy mai életünk is hasonló kompromisszumok között zajlik. Úgy érzem, a közönség is szeretni fogja ezt a darabot. Van egy felszíni rétege, ami mindenképpen csalogató. Én egyébként is vonzódok az olyan darabokhoz, amelyek többrétegűek, amelyekben az a közönségréteg is talál ki-indulásként valami szórakoztatót, ami-nek segítségével rá tud hangolódni az előadásra, amelyik egyébként a gondolati színházat elutasítja. Hogy konkrét példát mondjak, ilyen Örkény *Pisti a vérzivatárban* című darabja, amelynek elő-

adásáról még azok a nézők sem mentek el, akik kezdetben túl modernnek tartották, nem értették, mert közben jókat nevettek bizonyos szövegpoénokon, helyzeteken, s ráhangolódtak a darab abszurdítására. Fantasztikusan rétegezett az esztétikai hatásrendszere. Vagy ilyen a *Tóték*, ilyen volt a *Stílusgyakorlat* című előadásunk, aminek például olyan frenetikus sikere volt, hogy át kellett vinni a stúdiószínházból a kamaraszínházba. Mániam is az, hogy ne legyen unalmas a színházi előadás, izgalmas színházat szeretnék.

- Nekem kicsit furcsa, hogy egy egyetemi városban nehéz megtölteni a színházat. Hogyan lehetséges ez?

- Az egyetemisták nem járnak rendszeresen színházba. Nagyon elfoglaltak, rengeteg órájuk van - én magam sem jártam, amikor egyetemista voltam, pedig lényegesen kevesebb óránk volt. Más-részt az egyetemista közönség eleve valami extravagánsra van beállítódva, az érdekli. A Csokonai Színháznak meg nem az a fő feladata, hogy az egyetemista közönségréteg igényét elégítse ki. Nem is tudná egyébként, hiszen nem olyan a színészösszetétel, hogy a társulat eszköztárában alkalmas lenne nagyon-nagyon újszerű, avantgarde, kísérletező, szabálytalan előadások létrehozására. Egyébként a stúdióelőadások eddig is fölkelthették volna jobban az egyetemisták érdeklődését. Majdnem reménytelen. Ennek ellenére ismét izgalmasnak ígérkező stúdióprogramot tervezünk. Eddig Debrecenben nem igazán játszottak például rock-musicalt vagy rock-operát, amire még mindig nem érett meg teljesen a helyzet, már ami a színészi felkészültséget, a technikai apparátust illeti, de igény van rá. Idén kísérletet teszünk arra, hogy a *Godspellt* bemutassuk. Szeretnénk feladatokat adni azoknak a fiatal, jól éneklő színészeknek, akik ilyen jellegű felkészültségüket nem nagyon tudták eddig megmutatni.

- Korábban is, most is említette, hogy elsősorban a színészek játéktílusának a megváltoztatását tartja nehéznek. Honnan hová szeretne e téren eljutni?

- Minden színházban az ottani szellem, az ott dolgozó rendezők, az ott játszó színészek egymásra hatásával kialakul valamilyen játéktílus vagy játékmódor. Nem tudom, hogy nekem lesz-e erre igazi lehetőségem. Saját rendezéseimben kisebb-nagyobb sikerrel próbáltam egy olyan színházi játékmódot kialakítani, ami közelebb van - elsősorban a film és a televízió hatására természete-

sen - a mai nézőhöz. Csak hát ez nagyon-nagyon nehéz. Alkalmas darabok és alkalmas műhelylégkör kellene hozzá. Elsősorban természetesen stúdiódarabok bemutatásával lehetne bizonyos - óvatosan fogalmazok - kísérleti munkát végezni. Kísérleten nem valami nagyon elvadult, avantgarde, a színház formai kereteit erősen feszegető dolgot értek, hanem egyszerűen csak a megszokott, begyakorolt megoldások mögé hatoló, szakmailag izgalmasabb színészi, rendezői feladatokat célzó munkára gondolok. Az a helyzet viszont, eddig is ezt tapasztaltuk, a közönség ízlése és a szakmai siker helyenként ellentétes irányba mutat. Konkrét példákat is lehetne természetesen sorolni. Nemcsak Debrecenben van így, tudom, más vidéki színházakban is előfordul, hogy egy közepes szakmai színvonalnál is alacsonyabban megvalósuló operettre is tódul a közönség, míg egy olyan bemutatót, mint Arden Gyöngyélete - ami szakmailag nagyon izgalmas munka, a darab maga is érdekes, nem szeretett a közönség. Isten tudja, hová, kell ebből az ördögi körből kimászni. Hogy most a közönség van a színházért, vagy színház nincs közönség nélkül. Véleményem szerint ahhoz, hogy ez a színház minőségileg előrelépjen, három lépést kellene megtenni, *egyszerre*. Nem egymás után, egyszerre. Emelni a színészi állomány minőségét, erősíteni a rendezői kart, szuverén, széles látó-körű, egyéni módszerű rendezőket ide-hozni, erős akaratú, kemény rendezőket, akik keresztül tudják vinni, amit akarnak, megvan a tehetségük, türelmük, kapcsolatteremtő készségük. A harmadik pedig: olyan darabokat választani, amelyek mondanivalójukban, formavilágukban illeszkednek ahhoz, amit az előbb elmondtam. Fontos, hogy már a felületi réteg is ragadja meg a néző figyelmét, mert ha már ezt, az első megközelítési síkot elutasítja, akkor aztán megdőglött az előadás. Egyszer, amikor Székely Gáborék voltak Szolnokon, azt írták róluk, hogy „a gyorsan beszélő szolnoki színház”. Ez például nagyon egyszerű eszköz arra, hogy hogyan lehet az előadások színvonalát dinamikájukban, tempójukban kikökeníteni abból a kényelmes mederből, ami az unalmasság veszélyével fenyeget. Abból a biztonságos, kellemes tempóból, amihez itt szokva vagyunk a debreceni színházban - sajnos. Saját rendezéseimben sem tudom ezeket az egyszerű tempógondokat megoldani. Ehhez az kellene, hogy a színészek többsége jobban kondicionálja magát, tartsa jobban rendben a beszélszerveit, hogy pszichés energiáit

úgy mozgósítsa, hogy minden előadáson a lehető legintenzívebb teljesítményt tudja nyújtani. Míg az operaénekesek minden nap énekelnek, trenírozzák a hangjukat, nem tudom, hány színész tart naponta beszédtechnikai gyakorlatot. Nagyon ránk férne, hogy tempósabban, energikusabban játsszunk, és ezzel együtt az előadásoknak más hatástényezői is megemelkedjenek. Ehhez kéne egy egységesen látó, egységesen gondolkodó, más módszerekkel, de egységes színházi ideál jegyében dolgozó rendezőgárda. Itt ugyanis most az van, hogy az egyik rendező így dolgozik, a másik úgy; amíg az én darabomban dolgozott a színész, én így kértem, másik rendező esetleg másképp. Ezt nagyon nehéz kialakítani, hosszú és nagyon kitartó munka eredménye lenne, ha ez megszületne.

– *Amennyire ismerem a színház korábbi történetét, nem volt könnyű direktort, vezetőket találni ide, de még vendégrendezőket sem.*

– Nem gondoltam volna, hogy a távolság, az, hogy kétszázhusz kilométerre vagyunk Budapeستől, ekkora visszatartó erő. Szerződötési tárgyalásaink során kiderült, hogy elsősorban ez az, ami riasztó. Budapestnek óriási vonzereje van. A másik az, hogy az utóbbi néhány évben a debreceni Csokonai Színház előadásainak szakmai visszhangja meglehetősen közepes vagy annál is rosszabb volt. A szakmán belül, kritikusok, újságírók, színházi szakemberek között nincs igazán, és valószínűleg nem is lesz egy ideig vonzereje a Csokonai Színháznak. Ide nem tódulnak azok a színészek, rangos rendezők, akikkel szívesen dolgoznánk, nekünk kell értük, utánuk menni, és kedvező ígéretekkel, ajánlatokkal, szerepekkel és anyagi jellegű csábítással rábírnunk őket, hogy hozzánk szerződjenek. Talán nem hoztunk eddig olyan izgalmas vagy érdekes produkciókat, amik fölkelthették volna más színháznál dolgozó színészek, rendezők érdeklődését. Ez nem azt jelenti, hogy minden produkciónk rossz volt, hogy nem születtek értékes előadások. Talán nem volt akkora por kavarva körülöttük, de bizony voltak nagyon jó előadásaink is. S voltak olyan előadások is, melyekre én magam sem szívesen ültem be.

Eddig a helyzetértékelés. Az itt megfogalmazott eszmények, elképzelések természetesen csak a konkrét előadásokon igazolódhatnak.

UNGÁR JÚLIA

Tragédia - groteszkben elbeszélve

Vahtangov és a Habima Stúdió

„Miért olyan az élet,
Hogy a legmagasabb magasról
A legmélyebb mélybe zuhan a lélek?
De nem marad a mélyben, Feléz és
indul a csillagok felé A csillagos
égben.”
(Héber dal - Harsányi Zsolt fordítása)

Sztanyiszlavszkij kérésére, -1918-ban Vahtangov elvállalta a héber nyelven játszó, Habima Társulat nevű zsidó színházi csoport vezetését. A Habima 1917-ben alakult meg Moszkvában. Alapítója, Nahum Cemach, a héber nyelv és a színház fanatikus, már-már prófétai elhivatottságú szerelmese, 1909 óta makacsul fáradozott egy héber nyelvű, magas művészi színvonalú, újító színház létrehozásán. A Habima tagjainak „megszállottsága” találkozott Vahtangov színház iránti vallásos tiszteletével. A színház „szent hely” volt Vahtangov számára, szószék Cemachéknak. (A habima héberül dobogót jelent, azt az emelvényt a zsinagógában, ahonnan felolvasnak a tórából.)

Első jelentős bemutatkozásuk An-ski *Dibuk* című darabjának előadása volt.

An-ski, valódi nevén Slojme Zainvil Rapoport, zsidó író és etnográfus 1863-ban született Belorussziában. Drámaírói munkásságát az irodalomtörténet nemigen tartja számon. *ADibukot*, amelynek eredeti címe *Két világ között* volt, színpadi megvalósítása és nem irodalmi értéke tette híressé.

A darab két fiatal tragikus szerelmi történetén keresztül a századvég jellegzetes közép-európai zsidó közösségeinek szokásait, ünnepeit, mindennapi életét mutatja be, amelyet át- meg átsző egy elevenen élő, népi hiedelemvilág. Chanan, a szegény jesivanövendék (azaz a felsőfokú, zsidó vallási iskola növendéke) és Lea, a jómódú kereskedő leánya között titokban mély vonzalom támadt. A nagy társadalmi különbség azonban elválasztja őket egymástól. Szender, a kereskedő apa eközben gazdag vőlegényt talált féltve nevelt, szeretett gyermekének. Chanan a közeli esküvő hírére holtan esik össze. Nyugalmat nem lelő lelke (ezt hívta a néphit dibuknak) azonban

Lea testébe költözik, és onnan irányítva a leány cselekedeteit, megakadályozza a házasságot. Szender a vallási közösség fejéhez, a cadikhoz (a csodarabbihoz) fordul segítségért, akinek ugyan sikerül kiűzni Chanan lelkét a leányból, Lea mégsem tudja elviselni Chanan elvesztését. Meghal, és a halálban egyesül szerelmesével.

A darabban végig jelen van a Mesulah, azaz a küldönc, akiről nem tudni, ki küldte, miért küldte. Szegényes öltözkéssel, vállára vetett batyujával, botjával az „örök vándor” benyomását kelti. Viselkedése azt sugallja, mintha előre látná, mi fog történni, mintha láthatatlanul ő maga irányítaná az eseményeket. Szerepe a görög tragédia kórusáéra emlékeztet. Szenderrel szemben a szerelmesek pártján áll. A hétköznapi, racionális erkölcsi normákkal, szokásokkal szemben egy mélyebb igazságot képvisel.

An-skinál az eredeti címben megjelölt „két világ” az élők és a holtak birodalmát jelenti. Chanan és Lea számára nincs éles határ a két világ között. A Mesulah helyesli, sőt szinte elősegíti misztikus egyesülésüket, és noha ez csak a halál birodalmában lehetséges, azzal, hogy az érzelmek szabadsága mellett szavaz, az élet mellett szavaz.

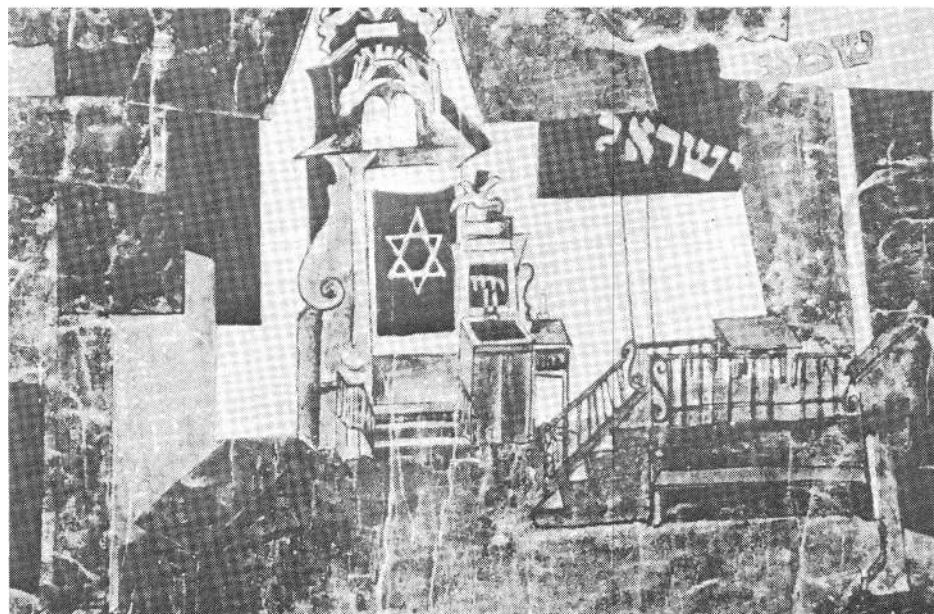
An-ski *Dibukja* a zsidó népelet, a misztikumoktól áthatott chaszid környezet festői, néprajzi hűséggel ábrázolt képeinek egymásutánja: az imaház atmoszférája, mindennapi élete, az esküvő, a cadik otthona, az ördögűzés szertartása stb. A figurák többsége vázlatos, a főszereplők egymáshoz való viszonya, reagálásuk az eseményekre alig-alig jelenítődik meg. Vahtangov alkotó fantáziája azonban meglátta és kibontotta a *Dibukban* rejlő lehetőségeket. A rendezés során szívesen mondogatta, hogy „megszállta a dibuk”.

A munka első szakaszában sokat foglalkozott az erkölcsök, szokások tanulmányozásával, az alakok pszichológiai rajzával. A legkisebb mellékszereplőt is hitelessé tette, mielőtt beillesztette volna az együttesbe, az egészbe. Vahtangov aprólékosan kidolgozta minden egyes figura fizikai jellegzetességét, fizikumát, jelmezét, beszédmódját, járását, személyiségének valamely karakterisztikus vonását, a közösségben elfoglalt helyét, szituációját a darabnak abban a pillanatában, amikor megjelenik. De ahogy haladt előre, egyre jobban eltávolodott az apró-lékos realizmustól. Miközben színészeitől azt kívánta, érezzék át zsidó voltukat és a zsidóság világát, megpróbálta ki-emelni a darabot ebből a különösségből.

A húzások világosan megmutatják Vah-héber nyelven elmondott szavaknak, amintangov gondolkodásának irányát. Elhagyatyleket nem is mindig értettek. A gesztu- a bibliára, kabalára, chaszidizmusra vo-soknak és mozdulatoknak táncra kellett natkozó célzások, idézetek nagy részét. emlékeztetniök. Mikor vázlataimat meg- Nyoma sem maradt a chaszid legendák-mutattam Vahtangovnak, ő már készen nak, csodákról szóló meséknek, az ősök volt az első felvonással. Nem tudom, mit és a halottak kultuszának. An-ski „kétérzett a láttukra, de azt tudom, hogy min- világából” eltüntette a másik, a halottaként nulláról kezdett ezután. A munka világát, amely szerves részét alkotta hőseirendkívüli izgalomban folytatódott” - mindennapi életének. Vahtangov értel-vallja Altman N. Etkind róla szóló köny- mezésében a két világa földön van: a sze-vében. Az első felvonás díszlete megfelelt gények és a gazdagok világa. A halottaka darabbeli helyszínnek: egy szerény világát számára azok jelentik, akik ezt aimaház belsejét mutatta. Mivel a színpad túlhaladott, pusztulóban levő társadalmatigen kicsi volt, Altman eltúlozta a pers- konzerválni akarják, az élőkét pedig azok,pektívát. A görbe falak, a bútorok hegyes- akik majd elsöprik.

szögben találkozó élei, a barnásszürke Az előadás végső formájának kialakí-különböző árnyalataira festett jobb oldali tásában meghatározó szerepe volt a fes-függő elemek, amelyek nem értek le egé- töművész Natan Altman díszlet- és jel-szen a földig, és ezzel megtörték a teret, a mezterveinek. Vahtangov először exp-ferde vonalak egy expresszionista fest- resszionistának „bélyegezte” és borza-mény hatását keltették, és jól érzékeltették lommal dobta vissza a festő terveit. Alt-a hely öreg, ütött-kopott voltát, sejtelmes, man otthonossága a zsidó világban, hatá-szomorú, kedélytelen légkörét. A teret az rozott világképe - aktív forradalmár volt -, imaház többféle funkciójának és a művészi látásmódja végül mégis meg-cselekménynek megfelelően osztotta meg, győzte Vahtangovot. „Vázlataimon azA mélyben a tóratekerceset rejtő szent embereket tragikusan kicsavarodottnak, szekrény volt látható különböző vallási megtörtnek ábrázoltam, meddő talajonszimbólumokkal díszítve! Balra elől a nőtt fákhoz hasonlítottak. A tragédiabatlanok padja, a poros könyvoszlopokkal színeit viselték. Mozdulataik, gesztusaikmegrakott asztal, a polcok és az írópultok sűrítettek, túlzók voltak. Maximálisanaz imaház tanulóhely jellegére utaltak. expresszív formára törekedtem. Maguk-Központi helyet foglalt el a bima nak a formáknak ugyanolyan hatással(szószerkéhez hasonló emelvény), amely-re kellett lenniök a nézőkre, mint az ősi néhány agyonkoptatott lépcsőn lehe-

Az első felvonás díszletképe a Habima Színház *Dibuk*-előadásából



tett feljutni. Itt zajlott le Lea és Chanan találkozása: Lea felment a bimára, és az egyik tartóoszlopának támaszkodva ide-oda hajladozott, hol keresve, hol elkerülve Chanan letről rátapadó lázas tekintetét. Noha csak egy vékony korlát választotta el őket, Lea a szent hely elérhetetlen magasan állt szerelmese fölött, aki csak a kezét meri közelíteni a korláthoz. A színpadi kép konkretizálja, képileg mutatja meg a köztük levő áthághatatlan társadalmi különbséget, és egyben érzékelteti, hogy Chananban a testi és a plátói szerelem küzd egymással. A bima alatt egy padon a Mesulah feküdt elnyúlva, mint egy éjjeli menedékhelyen.

Az imaház bizonyos mértékig a település társadalmi életének központja volt.

Altman kevés világítást alkalmazott az első felvonásban. A homályba vesző oldalfalak, az elmosódott kontúrok nagyobb teret sejtettek. Időnként úgy tűnt föl, mintha csak egy gyertya világított volna, amitől az alakok fantomszerű árnyaknak látszottak. A tervező rejtett fényforrásokat helyezett el, amelyek váratlanul éles fényt vetettek egy-egy arcra, s az arcok ettől olyan hatást keltettek, mintha faragott képek lennének. Az egyik lámpát például a batlanok asztalán nyitva felállított könyv rejtette magába, s alulról világította meg őket.

A szegénység és a misztikum atmoszféráját árasztó színpadkép egy elavult, régimódi világ képét mutatta. A díszlet felső részén aranyozott héber betűk voltak szabálytalanul felaggatva. Ez részint a cselekményhez kapcsolódott, részint a kor konstruktivista, futurista kollázsait, tipografikus játékait idézte, részint pedig aláhúzta a héber nyelv jelentőségét, amelynek jellegzetes zeneisége, kifejezőereje, az előadás fontos formai alkotóeleme lett.

A második felvonás színpadképe Anski életképet festő, bonyolult utasításaihoz képest sokkal egyszerűbbé vált. A központi elem a Szender háza előtti térség. A ház homlokzatának csak egy része látszott, amely a ház nagyságára engedett következtetni, hangsúlyozva Szender gazdagságát. A rikító - fehér, piros, zöld - színek Szender rossz ízléséről tanúszkodtak, és harsányságukkal kiemelték a koldusok szürkés rongyait.

Egyetlen vonal sem volt párhuzamos. A színpad két oldalán elhelyezett fekete, illetve fehér függő elem fokozta az aszimmetriát. A falak veszélyesen megdőltek - előrevetítve az összeomlást. A színpadtér közepén két kis asztal, földig érő

terítőkkal lefedve, egymástól könnyedén eltávolítva, ezekre szolgálták fel az ételt a szegényeknek. A körülöttük levő székek és padok nem voltak elegendők ahhoz, hogy mindannyian egyszerre ülhesse- nek. Az asztalok mögött kis dobogót emeltek az igazi vendégeknek, azoknak a nevetséges pózokba merevedett kispolgároknak, akiket óvtak attól, hogy a döngölt földön, a szegényekkel, koldusokkal egy szinten legyenek. Az asztalok előtt a lehető legnagyobb teret hagyták a koldusok helyváltoztatásának, táncainak.

Közvetlenül a házassági ceremónia előtt oldalra húzták az asztalokat, hogy a színpad mélységét visszanyerve fokozzák a szertartás fontosságát. Jobbra, a ház bejáratát képező nyílás felett lévő redőzött, vörös kárpit az esküvői baldachinra emlékeztetett, amely alatt a zsidó esküvői szertartás végbement. A díszlet fölötti héber felirat egy imát hirdetett, a hét házassági ima közül az egyiket.

A vendégek és a vendéglátók állandóan jöttek-mentek, ami az esküvői készüldés, a konyhai sürgés-forgás stb. hangulatát érzékeltette. Az igazi ünnep benn a házban zajlott, a koldusok oda csak beleshettek, a sötétvörös falba ferdén vágott kis zöld ablakon át. Vahtangov és Altman azonban mind dramaturgiaiilag, mind képileg igazságot szolgáltatott a koldusoknak. Őket tették meg a második felvonás igazi főszereplőivé. Miután Leát megszállta a dibuk, a koldusok léptek a vendégek dobogójára. A térbeli szintkülönbség felcserélődött. Gúnyos, diadalmas nevetésük ellenpontozta a szerencsétlenséget. Ebben a kontextusban az esküvői baldachin élénkpirosa a forradalom fenyegető jelképévé vált.

A két utolsó felvonást Vahtangov összevonta. A színhely Aszriel cadik lakása, a rabbik szokásos bútorai: hosszú, téglalap alakú asztal, körülötte padokkal, az asztalfőn a cadik karosszéke.

Altman telitalálata volt, hogy az asztalt ferde síkban, hosszában, a nézők felé lejtve helyezte el. Az elrendezés agresszivitása megelőlegezte az „ördögűzés” zaklatottságát, a bekövetkező drámát. A harmadik felvonásról készült fotókon a színpad központi helyét elfoglaló asztal első látásra egy ravatal képzetét kelti. Erre hanyatlott Lea élettelenül, kimerülten, amikor a dibuk kemény küzdelem után elhagyta a testét.

Magas, támlás karosszékeben a cadik mindenkin uralkodott, és nemcsak azért, mert mindenki más alacsonyabban volt, mint ő, hanem azért is, mert a ferde sík

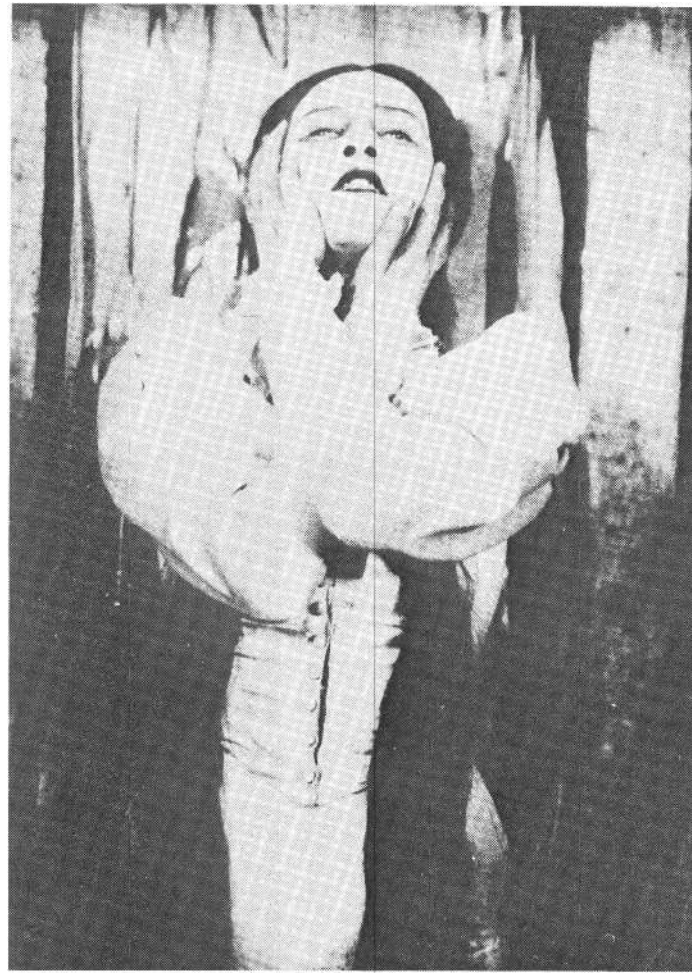
miatt nehéz egyensúlyi helyzetben kellett mozogniuk. A térbeli helyzet a cadik társadalmi rangját szimbolizálta. Altman színhasználatát ironizálta a cadik pozícióját. A fehér és az „égi” kék dominált, a harmadik felvonásban, Aszriel fehér ruháján kék foltok villóztak. A kék függő elemek szentséget sugalló hangulatával kegyetlenül ellentétbe hozta az ördögűzés kiáltásait. An-skival ellentétben, akinél a darabban végig sötétség, éjszaka, homály van, az előadásban Aszriel, ebben a kopár, hideg világosságban, teljes fényben kénytelen boszorkányságot űzni és elbukni.

A színek használata, ütköztetésük, kontraszt hatásuk magáért beszélt, így például Lea tiszta fehér ruhája a koldusok mocskosnak tűnő, szürkésrongyai között, vagy fekete ruhája a fehérbe öltözött Cadiknál. A smink maszkoszerűek voltak. Zavadszkij, Vahtangov képzőművészet iránt is érdeklődő tanítványa készítette őket. „Altman expresszív, jelzések díszleteihez nem illettek a szokásos vagy természetes maszkok. Én a maszkokat tiszta színekből - pirosból, kékből és sárgából - készítettem, úgy »rajzol- tam« az arcokat, mintha papírra vagy vászonra rajzolnék. . .” - írta visszaemlékezéseiben. Az arcra festett élénk színű geometrikus formák - háromszögek, körök, rombuszok - körvonalait tussal húzták ki, ami keménységet, dombormű jellegét adott nekik. A koldusok festése a clownokéra hasonlított. Az erős festés a játékot is befolyásolta, a színészek a maszkokba bújva többet mertek, bátrabban, szabadabban mozogtak. Vahtangov kihúzott a darabból minden olyan szereplőt, aki nem befolyásolta a cselekményt. An-ski vázlatos figurái és egymáshoz való viszonyaik társadalmilag meghatározott, pontos, világos körvonalat nyertek.

Chanant megfosztotta minden misztikumától és túlhajtott vallásosságától: lázadó szerelmes, a vallás és a fennálló rend ellensége. Megsokszorozta ki- és bejöveteleket, amivel az alak belső izgalmát, elfojtott indulatait érzékeltette. Színésznőre (Miriam Eliasra) osztotta a szerepet, ami fokozta a figura érzelmi telítettségét, és egyben kizárta a Chanan és Lea közti szerelem beteljesülésének minden realitását. A színész nő törekvése, érzékeny aravonásai, nagy sötét szeme, finom keze, egész személyisége hitelesítette Chanan eksztázisig fokozódó lázas szenvedélyét, halálán túl is élő „emberfeletti” szerelmét. Lázadásának és szerelmének legközvetlenebb megnyilvánulása, az *Énekek éneke* egy strófájának rajongó hangon tolmácsolás előadása volt.



Chanan: Miriam Elias



Lea: Hanna Rovina

Sápadt, halovány arcával, fekete ruhájában mintha a „sötétség hercege, Lucifer” lett volna. Maszkja olyan tökéletes volt, testtartása, mozgása annyira stilizált, hogy valóban férfinak hitték. Lea eredendően engedelmes fiatal lány, akit arra neveltek, hogy a családi tűzhely őrzője legyen. A szerelem azonban áttörte a nevelés és a szokások emelte falakat. Lea első megjelenését, a szerelmek szövegben csak pár másodperces találkozásait, Vahtangov az előadás egyik kulcspillantatává tette. Öltözetük, mozgásuk, térben elfoglalt helyük, megszólalásuk és csendjeik aprólékos kidolgozása annak a belső tűznek, szenvedélynek kifejezését szolgálta, amelynek igazolni kellett mindent, ami azután következett. An-skinál nem tudni, hogy reagált Lea Chanan halálára és a házasság hírére. Szomorúan bár, de beletörődően készül az esküvőre. A Leát alakító Hanna Rovina fehér menyasszonyi ruhájában, fehér-re festett, komor, kifejezéstelen arcával, merev, gépies mozgásával olyan volt, mint egy nagy marionettfigura. Megbénította a fájdalom, a koldusok kényükre-kedvükre mozgathatták, táncoltathatták, és amikor elengedték, meghajolt, mint egy törékeny virágszál, amely támasz nélkül maradt. Chanan halálával valójában belőle is elszállt az élet. Igazából csak akkor elevenedett meg, amikor meg-

szállta a dibuk. Erős, férfias kiáltást hallatott, tekintete rémült volt, rángatózott, vonaglott. Vahtangov nem félt Lea drámájának szélsőségesen testi megjelenítésétől. Ugyanígy, az ördögüzéskor is, fizikai cselekvéseit helyezte a jelenet középpontjába. A látványra helyezte a hangsúlyt. An-ski felfogásában Lea „dibuktól megszállt” állapota természetellenes, amit meg kell szüntetni, hogy helyreálljon a rend, az élet rendje. Vahtangov értelmezésében ezzel szemben forradalmi megnyilvánulást, a régi, a pusztulásra ítélt társadalom tagadását jelentette. Lea halála a lázadás tettévé vált, a cadik, mint a régi rend képviselője fölötti győzelemmé.

Hanna Rovina olyan tökéletesen tudta utánózni a Chanant játszó Miriam Elias hangját, hogy állítólag még Engel, a zeneszerző sem tudott különbséget tenni. Elias valóban „beleköltözött” Rovinába. A színésznő alakításában Lea egy méltóságos és szemérmes modern Antigoné, a tisztaság szimbóluma lett.

Vahtangov rendezésében Aszriel cadik nélkülözött minden szentséget, vallási szenvedélyt, kétséget, csodatevő képességet. A chaszid közösség tiszteletet parancsoló, megbecsült, bölcs vezetőjéből nem maradt más, mint egy fáradt öregember egy elavult hierarchia csúcsán. A retrográd hatalom üres jelképe lett, reakciós erők képviselője, amelyek azzal, hogy

igyekeznek megakadályozni a két szerelmes halál utáni egyesülését, elnyomják az egyén szabadságát. Az „ördögűző” Aszrielnek Vahtangov vén boszorkányjelleggel kölcsönzött. A csodarabbit játszó Cemachot megbotránkoztatta Vahtangov koncepciója, és makacsul igyekezett megmenteni az eredeti figurából annyit, amennyit csak tudott. A rendező elképzeléseit a szerepet szintén játszó David Vardi valósította meg. Már alacsony termete is a nagyság hiányát sugallta. Gonosz szemű „kis chaszid varázslót” alakított.

A gazdagon öltözött, fehér ruhás cadikkal Vahtangov szociálisan is szembeállította a koldustarisznyás, szegényesen öltözött Mesulah plebejus figuráját. Szövegét a minimumra csökkentette, hosszú szünetek között alig mondott néhány szót. Jelenléte nyugtalanító volt, feltűnt, eltűnt titokzatosan. Az első felvonásban szakálla árnyéka a falon súlyosan hirdette fenyegető érkezését. Gesztusait szinte szoborszerű plasztikussággal formálta meg. Hol összezsugorodott, hol kihúzta magát, mint egy szálfá. Hosszú redingot-jában, koldustarisznyával a vállán, bottal a kezében úgy járt, úgy szelte át a színpadot, mint aki a kérlelhetetlen végzet útját követi. „Vahtangov szenvedélyesen kutatta, hogyan lehet színpadi eszközökkel érzékeltetni a szakadatlan

mozgást. A Vándor (Mesulah) a színpadon párbeszédet folytat partnerével, és eközben természetesen megáll. Alakjában azonban így elvész valami fontos: már nincs örök mozgásban. És Vahtangov egyszerre csak megtalálja a megoldást: megmutatott Karevnek, a szerepet játszó színésznek egy félmegállást, a mozgásban való pillanatnyi megmerevedést. Az egész szinte csak egy másodpercig tartott, mintha meg se szakítaná lépteit, és valóban úgy tűnt: azonnal továbbmozdul. A botot tartó kéz előrenyúlt, a térd meghajlott, a törzs megdőlt a mozgás irányában" - írja Zavadskij. A Mesulah két fekete fátvált hordott tarisznyájában. Ezekkel takarta le a halott Chanant és Leát. Tudta, hogy szüksége lesz rájuk. A Mesulahot az tette nyugtalanítóvá, hogy mindent előre tudott. Tudott vala-mit, amit a többiek nem tudtak; tudta, hogy ez a világ halálra van ítélve.

Az An-ski ábrázolta XIX. századi társadalomban Szender inkább pozitív figura volt, mint sem. Munkájával, önjelölésével érte el pozícióját, nagykereskedő, a kis település jeles tagja, van szép háza, sok pénze, szolgálói. Buzgó hívó, adományokat ad a hitközségnek, ahogy illik. Tisztelik, becsülik, és azt remélik, hogy a következő generációban egyre több Szender lesz és egyre kevesebb szegény. Lányának kényelmes, jó életet akar biztosítani, ennek a társadalomnak a morálja szerint egészségesen, józanul gondolkodik. Vahtangov tökéletesen elvette ezt a szemléletet. Abban a pillanatban ragadta meg Szendert, amikor az megszegi házassági ígéretét, előnyben részesítve a gazdag jelöltet a szegénnyel szemben. Szender gazdagsága nem a társadalmi jólét letéteményese, hanem kihívó és pusztító hatalom. Ő a komédiából ismert gonosz apa, a commedia dell'arte fősvény Pantalónéja, a Doktor groteszk külsővel megáldott figurája. Mozgását ellenszenves nagy pocakkal tette nehezkessé.

A koldusok szerepe An-skinál alig több, mint statisztéria. Szokás volt meghívni és megvendégelni őket az esküvőre. Amikor a darabban sűrűsödik a bonyodalom a főszereplők körül, eltűnnek a színről. Vahtangov megfordította a szituációt. Az egész felvonás alatt jelen voltak, előbb jöttek be, és ahelyett, hogy kimentek volna, ott maradtak, legföljebb némelyikük bebújt az asztal alá. Ők képviselték a népet, az elnyomottakat, a gazdagok megnyomorított áldozatait. Nemcsak jelen voltak, de rendkívül aktívak is.

A második felvonásnak Vahtangov „a koldusok lázadása” címet adta. Fellázadnak Szender ellen, aki nem vendégelte meg őket elég jól, és akinek feltűnő gazdagsága létükkel szemben sértésnek minősült. Számukat Vahtangov hétről tizenkettőre növelte, így már tömegként hatottak.

A zsidó esküvő szokásai közé tartozott, hogy a menyasszony és a vőlegény mindenkivel táncol, aki csak akarja. De a jókedv és a vidámság, ami abból fakad, hogy mindenkivel megosztják örömeiket, az előadásban lidércnyomássá változik. Csikorgó muzsika hangjaira a koldusok Leát fékevesztett körtáncba vonták, aki védtelenül vergődött karjukon. Táncuk, gyűlöletük kifejezésének sajátos eszköze lett. Minden gesztusukban fenyegetés rejtett. Fizikai torzságukban agresszivitás, támadás és kihívás. Mindegyiküknek volt neve, és mindegyikük vala-milyen egyéni betegségben - púposágban, sántaságban, süketségben, tüdőbajban, hülyeségben stb. - szenvedett, mindegyikük kitalált magának valamilyen állatot - megvert öreg róka, kutya, rontó madár, kiéhezett farkas, béka stb. -, amelyhez hasonlított, amelynek viselkedését utánozta. Visszataszító rútságuk az elszabadult népharag veszélyességére figyelmeztetett. A felvonás végén, rosszindulatú, erőteljes gyűlölet kiáltásuk nyugtalanítóbb volt, mint az, hogy Lea testébe dibuk költözött. A rémült vendégek, a „torkon ragadott burzsoázia” számára láthatóvá, tapinthatóvá vált a forradalom fenyegető közelsége. A koldusok nem-csak agresszívek voltak - igazuk is volt.

A koldusok lakodalombeli szerepe Ascher Tamás 1975-ös *Kaukázusi krétakör* rendezését juttatta eszembe. Gruse esküvőjén a félhalottnak hitt Juszuffal, a hívatlanul odacsődült vendégek, egy gúnyos, trágár dalt énekelnek. A gúny Gruse ellen irányul, aki a kaposvári előadásban az Énekeshez menekült védelemért, igazolásért. Az Énekes magatartásával azonban ez esetben a vendégek pártján áll, akik rosszindulatúak és kegyetlenek, de voltaképpen igazuk van. Vahtangov a többi szerepet is gondosan kidolgozta. Mind az egyéneknek, mind a csoportoknak (batlanok, chaszidok) pontos, világos formát adott. Egyéni vonásai mellett mindegyikük képviselt egy nagyon határozott brechti értelemben vett társadalmi alapposztust. Gesztuson Brecht nem egyszerűen taglejtést, gesztikulálást értett, hanem összmagatartást, amely megmutatta az emberek egymáshoz való

viszonyát. A vőlegény nevelője, Mendel például egyszerű kísérőből meghatározott személyiséggé, egy lenézett osztály alázatosan hajlongó képviselőjévé változott. Köszönti Szendert (ez a darabból hiányzik), aki alig válaszol rá.

Vahtangov a darab szereplőit egy olyan gesztikus rendszerbe foglalta, amely rendkívül érthető és kifejező formában húzta alá az előadás mondanivalóját - nevezetesen, hogy ez a világ igazságtalan, és megérett a pusztulásra.

Vahtangov mindig nagy súlyt fektetett a színészi játék plaszticitására. Forma iránti érzékenysége, formateremtő képessége a *Dibukban* szoborszerűen plasztikus alakokat teremtett. A színészek előbb megkonstruálták személyiségüket, testi cselekvéseiket, a szó csak azután következett. A gesztus szülte a szót, kísérte vagy helyettesítette. Nagy fontosságot tulajdonított a kéz kifejezőerejének. „A kéz a test szeme”, mondta, és olyan előadásról álmodott, amelyben a kezekről le lehet olvasni mindent, amelyben a kezek lettek volna a kifejezés legfőbb eszközei.

A *Dibuk* kezjátékának egyik legszebb példáját megörökítette egy fotó, amely azt a pillanatot rögzítette, amikor a cadik ki akarta üzni Leából Chanant szellemét. A dibuk fájdalmasan kiabált, és Rovina kereszbe tett karjával úgy ölelte át a nyakát, keze úgy simult az arcához, mintha Chanant keze lett volna. A mozdulat egyszerre sugároz gyengédséget és szenvedélyt. Ezt a két embert sem élteben, sem holtában nem lehet már elválasztani, sőt megkülönböztetni sem egymástól. Mivel a héber nyelvet csak kevesen értették, Vahtangov a hangok, a hangzás valóságos partitúráját dolgozta ki. Beszédhang, zoltáros mormolás, ének, zene váltogatgatták egymást, sokszor egyetlen mondaton belül. „Az ének - költői szó, az ének és a tánc az antik színházat idéző egységes szintézisben jelentkezik” - írta az egyik korabeli kritika. A darab folklorisztikus táncai az előadásban drámai jelentést kaptak. Ilyen volt például a batlanok mulatozásának jele, nete az első felvonás végén. Mikor Szender bejelentette az eljegyzést, válluknál összekapaszkodva, körtáncot jártak, egyre gyorsabban, lelkesen ugrálva a kimerülésig. Táncuk megtartott valamit a folklorisztikus elemekből, a brinitzi chaszidok szombatot ünneplő táncára emlékeztetett. A drámai szituációban azonban vidám táncuk tragikussá vált, mivel nem vették észre, hogy Chanant közben holtan esett össze, és így voltaképpen a holttestén



Prudkin (Mesulah) és Hanna Rovina (Lea) Vahtangov Dibuk-rendezésében

tapostak. A koldusok táncában nem volt semmiféle folklorisztikus elem. Vahtangov itt nem zsidó táncot akart. Azt kellett megmutatniuk, hogy a Koldusok táncolnak egy Gazdag Ember esküvői ünnepségén. „Neked levágták az egyik lábadat, nehezre esik a tánc, mégis táncolj! . . te vak vagy, nem látsz semmit, nem tudsz táncolni, nem kell táncolnod, és mégis táncolj! Egyfajta tánc-tiltakozásra, tánckiáltásra van szükségem” - mondta Vahtangov.

Az orgiába csapó dühöngő, örvengő „balett”, fenyegető forradalmi körtánc, a carmagnol vagy a boszorkányszombat képzetét keltette. A koldusok tehetetlenül, esetlenül mozogtak, lihegtek, csúfságuk „teljes pompájában” megmutatkozott, torzságuk még feltűnőbb volt. Táncuk nélkülözött minden szépséget, kecsességet. Az összerendezetlen mozgás bal-jós képet nyújtott. Ahogy a dikció észrevétlenül váltott át a szóról az énekekre, a testi kifejezés is észrevétlenül ment át a gesztikulációból a táncba. Vahtangov arra törekedett, hogy egyetlen gesztus se legyen hétköznapi, mindent a színház eszközeivel, „teátrálisan” fejezzon ki.

A gesztusokhoz hasonlóan a zene is a cselekmény része lett, újraalkotta a dramaturgiai szerkezetet. Vahtangov, a zeneszerző Julij Engel segítségével, aki naponta

új témákat hozott, fokozatosan csökkentette a szöveget, és növelte az énekelt részek számát. Az előadást a „Miért olyan az élet. . .” kezdetű chasid dal keretezte, amelyet a zenekar adott elő. Az elején az atmoszféra megteremtését szolgálta, a végén pedig a feszültség feloldódását, a megbékélést érzékeltette. Érdekes végigkísérni a második felvonás zenei szerkezetét.

A vendégek beszélgetése helyett falusi muzikával kezdődött (zenekar), amit a koldusok „aj, aj, aj”-t énekelve kísértek. A gesztusok és hangok szintjén mindig és mindenütt jelen voltak. Először a menyasszony tiszteletére táncoltak egy csikorgó hangzású zenére. Majd Lea táncolt a koldusokkal egy második, gyorsabb témára. Ezt követi Lea és az öreg koldusasszony, Dreizl tánca, amely lassan, töredékesen, gyászosan kezdődött, hogy aztán nyugtalanító élenkségbe csapjon át, a koldusok bátorító, kellemetlen rikkantgatásai közepette. Amikor az imaház szolgája, Májér egy rituális dallamra énekelve közölte, hogy Szender fejenként tíz kopeket adományoz nekik, énekelve válaszoltak, de modulációjuk parodisztikus volt, kigúnyolták a liturgikus intonációt.

Jókedvű esküvői muzsika jelezte a vőlegény érkezését. Lea barátnőinek replikái

könnyed csiripelésként keveredtek bele. Csellón játszott új zenei téma kísért a menyasszony bejövételét és elhelyezkedését a szertartás által előírt széken. A vőlegény „belépője” a „Miért olyan az élet...” variációjára történt, ami egyúttal Chanan, illetve háborgó lelke jelenlétét sugallta. Vahtangov ezzel motiválta Lea lázadását, azaz dibuk általi „megszállottságát”. Lea férfihangon énekelte az *Énekek éneke* elejét, ugyanúgy, mint Chanan az első felvonásban. A koldusok győzedelmes, emelkedő kiáltása kivált a széttöredezett, lefelé ereszkedő zenéből - a zenekar szétbomlott az általános zűrzavarban. Az *Énekek éneke*-motívumot Vahtangov gyönyörűen végigvitte. Mikor a harmadik felvonás végén a dibuk elhagyta Lea testét, Chanan hangja újra megjelent. Panaszosan énekelte az *Énekek énekét*, majd Lea is bekapcsolódott, és a zenekar kíséretében együtt énekeltek, mondták, ezzel érzékelte misztikus egyesülésüket.

Vahtangov a *Dibukban* elérte az általa groteszknek nevezett kifejezőerő felső határát, a tartalom legmélyebb, legrejtettebb lényegének pontosan kiválasztott színpadi formáját. A *Dibuk* világsikert hozott a Habimának, ugyanolyan jelképévé vált, mint a Moszkvai Művész Színháznak a *Sirály*.

színháztörténet

KÖTŐ JÓZSEF

A nagybányai hivatásos színmozgalmak krónikája (1918-1940)

A nagybányaiak előszeretettel nevezték városukat a művészet Barbizonjának. Valójában legendák keringtek arról, hogy a festőiskola oly népszerűvé tette a kultúratisztelést, hogy nagyon sok egyszerű bányász ház falán is neves festők nagy értékű művei függtek. A színház fejlődésének kedvező körülményeket teremtett, hogy 1910-ben befejeződött az állandó színház építése, s a társulatok megfelelő technikai körülmények között játszhattak, a közönség kulturált feltételek között hódolhatott színházpártoló szenvedélyének.

Mindezek előrebocsátása után tanulságos lehet Nagybánya két világháború közötti színmozgalmának feltárása, hisz adatai általánosítható képet vázolnak fel az önálló társulattal nem rendelkező, különböző színikerületek mellékállomásaiként szereplő városok színházadásának megismerésére. Mert a művészet Barbizonjának ez volt a státusa a korszakban: általában a Szatmár központtal kialakított színikerület városaként évenként hosszabb-rövidebb tavaszi és őszi szezonban részesülhetett, aszerint, hogy a közönség meddig tudta biztosítani az önelátásra berendezkedett együttesek létezését.

A helyzet modellértékét akkor érzékelhetjük, ha felmérésünkből kirajzolódik az 1918 és 1940 közötti színmozgalmak néhány alapvető sorsproblémája: teljesíthet-e kultúrmissziót a közönség-ízlés diktatúrájának kiszolgáltatott színház? Pártolta-e a publikum a hullámszó gazdasági helyzetben a teátrumot, létezett-e hatékony színház-közönség kapcsolat, következtetésképpen bírt-e sorsformáló erővel a színmozgalmak? Társadalmi összefogással (színházpártoló szervezet létrehozása, városi és állami támogatás, utazási kedvezmény) próbálták-e megoldani a válsággal küszködő színházak sorsát? Hogyan győzte a színház a technikai konkurenciát?

Ha verbálisan nem is válaszolunk majd ezekre a kérdésekre, de mint látni fogjuk, az események alakulásának okozatai mögött ilyen erők munkálnak.

A két világháború közötti színmozgalmak első éveinek mentora Szabadkay

József volt, aki rangos társulatot toborzott színikerülete számára. A tagok között ott találjuk rendezőként és színészként Mihályi Károlyt, aki később maga is jónövű színdirektor lesz, és színháztörténeti jelentőségű szervezői tevékenységével járul hozzá színmozgalmunk értékeinek megteremtéséhez; Szabados Árpádot, a sokoldalú művészegyéniséget, aki a színi pálya mellett kiváló újságíró, költő, drámaíró volt, a romániai magyar színműirodalom értékes fejezetét teremtette meg, s csak korai halála akadályozta abban meg, hogy a hazai színháztörténet legkiemelkedőbb egyéniségei közé küzdje fel magát; Borovszky Oszkárt, a későbbi marosvásárhelyi Székely Színház törzstagját; Soltész Amy drámai hősnőt, akinek a korabeli sajtó aláhúzza „naturalista-impreszionizmusát”, a kivételes stílusú Földessy Vilmost, Zilahi Irén primadonnát, Marsi Gizi naivát vagy Tóth Böske komikát, hogy csak azok nevét említsük, akik teljesítményük révén a színháztörténet alakítói lettek. Szabadkay igyekezett kultúrmissziós műsorpolitikát folytatni, hisz például az 1922/23-as évad június 2-án elkezdődött tizenöt napos nyári szezonjának játékkrendjén az *Anna Karenina*, a *Szökött katona* mellett Eftimiu *Prométheusz* is szerepel, amelyet a szervezett munkásság kulturbizottságának felkérésére vitt színre. Operettrepertoárján is túlnyomó többségben a klasszikus művek szerepelnek inkább (*Hazudik a muzsikaszó*, *János vitéz*, *A bajadér*, *Hamburgi menyasszony*). Szabadkay két részleges (próza és operett) társulata tehát kiegyensúlyozott anyagi és szellemi körülmények között dolgozhatott.

A következő évadra a kerületi koncesziót azonban már Gróf László kapja meg. Elődje konszolidált helyzete arra bátorította, hogy ne csak két részleges együttest szervezzon, hanem operaelőadásokkal is bővítse műsorát. Minden európai újdonságot be szeretne mutatni, s emellett számos klasszikus repérizzel kívánt a közönség elé lépni - nyilatkozta Gróf. A programnyilatkozat legfontosabb részében a direktor leszögezte: „fontosabb a művészet az üzletnél”. A nagyigényű vállalkozás jó képességű és népes társulatot kívánt. Két színész-rendezőt is foglalkoztatott: Békeffi Lajost és Darvas Ernőt, két karmestert alkalmazott: Békeffy Mihályt és Seprődi Jánost, külön balettmeistere volt az együttesnek: Solymosi György. Vezető művészei voltak társulatának G. Polgár Mariska (drá-

mai hősnő), Kürti Böske (primadonna), Pogány Béla (drámai hős), Fratta Géza (bonviván). Az 1923/24-es évad őszi szezonját szeptember 5-én kezdte el Gróf Nagyabányán. Hogy közönség alapját biztosítsa, az október 7-ig tartó vendégcsereplés idejére húsz estére szóló szelvénybérletet bocsátott ki (árak: 3000, 780, 600, 500, 420 lej). Az árak magasabbak, mint eddig, de művészileg is többet ígér Gróf, mint elődjei. A teljesítmény érzékeltetésére soroljuk fel címlistáját: próza: *Ibolya*; *Falurossza*; *Csábító*; *Új rokon*; *Az ártatlan Don Juan*; *Lyon Lea*; *Vasgyáros*; *Lengyel zsidó*. Opera: *Parasztbecsület*; *Szulamith*. Operett: *Kis kadét*; *Trilby*; *Ártatlan Zsuzsi*; *Mágnás Miska*; *Lili bárónő*; *Cseregyerekek*; *Éva*; *Túl a nagy Krivánon*; *Dolovai nábob leánya*; *Élvált asszony*; *Beoltott Aladár*; *Asszonyok boldogja*. A kritika örömmel konstatálja: a közönség több művészt kap, mint eddig, kiemeli az összjáték minőségét, a rendezés igényességét, a díszlet színvonalas kivitelezését. Mindezek ellenére a közönség nem pártolja kellőleg a társulatot, míg a szezon elején félházas kezdésről beszéltek, addig a végére már „szégyenletesen üres házak”-ról írtak a nagybányai színiélet krónikásai. Ily módon a kielégítő szakmai színvonal ellenére az őszi szezon anyagi veszteséget eredményez, és 500 000 lejes ráfizetéssel zárul. Gróf még az évad folyamán újult reményekkel tér vissza a városba, hogy megtartsa tavaszi szezonját, amely május 26-án kezdődött, és június 9-ig tartott. Még társulatát is erősíti, a már említett vezető művészek mellett ismét Nagyabányán játszik Szabados Árpád, és eljön Jódý Károly is, a neves színházi ember. De már óvatosabb Gróf. Operatársulatát nem hozza Nagyabányára, csupán a próza-és operett-részleget vendégcserepelteti. Mikszáth, Molnár fémjelzi a drámai részleg játékkrendjét, s a város híres író fiának, Tersánszky Józsi Jenőnek a darabját, a *Szidikét* is másorra tűzik ünnepélyes külsőségek között, bevezető előadást a helyi szellemi élet egyik szervezője és vezetője, Krizsán P. Pál, a Nagyabánya című lap tulajdonos-főszerkesztője tartott. Az operettelőadások sorából kiemelkedik a *Gyöngypalota* című zenés játék, Békeffy Mihály, a társulat karmesterének műve, melynek bemutatója társadalmi eseményné vált. Gróf ismét bérletezéssel próbálkozott, de mint az ősszel is történt, megint kicsi érdeklődés és támogatási készség volt jellemző a közönségre. Az egész szezon folyamán egy-két teltházas

előadás akadt, amely 9-10 000 lejes bevételt jelentett, a döntő többség azonban. 2-3000 lejes inkasszó mellett zajlott. Elképzelhető, milyen gazdasági mérleggel zárult az évad, ha a társulat napi rezsije 9500 lej volt,

Feltételezhető, hogy a nem várt eredménytelenség elkedvetleníthette Gróf Lászlót, mivel a következő, 1924/25-ös évad kerületi direktora már Kovács Imre. Elődei szervezési keretein ő sem változtat. Kovács is őszi (október 13-28) - tavaszi (május 11-25) szezon formájában próbálja kielégíteni a város színházigényét. Újdonság, hogy a többi direktortól eltérően, a szezonok között is vendégszerepelt Kovács Nagybányán, így november 24-25-27-én; december 22-én; január 16-17-én; március 3-4-én és 9-én. Folytatta a bérletrendszer szervezését, s a közönségvonzerő növelése érdekében a bérlelőknek húszszázalékos kedvezményt nyújt. A város színházszerető rétege, hogy kiköszörülje az elmúlt évad folyamán a pártoló erőn esett csorbát, a helyi lap, a Nagybánya hasábjain keresztül felhívást intéz a lakosokhoz: „... béreljünk. . . hogy Nagybányának továbbra is legyen, maradjon magyar színháza.” Növelhette a színházbajáró kedvet, hogy az új direktor új társulatot lépett közönség elé, s a nagybányaiak élvezhették Marosi Géza főrendező és drámai hős művészetét, akiről tudjuk, hogy az irodalmi színház nagy híve volt, hisz rendezői és színészi alkotói lapjára olyan művek kerültek előző állomáshelyein, mint az *Othello*, *A velencei kalmár*, *Hamlet*, *Sasfiók*, *Cyrano de Bergerac*, *Haramiák*, *Prométheusz*. Felsoroljuk a társulati névsort, hogy érzékeltessük, szak-mailag jól felkészült csapat volt Kovács direktor truppja, hisz a nevek a két világ-háború közötti színmozgalom törzsgárdáját alkotó listán szerepelhetnének: Fajk Rózsi (primadonna), Pálffy Blanka (táncos primadonna), R. Halász Baba (primadonna), Baranyai Mancsi (szubrett), Csengery Stefi (énekes szubrett), K. Szűcs Irén, Völcsy Rózsi, Benes Tusi, Szendrey Józsa, Lázár Hilda (hősnő), Örvösy Géza (bonviván), Keleti Árpád (tenor bonviván), Homokay Pál (lírai szerelmes), Botyán Kálmán, Deésy Jenő, Baróthy Jenő (buffó), Szigethy Antal (apaszínész). Az operettelőadások színrevitelét tizenhat tagú kórus és tizenhat tagú katonazenekar segítette. Marosi jelenlétét a XX. század első fele nagy sikerű drámaíróinak műsorra tűzése érzékeltette: Molnár Ferenc (*Üvegcipő*),

Zilahy Lajos (*Süt a nap*), Lengyel Menyhért (*Antónia*) jelezte az irodalomközpontú színház szándékát. Állításunk igazolására említsük meg, hogy színre került *Az ember tragédiája* is. Az említett művek előadásszáma azonban elenyészően csekély a divatos, kevés irodalmi értéket felmutató prózaújdonságoké vagy az operettelőadásoké mellett. A szak-mailag felkészült együttes „általában szép, összjátékban jó” előadásokat produkált, de a látogatottság átlaga nem haladta meg a jó félházakat, úgyhogy például az eredetileg három hétre tervezett tavaszi szezon lerövidült két hétre.

Az eredményeket látva, féltve a város színházkultúrájának jövőjét, a helyi lap színházi recenzese, egyébként alap tulajdonosa és főszerkesztője, Krizsán P. Pál figyelmezteti a színházbajárókat, hogy Nagybánya „amolyan bal kézzel kezelhető kultúrközönség” lesz. Az aggodalom beigazolódni látszik, hisz az 1925/26-os évadra az Arad-Temesvár-Lugos körzetből Fekete Mihály által kiszorított Szendrey Mihály kap nagybányai játszási engedélyt, de ő is a hagyományos őszi szezon helyett mindössze négy előadást tart a városban (november 9-10-én és december 4-én és 7-én). Ez a helyzet sokáig eltart, még az 1927/28-as évadban a koncessziót elnyert Gróf László-trupp is tavaszi szezonként három napot (június 6, 12, 13) játszik Nagybányán. A város színházpártoló kedve nagyon megcsappant tehát, ezt bizonyítja, hogy 1928 tavaszán Erdélyi Miklós, váradi társulátával megpróbálja visszaállítani a hagyományos színistruktúrát a városban, tizenkét új bemutatóra tízszelvényes bérletet hirdetett harminczázalékos kedvezménnyel, de olyan kis létszámú volt a bérletkötés, hogy az igazgató nem meri vállalni a kockázatot, és lemond a Bányára való jövetelről.

A város színjátszásának újabb fellendítésére az 1928/29-es évadban Ferenczy Gyula tesz kísérletet. Ferenczy Bécsben és Párizsban folytatta egyetemi tanulmányait, zeneszerzőként is sikert aratott, *Intermezzo* című balettjével a zürichi Duncan Theaterben mutatkozott be. Ez a nagy kultúrájú, kiváló esztétikai ízléssel megáldott, jó szervező személyiség 1926-ban kapcsolódott be a színházi élet körforgásába, s néhány székelyföldi évad tapasztalatával lesz a szatmári kerület igazgatója s ennek révén Nagybánya színidirektora is. Ferenczy pályáját küldetésnek tekintette, s ezzel a hevülettel kezdte el szeptember 29-én négy hétre

szóló őszi szezonzát. Társulatában ott találjuk a szatmári színikerület számos törzstagját, Nagybánya régi kedvenceit: Szabadkayt, Vígh Ernőt, Borovszky Oskárt, Lázár Hildát, Tóth Böskét, s mellettük tehetséges színészek léptek színre: Ágoston Baba, Borsos Mancsi, Kőszegi Dusi, Tóth Ilus. Ferenczy a közművelődés jegyében mozihelyáras népelőadásokat is szervezett. Mindezek ellenére őszi szezonzát nem tudta kimozdítani Nagybánya színjátszásának szekerét a kátyúból, színház, kritika és közönség találkozása ismét elmaradt. Az előadások értéke és nívója valóban „változatos” volt, s azzal is megvádolták Ferenczyt, hogy csak a kis gázsíért dolgozó színészeket hozta el Nagybányára, az ötven embert foglalkoztató társulat éhbérért dolgozott, a valóban értékes művészek, mint Kaszab Anna vagy Csóka József nem léptek a város közönsége elé. Ily módon még a „kontár” jelzőt is leírták a társulattal kapcsolatban. Ismerve Ferenczy pályáját, gondolkodását, feltehető, hogy e mögött a sommás megállapítás mögött elfoglaltságok is munkálhatnak, de a kérdésfeltevés jól mutatja azokat a választásokat, amelyek között el kell igazodniuk a társulatoknak. Hisz az valódi dilemma, hogy az önellátó együttes minél olcsóbban kellett megjeljen, s nem egyszer szükségeltetett a nemzetiségi érzelmekre hivatkozni, hogy sok koncesszióval teli munkájukat elfogadtassák. Ferenczyék működésével kapcsolatban tevődik fel az a kérdés is, mely a korszak értékeremtő színművészetének első számú közellensége volt: „kisebbségi magyar kultúra cégtáblája alatt el lehet adni mindent?” Ezeket a megállapításokat nem cáfolja Ferenczy műsora, egyetlen kiugró, a világirodalom aranylapjához tartozó darabot sem találunk az egykori plakátokon, a közönségizlést nem alakító, hanem kiszolgáló művek címeit olvashatjuk ezeken. A műsorral kapcsolatban meg kell említenünk, hogy bemutatják a társulat tagjának, Vígh Ernőnek operettjét, *A rik-kancslány* címen. A kritika így arra a következtetésre jut, mint a romániai magyar színmozgalom helyzetét megoldani kívánó helikoni körök. A helyi lap 1928. november 4-i számában Krizsán Sándor ugyanazt a javaslatot teszi, mint az az évi helikoni tanácskozás résztvevői: „ne legyen csak három-öt színtársulatunk, de ezek javabeliek legyenek, nyújtsanak igazi magyar kultúrát”. Ferenczy állhatatosságára jellemző, hogy az őszi tapasztalatok ellenére február

3-án elkezdte az évad tizenhárom előadásból álló téli szezonját. A kritikákból levont tanulságként kiegészíti társulatát, s a város közönsége elé lép Krammer Mancsi és az igazgató felesége, F. Szász Ilona, a kiváló énekhangú művésznő, akivel a direktor Erdély-szerzte számtalanszor lépett közönség elé nagy sikerű előadóesteken, ahol az énekesnő férje szerzeményeit adta elő. Kitartásának eredményeképp ez a vendégszereplés már jobban sikerült, s mint a korabeli színikrónikások is megállapították, a közönség „elégge kitarzott”. Ferenczy nagy érdeme, ha viták pergőtüzében is, de visszaállította Nagybánya színjátszásának rendjét, s ettől kezdve ismét a megszokott ütemben következnek a vendég-játékok.

A színházba visszaszoktatott közönség háláját Fekete Mihály társulata aratta le, amely 1929 nyarán jól sikerült nyári idényt rögtönzött a városban. A Fekete-trupp vonzerejét növelte, hogy a direktor új egyéniségeket próbált megkedveltetni a színházpártolókkal, Szabó Ica, Joó Rózi, Szentesy Eta, Tanai Teri, Jódy Károly, Biza Laci, Gergely Lajos, Kürthy Károly, Antal Lajos nevét jegyezhetette meg a nyári szezon látogatója, de az igazi élményt a nézők számára magának Fekete Mihálynak a művészete jelentette, aki olyan bravúrokra is képes volt, hogy parádés szerepeiből egész estét betöltő előadást állítson össze, s társulataival egy műsorban színre vigye *Az ember tragédiája* I-II. képét, *a Bánk bán* II. felvonását, *A velencei kalmárból* Shylock felvonásait, a *Cyrano de Bergerac* V. felvonását s részletet a *Lyon* Leából. Persze a társulat műsorának zöme az operettek-ből tevődött össze (*Éltörött a hegedűm*, *Párizsi divat*, *Miss Amerika*, *Mesék az írógépről*, *Pista néni*, *Mit susog a fehér akác*, *Nótás kapitány*, *Marica grófnő*, *Árvácska*, *Csókos asszony*), ennek ellenére értékes előadásokat produkált Fekete társulata a július 1-én kezdődött, eredetileg tizenöt naposra tervezett, de a siker miatt háromhetesre megnyújtott nyári szezonban. Mi újat tudtak nyújtani Feketék, hogy jelenlétüket a városban „jóleső forradalmi rögtönzés”-nek minősítette a sajtó? Mindenekelőtt a helyáratok olyan szinten rögzítették, hogy mindenki meg tudja vásárolni jegyét, így teltházasszerűségeket biztosítottak. A társulat teljesítménye a romániai magyar színjátszás viszonylatában „magas nívót képviselt”. A színházművészet varázsának egyik sajátossága, hogy rögzíthetetlen, pillan-

tnyi és nehezen érthető. A korabeli színbírálatokat lapozgatva azonban mégis kikövetkeztethetjük a színi hatás és siker titkát, amely abban rejlett, hogy a színház kifejezte a változott idők emberének életérzését, az illúziót, az elképzelést a színészek ereje, tudása, abszolút biztonsága, kifogástalan összjátéka, pergő szereptudása teremtette meg.

Az 1929/30-as évadra Nagybánya színikoncesszióját Róna Dezső nyerte el. Róna tapasztalt színházi ember, sokoldalú művész. A romániai magyar színi-mozgalom kibontakozásának első éveiben az önálló, teljes évadot Aradon játszó együttes igazgatója volt, aki három részleggel működött, opera-, operett- és prózai társulatot foglalkoztatott, s elismerést vívott ki igényes zenei és prózai játékkendjével, személyes sikereket is aratva mint színész és operaénekes. Társulatának drámai rendezője Darvas Ernő volt, Galetta Ferenc főrendezői minőségben az operettelőadásokat vitte színre. Az együttes primadonnája Kovács Kató, szubrettje Majer Kató, bonvivánja maga a főrendező volt. Mellettük egész sor jónevű színész lépett fel: Erdődy Lily (szende és naiva), Szentgyörgyi Mária, Sz. Katona Emi (komika), Szabadkay József, Szakács Árpád, Felhő Ervin, Székely Bálint, Gömöri Emma, Csóka József, Jávor Alfréd. A társulat elég nagy létszámú volt, hatvan tagot foglalkoztatott, ami havi félmillió rezsit jelentett. A szezon október végén kezdődött, s november 14-ig tartott. A közönség nyári pártoló kedve tovább tartott, s Rónának szép házak előtt játszhattak. Különösen prózai előadásaik váltottak ki jó kritikai visszhangot (többek között Móricz: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Ibsen: *Kísértek*), a színbíráló így minősíti a drámai társulat munkáját: „kultúr-szentséget vitt színpadra”. Futotta erejükből a hazai alkotóművészet pártolására is, színre viszik főrendezőjük, Galetta Ferenc, komoly elismerést kiváltó, *Szerelem rózsája* című revüjét.

Bármilyen sikeresnek is minősült az őszi szezon, Róna nem tér vissza az évad második felében Nagybányára, mivel Janovics társulata szerzi meg magának a jogot az 1930-as tavaszi idény megtartására. Így a kolozsváriak május 22. és június 5. között, két héten át uralták a színpadot. Janovics társulata teljes drámai és operettszemélyzettel, saját zenekarral vendégszerepelt. A kolozsváriak gyorsan meghódították Nagybányát, „komoly, jó, benső igazságokat megértő ez

a drága közönség” - nyilatkozta Janovics. Ritka dolognak lehetnek tanúi a kortársak: színész és közönség egyaránt megelégedve zárta a játsszási időszakot.

Az 1930/31-es évad őszi szezonját Hevesi Miklós társulata tartja meg október 14.-november 7. között. Hevesi ütőképes együttest vonultat fel, Szabadkay József, Mihályi Károly kipróbált erők, de Horváth Böske primadonna, Krizsán Karola énekes naiva, Tamássy Ilona szende, Palucz Vilma, Putnik Bálint énekes bonviván, Bellák Miklós táncoskomikus, Légrádi Pál burleszkkomikus, Vékony Ilona társasági, Horváth László is magas szak-mai színvonalon dolgozó hivatásos és elhivatott színészek voltak. A szezon művészi súlypontját a közsínház fennállása huszadik évfordulójának ünneplése jelentette, ebből az alkalomból részleteket adtak elő *a Bánk bánból* és *Az ember tragédiájából*. Sajnos a műsor többi részét a középszerűség jellemezte, a divatos operettek (*Lehullott a rezgő nyárfa*, *Szökik az asszony*, *Első tavasz*, *Katica*, *Ben Hur*, *Sonny Boy*, *Tommy és társa*, *Lila test - sárga sapka*, *Fekete szem éjszakája*, *Alvinczi huszárok*, a klasszikus operettek közül csupán a *Viktória* került színre) és színművek (*Fruska*, *Vakablak*, *Te nem ismered Verát*, *Tábornok*, *Dreyfus-per*) alkották, amelyek a csillogó technika mögött nem sok értéket sejtettek. Ily módon Hevesi nyilatkozatának, aki „nemcsak üzletnek, hanem jövőbe látó hivatásnak” is tekintette a színjátszást, nem sok művészi fedezete volt, s nem csoda, hogy a társulat váltakozó sikerrel játszott. Hevesi megpróbálkozott a tavaszi szezon megtartásával is, de terveit a helyi mozivállalkozók keresztettk, megjelenik a technikai konkurencia, amely a harmincas években erősen visszaveti Nagy-bánya színmozgalmának fejlődését. A mozi és a színház határvillongása már az épület birtoklásáért elkezdődött. A városi mozgót a színház épületében rendezték be, s a filmszínház bérlői nem voltak hajlandók átengedni a színészeknek a termet. Hevesi így egy egész szezon helyett két este, március 2-án és 3-án játszhatott Nagybányán 1931 tavaszán.

Közben fontos dolgok történtek az erdélyi színjátszás megmentése és létalapja biztosítása érdekében. Tudjuk, hogy 1930 júniusában az Erdélyi Irodalmi Társaság és a Helikon értekezletet hívott össze, amelynek egyik ajánlása éppen az volt, hogy kevesebb, de erősebb, színvonalasabb társulat járja az országot. Így bővítik ki Janovicsék körzetét is, és 1931

nyarán ismét egyhetes (július 5-12.) szezon tartanak Nagybányán. Hiábavaló-nak bizonyul azonban a rangos társulat felvonultatása (Poór Lili, Kondor Ibolya, Véghelyi Ica, Miklósi Margit, Ihász Aladár, Tompa, Leövy, Réthely), az a tény, hogy egy hét alatt nyolc címet hirdetnek a plakátok, amelyek közül négy premier-számba ment a városban, elmarad a tavaszi szezon sikere, és Janovicsék csak félházak előtt játszottak. Úgy látszik, a szervezési nehézségek megzavarták a színház és közönség kapcsolatát, s jelentős tömegeket vonzott a mozi is. Nem segített a színjátszás válságán az egységes erdélyi társulat szervezése sem, az adminisztratív nehézségek, az utaztatás, a nagy rezszi felemésztett minden jövedelmet, és jelentős deficitet is eredményezett, egyeztetési nehézségek merültek fel, s visszatértek az eredeti játsszási formára.

Az 1931/32-es évad nagybányai játsszási jogát ismét Hevesi Miklós szerezte meg. Az őszi szezon tartama azonban nagyon rövidre, háromnaposra sikeredett (december 21-22-23.), ugyancsak a mozivállalkozók hajthatatlansága miatt. Az évad végén (június 1-20. között) majdnem háromhetes szezon tud azonban szervezni Hevesi. A bérletjegyzéseket szervező titkár rangos társulati névsort hirdetett meg: újra a társulat soraiban találjuk Szabados Árpádot, s mellette a két világháború közötti színjátszás törzsgárdájához tartozó jó nevű színművészek léptek fel: Harmat Jolán, Krizsán Karola, Horváth Luci, Beck Rózsi, Hegedűs Miklós, Bánky Baba primadonna, Káldor Jenő táncos-komikus, Szabadkay József, Keleti Árpád. Hiábavalónak bizonyult azonban az olcsó helyárak megszabása, a bérlők ötvenszázalékos kedvezményben való részesítése, a bérletjegyzés gyengén indult, s ennek következtében az előadás-sorozat sem bontakozott ki jó előjelek között. Volt olyan este, hogy tizenkét lej maradt személyenként osztalékul. Az igazság az, hogy Hevesiék sem tudtak olyan műsort felajánlani, amely átütő módon tudta volna a közönség tömegeit vonzani. A közel háromhetes szezonban öt prózacím (Tűzmadár, Potyautas, Az államügyész, Meglepetések éjszakája, Becsületes megtaláló) és négy operettet (Maya, Hawaii rózsája, Fizessen nagyság, Lily bárónő) kínált közönségének a társulat. A szezon egyetlen kiemelkedő momentum, amely társadalmi eseményre szélesült, egy helyi szerző, Vargyas József farkasasói jegyző, művének be-

mutatása volt; a dráma Szabados Árpád rendezésében került színre. Újból életre keltve az eredeti őszi-tavaszi beosztását az évadoknak, az elkövetkezendő négy és fél esztendőben a város színikoncesszióját Szabadkay József nyeri el. Így 1932/33; 1933/34; 1934/35; 1935/36-ban teljes évadon át és az 1936/37-es évad őszi szezonjában az ő társulata játszik Nagybányán. Szabadkay kitűnően ismerte a város közönségelvárásait, hisz az eddigiekből már kiderült, hogy hosszú időn át irányította a színiéletet Nagybányán mint színidirektor, vagy színészként számtalanszor fellépett ugyanitt. Nem véletlen, hogy 1932 őszén (tizenkét napos volt a szezon, november 7-18-ig tartott, csak ennyi időt kaptak a mozitól) a színikrónikások a vendégszereplést mint egészséges korszak kezdetét emlegették, s tizenhárom előadás után Szabadkayék meglepedéssel búcsúztak, s ugyanígy búcsúztatták őket: „... újjászületés volt az a pár nap a nagybányai színpad újabkori történetében”. Általában ez a meglepedett hangnem jellemezte színház, szakma és közönség kapcsolatát Szabadkay négy és fél éves szakasza alatt. Hullámvölgyet csupán az 1932/33-as évad második fele jelentett, amikor hamarabb befejezte az egy hónapra tervezett tavaszi szezon (május 23.-június közepe), mivel csak 900-1100-1200 lejes esti bevételek voltak. De már a következő évad őszi szezonját (november 2-24.) így értékelte a kritika: „hosszú évekre vissza-menve sem értette meg olyan szépen egymást színházi publikum és színtársulat, mint most”. A siker titka, úgy vélem, a rangos társulatban rejlett. Nézzük csak, mit írt a kritika Szabadkay 1934/35-ös évadjának tavaszi szezonjáról (május 18.-június 5. között tartották): „Erdély-szerre válságos helyzetben van a magyar színészet, Szabadkay József mégis hozzá-értő irányítással, nagy ambícióval, erős, tehetséges gárdát tart fenn.” A társulati névsor ezt az állítást igazolja; hisz olyan kiemelkedő színészegységek is tagjai az együttesnek, mint Szabados Árpád, Csóka József, Lantos Béla, Mihályi Károly, Fratta Géza, M. Palucz Vilma, Borovszky Oszkár, Kőszegi Margit, Irilap Ilonka, Horváth László, Salgó Jenő, s ha hozzátesszük, hogy az 1935/36-os évad őszi (október 29.-november 23.) és tavaszi (május 13.-június 16.) szezonjában Szabadkay társulatával fellépett Forgács Sándor, a két világháború közötti színjátszás egyik legkiemelkedőbb személyisége (aki sajátos intellektuális stílusával a

korszerű színjátszás előfutára volt, s ahol tevékenykedett, a színházat mindig eszmék fórumává tette; éppúgy korszakalkotó személyisége volt a színmozgalomnak, mint Réthelyi Ödön vagy Tóth Elek), igazoltak látszik fenti állításunk. Forgácsal együtt tagja lett a színház társulatának felesége, a nagy tehetségű művésznő, Bárdy Teréz is. Az ilyen társulati összetételnek köszönhető, hogy az 1935/36-os évad őszi szezonjáról leírhatták:

„... tehetségek, erők, melyek tudássav, művészettel szuggesztíven hatnak, az összproduktum szigorúan rendezett. A Művészváros pontos fokmérője felfelé vibrál, sőt fent nyugszik meg!” Mindez inkább a megvalósítás szintjének szólt, mint az önmagában vett műsornak. Szabadkay is rákényszerült a kommersz darabok színrevitelére, nála is bemutat-ták a *Bika panziót*, az *Égy nő, akinek múltja van*, a *Jó házból való úrilányt*, az *Én és a kisöcsémet*, az *Égy görbe éjszakát*, az *Aladár nem számárt*, s ha megvizsgáljuk a statisztikákat, százalékban az ilyen természetű darabok többször kerültek plakátra, mint az irodalmi értékűek, de hát Bajor Gizi törzslapján is kevés nagy klasszikus szerep található, neve mégis kitörölhetetlen a magyar színház-történetből. A négy és fél évad krónikája azonban néhány emlékezetes bemutatót is feljegyez: Hauptmann: *Naplemente előtt* (1932/33), Hunyady Sándor: *Három sárkány* (1934/35), Shakespeare: *Hamlet* (1935/36), Bródy Sándor: *Lyon Lea* (1935/36). Még eredeti bemutatót is tartottak, az 1932/33-as évadban színre került a Szabados-Schreiber operett, az *Utolso farsang*. De amögött, hogy a közönség szép házakkal pártfogolt, Szabadkay tudatos, átgondolt, jól szervezett munkája rejtőzött, nem csupán egy kedvező konjunktúra kihasználásáról volt szó. Hisz 1936 tavaszán például be sem engedték a társulatot a színházba a mozivetítések miatt, s így a Polgári Körben, deszkaszínházban lépett fel az együttes. Tehát a körülményeken úrrá levő vezetésre volt szükség. A Szabadkay-éra hanyatlása az 1936/37-es évadban kezdődik, mikor csupán fél évadot, az őszi szezon tartotta meg a direktor november 29.-december 3. között. Hogy Szabadkay ereje társulatában rejtőzött, ez a tény is bizonyítja, hisz távozásának oka Nagybányáról éppen az volt, hogy néhány alaptagon kívül az együttes jelentős része elhagyta, s kiforratlan, új színészek léptek helyükre, akik-vel az igazgató nem tudta a régi színvonalat tartani.

Így tehát az évad második felében, 1937 tavaszára, május 28. és június 11. között a Temesvár-Szatmár-társulat szegődik Nagybányára. A viszonylag kiegyensúlyozott Szabadkay-korszak vége egyben a város színjátszása legnehezebb éveinek kezdetét is jelenti. A Temesvár-Szatmár-társulat, melynek művészei között Szabadkay több egykori tagját is ott találjuk (Szabados, Rittinger, Badóczi, Szabó Ica, Solti Miklós, Bárdy Teréz, Kőszeghy Margit, Kovács Dezső, Némethy István, Balogh L., Mezey L., Fehér Miklós, Szabadkay Miklós, Krámmar Mancsi, M. Palucz Vilma, Karácsonyi M., Németh Böske, Mihályi K., Gách Edit, Salgó Jenő voltak a társulatnál szerződésben), a kéthetes periódusban mindössze tíz előadást tudott tartani (Zilahy: *Szűz és gödölyéje*, Kós Károly: *Budai Nagy Antala és a Megvédtem egy asszonyt* című színmű szerepeltek a próza játékkrendjén, míg a zenés repertoáron *A csavargólány*, *Hulló falevél*, *Csárdás*, *Éső után köpönyeg*, *Úri lány szobát keres*, *Sok hűhó Emmyért*, *Cigányprímás* című operettek sorakoztak).

Nagyon sok adminisztratív viszontagságon ment át a társulat, úgyhogy az őszi szezont 1937-ben egyetlen együttes sem vállalta. 1938 tavaszán a Felszeghy-Fekete-társulat próbált betörni Nagybányára, óriási terheket vállalva magára azáltal, hogy csak moziszünnapokon játszhatott 7000 lejes terembér mellett. A nem játszó napokat úgy próbálták áthidalni, hogy előkészítették *Az ember tragédiája* szabadtéri előadását, ötszáz nagybányai statisztá részvételével, de még ilyen koncessziók mellett sem tudták megtartani tervezett szezonzukat, nem jutottak teremhez.

Az 1938/39-es évad őszi (november 12-30.) és tavaszán (március 16-24.) tud hagyományos szezonzokat tartani újból Nagybányán a Mihályi-társulat, amely Művész Színház néven játszott, kerületéhez Szatmár, Nagybánya, Nagykároly, Sziget, Zilah, Szilágysomlyó városok tartoztak. Végre ismét a városi színházban játszhattak, aminek az volt az ára, hogy előadásonként 4000 lej terembért fizettek. A közönség támogatta Mihályi társulatát, általában jó házak mellett játszottak, a szezonz végére elismerésképpen a városvezetés mérsékelte a terembért is. A következő évad őszi szezonzja újból színházi előadások nélkül zajlik le, ezúttal a városi színház épületének javítása miatt, s az ismét Nagybányára pályázó Mihályi csupán 1940. január 11-én kezd-

heti el előadássorozatot, de csak úgy, hogy a hét napjai közül csütörtököt és vasárnapot át kellett engedniük a mozibérlőknek.

Íme a két világháború közötti nagybányai színmozgalom tükörképe. Egy kérdés azonban még válaszra vár. Mennyire hiteles az a kép, amely a kutató előtt fel tárult, s melyet ő az olvasónak közvetít? Mert az adatokon túl - melyek természetesen rögzítik az események alakulását, és megismertetik azok alkotóit - művészetről lévén szó, minősíteni is kellett, értékrendet kellett felállítanunk. Azt már említettük, hogy a színművészet tisztaviráglete mennyire megnehezíti ezt a feladatot. Ezen a téren a legfőbb, mondhatnánk egyetlen forrásunk a napi színikritika volt. Ha válaszolni kívánunk a feltejt kérdésekre, akkor értékelnünk kell a helyi lapok színikritikusainak teljesítményét is. A dolgozatunkban idézett színikritikákból kiderülhetett, hogy a színtársulatok munkáját elsősorban a nemzeti-ségi közművelődési elvárások szempontjából mérlegették, anélkül azonban, hogy a közhasznúság elve esztétikailag értéktelen színházi megnyilvánulásoknak menlevelet biztosított volna. Sikrasszálltak az irodalomközpontú színházért, játéktílusban az „agyat-szívet mentesítő alakítás” előharcosai voltak, az előadástól számon kérték az összjátékot, kidomborították a rendező munkakörének fontosságát, harcoltak a díszlet, általában a színházi képzőművészeti keret szerepének bővítéséért a szűkös anyagi körülmények között és ellenére a publikum szép élményének felidézésére. A színházi eseményben a nézőt gyönyörködtető hatásokat is keresték, a színészi munkában a szereplők testtartásának, gesztusainak, szövegmondásának harmóniáját mérlegették. Így egymás mellé sorakoztatva a színbírálat kritériumait, látjuk, hogy a kritikusok lényegében Reinhardt impresszionista színházesztétikáját követték, amely a kor uralkodó polgári színházi formulája volt, s ezt a fajta színházkultúrát a legmagasabb színvonalra emelte. A számonkérés igénye tehát európai fogantatású volt, nem sülyedt provinciális kisstílűségbe, megítélésünk szerint bizonyos fokú objektivitást is próbált megőrizni (legfeljebb a segítőkészség buzgalmában időnként túldicsért), ilyenformán úgy véljük, kijelenthetjük, hogy a nagybányai színmozgalomról felvázolt kép hitelesség szempontjából is megközelítheti a valóságot. Ebben a hitben fejezzük be tanulmányunkat, s nyújtjuk át olvasóinknak.

PÁLYI ANDRÁS

Pszichodráma és színház

A pszichodráma mibenléte, fogalma, működési mechanizmusa körül nálunk még a kérdés iránt érdeklődő értelmiségiek körében is sok a félreértés és a tisztázatlanság. Szakmai - pszichiátriai-pszichológiai - elfogadása és alkalmazása is lassan és nehezen történt meg, nem is igen jutottunk túl a kezdeti lépéseken. A színházi szakma részéről azonban úgyszólván semmiféle érdeklődés sem tapasztalható; s ha az ember mégis szóba hozza, többnyire megmosolyogják, mondván, hogy a kifejezésben rejlő „dráma” szó ellenére a pszichodrámának semmi köze a színházhoz. Minden szerepjátszó-dramatikus jellege mellett nem művészet, hanem pszichoterápiás módszer.

De végül is mi a színház? Mi a színészet? Nem látható-e - sőt, nem nyilvánvaló-e - a színészi kreativitás és épp e szerepjátszó-dramatikus terápia rokon-sága? Igen, igen, de ezen a ponton mindjárt közbeszólnak az előítéleteink: a színészet úgymond az egészséges ember művészete, vagy legalábbis annak kellene lennie, ne keverjük hát össze a terápiával. Csakhogy ez az ellenvetés már önmagában is félreértés, amely a pszichoterápia - és ezen belül különösen a pszichodráma - funkciójának téves megítéléséből fakad. Hisz a pszichodráma eredetileg nem pszichikailag beteg emberek gyógyítását célozta, hanem az egészséges lelki kondíció megermentését, noha ma már a pszichotikusok kezelésében is alkalmazzák.

Az a kötet, amely a *Pszichológiai műhely* sorozatban *Pszichodráma* címmel megjelent, s Popper Péter és Komlósi Piroska szerkesztésében kilenc különböző szerző tanulmányát tartalmazza, elsősorban pszichiáterek és pszichológusok részére készült, de nyugodt szívvel mondhatjuk, hogy felettébb megérdemli a színháziak érdeklődését is. Egyelőre azonban maradjunk a könyv szűkebb szakmai vonatkozásánál. Tudjuk, hogy a pszichodráma módszerének kidolgozása - beleértve előzményként a szociometriát, azaz a kis csoportok szociológiáját és a szociodramát - Jacob Moreno (1889-1974) nevéhez fűződik, aki már a tízes évektől ezen az úton haladt kutatásai-

ban. A pszichodráma tehát majdnem egyidős a pszichoanalízissel, Moreno szerint a csoportpszichoterápia mégis radikálisan új szempontokat hozott a pszichoanalízishez viszonyítva: „Szükség volt egy olyan tudományos elv felfedezésére, amely túlmutat az egyén határain, és ugyanakkor több egyén lelki egészségét fogja át” - írja alapvető munkájában (*Psychodrama*, Beacon, New York, 1946.), amely mindmáig nem jelent meg magyarul, noha kéziratos fordítása régóta létezik. A pszichodráma a második világháború utáni évtizedekben az erőteljesen fellendülő szociológia „jobbján” gyors karriert futott be a világban; nálunk ismert történelmi okokból ez a folyamat csak jelentős késéssel indulhatott be. Buda Béla tanulmánya a jelen kötetben érzékletesen mutat rá Moreno és Ferenczi Sándor gondolkörének rokonságára, ám ez a körülmény - a pszichodráma pszichoanalitikus „rokonsága” - még a szociológiánál is „gyanúsabbá” tette a morenoi módszert. Így annak ellenére, hogy maga Jacob Moreno 1963-ban már előadást tartott Budapesten a pszichodramáról, az első pszichodráma kiképző csoportot 1973-ban egy magyarul tudó és hosszabb időt itt töltő, nagy pszichodráma-gyakorlattal rendelkező lengyel pszichiáter, Jan Malewski vezette. A pszichodráma iránt megnövekvő érdeklődés kapcsán Komlósi Piroska most megjegyzi: „A 70-es évek végén hazánkban is jelentkezett az a tendencia, amely Amerikában a 40-es, Európában pedig a 60-as éveket jellemezte.” A módszer hivatalos szakmai elfogadását jelzi, hogy 1980-ban a Magyar Pszichológiai Társaság keretén belül megalakult a pszichodráma munkacsoport. Ami a szakirodalmat illeti, néhány folyóirat-publikáció mellett korábban Fodor Katalin szerkesztésében „kézirat gyanánt” jelent meg a tanulmánykötet (*Pszichodráma - szociodráma*, Népművelési Intézet, 1979.); így a jelen kiadványról méltán állítható, hogy bizonyos úttörő szerepet tölt be.

Mindezt el kellett mondanunk ahhoz, hogy a pszichodráma szorosabban színházi vonatkozásairól szót ejthessünk. Jellemző adatként említhető mindjárt, hogy a hatvanas évek végén több külföldi színházi folyóirat tematikus számban foglalkozott a pszichodráma és a színház kapcsolatával - gondolunk itta nyugatnémet *Theater Heute* 1967/9., a prágai *Divadlo* 1969/2. és a varsói *Dialog* 1970/1. számára -, de ez idő tájt jelent meg Párizsban Pierre Bour neves francia pszichiáter

Le Psychodrame et la vie (A pszichodráma és az élet, 1969.) című könyve, aki maga is, akárcsak Moreno a húszas években Bécsben, „spontán színházat” vezetett, s könyvében többek közt kifejtette, hogy Moreno eljárásának egyik fontos forrása épp a Sztanyiszlavszkij-módszer. Tudjuk, hogy a hatvanas évek diákszínházi, amatőr-színházi, alternatív színházi stb. mozgalmainak „pápája”, Grotowski is egyenesen „atyjának” titulálta Sztanyiszlavszkijt, aki úgymond a színészettel kapcsolatban „minden lényegi kérdést feltejt”. A hatvanas évek színházi mozgalmait az „irodalmi színház” ellen lázadnak, és a színész emberi-művészi jelenlétét helyezik a középpontba, megszületik „a színház mint életforma” eszméje: nem véletlen a pszichodráma iránti érdeklődés.

A pszichodráma és a színház találkozási pontja kétségtől a színészet, hisz a színészetben, akármennyire is művészi alkotó tevékenység, mindig van valami más is, ha úgy tetszik, valami többlet, ami már kívül esik az esztétikai minősíthetőség körén. Éppen azért, mert a színészi munka és jelenlét a teljes ember kreativitását feltételezi. Jól érezték ezt már a régiek. Szemben Arisztotelésszel, aki közismert meghatározásában a néző katarzisért írt, Arisztotelész például „a színész katarzisért” tartotta döntőnek, mondván, „hogy a dionüszoszi áldozatoknak és a hozzá hasonlóknak épp az volt az értelme, hogy a tánc és az ének enyhületet adott a résztvevőknek”. De korabeli feljegyzésekből tudjuk, hogy a jezsuita iskoladramákban is „a színész katarzisért”, az ifjak kiegyensúlyozott lelki kondíciójának megteremtésén volt a hangsúly. Végül is ezt a hagyományt folytatta Sztanyiszlavszkij, amikor a színészi játék alapjának a szerep teljes érzelmi és gondolati átélését tekintette, s ezzel máig ható inspirációt adott a színészi kreativitás kutatóinak. Sztanyiszlavszkij egynemű helyzetgyakorlata vagy etűdje akár „öntudatlan” pszichodramának is tekinthető; nem is volt oly nehéz dolga Pierre Bournak, amikor kimutatta kettejük kapcsolatát, a nagy orosz színészpédagógus hatását a pszichodráma megteremtőjére. Ezt a hatást jól mutatja egyik, később modellként emlegetett esete, az úgynevezett Barbara-epizód, amelyet a jelen kötetben Mérei Ferenc ismertet:

„A »Rögtönzések színházában« állandóan játszott egy George nevű költő és egy színésznőnek készülő leány, Barbara. A két fiatal megszerette egymást, házasságot kötöttek. Rövid idő múlva

azonban George panaszkodni kezdett Morenónak. Elmondta, hogy Barbara, aki a Rögtönzések színházában a szelídek, megértőnek, az angyalnak a szerepét játszotta, otthon egész másképp viselkedik. Dobál, csapkod, veszekszik, kiabál, erőszakos, közönséges - valóságos szörnyeteg. Moreno meglepve hallotta a panaszt, hiszen ez teljesen ellentmondott mindannak, amit eddig Barbarából látott és tudott.

Nem sokkal később azután a következő történt. Nap híreket olvastak fel az újságból, és ezekből a hírekből szerkesztették a játékot; az »Elő újság«, a hírek életre keltése Moreno egyik jellegzetes produkciója volt. Az egyik nap hírből azt olvasták, hogy egy nőt megöltek az utcán. Utcalány volt, összeszólalkozott egy férfival, aki végzett vele. A nap hírt lejátszották, és Moreno az utcalány szerepét Barbarának adta. A lány, aki eddig csak szelíd úrilányokat és angyalokat játszott, most kitűnően dramatizálta az utcalányt: durva volt, közönséges, hangos, tökéletesen keltette életre a hírbe foglalt nőt. Szemmel láthatólag nagyon jól érezte magát ebben a pozícióban. Meg volt elégedve magával is, a helyzettel is. Ettől kezdve gyakrabban kapott ilyen szerepeket: kocsmái kiszolgáló, féltékeny, durva feleség, markotányosnő, szerető, aki botrányt rendez a férfival, veszekszik a szomszédasszonnyal. Néhány hét múlva George beszámolt arról, hogy Barbara otthon megváltozott, egyetlen durva szava sincs, nem csapkod, nem veszekszik. Mintha ezekben a játékokban egyre jobban elvesztette volna durva indulatait.”

Ez a „mintha” Moreno számára a lényeg, „a kettős tudatnak egy fajtája, amelyben az átélő jelen van a helyzetben, de egyidejűleg kívül is van” - írja Mérei, megállapítva, hogy a Barbara-epizód „a dramatizálás új formájának lett a modellje. Lényege: személyközpontú, konkrét élmény áttételes lejátszása; az élmény háttérét és kísérőjét alkotó indulati feszültség újraélése s legalábbis a feszültség egy részének az elvesztése”. De az eset jól megvilágítja a színészi alkotó munka és a pszichodráma rokonságát és távolságát is. Színházi szempontból ugyanis a Barbara-epizódban egészen más a lényeg. Nevezetesen az, hogy Moreno korábban „rendezőként” félreismerte Barbara színészi egyéniségét és „belső” alkatát, mélyebben rejlő feszültségeit, amelyekhez képest a szelíd naivaszerepek csak álarc volt. Moreno feljegyzéseiben ugyan nem fűz

esztétikai észrevételeket az esethez, de minden valószínűség szerint Barbara „közönséges” alakításai művészi értelem-ben sokkal erőteljesebbek és hitelesebbek voltak, minthogy mélyebbről fakadtak. Vagyis egyazon folyamat két fázisáról kellene itt beszélnünk: a pszichiáter a „színész” (azaz a páciens) katarziséra figyel, a rendező a néző katarziséra: a hatásra. Ám ez a hatás valójában a színész katarzisa által jön létre.

Amikor egyes színházi alkotók - nem nálunk, másutt - rájöttek a pszichodráma illetően színházi gyakorlati alkalmazhatóságára, a pszichodráma, amelynek ös-képét, mondjuk, Sztanyiszlavszkij kínálta fel a pszichiátriának, immár tudományos lélektani eljárásként tért vissza a színházba. De időközben mind a színház, mind a pszichoterápia továbblépett a maga útján. Moreno számára a mintha-regiszterben játszódó cselekvés indulat-levezetése jelentette a katarzist, ami többé-kevésbé párhuzamba állítható azzal, amit Sztanyiszlavszkij a színészi átélésről mond. Később a pszichodráma érdeklődéssel fordult a tudattalan tartalmak felszínre hozása felé, s ez már inkább a hatvanas évek Grotovszkijával és a Brook-féle Royal Shakespeare Company-előadásokkal analóg. Amit viszont Buda Béla ír a különféle „találkozási csoportokról”, amelyeket a szakirodalom általában az *encounter* kifejezéssel jelöl (nálunk a Népművelési Intézetben is működik ilyen), már az alternatív színházi mozgalmak után támadt „parateátrális” törekvésekkel vág egybe. „Az encounter-csoportok sokféleségében - állapítja meg Buda Béla - a tréningcsoportok inkább igyekeznek ragaszkodni a tudományos standardokhoz, próbálják igazolni hatékonyságukat. Az erre vonatkozó adatok többsége pozitív, vagyis a csoportok valódi csoportdinamikai erőket hoznak mozgásba, és lényeges személyiségváltozásokat munkálnak ki. Ugyanakkor szaporodnak a kétes értékű, a szakemberekben aggodalmat keltő csoportformák is, amelyek az encounter-csoportok eszközeivel élnek”, de amelyek esetében „a csoportmódszerek lejárataától kell tartani”. Hogy tehát mennyiben mutat ez az út egy új „pszichológiai kultúra”, „etnopszichiátriái” gyakorlat felé, azt ma még Buda Béla is eldönthetetlennek érzi. Mindenesetre ha a pszichologizálás felszínes divatja mögött egy ilyesféle új kulturális formáció érik, az nyilvánvalóan döntően átformálja majd a színészi „kis csoportok”, alkotóműhelyek munkáját is.

(Akadémiai Kiadó, 1986.)

ANTAL GÁBOR

A színház nyomában

Francis Fergusson könyve

„A *Hamlet* alapvető cselekményét úgy lehetne összefoglalni, hogy a szereplők igyekeznek megtalálni és elpusztítani azt a lappangó fekélyt, amely megmérgezi Claudius Dániájának életét. A maga komikus, gonosz vagy átszellemült módján mindegyik szereplő ezt a cselekményt valósítja meg. Polonius a maga »csavarjaival« és »rézsút eszközeivel«, Hamlet a maga példabeszédeivel és jelképes mutatványaival. A történet szerves része pedig - a darab egészének mozgása - a hagyományos sémának megfelelően a cselekmény kezdetét, közepét és végét teszi láthatóvá.”

Három nagyobb részből álló könyve első részének negyedik, végig a *Hamlet*-tel („a cselekvés analógiájá”-val) foglalkozó fejezetében írja ezt Francis Fergusson. Pontosabban: írta ezt még 1949-ben megjelent - s eredetileg *The Idea of a Theater* (Egy színház eszméje) című - könyvében, amely most jelent meg a Modern Könyvtárban, Földényi F. László fordításában és rövid utószavával. Ismertünk már az 1904-ben született szerzőtől egy az ötvenes évek közepén született izgalmas Dante-tanulmányt, és tudjuk róla, hogy a harmincas években a New York-i Group Theater egyik vezető rendezője volt, olyan társakkal, mint az eredetileg Sztanyiszlavszkij szűkebb köréhez tartozó Boleszlavszkij és Uszenszkaja. Ebben a könyvében is szó esik Sztanyiszlavszkijról, ahogyan különben Nyemirovics-Dancsenkóról, Alfredo Appiáról, Jacques Copeau-ról, Louis Jouvet-ről és a húszas, harmincas évek más, nagy színházi rendezőiről is. Színészt azonban egyetlen esetben sem említ a szerző. Aki ebben a könyvében nem annyira színház-, inkább drámatörténetet alkot, de azt sem „szabályosat”, hiszen úgy választotta ki a műveket - például az első részben Szophoklész *Ödipusz királyát*, Shakespeare *Hamletjét*, Racine *Berenicejét* és Wagner *Trisztán és Izoldáját* -, hogy bár esztétikájukkal (és rendezési lehetőségeikkel) kapcsolatban merít mások műveiből is, de az említett szerzők egyéb alkotásait nemigen említi. Fergusson számára fontos, hogy bebizonyítsa: a *Trisztán* éppen úgy a görög tragédiának a

modern világban újjászületett szelleme, mint a *Berenice*. Csakhogy míg az előbbi a racionalizmus színháza - ha statikus formában is -, Wagner műve romantikus ösztönzést merített az *Ödipusz* kórusától vagy akár Dantétól. (Találón említi a szerző Baudelaire *A romantikus művészet* című írását, amely ugyan nem a *Trisztán* és Izoldával, hanem *A bolygó* hollandival és a Tannhuserrel foglalkozik, de ahol a francia költő a wagneri művészetnek a görög mítoszra épülését mutatja fel). És bár Leni Reifenstahl 1934-ben készült nevezetes filmje, a Hitler „diadalát” bemutató *Az akarat diadala* kifejezetten wagneri - méghozzá „trisztáni” - ihletésű, Fergusson úgy véli, „a szenvedély-nek ezt a rítusát” Wagner bizonyára elutasította volna. (Hozzátehetjük: hát még Nietzsche, aki ifjúkorában szintén lelkesedett a *Trisztánban* megmutatkozó s a szenvedély kizárólagosságába vetett hitért, de aki - elismerve Wagner teremtő erejét - hamarosan gyanakodni kezdett e nagy alkotó „germán félistenségé”-re.)

A második rész egyik fejezetében Ibsen *Kísértetekjét* és Csehov *Cseresznyés-kertjét* hasonlítja össze a szerző. Fergusson nem tartja Ibsen legjobb művének a *Kísérteteket*, és különösen elhibázottnak látja a dráma végét. De mint olyan történet, amely egy századvégi norvég vidéki szalonban játszódik - amelynek ablakából hófödte, magas hegyekre látni, ahová azonban a darab egyik szereplője sem megy ki -, ez a dráma átmenet Csehov művéhez, amit a modern realizmus diadalának tart. Bár 1949-ig többször láthatta a szerző Csehov e művét - lehet, hogy „benne volt” a Group Theatre Cseresznyés-kert-rendezéseiben is -, azt, hogy mekkora és milyen diadalokat arat még ez a színdarab, már megsejtette. Mégpedig úgy - és azáltal -, hogy belátta és megrajzolta: „a változás elszenvédésének e színházi költeményé”-n a rendezés (és az egész színjátszó „grupp”) mindig változtathat valamit. A „vékony történet-szál” alkalmas rá, hogy a nézők olyan tapasztalatokkal gazdagítsák magukat, amelyek a szophoklészi kórussal egyenlők. Ez azonban az *előadástól* függ, és Fergusson - aki remekül bizonyítja, hogy a *Cseresznyés-kertben* miként hatnak egymásra (sajátos és megfontolt rendezés segítségével) az egyes jelenetek - arról is szól, hogy a Broadwayn voltak olyan előadások is, amelyeket a közönség nem értett. „Kizárólag a komédiás érzékenységre szól, amelyben még fellelhető a modern realizmus maradék költészete.”

E „komédiás érzékenység” felkeltésének pedig - és Csehov jól tudta ezt - többféle, sokféle módja van... .

Tulajdonképpen nem sok - mondhatni, kevés - darabot felsorakoztató „színháztörténeté”-ben Fergusson nemcsak O'Neillt nem említi, az egész USA-beli drámaírást multtalan, sőt kezdetleges jelenségnek tekintette 1949-ben. Annál jobban figyelt - olyan, nálunk is jól ismert, sőt elismert nevek mellett, mint G. B. Shaw és Pirandello - a két világháború közötti Párizs fontosabb színműíróira. Köztük Jean Cocteau-ra, akinek *Szent szörnyetegjét* nálunk is bemutatták, ahogy a rádióban is közvetítették több egyfelvonásosát. De a Fergusson által hangsúlyosan kiemelt *La machine infernale* (Pokolgép) című, 1934-ben írt - és több rendező által különbözőképpen bemutatott - színművéről, őszintén megvalljuk, nemis hallottunk eddig. Pedig ez a tájékozott és szellemes szerző azt állítja, hogy Cocteau e művében - amelynek első helyszíne Théba várbástyája azon az éjszakán, amikor az ifjú Oidipusz először közelíti meg, hogy ott találkozzon a Szfinxszel - olyan kapcsolatot terem a mítosz és a mai élet között, ami Joyce *Ulyssesére* emlékeztet. („Az előteret a modern élet foglalja el a maga józan világosságával, kiábrándító és kisztílusoskodásával, a mítosz másfajta valósága pedig a környező sötétségben helyezkedik el.”) Cocteau-ról azonban - ha tán nem is eleget - hallhatott az ember nálunk is az elmúlt negyven évben. Viszont ez a jelek szerint igazán képzett - bár (lásd: O'Neill) kissé szeszélyes - szerző Cocteau-nál is színvonalasabb színpadi alkotónak ítéli meg André Obeyt, akiről a honi színházi világban nem teljesen tájékozatlan bíráló egy szót sem hallott idáig. Úgyhogy belenézünk a *Világ-irodalmi Lexikon* kilencedik - „N-O” kötetének ötszázharmincadik oldalára, ahol rövid és kedvetlen szöveg jegyzi meg, hogy az 1892-ben született és 1975-ben elhunyt „francia író, színpadi szerző”, aki „zeneművészeti és jogi tanulmányokat is végzett”, ugyan ismert drámaíró, de „művészete nem éri el az élvonalat”. A rövid ismertetés - amely a végén jelzi, hogy Kosztolányi Dezső írt egyedül a szerzőről magyarul - említi *Noé* című, 1931-ben született színművét, amelyről a szeszélyesnek talán igen, ám tudatlan-nak vagy reklámozónak semmiképp sem mondható Fergusson külön fejezetet szentel: *Obey Noéja: a mítosz színházi-*

költői valósága címmel. Itt jegyzi meg, hogy a *Noé*-történet erkölcsi és analogikus valóságáról töprengő darab - mint különben Obey más művei is - „nem éri be a bulvárszínházak ügyes, de szűk skálájú játékával”. Obey - aki „a Compagnie des Quinze rendkívül képzett együttese számára írta darabjait” - Fergusson szerint „Csehovra emlékeztető erővel” s az előadók elhithető művészetére építve szölt a *Vízözön*ről és más témákról is. („A *Noé* dramaturgiáját természetesen az a konkrét mítosz határozza meg, amelyet Obey bemutat.”)

Nem állítjuk, hogy e majdnem negyven esztendeje született s különben is „szabálytalan” könyv egy modern színháztörténet benyomását nyújtja. Annyi bizonyos azonban, hogy a Fergusson által elemzett példák s a műben szereplő hivatkozások és viták izgalmasak. Például T. S. Eliottal, akinek *Gyilkosság a székesegyházban* című, magyarra Vas István által fordított s annak idején budapesti színházban is bemutatott „teologikus színművével” külön is foglalkozik. Már jelzett utószavában Földényi F. László helyesen jegyzi meg: a szerző ügyel rá, hogy ne lépjen túl „azon a határon, amelytől kezdve a beszéd rohamosan távolodik a művektől - hogy ne üzzön metafizikát”. Azt az ellentmondást, hogy a szavakból összetett színdarab lényege mégiscsak a szavakon túl van, Fergusson a *színjátszás* fogalmával oldja fel. „A színjátszás felhasználja a szavakat - írja Földényi - anélkül, hogy túlzottan nagy jelentőséget tulajdonítana nekik. Ugyanakkor a végső hallgatást is megidéz, anélkül hogy némaságra kényszerülne.” Ama is élő - s remélhetőleg egészségesen munkálkodó - amerikai professzor 1949 óta nemcsak többfajta Cseresznyés-kert-előadást láthatott New Yorkban, de - elvben - megismerkedhetett például Örkény István több darabjával is. Érdemes volna könyvkiadásunknak azt is megnéznie, mit írt Fergusson - vagy más igényes amerikai szerző - olyan újszerűen régi darabokról, és egyben újabb színművekről is, amelyeket az elmúlt években mutattak be New Yorkban vagy másutt.



KISS PÉNTEK JÓZSEF

Színház - őrhelyen

A csehszlovákiai Magyar Területi Színház

A Magyar Területi Színháznak két prózai társulata van. A komáromi (Komárno) együttes és Kassán az ipari iskola épületében kialakított színházban működő Thália Színház.

A Matesz régi komáromi színházépületét 1978-ban lebontották. Azóta a komáromi együttes a hajógyár üzemi klubjában (vagy másutt, ahol éppen hely akadt) próbált, és a Szakszervezetek Művelődési Házában tartotta „székhelyi” előadásait.

Februárban átadták az impozáns, új Városi Művelődési Központot, amely tulajdonképpen színházépület. Itt helyezték el a Mateszt is... .

A Tűzkeresztstől a Koldusoperáig

A Duna túlsópartján, a csehszlovákiai Komáromban 1953. január 31-én tartotta első bemutatóját a Magyar Területi Színház. Urbán Ernő *Tűzkereszttség* című darabját Munk István rendezte. 1953-ban még öt bemutatót tartottak a korábbi Faluszínház magyar társulatából és lelkes amatőrökből verbuvált új színház tagjai. S mindjárt Gogol, Csehov és Molière nevét olvashattuk a színlapokon. A *Fösvényt* nyolcvanegyszer játszották, ami a színház reprízszámai között a mai napig a legmagasabbak egyike.

A Matesz tájoló színház. Küldetése egyebek közt az, hogy Szlovákia magyarlakta városaiban, falvaiban a Csallóköz-től a Bodroghöz-ig terjessze a magyar beszédet, a színpadművészetet.

1958-ban a kortárs magyar színházi élet máig tevékeny mestere, Lendvay Ferenc (jelenleg a kecskeméti színház igazgatója) rendezésében Schiller *Ármány és szerelem* című drámáját vitték sikerre.

1968-ban volt tizenöt éves a színház. Az ünnepi előadás Shakespeare *Romeo és Júliája*. A nagy sikerű produkciót az időközben Magyarországra települt Beke Sándor rendezte. A két címszereplő, Thirring Viola és Galán Géza már szintén Magyarországon él és dolgozik.

1970-ben az *Anna Karenina* volta nagy siker. Ebben Ferenczy Anna érdemeit kell kiemelnünk elsősorban, aki a kezdetektől tagja a színháznak. Művészi mun-

kájáért érdemes művész kitüntetését kapott. A színház repertoárján a világirodalmi és magyar (Jókai Mór, Molnár Ferenc, Tamási Áron) klasszikusok mellett a kortárs szlovák és cseh irodalom (Capek, Solovic, Zahradnik, Bukovcan, Danek...), a kortárs magyar (Örkény, Szakonyi, Karinthy Ferenc, Kertész Ákos, Gyurkó László...) és a csehszlovákiai magyar (Egri Viktor, Dávid Teréz, Batta György, Kmečzkó Mihály...) drámairodalom is „képviselteti” magát.

Goldoni *Két úrszolgája* című művének 1969. november 21-i bemutatójával jegyzi a színház története a kassai Thália Színház megalakulását.

A hetvenes évekre, a változatos (néha igencsak „hullámozó”) repertoár a jellemző. Úgy tűnik fel, mintha a „fogasztói” igény és a művészi „kínálat” között egyre-másra mutatkoznának a hézagok. A százötvennegyedik bemutató Capek *A rabló* című műve Takáts Emőd rendezésében, aki a Matesz igazgatója. A Matesz vissza-visszatér Jókaihoz, a város születtjéhez, s egy-egy regényének dramatizált változata mindig biztos közönségsikerre tarthat számot. Konrád József érdemes művész több Jókai-mű dramatizált változatát állította színpadra. A százhetvenötödik bemutató 1977 végén ismét Shakespeare: *A windsori víg nők*. Egy évaddal később Halasi Imre rendezi a Thália Színpadon Csehov *Sirályát*, amely az évad kiemelkedő művészi sikere lett, csakúgy, mint 1979-ben Szűcs János rendezésében a *Csendesek a hajnalok* című Vasziljev-mű.

A nyolcvanas évek is tartogattak néhány említésre méltó színházi csemegét. Olyan produkciókra emlékezhetünk a közelmúltból, mint Ajtmatov *Fehér hajó* (1980), Gyurkó László *A búsképű lovag* (1981), Ibsen *Nóra* (1982), Brecht *Koldusopera* (1983). Álljunk meg egy pillanatra: ismét zenés, pontosabban „élő” zenekarral kísért előadást mutatott be a Matesz, amelynek folytatása és kiterjesztése a zenés zsánerek más területére is - hovatovább - elkerülhetetlen...

Bujkáló arculat

A Magyar Területi Színház többéves gyakorlata szerint évenként nyolc bemutatót tartott. Ebből négyet a Thália Színház, négyet pedig a komáromi együttes. Évenként váltakozva játszottak egy-egy mesejátékot is. Az 1986/87-es évadban viszont már szám szerint is gazdagabb repertoárral készül a színház az új épü-

letbe történő beköltözéssel megváltozó viszonyokra. A kassai együttes továbbra is négy, a komáromi pedig már nyolc bemutatót tart.

Ahány mű, annyiféle írói alapanyag, gondolati igényesség, rendezői stílus. Az említett nyolc produkciót a tervek szerint hat rendező készíti elő, tehát csupán egy-egy, esetlegesen két produkció készül azonos „karmester” irányítása mellett. Mi következik ebből? Természetszerűleg az, hogy valamennyi előadás más-más rendezői ízlés, művészi felfogás megnyilvánulása lesz. Ez természetes következmény, tehát a sajátos színházi arculatot ne is itt keressük.

A Matesz tájoló jellegénél fogva sajátos népművelő szerepet tölt be, így az is természetes, hogy repertoárját a lehető leggazdagabb műfaji változatosság kell hogy jellemezze. Meglehetősen groteszk lenne, ha a színpadon mondjuk Verdi neve és operáinak címe jelenne meg. Ezt nem is várja senki, de ohajtott műfaji újítás lenne valamelyik musical vagy valamely más zenés darab színpadra állítása. (Művészeti vezető: Holocsy István.)

Merre keresendő hát e specifikus színház arculatának útja? A színművész, mint mindenütt, itt is arra hivatott, hogy saját egyéniségével, szakmai felkészültségével és tehetségével a lehető legpontosabban ábrázolja azt, amit a produkció rendezője, a dramaturgiai szándéka építve mondani akar. A színház tehát elméletileg nem lehet vétkes abban, ha az arculata tovább - és zavartalanul - rejtőzködik azok előtt, akik szakadatlan igyekezettel keresik. A kosztüm- és jelmeztervező minden valamirevaló rendező irányítása mellett attól lesz alkotóművész, ha formákkal és színekkel, vagyis holt anyaggal segíti ugyanannak a közösségi célnak a megvalósulását. Mivel a látvány sokszorozottan hagy nyomot a tudatban, nem árt megjegyezni, hogy egy-egy produkció stílusegységének szempontjából (ami természetesen megint nem azonos a keresett „arculattal”) gyakran meghatározó. Sajnos a Matesz színpadán is (ahogy az a mai magyar professzionális színházra majdnem általánosítható) gyakran elképesztően illusztratív képi megoldásokkal találkozunk ahelyett, hogy a díszlet „élne”, s ahelyett, hogy a kosztümöknek egységük lenne, inkább csak öltöztetnek.

A zeneszerző, a színházi zene összeállítója megint csak nem lehet perdöntő „tényező”, ahogyan a világítás vagy - tájoló együttes esetében - a mindig változó színpadtechnikai adottságok, méretek sem.

Dramaturgiai szempontból is kimutathatók bizonyos folyamatok, amelyeknek során éveken át következetesen előnyben részesültek bizonyos drámairodalmi stílusok, korok, eszmék stb. Ámde téved, aki azt hiszi, hogy ebben rejtezkedik a meglelendő arculat.

A jellegzetes színházi arculat sokkal törekenyebb annál, minthogy effajta „művészet-végrehajtó” tényezők köpönye alatt rejtőzködjék. Az arculat az egyetemes, meghatározó szellemi irányító ható-erő alakjában mutatkozik meg, ha meg-mutatkozhat egyáltalán.

Mi van a nézőtérén?

Természetes, hogy az „átlagnézőben”, akiért a Matesz dolgozik, ezek az igények ilyen formában nem fogalmazód(hat)nak meg. A színházi emberek számára a Matesz háza táján is elégséges eligazító jelzés - és erre oda is figyelnek - az egyes előadásokat kísérő „nézőmozgás”. Ennek jellemző példáit az utóbbi években eléggé meggyőző és szembeötlően tanulságos módon tapasztalhatták.

A legfontosabb tanulságokkal szolgáló visszajelzés a „nézőtéri visszhang”. Van teltházas előadás, székrecesegéstől és köhécseléstől mentes, templomi csendben. Vannak azonban negyedházas előadások is.

A Matesz semmiben sem különbözik akármelyik más európai társulattól, legfeljebb annyiban, hogy nem annak az országnak a hivatalos nyelvén tartja előadásait, amelyben működik. Közönsége teremt számára otthont és hazát. Ebben a színházban is vannak - ahogyan akármely más színházban - színpadhoz értők, színházalkotók, akik teszik a dolgukat, mert tudják. S itt is élnek olyanok, akik tudnák, ha tehetnék... A kérdés: miért nem tehetik, akik tudják, és gyakran miért tehetik, akik nem...

Új otthon

Az utóbbi néhány év (mely a színházi életben bekövetkezett, alapos, remélhetőleg eredményes változást, az otthont is meghozta) arra irányult, hogy az együttes a lehető legváltozatosabb műfaji skálát felölelő kínálatot álljon közönség elé. Így került sor olyan bemutatókra, mint Mórícz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Ugo Betti *Büntény a Kecske-szigeten* (az előadás felvételét a közelmúltban sugározta a Kossuth Rádió), Bukovcan *Mielőtt a kakas megszólal*,

Kertész Ákos *Névnep*, Karinthy Ferenc *Gellérthegyi álmok*, A. Gelman *A pad*, Pirandello *Liola*...

S most, az új épület impozáns színpadán az ünnepi előadás: Csehov *Cseresznyeskertje*. Megosztva ugyan az életteret a Városi Művelődési Házsal, mégis: végre otthon! (Ranyevszkaja mondja: „Valóban én ülök itt?... Mint egy álom... Isten látja lelkem, mennyire szeretem a hazámat... Milyen nagyon szeretem. . .”) Végre: otthon! Tervekkel, vágyakkal, új elképzelésekkel... (Ranyevszkaja: „Most aztán ki a nagyvilágba!”) ... hogy a szlovákiai magyar színjátszás is, amelynek több évszázados múltja van, akárcsak az irodalom vagy a képzőművészet, méltó helyet, elismerést és talán még népszerűséget is érdemeljen ki az egyetemes magyar és európai szocialista színházművészetben egyaránt.

E számunk szerzői:

ANTAL GÁBOR újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

BÖGEL JÓZSEF,
a Művelődési Minisztérium főelőadója

CANEV, SZTEFAN
író

CSIZNER ILDIKÓ
szerkesztő

GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

KISS PÉNTEK JÓZSEF
újságíró

KÖTŐ JÓZSEF,
a Kolozsvári Magyar Színház igazgatója

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszék adjunktusa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

SZÉKELY GYÖRGY
színháztörténész

SZÜCS KATALIN újságíró,
a Kritika rovatvezetője

UNGÁR JÚLIA
dramaturg

A. G.

Emlékkönyv Kabos Gyuláról

A Kabos Gyula emlékének szentelt terjedelmes kötetből először is azt lehet megtudni, hogy Kabos - ellentétben a különböző lexikonokban szereplő adattal - nem 1888-ban, hanem éppen száz éve, 1887-ben született. Ám ha ez a könyv külön cikkeket szentel is a híres filmszínésznek (aki például 1937-ben, egy évvel azelőtt, hogy az akkori országgyűlésen megszavazott úgynevezett „első zsidótörvény” előtt az Egyesült Államokba ment, tizenhat filmet forgatott), külön, hosszabb tanulmány foglalkozik a csak ritkán méltó szerephez jutó kiváló színésszel. Aki a több mint félszáz „Kabos-film”-ben - amelyek közül tulajdonképpen csak az utolsó, az 1938 májusában készült *A papucshős* főszerepe, legalábbis címszerepe Kabosnak - még a kezdetlegesebb filmsztorikat is egyéniékké tudta varázsolni a maga különleges egyéniségével és játéktílusával.

Vegyük például az egyik leghíresebb „Kabos-film”-et, az 1937 elején készült *Lovagias ügyet*, amely Kabos - és partnere, Gombaszögi Ella - jóvoltából ma is a nem csupán „nézhető”, de jól szórakoztató (és elgondolkodtató!) filmek közé tartozik. Ugyanakkor Kabos színészi pályáját a kötetben részletesen elemző Cenner Mihály - de az Egy szomorú mulatságos filmszínész címmel a mozik e sajátos „sztár”-járól szóló Karsai Kulcsár István is - érvekkel elemzi, hogy Hunyady Sándornak 1935-ben a Pesti Színházban színre került darabja mennyivel nevesebb (és realisabb) volt szerkezetében, mint a színmű alapján készült film. Kabos sajátos - gügyögő, morfondírozó s még „gazdag ember”-szerepekben is a pesti kispolgárt megmutató művésze azonban nemcsak azokat a filmeket segíti ma is nézni, amelyek a maguk nemében és módján valóban értékesek voltak, mint például a Csontos Gyulával közösen készült *Hyppolit*, a *lakáj*, de azokat is, amelyek Kabos - és a személyéhez fűződő „pesti varázs” - nélkül ma könnyen nézhetetlenekké válnának. Tegyük hozzá, hogy az 1931-ben készült *Hyppolit* idején Kabos - az e filmmel „felfedezett” filmszínész - negyvennégy esztendő volt. Es 1941-ig, New Yorkban bekövet-

kezett haláláig filmekben - és színdarabokban - döntően olyan szerepeket kapott és játszott, melyekre ma legalább hatvan-esztendőss színészeket kérnének fel.

De már 1925-ben, tehát harmincnégy éves korában aratta egyik legnagyobb színpadi sikerét a mai Thália Színház helyén lévő Renaissance Színházban, amelynek Bárdos Artúr volt az igazgatója és egyben a darab rendezője is. A cári idők orosz zsidóságának ismert szerzője, Szemjon Juskevics által írt *Szonkin és a főnyeremény* című darab főszereplőjeként kivívta nem pusztán Kosztolányi dicsőítő jelzőit - ezeket már egész fiatalon megkapta, amikor kezdő korában szabadkai színész volt -, hanem egyik alaposabb elemzését is. Kosztolányi - akinek Szonkin-cikkét a könyv külön is közli - megállapítja, hogy Szonkin, a „kis zsidó írnok” szinte belebolondul abba, hogy megnyerte sorsjegyével a főnyereményt. „A színész, aki ezt az alakot részletező elemzéssel, tragikomikai erővel ábrázolta, nagy művész. Öntudatosan haladt az útján, az utolsó állomásig, a tébolyig, mely alakításának tetőpontja. De ez is csak azért megrázó, mert igaz és így igaz. Kabos Gyula elejétől végig örült rajzolt. Szonkin valóban az, már az első pillanatban. Csöndes, bogaras, ártatlan elmebeteg, de elmebeteg. Senki sem tébolyodik meg örömeiben, bánatában, mint a közhit tartja.” És ha magát a színművet Kosztolányi nem is tartja remekműnek, nem győzi dicsérni Kabos „lélektani megfigyelését, s a finomságot, amelylyel ezt fokonyként megérezkeltette”.

Cenner Mihály sajnálja, hogy Kabos a maga sajátos „pályáivá” folytán nem jutott Molière-szerepekhez, és hogy nem volt módja Shakespeare bolondjainak és bolondos fickóinak megmutatására sem. Ezzel együtt is Gaston Batynak Dosztojevskij regényéből írt színművében, a *Bűn és bűnhődés* című - e szükségképpen nem „első osztályú”, de jól szerkesztett és hatásos - darabban Marmeladovként felkeltette, többek mellett, a Nyugat kritikusanak, Schöpflin Aladárnak figyelmét is. „Ezt a kitűnő színészt - írta Schöpflin - eddig csak komikus, sokszor groteszk, s majdnem mindig zsargonizáló szerepekben láttuk, s most egyszerre ki-derült róla, hogy a tragikus aláfestésű groteszkben talán még kitűnőbb. Olyan penetráns züllöttséggel, maszknak, mozgásnak, beszédnek olyan hitelességével, olyan félreismerhetetlen orosz atmoszférában játszik, hogy az alak megnő, és epizódból főszereplővé válik.”

Hozzátehetjük még, hogy 1929-ben, amikor Kabos rövid időre az Operett-színház (Fővárosi Művész Színház néven) bérli igazgatója lett, első bemutatója itt Zsolt Béla *Erzsébetváros* című darabja volt. Ahol is Kardos urat, a legálább középkorú, erzsébetvárosi zsidó drogistát játszotta. Zsolt, aki az erzsébeti terézvárosi kispolgári rétegeket cikkeiben az általánosító támadásoktól védelmezte, de regényeiben és színműveiben annál élesebben mutatta meg hiányosságait, e sorok írójának elmondta annak idején, hogy Kabos Gyula, aki különben közeli barátja volt, azt a magát nyugodtnak, sőt fensőbbeségesen nyugodtnak érző, habókos nyárspolgárt játszotta, aki „elfelejtette, hogy mi fenyegette, és nem tudja, hogy mi minden fenyegeti még”. (A Thália Színházban felújított Erzsébetvárosból éppen ez a fenyegetettség - s annak ostoba, naiv tudomásul nem vétele - hiányzott.) Kabos Gyula a színpadon, többek mellett, különböző Zilahy-darabokban és operetekben is játszott epizódszerepeket. Például Ábrahám Pál nagy sikerű *Bál a Savoyban* című játékában Musztafa bég - Cenner szavával - „nagyszerű komédiázási lehetőségeket nyújtó szerepét”. Az 1934 és 1938 közötti „Kabos-filmek” figuráihoz azonban nemcsak a *Hyppolit* műveletlenül természetes „újjagdag”-jából, hanem a Zsolt-színmű Kardos urából merítette nem csupán a hadarásokat és egyéb stiláris elemeket, hanem azt a társadalmi látásmódot is, amellyel az általa ábrázolt figurákat jellemezte. (S tegyük hozzá: méltó női társa e filmekben nemcsak Gombaszögi Ella volt - akivel színpadon különben nemigen találkozott -, hanem az a Vaszary Piroska is, akivel sokat szerepelt együtt a különböző pesti színházakban.)

Izgalmas „fejezete” Cenner Mihály részletekben gazdag pályarajzának Kabos amerikai útja és annak tragikus befejeződése. S e dráma nem pusztán a színész szívrohama és korai halála, hanem az egész „amerikai kaland”, amely a helyi magyar újságok - különösen az *Amerikai Magyar Népszava* - dicshimnuszaival kezdődött, hogy aztán hamarosan az amerikai magyar „Kabos-társulat” szálnalmas szereplésével folytatódjék. Kabos Gyula ugyan tudott angolul, és Incze Sándor egy távirata jelzi, hogy - egy pillanatra - Gilbert Miller, a híres és gazdag amerikai producer is érdeklődött a „magyar Chaplin” iránt. Aki azonban alkalmilag összedett „társulattal” - amelynek „színész”

és „színésznő” tagjai „komoly” foglalkozásukat illetően pincérek, pincérnők, kishivatalnokok voltak - az USA különböző nagyvárosait járta, szomorú „eredmény-nyel”, majdnem teljes érdektelenséggel. És különösen lehangoló, hogy Kabos Gyula New Yorkban könyvet is jelentetett meg, *öcsém...* címmel, amelyben Nadányi Pál regénye, továbbá Nógrádi Béla novellái és Vermes Sándor versei is napvilágot láttak. Kabosné Pesten élő leányához intézett leveleiből világosan kiderül - ha némi „felhanggal” palástolva is - Kabos teljes sikertelensége az amerikai magyarok között. Ez is a magyarázata lehet a színész két, váratlan szívrohamának, annak, hogy a végig magyarul játszó és utolsó percig Magyarországra gondoló - Kabos szíve 1941 őszén felmondta a szolgálatot.

E könyvből tudhatjuk meg azt is, hogy Kabos Gyula özvegye, férje halála után - mintegy az utolsó hajóval - visszajött Magyarországra, ahol 1950-ben halt meg, miután havi százhusz forint kegydíjat kapott, és a siófoki kis házat is elvették tőle. Bizony, nem tudtuk ezt, mint ahogy azt sem, hogy az asszony hazahozta a színész hamvait őrző urnát, amely a rákoskeresztúri izraelita temetőben - a Kann család sírhelyén - nyugszik.

A Magyar Filmintézet által kiadott kötet - amelynek alcímében az szerepel, hogy Kabos „Születésének századik évfordulójára” jelent meg - több hónappal lekészte az évfordulót, 1987 márciusát. Erdeme viszont, hogy a szerkesztő - Erdélyi Z. Ágnes - több olyan pályatárs (Bilicsi Tivadar, Hegedűs Tibor rendező, Keleti László, Peti Sándor, Ráday Imre) emlékeztetését is közli a „fukar és visszahúzódo, szinte minden érintkezéstől rettegő”, de minden színésztársa által a kor legtehetségesebb művészei közé sorolt Kabosról, akik már nincsenek köztünk, ám vallomásaikat annak idején feljegyezték. A kötet két tanulmányt közöl Kabosról, a filmművészeiről - Karcsai Kulcsár Istvánét és Nemeskürty Istvánét -, és néhány részletet Kabos Gyula amerikai élményleírásaiból. (Ezek nem irodalmi értékük miatt érdekesek, hanem mert kivehető belőlük Kabos Gyula teljes idegensége abban az országban, ahová - amikor 1934-ben komoly filmszerződésekre hívták Hollywoodba - nem ment, de ahová az őt is megszégyenítő „zsidótörvény” elől menekült.) Helyes több írás közlése, például Radó Istváné, ami a Magyar Filmintézet kéziratárából került elő, s ahol az elfoglalt - részben

„színigazgatói” adósságai miatt túlságosan is elfoglalt - Kabos Gyula olyan eseteire emlékszik, amikor a színész három filmet forgatott egyszerre, és csak az autóban aludt valamennyit, amelyben egyik helyről a másikra szállították. Fellelgesnek érezzük azonban részletek közlését bizonyos színművekből, amelyekben Kabos Gyula egykor játszott, és azt a „Kabos-viccek” című részt is, amely azokat a „poénokat” közli, melyeket Kabos mondott különböző filmekben. Bár Veres József - a vicccgyűjtemény összeállítója - megjegyzi, hogy „Kabos filmjeiben természetesen a személyiség charme-ja a leglényegesebb, továbbá a számos változatban karikírozott magatartásforma”, mégis közli - hosszan, részletesen - a „bemondásokat”, amelyek Kabos hangsúlyai és mozgásai nélkül bizony keveset mondanak. Az emlékezők szerint Kabos „bemondásainak” többségét saját maga találta ki, de ezek csak teljes személyiségével összhangban hatnak. Maga Veres állítja, hogy a *Hol alszunk vasárnap?* című - önmagában jelentéktelen - filmben egy hölgy kérdésére („Ön úriember?”) Kabos azt válaszolja: „Aránylag”, és hogy „erről az »aránylaguról« tulajdonképpen tanulmányt kellene írni”. Ilyen tanulmányt - az általában gyenge filmtörténetekben a maga megta• lált figurájának hitelességével ható s az önmagukban jelentéktelen „bemondásokat” egyénisége művészi erejével felnagytító Kabosról - Karcsai Kulcsár és Nemeskürty tollából amúgy is olvashatunk az érdekes kötetben.

A következő számaink tartalmából:

Színikritikusok díja 1986/87

Bécsy Tamás:
Jó témák - álmonológokban

Földes Anna:
Perújrafelvétel

Mihail Svidkoj:
Rendezői „új hullám” a Szovjetunióban

Bemutatjuk Tábori Györgyöt

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Dir cteur: IVÁN BOLDIZSÁR

Directeur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

György Székely:
Pensées sur le Théâtre National

En 1987 nous célébrons le 150^e anniversaire de la naissance de notre Théâtre National, ou, plus exactement, l'anniversaire de l'activité continue de la troupe qui joue actuellement dans une maison provisoire, le Théâtre National en tant que bâtiment n'existant pas. L'auteur, historien de théâtre de renom, passe en revue les traditions de l'établissement en insistant sur la nécessité impérieuse de le doter enfin d'un foyer digne de sa mission.

József Bögel:
Sur la saison théâtrale 1986/87

En faisant le bilan sur l'échelle nationale il faut constater que la saison passée n'était pas riche en expériences éclatantes et que le niveau des mises en scène et du jeu des acteurs était plutôt inégale. Bien que certaines équipes, comme celles du Théâtre Katona József à Budapest ou celles de Nyíregyháza et Szolnok en province aient frappé par leurs progrès collectifs, de l'autre part le nombre des spectacles ternes, témoignant d'une régression même sous l'aspect du métier s'est accru.

Péter P. Müller:
Saisons à Pécs

Au cours des six ans passés l'activité de la section de prose du Théâtre National de Pécs était marquée d'un caractère provisoire. Bien que le programme artistique ait été, lui, sous le signe d'une stabilité déclarée, les spectacles eux-mêmes n'ont pas justifié en tout cette base esthétique permanente. Au cours de l'époque précédente quelques importants metteurs en scène y ont signé des spectacles passionnants et hautement personnels. Au cours des années quatre-vingt on a cependant opté pour un théâtre axé plutôt sur l'acteur, mais les résultats de ce changement de programme sont restés en deça de ce qu'on en attendait.

István Gábor:
Du café-conc jusqu'au solo

En faisant le bilan de la saison du Théâtre de la Gaîté le critique – sans vouloir se faire l'apologiste de la direction nouvelle – estime que ce théâtre a trouvé en Gyula Bodrogi l'animateur qui lui faisait trouver sa propre identité.

Ildikó Csizner:
Molière habillé de frais

Au Théâtre du Château Judit Schäffer prête des costumes contemporains aux personnages des *Femmes savantes*, bien que l'esprit du bâtiment en suggérerait juste le contraire. Pourtant, l'entreprise se justifie: l'esprit du grand auteur comique se fraye un passage même à travers ces costumes bizarres – le ton est léger et ironique, molièresque donc comme il le faut.

Katalin Róna:
Rôles et acteurs

Notre collaboratrice évoque certaines interprétations d'un intérêt particulier de la saison passée: celles de József Tóth à Szolnok, dans *Les Héritiers* de Gorki, de Dorottya Udvaros dans *Catulle* de Milan Füst au Théâtre Katona József de Budapest, le duo d'András Kozák et Katalin Takács dans *Le Renard bleu* de Ferenc Herczeg au Théâtre Radnóti ainsi que l'Andrea de Gábor Szirtes dans le *Galilée* de Brecht à Miskolc.

Katalin Szűcs:
Allons, partons pour Debrecen!

László Gali, directeur et metteur en scène en chef a quitté le Théâtre Csokonai de Debrecen au cours même de la saison. Dans cette série d'interviews (qui porte le titre d'une chanson hongroise populaire) les successeurs: le directeur Gyula Kertész et le metteur en scène en chef István Pinczés ainsi que Károly Tar, chef de section du conseil du département décrivent la situation actuelle du théâtre et soulèvent les problèmes ayant trait à son avenir.

Júlia Ungár:
Tragédie racontée en grotesque

En 1918, sur la demande de Stanislavski, Vakhtangov a accepté la direction de la troupe juive Habimah qui a joué en hébreu. L'obsession théâtrale de l'ensemble s'est ainsi jointe au respect cultique qu'avait Vakhtangov pour le théâtre et c'est sous ce signe qu'est née la représentation déjà légendaire du *Dybbuk* d'An-ski, un des grands moments de l'histoire du théâtre soviétique que notre collaboratrice reconstruit à l'aide de photos, documents et descriptions contemporains.

József Köttő:
Chronique du théâtre professionnel à Nagybánya

Dans l'histoire de la culture hongroise le nom de Nagybánya est connu surtout pour l'école de peintres qui s'y était développée. L'essai que nous publions évoque une autre tradition de cette ville transylvanienne: à l'entre-deux-guerres elle était un des centres du théâtre professionnel en langue hongroise en Roumanie.

András Pályi:
Théâtre et psychodrame

La méthode reliée au nom de Jacob Moreno a pris un retard considérable pour pénétrer la psychothérapie hongroise; le rôle que cette méthode pourrait remplir dans le développement de la créativité de l'acteur était donc encore moins connu. Voilà l'aspect que signale notre collaborateur dans sa réédition du premier recueil d'études hongroises traitant du psychodrame.

Gábor Antal:
A la recherche du théâtre

La littérature spécialisée accessible en hongrois s'est enrichie par le livre *The Idea of a Theater* de Francis Fergusson, publié dans la traduction de László F. Földényi.

József Kiss Péntek:
Un théâtre au poste de garde

Le Théâtre du Territoire Hongrois en Tchécoslovaquie possède deux ensembles de prose: celui de Komárom et le Théâtre Thália qui opère à Kassa. L'auteur résume ici les faits les plus importants au sujet des antécédents de la situation actuelle et des conditions qui définissent le fonctionnement du théâtre en langue hongroise.

G. A.:
Album Gyula Kabos

Gyula Kabos, ce grand comédien hongrois est né il y a cent ans. Le monde le connaît surtout pour la demi-centaine de films qu'il avait tournés mais il a excellé également au théâtre. L'album rédigé par Mihály Cenner lui rend l'hommage qu'il mérite.

Ara: 30 Ft

