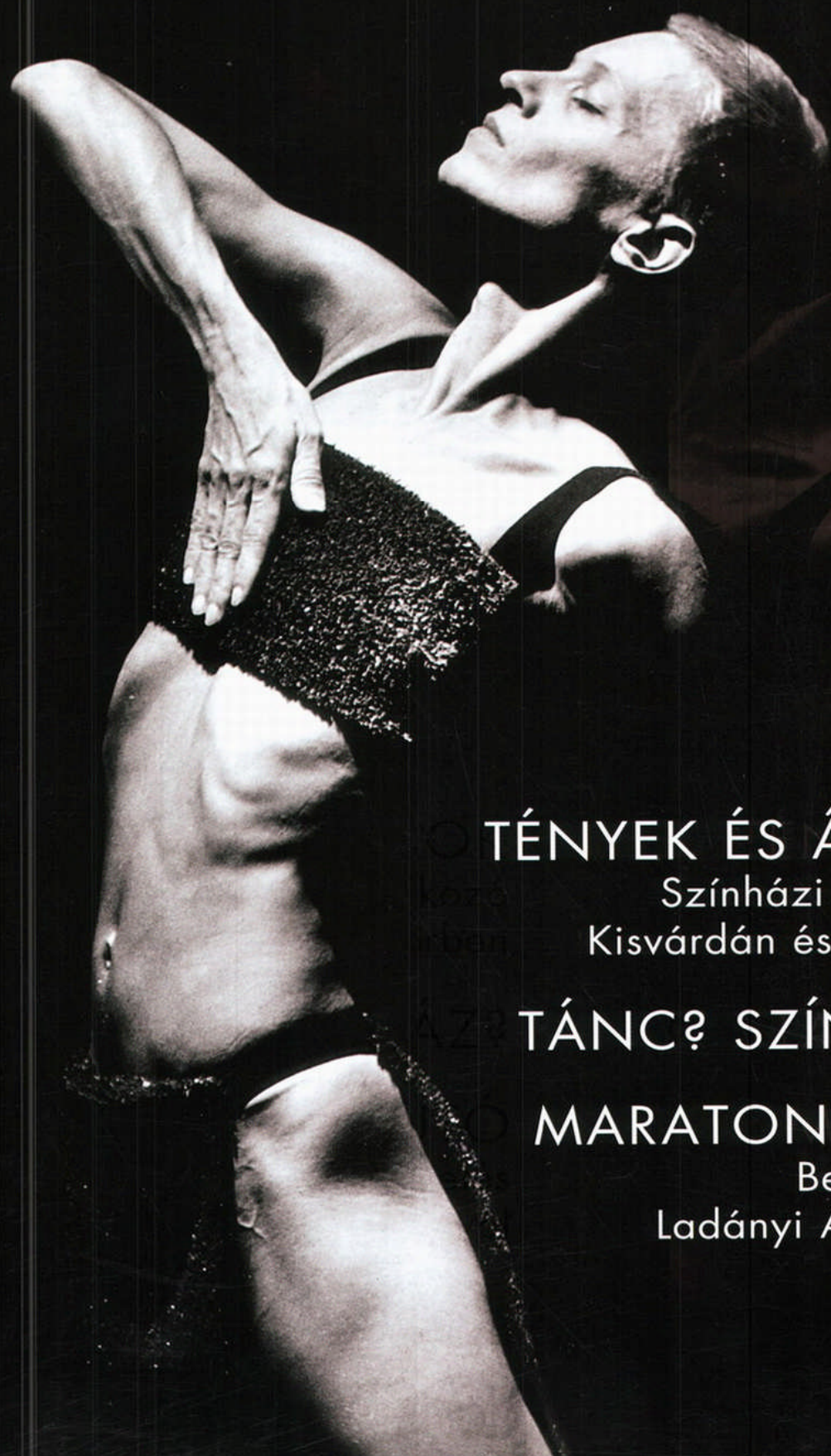


# SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



TÉNYEK ÉS ÁLMOK

Színházi találkozók  
Kisvárdán és Győrben

TÁNC? SZÍNHÁZ?

MARATONI FUTÓ

Beszélgetés  
Ladányi Andreával

# SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

## TARTALOM

### Fesztiválok után

- Nánay István: TÉNYEK ÉS ÁLMOK.....2  
(Színházi találkozók Kisvárdán és Győrben)

### Táncszínház

- Fuchs Livia: TÁNC? SZÍNHÁZ?.....7  
(Országos fesztivál Veszprémben)
- Forgách András: LADÁNYI A LUDWIGBAN, LUDWIG A LADÁNYIBAN 11  
(Grunwalsky a kamera mögött)
- Lőrinc Katalin: MARATONI FUTÓ .....14  
(Beszélgetés Ladányi Andreával)

### Fővárosi Operett Színház

1949-1956

- Venczel Sándor: VIRÁGKOR TÖVISEKKEL.....16  
(Beszélgetés Gáspár Margittal)

### Szabadpolc

- Fodor Géza: BEVEZETŐ Manfred Brauneck: SZÍNHÁZ, JÁTÉK ÉS KOMOLYSÁG 22  
(A színházesztétika elméleti alapjairól)

### Szín háztörténet

- Bakos Gyula: „A NEMZETI SZÍNHÁZ KOMISSZÁRJA VOLTAM” 30 (1960-64)

### Adatok és tények

- Szabó István: ÉVADÁTVILÁGÍTÁS III .....36  
(A pesti színházak közönsége 1997-98)

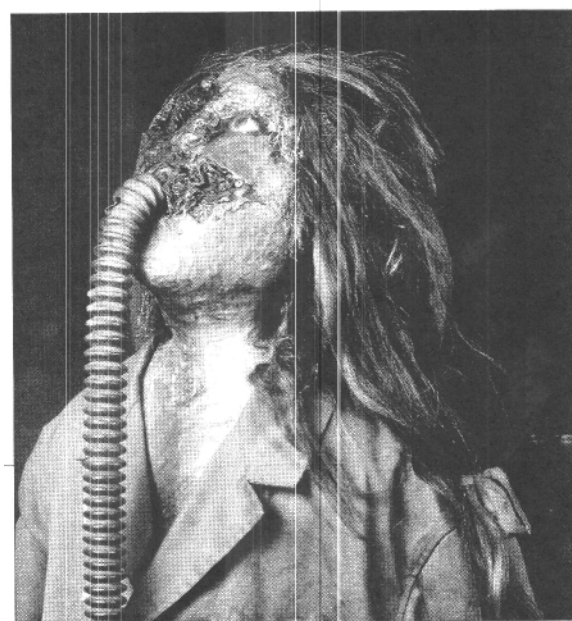
### Képzőművészeti színház

- József Szajna: VÁLASZTÁSOK ÉS EMLÉKEZÉSEK .....39

- Zbigniew Taranienko: A SZERVES SZÍNHÁZ .....42
- Pászt Patrícia: „ÉRTETEK, FIATALOKÉRT” .....45  
(Beszélgetés József Szajnával)

### Drámamelléklet

- Eörsi István: A MŰTET
- Gosztonyi János: KÖRFORGÁSBAN



A CÍMLAPON: Ladányi Andrea  
(Bánkuti András felvétele és Bölönyi Zsolt  
címlapterve) A BELSŐ BORÍTÓN: Pécsi Balett -  
Körbetánc (Kapák Péter felvétele)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)  
NÁRAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308, telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest: V., Báthory u. 10. 1054. Telefon: 331-6308 • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)  
Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámmal.

Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940

Nyomás készült: REPROFLEX nyomda. Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül  
Megjelenik havonta

S Z Í N H Á Z I T A L Á L K O Z Ó  
K I S V Á R D Á N É S G Y Ő R B E N

## TÉNYEK ÉS ÁLMOK

Aki kíváncsi a magyar színházak reprezentatív kínálatára, s hajlandó, illetve képes volt napi három-négy előadást végignézni, az június 4-től 20-ig harminckilenc társulat ötvenegy produkcióját láthatta, érdekes és tanulságos körképet kaphatott, s a magyar fesztiválszervezésről is tapasztalatokat szerezhethet.

Június ugyanis a fesztiválok hónapja: tízenegyzedszer találkoztak Kisvárdán a határon túli magyar színházak, a tizennyolcadik Országos Színházi Találkozónak pedig Győr adott otthont. Évek óta egymást követi a két rendezvény, amelyek között azonban gyakorlatilag semmiféle átjárás sincs. Azt ugyanis nehezen lehet élő kapcsolatnak tekinteni, hogy az utóbbi években - a fesztivál szervezőinek nem kis erőfeszítése árán - egyre több magyarországi színész, rendező, dramaturg, kritikus tölt egy-két napot Kisvárdán, és csodálkozik el azon, hogy milyen érdekes és nivós előadások születnek a határokon túl, de azt sem, hogy három éve az erdélyi, felvidéki, vajdasági, kárpátaljai, sőt torontói színházi emberek közül is jó páran részt vehetnek az Országos Színházi Találkozón. Ez sem kevés persze, de ettől a tény még tény marad: a két találkozó me-reven elválik egymástól, az egyik a hazai, a másik a nem hazai magyar színházak seregszemléje.

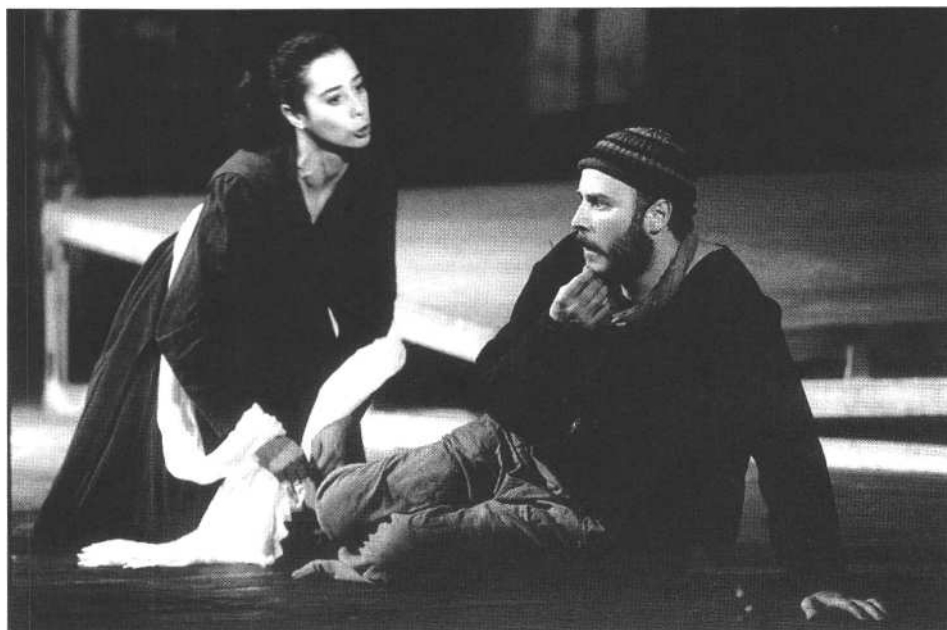
Némileg magyarázható volt ez a különál-lás a kilencvenes évek elején, amikor elő-ször jöhettek össze a környező országokban működő magyar társulatok, hogy megmu-tassák magukat, s megmérettessenek, de mindannak következtében, ami a nyolcvanas években történt velük (színészek áttelepülése, gazdasági-technikai ellehe-tetlenülés, szakemberhiány stb.), produk-cióik zöme nem állta volna ki az akkor sem túl magas színvonalú magyarországi együttesekkel való helyszíni összehason-lítást. Azóta viszont a magyarországi színházak - finoman szólva - művészi stagnálása és a határokon túli társulatok mű-vészi megerősödése kiegyenlítettebbé tette a mezőnyt, tehát az elkülönülés még annyira sem védhető, mint nyolc-tíz évvel ezelőtt.

## KISVÁRDA

A fővárostól igencsak messze, három ország határvidékén rendezik a kisebbségi létben működő színházak találkozóját, amelyre minden társulat saját döntése alapján nevez

előadást vagy előadásokat. Ahogy évről évre nő a határainkon túli magyar színházak száma, s ahogy teljesítményük egyre ki-egyenlítettettebbé válik, úgy lesz egyre több előadás a fesztiválon. Ugyanakkor egy színháziasított művelődési ház, egy lenyűgöző látványt nyújtó, de technikailag alig felszerelt várszínház, valamint egy alkalmi sátor-színház áll az együttesek rendelkezésére - tehát a játszóhelyeket éppen nem fesztiválígényekhez szabták. Ha a társulatok

hogy a könnyű, szórakoztató szerzőnek elkönyvelt Labiche bohózatát, *A Lourcine utcai gyilkosságot* miként lehet igényesen, magas színvonalon, sőt bravúrosan előadni, hogyan lehet a groteszknak és az abszurd-nak ezt az előképét a kiteljesedett groteszk és abszurd minden rafinériájával stílusosan is, gondolatilag is megemelni. Tanulságos volt látni, hogy a színházhoz kötődő kolozsvári főiskola hallgatói a *Képzelt beteg*-ben a fiatal Keresztes Attila tanári irányí-



Kovács Ágnes Anna (Orsetta) és Bocskor Salló Lóránt (Beppe) *A chioggiai csetepaté* marosvásárhelyi előadásában

igényes műveket akarnak bemutatni ilyen körülmények között, ráadásul ezekkel versenyben is indulnának, bizony súlyos kompromisszumokat kell kötniük.

Ugyanakkor az egyre nagyobb számú produkció megoldhatatlan feladat elé állítja a rendező intézmény munkatársait is; másfelől a sűrű program nem teszi lehetővé a társulatok tisztességes felkészülését, az előadások adaptálását, bepróbálását. Ha pedig akad rendező, aki alapos munkát akar végezni, felborul a szoros menetrend. S mindez nem jó senkinek: sem a rendkívül lelkes és színházszerető kisvárdai közönségnek, sem a fellépő művészeknek, sem a jelen lévő szakmának.

Holott nagyszerű előadásokat lehet látni Kisvárdán. Az idén a két örök rivális, a kolozsvári és a marosvásárhelyi társulat nyújtotta a legemlékezetesebb élményt. Kolozsváron Vlad Mugur rendezése azt igazolta,

tásával milyen jól beszélnek ugyanazt a nyelvet, amellyel a Mugur-csapat - Bogdán Zsolt, Hatházi András, Bíró József, Kardos M. Róbert és Borbáth Júlia - mesterfokon zsonglörködik.

A vásárhelyiek két előadással mutatkoztak be; sokéves, kudarcokkal teli fesztivál-szereplés után - elsőprő sikerrel. Novák Eszter rendezte meg Goldoni *A chioggiai csetepatéját*, Anca Bradu pedig Giraudoux *Elektráját*. Mindkét előadás elsősorban fiatalokra épül, azaz a siker egyik záloga a társulat fiatalításában rejlik; s a fiatalos felnőttség és a még kissé nyers tehetségű fiatalok játéka mindkét előadásban harmonikusan illeszkedett. S bár mindkét előadásnak - nem titkoltnak - társulatépítő funkciója (is) volt, a végeredmény nem valamilyen didaktikus feladat teljesítése, hanem érett művészi tett. Az *Elektra* elsősorban a román rendezőiskola látványcentrikus megközelí-

téséből adott ízelítőt, ami azt jelenti, hogy a reflektorokkal felszerelt hatalmas fém díszletfalak mozgatása, a szereplők fizikai teljesítménye, a hatáselemek eklektikus zsúfoltsága, az akrobataügyességet kívánó gólyalábas, maszkos, mutatványos attrakciók gyakran háttérbe szorítják a finomabb színészi megnyilvánulásokat; de ebben a formában is kiemelkedik néhány színészi alakítás, mint Szélyes Ferenc Koldusa, Györffy András Elnöke, Kovács Ágnes Anna Elektrája, Simon Andrea Agáthája.

A Goldoni-előadás a feszbadult, féktelen játék és a fájdalmasan keserű létezés ketősségét mutatja fel, a szerelem szépségét és gyötrelmeit, az emberi megnyilatkozások, a szavak és gesztusok folyamatos félreérthetőségét, az ebből következő végeláthatatlan bonyodalmak útvesztőit s egy csetlő-botló kisember igyekezetét, hogy mindent helyretoljon. Gyönyörű előadás, amely a nézőt a kacagás és a sírás között vezeti, s úgy hozza helyzetbe a színészeket, hogy mindenki megkapja a maga szólószámát, miközben a közösségi színházi létezés boldog részese is lehet.

Nem ilyen egyértelmű, de vitathatatlan érték a beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház Tragédia-előadása, amelyben Vidnyánszky Attila a Madách-mű színpadi át-és újraértelmezésére tesz érvényes kísérletet. Értelmezésében Ádám és az Úr egységet alkot, de bizonyos fokig Lucifer is ugyanennek a lénynek egyik oldala, tehát a produkció azt a felfogást érleli tovább, amelynek lényege, hogy Az ember tragédiája egyetlen ember belső drámája. Az előadás a keretszínekben és a Falanszterjelenetben válik igazán gondolatébresztővé, a történelmi színekben nem sikerült elkerülni az illusztrálást. Ehhez az is hozzájárul, hogy a maroknyi társulat frissen végzett színészekkel egészült ki, akik azonban még messze vannak attól, hogy egy ilyen bonyolult feladatot kielégítően meg tudjanak oldani. Felejthetetlen viszont az a jelenet, amelyben Ádám Lucifer testén, mint valami létrán kapaszkodik fel a díszlet központi elemét képező lámpára - amely rakéta és égítést képzetét egyként sugallja -, s a lengő alkalmatosságon szállva, pörögve szakad el a földi vonzaskörtől, majd tér meg ismét a Földre, hogy aztán Lucifer a hátán cipelve, vele eggyé válva vigye vissza az álomból a valóságba.

S nem lehet nem beszélni az újvidékiek és a szabadkaiak jelenlétéről, hiszen az utolsó pillanatig kétséges volt, vajon el tudnak-e jönni a háború sújtotta Szerbiából. Ott voltak, játszottak. S ha előadásaik egyikét-másikát lehet is vitatni, az vitathatatlan, hogy ott is a fiatalokra épül a színház, és a látott fiatalok hallatlanul jók és ígéretesek. Különös volt látni, érezni azt az idegek túlfeszítettségéből fakadó felpörgetettséget, nyersséget, már-már vadságot, amely szinte minden előadásukban megnyilvánult. S csak a legjobbba kéhez mérhető az a két-személyes produkció, amelyet Nagypál Gábor és Magyar Attila készített Beckett Végjátékából meg Lebovic *Az ezredik éjszaka* című groteszkjéből, s amely nemcsak két

színész tökéletesen kidolgozott páros mutatványa, hanem a halálra való készülődés, a világvége-hangulat és a mindenben győzedelmeskedő remény szívszorító drámája, a borzalmakat oldó nevetés himnusza is.

Persze voltak sikerületlen előadások is. A máskor remekül szereplő szatmárnémetiek ezúttal a Magyarországon fekete munkát vállaló fiatalokról szóló s az első erdélyi musicalnek aposztrofált *Leányrablást*

ról szóló Kocsis István-mű előadása éppen úgy az általános színjátszás riasztó példáit sorakoztatta, mint Tomcsa Sándor *Műtétjé* vagy az aradi vértanúkról szóló *Tábornokoké*. A máskor szintén sikeres temesváriak inkább csak a jelenlétüket demonstrálták Mrožek egyfelvonásosaival. A két felvidéki színház még nyögi az elmúlt évek szlovák kultúrpolitikai döntéseinek, a gazdasági és egzisztenciális bizonytalanságnak a káros hatásait. A kassaiak ezúttal is szívósabbak-



Bogdán Zsolt (*Lenglume*) és Hatházi András (*Mistingue*) a kolozsvári Képzelt betegben (Dusa Gábor / elvételei)

mutatták be, de sem íróilag, sem zenei-

leg, sem rendezőileg - a színészi teljesítményekről nem beszélve - nem ütötték meg azt a mércét, amely a produkciót elfogadhatóvá tette volna. A nagyváradiak három előadással is jelentkeztek, de egyik sem győzte meg a publikumot arról, hogy a tavalyi igazgatóváltás óta jottányi előrelépés történt volna. Az Árpád-házi Szent Margit-

nak bizonyultak, s a Czintos József vendég-szereplésével bemutatott *Az ügynök halálá*-val ismét bizonyították társulatuk összefogottságát, erejét.

S ott voltak a bábszínházak is, ha nem is mind, hiszen Erdélyben most már önállóan vagy tagozatként hat-hét társulat dolgozik. De e körben még közel olyan állapotok

uralkodnak, mint az élő színháznál a kilencvenes évek fordulóján, azaz se színész, se rendező, se technika, se tervező. A következő években náluk kél el a legtöbb segítség.

Mindent összevetve Kisvárdai évről évre pontos összképet nyújt a határainkon túli magyar színházak állapotáról, azokról a változásokról, amelyek egy-egy színház vagy régió színházainak életében bekövetkeznek. Nélkülözhetetlen fórum ez a találkozó, de ahhoz, hogy funkcióját továbbra is betölthesse, elodázhatatlan a megreformálása.

## GYŐR

Az Országos Színházi Találkozók története több szakaszra osztható: kezdetben a fővárosban rendezték, s a vidéki színházak mutatkoztak be. Később budapesti előadások is szerepeltek a programban, de ezek belesimultak a szokásos fővárosi kínálatba, és sem hangulatában, sem jellegében nem született igazi fesztivál. Ezeken a találkozókra a színházak azzal a művel vettek részt, amellyel akartak. Amikor ez a forma kezdett kifáradni, jött az a korszak, amikor évente más-más vidéki város adott otthont a fesztiválnak, s ez az újítás párosult egy másikkal: a találkozóra kerülő előadásokat egy vagy több személy válogatta ki. Ekkor is érvényesült az a gyakorlat, hogy a szín-



**Mészáros Árpád, Gyuris Tibor, Gazsó György, Petneházi Attila és Szalma Tamás a nyíregyháziak Krétakörében (Csutkai Csaba felvétele)**

házak maguk ajánlottak a műsorukból, de ez általában nem volt kötelező válogatási szempont, tehát a válogató(k) a felajánlottak mellett más előadásokat is számításba vett(ek).

A módszer több szempontból előrelépésnek bizonyult, ugyanis a vidéki városban létrejöhetett az áhított fesztiváljelleg; aki tehetett, ott maradhatott a rendezvény idejére; olyan művészek találkozhattak, akik évek óta nem is látták egymást; a város közönsége olyan előadásokat láthatott, amelyekhez képest tesztelheték a saját teátrumukat; olyan színészeket csodálhattak meg a színpadon, akiket máskülönben csak a tévé képernyőjéről is-mérhettek és szerethettek meg; tehát a fesztivál egyaránt esemény lett a szakmai és egy nagyobb közösség számára.

Ugyanakkor - az utóbbi két-három évet leszámítva - az előadások visszhangtalanul zajlottak, a szakmabeliek nem voltak kíváncsiak arra, hogy mások mit gondolnak az előadásaikról, sőt mereven elzárkóztak minden olyan kezdeményezéstől, amely szakmai beszélgetésekre invitálta volna a rendezőket, a színészeket.

A legnagyobb vitákat kezdettől fogva a válogatás váltotta ki. Akár egyetlen személy, akár kisebb-nagyobb team szelektált, a végeredménnyel csak kevesen voltak elégedettek. Azok a színházak, amelyek nem kerültek be a programba, értelemszerűen megkérdője-

lezték a válogatás tisztaságát, pártatlanságát; azok, amelyek bekerültek, azt kifogásolták, hogy a válogatás következtelensége miatt általuk gyengébbnek tartott produkciókkal kerülnek egy szintre; a színházak holdudvarában lévő szakmabeliek pedig - vérmérséklettől függően szelídebben vagy vehemensebben - azt a kérdést feszegették: egyáltalán hogyan kerülhetett ez vagy az a produkció egy fesztiválra.

Mindazonáltal a válogatók egyetlen évben sem tévedtek túlságosan nagyot. A válogatás természetesen nem lehet objektív, hiszen a szelektor személye, ízlése, a színházról vallott esztétikai nézetei alapjaiban befolyásolják a döntést. S mégis, a válogatók munkájában a szigorú elemzés sem tud kimutatni tíz-tizenöt százalékos tévedési aránynál többet. Ez lényegében igaz volt idén is, amikor a szokásosnál is több bírálatot illették Bóhm Györgyöt, a győri szelektort. Nem mintha nem követett volna el tévedéseket, hiszen olyan előadásokat is beválogatott, amelyek ízlésvilága, szakmaisága, kidolgozottsága nehezen minősíthető (*A három testőr* - Székesfehérvár, *Az éjszaka a nappal anyja* - Tatabánya, *Sör-gyári capriccio* - Sopron), de az évad konszenzusos alapon is legjelentősebbnek ítélt produkciói közül a legfontosabbak (*Krétakör* - Nyíregyháza, *Cseresznyés kert* - Bárka, *George Dandin* - Kaposvár, *IV. Henrik* - Győr; ez utóbbi csak versenyen kívül) ugyancsak megjelentek. S ami a két szélső érték közötti zömöt illeti, az már ízlés kérdése, hogy a sok közepes produkcióból épp melyikre esik a szelektor választása.

A válogatás tehát két lényeges szempontból is tünetértékű: először is Bóhm szigorúan tartotta magát ahhoz az íratlan megállapodáshoz, hogy abból válogat, amit a színházak felkínálnak; továbbá ez a fesztivál sem lett a legjobb előadások szemléje, hanem inkább helyzetjelentés a magyar-



**Nagyváradai Erzsébet (Lenke) és Csernus Mariann (Bányai Rákkel) a Régimódi történetben (Nemzeti Színház) (Fábián József felvétele)**

országi színházak művészi állapotáról; keresztmetszet, amelybe jó és kevésbé jó egyaránt belefér, hiszen ez van, ilyen a színház ma hazánkban.

S akkor még nem beszéltünk arról a szempontról, amely az adott város közönségének igényét veszi tekintetbe, azt, hogy a fesztiválgazda városnak a nézői fővárosi színészeket, nem titkoltan sztárokat szeretnének látni; az avantgárd kísérletekre rácsodálkoznak ugyan, de igazából azt szeretik, ha történeteket mesélnek nekik. Végletesen fogalmazva: a stúdióprodukciókkal szemben a nagyszínháziakat részesítik előnyben - akkor, amikor az érdekes dolgok itt is, másutt is a kisszínházakban történnek. Kemény ellentmondás ez, s való igaz, hogy nagyon nehéz a szakmának is, a közönségnek is egyformán a kedvében járni.

voltak színészi remeklések, gondoljunk a *Szigorúan ellenőrzött* vonatokban Sebestyén Aba Miloára, a *Hollywoodi* mesékben Márton András Heinrich Mannjára, A nagy szemérmertlenségben Alföldi Róbert Oscar Wilde-jára, a *Haramiákban* László Zsolt Moor Ferencére.

Egyébként kritika nemcsak Bóhm változtatását, hanem a győri színházat is érte, mondván: nem bizonyult igazi házigazdának, nem volt minden előadáson telt ház, a fesztivállal egy időben a városban szereplő cirkusznak nagyobb hírverése volt, mint a találkozóknak. A színháziak visszasírták a szegedi, de még a veszprémi fesztivált is, mivel ezekben a városokban pezsgő fesztiváletet alakult ki -- nem így Győrött. A bírálatok egy része feltehetően jogos, bár például a stúdióprodukciókról a közönség

## MORFONDÍROZÁS

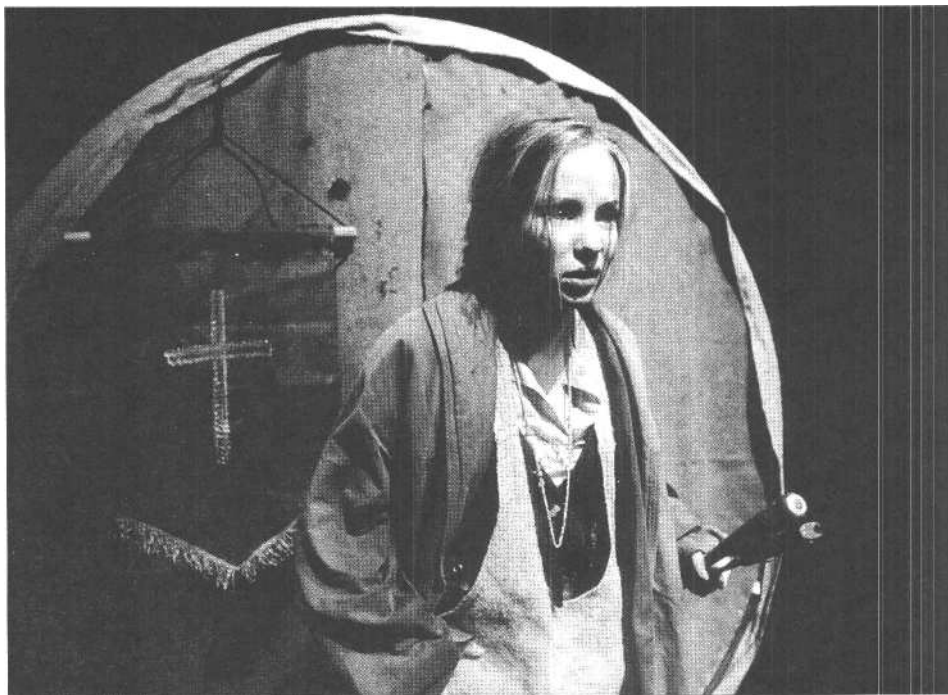
Ezek a kérdések túlnőnek az Országos Színházi Találkozó keretein. Tudomásul kell venni, hogy a jelenlegi színházi struktúra és színházi élet jóval differenciáltabb, mint az egy-másfél évtizeddel ezelőtti, amikor az országos seregszemle hagyománya megalapozódott. Akkor tulajdonképpen egynemű színházi élet zajlott, az állami színházak alkották a struktúrát, s a találkozó ennek az egynemű közegnek a közös megnyilatkozását szolgálta. Ez a közeg még viszonylag áttekinthető volt, de ma az akkori huszonöt-harminc színháznak a többszöröse alkotja a struktúrát. A költségvetési intézmények számai s folyamatosan emelkedik, de mellettük megjelentek és sokasodnak, alakulnak és eltűnnek, majd újraalakulnak a különböző kisszínházi formációk (alternatívok, tánc- és mozgásszínházak, kísérleti műhelyek stb.), a magánszínházak, az alkalmi csoportosulások, a bábszínházak, a szabadtéri teátrumok. Nincs ember, aki ebben a színház- és előadástömegben eligazodna, aki minden érdemleges produkciót meg tudna nézni, s nyugodt lelkiismerettel összeválogathatná egy reprezentatív fesztivál műsorát.

Ebből egyenesen következik, hogy a színházi élet differenciáltságának nem egyetlen, országos fesztivál, hanem különböző fesztiválok rendszere felelne meg. Ha jól megdolgozunk, már ma sem csupán egyetlen fesztiválunk van, hiszen rendszeressé vált a gödöllői stúdiószínházi találkozó, a Soros stúdiószínházi napok, az alternatív színházi szemle, a kisvárdai fesztivál - hogy csak a legfontosabb magyar rendezvényeket említsem (a nemzetköziektől ezúttal eltekintek) -, s ezek mind bizonyos részterületek bemutatására specializálódtak. De ez még csak a kezdet.

Ahhoz, hogy a még ma is jelentős értékeket létrehozó színházművészet ne váljék egyértelműen üzleti és szórakoztatóipari szolgáltatássá, azaz továbbra is megőrizhesse művészi rangját és a társadalom életében betöltött kitüntetett szerepét, szükség van arra, hogy a színházak időről időre ne csupán szűkebb közegüknek, azaz törzsközönségüknek mutakozzanak meg, hanem kitegyék magukat a szélesebb körű megmérettetésnek. Erre szolgálnak többek között a fesztiválok.

Ahhoz, hogy ez a megmérettetés áttekinthető és lehetőség szerint reális legyen, szükség lenne arra, hogy akár a színházi élet, a fesztiválok is differenciálódjanak. Tehát több olyan fesztiválra lenne szükség, amelyek nagyjából lefedik a színházi élet egészét, s amelyeket időben és térben összehangolva rendeznének meg. Ha kialakulna a fesztiválok ésszerű rendszere, akkor mind egyik találkozó megtalálhatná a maga ideális helyszínét, városát; a színházak nem egyszeri alkalomra tanulnának bele a fesztiválszervezéssel járó feladatokba, és a helység lakossága is magának érezhetné a rendezvényt.

Egy átfogó fesztiválrendszer keretében szükség lenne a báb- és gyerekelőadások,



**Borsos Bea (Katrin) a zalaegerszegi Kurázi mamában (Pezzetta Umberto felvétele)**

Bóhm lapunk júniusi számban adott interjújában is jelezte, hogy döntéseiben sok egyéb tényező mellett a színészi játék minősége, a színészi teljesítmény szerepelt az első helyen. Több olyan előadást is kiválasztott, amelyekről maga is tudja, hogy problematikusak, de talált bennük olyan kiemelkedő színészi alakítást, amelynek megmutatását fontosnak tartotta. Dicséretes szempont; ugyanakkor a fesztivál huszonegy produkciója egyértelműen bizonyította, hogy önmagában egy vagy több mégoly remek színészi teljesítmény sem menthet meg egy koncepciótlán, ízléstelen, össze-takolt előadást, s megfordítva: azokban a produkciókban, amelyek rendezőileg kidolgozottak, nem egy, de több alakítás is felfénylik. Nem véletlen, hogy a *Dandinben*, a *Kréta körben*, a *Cseresznyés kertben*, a *Portugálban*, de még a *Régimódi történetben*, *Az arany árában*, a *Márton partjelző fázisban*, az *Erdőben* is sok-sok kiemelkedő színészi pillanatra emlékezhetünk. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a viszonylag problematikusabb előadásokban szintén

nem az érdektelensége miatt szorult ki, hanem azért, mert a részt vevő együttesek nem tudtak vagy nem akartak több előadást tartani, s a zömmel az éjszakai órákban kezdődő bemutatókra eleve csak a szakma - esetenként annak is csupán egy része - fért be, ezt viszont jogosan sérelmezték a város színházszerető nézői, különösen a fiatalok, akik elsősorban ezekre az előadásokra s nem a sokkal konzervatívabb ízlést tükröző nagyszínháziakra lettek volna kíváncsiak. Ami pedig a fesztiváletet illeti, a lehetőség megvolt, amellyel a résztvevőknek jobban kellett volna élniük. Viszont az is igaz, hogy a jelenlevőknek egyszerűen nem volt mikor találkozniuk, hiszen az előadások szusszanási időt sem hagyva délután háromtól éjjel kettőig, sőt négyig zajlottak.

A győri tapasztalatok után ismét aktuálisabbá vált az évente visszatérő kérdés: jó-e így ez a fesztivál? Lehet-e s kell-e ilyen reprezentatív bemutatósorozatot tartani? Reformok-ra van-e szükség vagy gyökeres megújulásra?

a nagyszínházi, a kamara- és kisszínházi, a stúdió- és alternatív színházi, a mozgás- és táncszínházi produkciók, a határon túli magyar színházak szemléjére. De az is elképzelhető, hogy az operettfesztiválhoz hasonlóan tematikus vagy egy-egy műfaj reprezentáló találkozókra - zenés színházak, magyar drámák, látványszínházi, multimediális produktumok fórumára stb. - kerüljön sor. Sőt e felosztás kombinációi is elképzelhetők, valamint az is, hogy egy-egy régió színházai tartsanak bemutató-sorozatokat, mint ahogy Szegeden szerveznek ilyen regionális találkozókat magyarországi, erdélyi és vajdasági színházak részvételével.

Ezeknél a fesztiváloknál mód nyílna arra - sőt követelmény is lehetne -, hogy a válogató meghatározott koncepció szerint, szakmai problémákra, tendenciákra, esztétikai-színháztudományi aspektusokra helyezve állítsa össze a programot. Ilyenkor nem vagy nemcsak a résztvevő terület legjobb, legszínvonalasabb produktumai mutakozhatnának be, hanem a legérdekesebbek, a legvitathatóbbak is. Fel lehetne és fel is kellene oldani azt a merev különállást, amely a határokon belüli és túli színházak között fennáll, s a részfesztiválokon területi hovatartozástól függetlenül minden együttes részt vehetne. Egy-egy területet még át tud tekinteni az erre a feladatra alkalmas szelektor (vagy bizonyos munkamegosztás esetén több szelektor), tehát a jelentkezési elv helyett csakis a koncepcionális érvényesülne.

Mindez természetesen a kisvárdai találkozóra is vonatkozna, azaz annak sem kellene csak és kizárólag a határokon túli magyar színházak fórumának lennie, mert a találkozó megújulásának egyik legfőbb kritériuma az, hogy ott is érvényesüljön valami-féle szelekciós elv, akár évente más, és ha ez bekövetkezik, az adott tematikát felölelő programba értelemesen magyarországi együttesek is bekapcsolódhatnak.

A fesztiválrendszer akkor válna teljessé, ha a résztterületek találkozója mellett-fölött létezne egy csúcsművészeti fesztivál, ha úgy tetszik, az Országos Színházi Találkozó, amely azonban már a legjobbak fóruma lenne. Hogy mit tekintünk legjobbnak, az természetesen továbbra is viták kérdése lesz; a tévedés kockázatát mindenesetre minimálisra lehet szorítani, ha e kérdésben megfelelő összetételű szakmai zsűri dönt, vagy ha ez a csúcsművészeti fesztivál jellegűvé válna - ahogyan erről a győri találkozó zárónapján zajló vitán is szó volt -, azaz a különböző fesztiválok legjobbnak ítélt előadásai vennének részt rajta. Ennek a fesztiválnak is lehet állandó helyet találni; mivel itt merülnek fel a legbonyolultabb technikai problémák, csak olyan város jöhetne számításba, ahol különböző, de jól felszerelt játékhelyek vannak (például Miskolc).

Ha végignézzük Európa nagy fesztiválvárosait vagy az egyes országok fesztiválrendszerét és azon belül az egyes fesztiválok lebonyolítási rendjét, azt tapasztaljuk, hogy a találkozók élén a legtöbb esetben olyan személy áll, aki teljhatalmúan dönt mind a tematika, mind a meghívott együttesek kiválasztása felől. Ez is meggondolandó szempont lehetne. Mint ahogy az

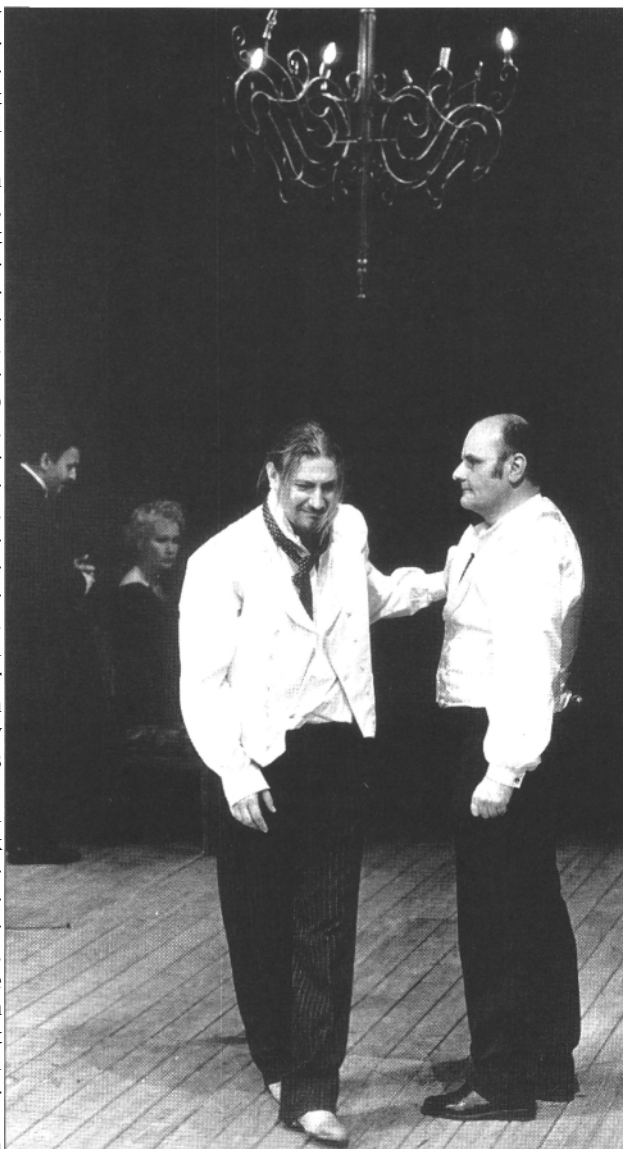
tízsnövelő, idegenforgalmi szempontból kiemelt rendezvények. Hozzá tartoznak egy település image-éhez, növelik vonzerejét. A finanszírozás tehát egyszerre állami, regionális és helyi, sőt vállalkozói és mindezek előtt idegenforgalmi feladat. Nem úgy az országos találkozó, amely elsősorban központi támogatást igényel.

Amikor a helyi fesztiválok önállóságáról

van szó, ez nem azt jelenti, hogy a fesztiválok között ne működne szakmai összehangoltság, ne volna együttműködés a fesztivál-szervezők és a szakma között. Ezt a koordináló munkát értelemesen a Színházi Társaságnak vagy az általa létrehozott, kinevezett szűkebb testületnek kellene elvégeznie, de ki másra is várna ez a feladat, hiszen a fesztiválok egyik funkciója és haszna mindenképpen az, hogy szak-mánk leglátványosabb reklámhordozói. Nem mellékesen persze reklámfületet is nyújtanak, azaz jogosan lehetne számítani olyan potenciális partnerek támogatására is, akik a nagy publicitást kiváltó színházi rendezvényekben megtalálják a maguk reklámlehetőségét.

Érthetetlen viszont, miért oly kicsi mostanában az érdeklődés a színházi események iránt. Sem a nyomtatott sajtó, sem az elektronikus médiumok nem foglalkoznak velük olyan terjedelemben és mélységben, ahogy ez indokolt lenne, s ahogy például a semmivel nem érdemlegesebb filmfesztiválokkal teszik. A magyar film és a magyar színház látogatottságának összevetésében semmiképpen sem a színház a vesztes, tehát azok, akik e művészeti és szórakoztató ág iránt érdeklődnek, biztos olvasók, hallgatók és nézők lennének. Egy átgondolt fesztiválrendszer lényegében folyamatos esemény, azaz a színház állandóan jelen lehetne - és jelen is kellene lennie - a médiumokban. Ez lenne mindkét fél érdeke.

Amikor nemrégiben Tatabányán a jövő évezred magyar színházáról tartottak konferenciát, különböző



Tóth József (Jasa), Udvaros Dorottya (Ljubov Andrejevna), Széles László (Lopahin) és Kovács Lajos (Szimeonov-Piscsik) a Bárka Cseresznyés kertjében (Koncz Zsuzsa felvétele)

is, hogy alig van már olyan európai ország, ahol egyetlen központi fesztivál reprezentálna a színházművészet eredményeit, ugyanis mindenhol fesztiválrendszer működik, s ezek tanulmányozása további ötleteket, megoldási módokat kínál.

Nyilvánvaló, hogy minden reform és még inkább az újrastrukturálás nem csupán és nem elsősorban elhatározás kérdése, hiszen súlyos anyagi vonzatai vannak. S az is magától értetődő, hogy egy fesztiválrendszer kiépítése nem lehet egyetlen központi szerv feladata, s azt nem is lehet csupán a központi költségvetésből finanszírozni. Ugyanakkor szintén európai példák igazolják, hogy a fesztiválok mindenütt presz-

résztterületek szakemberei fogal-

mazzák meg a jelenlegi gondokat, s ezekből kiindulva próbálták felrajzolni a jövő színházát. A fesztiválrendszer kiépítése már a következő évtizedben megvalósulhat, ha a színházak is, de a kormányzat is úgy akarja. A feladat ugyanis meghaladja a színházi szakma erejét és lehetőségeit. Ehhez a kormányzat(ok)nak is fel kell ismerniük: a színházkultúra illetően támogatása nem is olyan hosszú távon megtérülő befektetés lenne - átvitt és konkrét értelemben egyaránt.

NÁNAY ISTVÁN

ORSZÁGOS FESZTIVÁL VESZPRÉMBEN

# TÁNC? SZÍNHÁZ?

Kezdetben voltak a Kortárs Táncszemlék, a rendszeresen támogatottak szilárd bástyáit kívülről ostromló tánc- és színházi együttesek kicsit fésületlen, de jókedvű megmutatkozásai. Az első szemléken, '92-ben és '93-ban a résztvevők - és

egyben szervezők - nem firtatták, ki honnan jött, kinek melyik színházi kánon bizonyult szűknek. A hős-kor e fesztiváljain mindenki színpadra léphetett, aki a kísérletező művészek szabadcsapatához tartozónak érezte magát.

Később elindultak a ma is évente ismétlődő Alternatív Színházi Szemlék, amelyek ismét nem választották el egymástól a tánc, illetve a színházi nyelv megújítására törekvők táborát, a résztvevők kiválogatásánál azonban a táncról láthatóan a színházra tevődtek át a hangsúlyok.

Tavaly óta ismét táncszemlélt ígér az új, a fővárosból végre kiköltözött fesztivál. Sőt, mindjárt tánc- és mozgásművészeti, valamint összművészeti találkozót. Talán sok is ez így, egyszerre, hiszen a kortárs színházi irányzatok szinte mindegyike a művészeti ágak néhány száz éve rögzült határainak átlépésére törekszik, így az elvesztett szintézis újratemetésének értelmében eleve összművészeti jellegű. Hogy mit kellene a táncról megkülönböztetett mozgásművészeten érteni? Úgy sejtem, hogy ezzel a terminussal ezúttal a mozgás-, gesztus-, tánc-, non verbális, fizikai vagy épp vizuális színház

kezdve már csak az a kérdés, vannak-e az országban olyan művészi kísérletezésre szövetkezett együttesek vagy szólisták, amelyek-akik a tradicionálisan a színház közegében létező tánc mindenkorai tegnap-

A fővároson kívülről mindössze három társulat jött, ami akár örömet is okozhatna, ha bármelyiküket gond nélkül elhelyezhettük a kortárs tánc fentebb vázolt birodalmában. A Pécsi Balett valaha a korszerű

kísérletek műhelye volt, amire ma már csak a hatvanas és hetvenes évek szem-tanúi emlékeznek. Herczog István vezetésével a társulat tisztességes vidéki balett-együttessé vált, amelynek repertoárja a neoklasszikus balettsémákra épít. Két éve azonban a társulat legalább egy-egy stúdióest erejéig fiatal alkotókat is vendégül lát, akik saját - akár hagyományosabb, akár rendhagyóbb - színpadi világuk-hoz kapnak társakat az együttesből. Veszprémbe is a legfrissebb baletttestjük két darabját hozták. A két rövid mű közül Egerházi Attila kompozíciója olyan gazdag táncfolyam, amely konkrét utalások nélkül, magával a tánc eszköztárával kelt egyfajta fájdalommal, félelemmel teli hangulatot. Juhos István egy korábbi művét dolgozta át a Pécsi Balett részére. Amíg a test összes lehetőségét kimunkáló új tánctechnikákban otthonos eredeti - szegedi - előadók interpretálásában a *Fratres* mozaikképei feszült és kifejező, hol áhítatos, hol drámai táncművésznél szövegdtek, most az előadást a táncosoknak a materiával vívott küzdelme uralta.

A szolnoki Szigligeti Táncársulat tagjai viszont fölényesen birtokolják és a végkimerülésig ropják azt a folk-pop-etno-rockot, ame-

meghatározást igyekeztek megkerülni a szervezők.

Nem igazán szerencsésen, mert a „Bewegungskunst” a harmincas évek német tánc-expresszionizmusa óta foglalt. Marad tehát ami országos, kortársi és tánc-, s ettől

*Juronics Tamás koreográfiája: Tor (Kallus György felvétele)*

jáig érvényes alapelveket újból és újból megkérdőjelezzük, s ahol a művek szüntelenül a tánc anyagára, nyelvére és tárgyára kérdeznek rá.



lyet az együttest alapító Román Sándor koreografált. A táncosok elsőpró dinamikusa a társulat legfőbb erénye, amelyet a koreográfus a kommersz show-k világa felé röptetne; egyelőre azon-

ban még nem találta ki, hogyan is lehetne ebből a sokféle nyelvből és táncstílusból összehordott anyagból nagy látványosságot kicsiholni, így aztán bugyuta történetek elmesélésével pepecsel a tantörténetre emlékeztető *Man-nában* és a bármelyik szórakozóhelyen nyilván nagy sikerrel játszható *A párducban* is.

A Szegedi Balett a '93-as vezetőváltáskor vette fel nevébe a kortárs jelzőt, hogy ezzel is elhatárolódjék a korábbi, úgynevezett táncszínházi vonulatot képviselő és a kilencvenes évekre valóban elavultnak tűnő periódustól. Radikális szemlélet-váltás azonban azóta sem ment végbe, a társulat mozgáskincse viszont az agresszivitás állandó jelenlétét érzékeltető új tánctechnikák beolvasztásával erőteljesen átalakult. Juronics Tamás most játszott műve, az átdolgozott, lerövidített *Tor* férfi és nő örök viaskodását ábrázolja teátrális effektusokkal túlsúlyolt képekben. A téma

táncszínpadon sem szokatlan - sőt -, a láttatás módja sem rendhagyó, talán mert Juronics elsősorban és mindezekelőtt a közérthetőségre törekszik. Ezért aztán már a darab első képében el is mondja gyorsan a történetet, tűz és víz kilátástalan küzdelmét, a „se veled, se nélküled” ádáz örökkévalóságát. Juronics egyre biztosabb kézzel, egyre rutinosabban rakja egymás mellé művei apró mozaikdarabkáit. Az évek során sajátta kimunkált táncnyelve önmaga - rendkívüli, végtelen spirálokra, elomlásokra és újjáépülésekre alkalmas - testéről megsokszorozódva gördült át táncosai tudásába. Eközben azonban elveszett valami lényeges: az a személyesség, amely korábbi, teátrálisabb darabjait - mint a *Sár-embert* és a *Szilánkokat* - átfűtötte. És az a koreográfiai művesség is, amely az Operaháznak készített, csak a táncoló testekre hagyatkozó, mégis - vagy épp ezért - sokféle értelmezést megengedő *Érintéseket* jellemezte.

A játékos-filozofikus *Étienne* - amelyet a francia Philippe Blanchard komponált a nagyszerű szegedi



Nizsinszkij: Szakály György (Szalay Zoltán felvétele)

táncosoknak - egy vérbeli színházi ötlet szellemes koreográfiai kibontása. Az epizódokban ugyanis a formákkal - nagy és kicsi -, tárgyakkal - csizma, kabát, sapka -, testrészekkel - fej, kar, láb - és helyzetekkel - én és a másik, én és a többiek, én és nem én - zsonglörködve a koreográfus nem kevesebbre kérdez rá, mint a személyiség állandóságára vagy szüntelen változásaira, valamint a szemlélő, a Másik reflexióinak bizonyosságára és/vagy meg-bízhatatlanságára.

A nemzetközi kortárs irányzatokkal gyakorta szembeülvő fővárosi társulatok mögött jobbra másfél évtizedes kísérletező műhelymunka áll. Kivétel csak a fesztivál két kakukktojása, a hatvanas évek dzsesszbalettjét felidéző Budapest Táncszínház és a *Meztelen róza* című produkció, amely egy monodramát old Nizsinszkij ürügyén balettbetétekkel. Nizsinszkij legendás alakja ihlette Hargitai Ákos multimédiális produkcióját is. Az *Egy faun délelőttje* Árvay György jellegzetesen hűvös, de gazdag asszociációkat elindító látványtervében játszódik. Árvay egyszerre kínál a víziók számára állandó és változó dimenziójú és



Egy faun délelőttje - Hargitai Ákos koreográfiája (Áfrány Gábor felvétele)



*XYZ - Mátyás Ildikó koreográfiája (Bánkuti András felvétele)*



Szép csendesen - Horváth Csaba koreográfiája (Katkó Tamás felvétele)

plasztikájú tárgyakat, a valóság és a virtualitás képeit, amelyekben azonban Hargitai előadóként és koreográfusként is elvész.

A Dream Team ugyancsak multimédiális, de az erotika más tartományait kutató darabjában, a *Lolita* drágában Balázs Mária szinte iskolás következetességgel rakosgatja egymás mellé az epizódokat, amelyek az önmagával meghasonlott férfi(ak) és a végzetes gyermeklány egyre változó erőviszonyait tárják fel. A vágy(ak) tárgya azonban csak a vásznon ellenállhatatlanul angyali démon. A színpad valóságában butácska, jelentéktelen baba, öntudat nélküli tárgy - éljen tehát a virtualitás?

Horváth Csaba nem az irodalomra, hanem a folklórra hivatkozik, a rítusokhoz fordul, hiszen az ember egyetemes félelméről, a halállal, a végtelen idővel és a térnélküliséggel szembenező véges időbe és romlandó testbe zárt életről akar beszélni. Horváth Csaba azt folytatja, amit Kovács Gerzson Péter még abba sem hagyott. A magyar néptánc kimeríthetetlen kincseinek mélyére ás, és onnan hozza felszínre generációk érzelmi tapasztalatainak mozdulatát stilizált sűrítményeit, hogy aztán széttörje, átszabja, sajátos, de a szemlélő számára meglehetősen rejtett utalások rendszerébe szöji az ismerős mozdulatokat.

Látszólag a múlt érdeklő Bozsik Yvette-et is. Csakhogy ő a múltnak egy sokkal közelebbi szeletét, a fasizmus kialakulásának éveit idézi fel a *Kabaréban*. A színészek és a táncosok zárt számaiból a bornírtság röhöggető természetrajza bontakozik ki - már amíg egyáltalán van kedvünk röhögcsélni. Bozsik ugyanis - nem rettenve vissza

a magányos, szent génusz művész és a szomorú, érzelmes, kigúnyolt bohóc toposzától - egyszer csak megszakítja a kabaréje-leneteket, és leállítja az előadást, hogy a giccsesen szép csillagos ég alatt, az érzelmek túláradásában és mégis pontosan elvezényelje Csajkovszkij *Ötödik szimfóniájának* egy teljes tételét. Minden olyan édes, andalító, szárnyaló és hamis, ócska, hogy az dermesztő.



*Lolita drága* - koreográfus: Balázs Mária (Révész Róbert felvétele)

Mándy Ildikó szakmai múltja aránylag távol esik a „tisztá” tánctól. XYZ című műve azonban eredendően koreográfiai ötlet, hiszen nem kevesebbet vizsgál, mint a horizontális és vertikális síkok, valamint az általuk behatárolt tér és a gravitáció törvényeitől szabadulni képtelen test lehetőségeit. A három test a három sík kínálta személyes életteret rója, miközben a feszültségek és megnyugvások hálójában a két nem pillant egymásra. A balett történetének legkevésbé színházi gondolkodású zsenije, Georges Balanchine állította, hogy ha két irányból két ellenkező nemű előadó lép a színpadra, máris drámai összeütközések sűrűjében vagyunk. Valahogy így. Vagy úgy, mint Ladányi Andrea, aki egyszerűen - bár teljesen felesleges együttesi keretben - a testét mutatja fel. A kétrészes *Éjjeli maraton*nak csak ez a test ad értelmet, ez az évtizedek óta naponta megmunkált, nemét vesztett, szinte már átszellemített, mégis inas-csontos test. A fehér golyocska vagy zöld ágyékkötőbe burkolt korpusz, amelynek táncolnia sem kell, mert mozdulatlanságában is lenyűgöző. Nézni viszont muszáj - s közben felesleges arra gondolni, mi is a tánc, a színház, a tradíció, a posztmodern, a multimédia... Mert csak az számít, ami itt és most személyes és elemetárís.

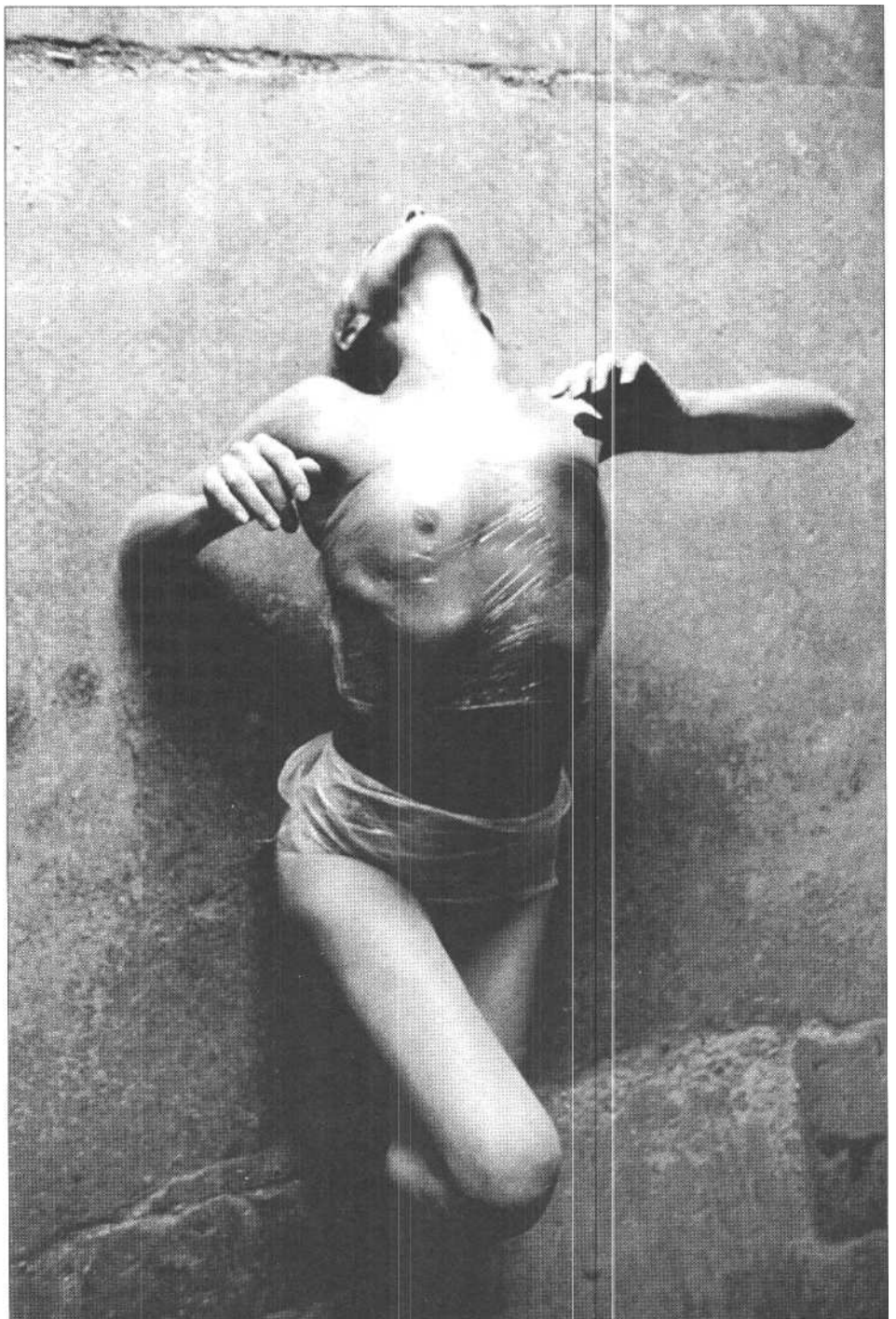
FUCHS LÍVIA

GRUNWALSKY A KAMERA MÖGÖTT

# LADÁNYI A LUDWIGBAN, LUDWIG A LADÁNYIBAN

Úgy nézem, mint egy színházat. Á helyszín ideális. Á lépcsőkarfára illesztett és Ágh Márton tervezte fehér lépcsősor tökéletes díszlet. Olyan díszlet, amely nem tesz semmit, mintha ott sem lenne, szerény és egyszerű, játékos installáció, pusztán hangsúly, amelyik magának az épületnek az egyik fontos elemét, nevezetesen a „novecentót idéző aula” (leírás a szórólapon) terébe behatoló és elhajló, a szinteket összekapcsoló vörös márvány lépcsősort, annak is az ívét és lejtését *kiemeli*. (Mint én most ezt a szót.) Kurziválja. Á térbe behatoló, a nézőkkel szembeni meredek vörös lépcsősor-nak zseniális kisöccse, fehér árnyéka ez a plexilapokkal fedett pálya, a lépcsőházhoz toldott miniatűr lépcsőház: aki rálép, mintha repülne. Veszélyben van, de egyben tökéletes biztonságban. Á peremen jár, a perem peremén. Kiemelkedik a térből.

Ámennyire ez a középkori kerengőkre, várudvarokra emlékeztető architektúra, a Ludwig Múzeum (a felső szinten boltíves oszlopsorokkal tagolt) fogadótere vagy aulája szigorúan szerkesztett, annyira esetleges és ad hoc a nézőtér. Ott vannak a székek, ahová a nézők és a múzeumi jegyszedők kissé szabálytalanul, ferdén, minden sorban másként hullámozóan letették. Á nézőtér formája engem az egyiptomi hieroglifák szem-képére emlékeztet, a meg-emelkedő szemöldökkel: enyhén ovális, kissé behorpad - ez a nézőtér *néz*. Szerves alakzat, mely csápokat, dudorokat nyújt ki a leendő táncparkett felé. (Á táncparkett persze táncmárványból van.) Es a sokféle szék (mintha vendégségben volnánk, és a vendéglátók a szomszédoktól is kölcsönkérnék a székeiket, hogy mindenkinek jusson hely): van ebben valami bensőséges, és mint egy hosszú társalgás során, a sok szék enyhén és észrevétlenül az előadás közben, valamint a szünetben is elmozdul. Á második részre már újabb alakzatot vesz föl a nézőtér (a földön is ülnek, és mögöttünk, az oszlopok között is állnak, az oszlopoknak is támaszkodnak nézők, mint akik egy piactér szélén megálltak; ez a finom esetlegesség a járókelők utcai figyelmére emlékeztet engem: valami történik, ami megfigyelésre érdemes, közben emberek állodogálnak és



üldögelnek): ez sem egészen olyan, mintha színházban volnánk. Mindenki előrehajol, kinéz, hogy jobban lásson, kissé megemelkedik az ülep, a hát előregörnyed, az ember az előtte ülők vállai közé igazítja nézését, és a székek enyhén elmoccanva, maguk is mint táncosok követik az ösztönös figyelem öntudatlan fizikai parancsait. Nincs sok néző, nem szabad, hogy sok néző legyen, megfojtaná a tér így keletkezett szabálytalan szépségét, beszorítaná a táncosokat. Kevés néző van, ennyi fér el a térnek ebben a zugában, de ez a kevés néző a figyelem telítettségével van jelen: ide feljönni a Várba múzeumzárás után, csak az jön fel, aki céllal érkezik, aki tudja, mit akar látni. Aki már szinte tudja, hogy mit fog látni. A rokonszenvező, megértő figyelem kitölti a hatalmas tér minden részletét, ugyanúgy,

ahogyan a táncosok: a csoport és vezetőjük egy-egy pillanatra majd szétszóródnak a térben, hogy újra összegyűljenek.

De egyben egy kiállításon is vagyunk - mielőtt kezdődne az előadás, vessünk egy pillantást a falon körbehúzó színes fotókra, melyek a főszereplőt ábrázolják egy szlovákiai helyszínen, egy valószínűtlenül lepusztult volt orosz laktanyában, valahol Komárom környékén. A képeket Grunwalsky készítette, akit ott látunk most is, két oszlop közt meghúzódva egy kamerával, és információkat kérhetünk tőle a képek keletkezéséről. Hogy a falon ott vannak a fotók, mintegy kiélesíti pillantásunkat. A fotók tömege meglepő: pontosabban meglepő, hogy egyetlen emberről egyszerre ennyi kép kiállítható annak veszélye nélkül, hogy úgy éreznénk, ismétli önmagát. Pedig ismétli,

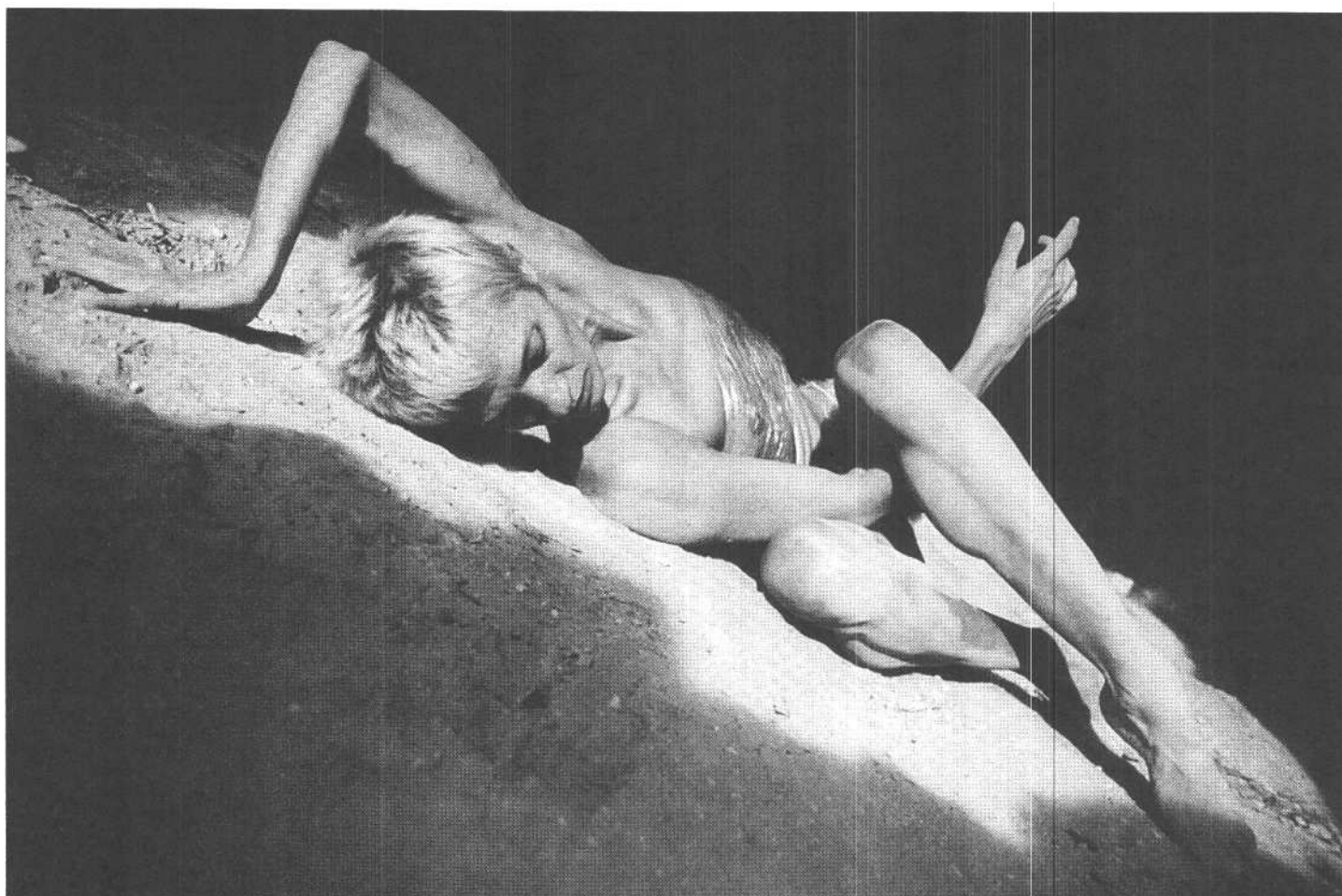
mindig ismétli önmagát. De lenyűgöző a széttaposott földön ez a majdnem meztelen test. A puha homokban, mely a felszaggatott padlózat alatt található, negyven-ötven év taposásától puha homokban cipőtalpnyomok. Á vörösre festett falba karcolt feliratok. A lepusztultság utánoszthatatlan gyönyörűsége. Kezdődik az előadás, gyorsan foglalkozunk el helyeinket. Majd a szünetben újra körbejárunk, most már az élő testet hasonlítjuk a fényképen látotthoz. Á fényképeken a nejlonfóliával leborított mellű, lenyírt hajú nő mozdul, vonaglik, kitart egy-egy mozdulatot, hol művészi, hol egy-szerűen csak van: az aranyfényben. Á fény minősége egy orosz regény egész világát elmeséli. Ennek a fénynek a lepusztult testet gazdagsága, melyben egy testét tökéletesen uraló lény királynőien fetreng. Gyönyörűen fetreng, szemlélhetően minden pillanatban. Modorossága, manírjai feloldódnak a térben, a fényben: kell is a szabályosság szigorúsága a szétmálló szerkezet közepén. Grunwalsky könnyed kézzel variál, képcsoportokat alkot: egyszerre szenvedélyes és szenvtelen pillantással nézi ezt a tudatosan létrehozott véletlent, ami az architektúra és az emberi test találkozása egy valószínűtlenül birodalmi aranyfényben.

Á díszlet része még az egyik fotó három monumentálisra kinagyított színes részlete, mely az aranyfény egy szilánkját tagolja három részre, három oszlopon, a feketébe csúszó puha vörös falon a titokzatos karcok, jelek, üzenetek: monumentalitás és mulandóság ötvözete, mely a hideg márványhoz képest az idő szétmállóban levő lenyomata.

Ez már maga a produkció: az architektúra és a testek találkozása. Az előadásban kiegészül a kóruossal: három fiatal férfi és két fiatal nő, akik az első részben fehér ruhákat viselnek, és úgy tűnnek fel a felső szinten, mint valami Saár Erzsébet-triptichonon a gipszalakok: a boltíves keretek között figyelmük bábszerű, mozgásuk gyors, szinte groteszk, majd behatolnak a térbe, lejönnek a lépcsőn (maga a lépcsőlejtővetel Ladányi első hosszú táncának témája, csak hogy ő a virtuális lépcsőn érkezik, míg a többiek a valóságoson), és különféle viszonyokba keveredve, hol a főtáncos vízióját, hol az őt megzavaró valóságot jelentik, majd egy pillanat alatt eltűnnek (fölszadnak a lépcsőn, és eltűnnek egy belső teremben), hogy később körbefussanak az oszlopok mögött, majd végül, mint bogarak, hasmánt csússzanak előre, a terem egyik sarkából a terem közepén levő lépcső felé.

Á második részben farmert és pólót viselnek - Ladányin most zöld jelmez van, melltartó és kis ágyékkötő (van valamilyen egyiptomi jellege, az első részben kétrészes, fehér ruhát viselt, és a felső és alsó részt vékony, szalagszerű pántok kapcsolták össze) -, és kis gyerekszobai nyersfa székekkel mutatnak be tehetséges mutatóványokat, egy ízben névtelenné változtatják magukat a fejükre rántott pólójukkal, folyton átrendezik a teret, ide-oda rakosgatják a székeket, aztán leemelik a plexilapokat az alsó lépcsőfokokról (rányomják arcukat,





Ladányi Andrea - Grunwalsky Ferenc képei

hogy xeroxyomatokhoz hasonló, elnyomott orrú és szájú profiljukat megmutassák), és végül mint egyiptomi munkások, kórusként körbeveszik az egyik oszlophoz támaszkodó Ladányit, aki egyszerre heroikus és tanácstalan, gonosz és alázatos, parancsoló és álmatag.

A második rész különben, meglepetésként, ösbemutató. A szünetben pezsgő, ásványvíz és nagyon finom pogácsa kapható egy ad hoc fogadáson, mivelhogy ez az utolsó előadás. Szerencsém van ezzel az ösbemutatóval: ha csak a fődarabot láttam volna, igazából nem tudom meg, mit látok. Én csak betévedtem ide. Az ösbemutató - szükségképpen - lábjegyzet, kommentár, tükör, nem egyszerű mellérendelés. Egy időközben született mű belehelyezése az első mű terébe. Finom továbblépés, mintegy a lépés közben meglesett lépés. A megtervezett tervezetlenség, a váratlanság a legnagyobb ajándék a színházban. És a szigorú Ladányi Andrea - rövidre nyírt hajú kobak, hallatlanul hajlékony inas test - és társulata egyszerűen ajándékozódva válik: nem egyszerűen egy produkciót mutat be, hanem felkínál valamit, ami az esetlegességével meghat.

Az esemény. És mindehhez hozzátartozik, hogy voltaképpen én nem is szeretem a táncszínházat. Pontosabban nem vagyok a rajongója. Soha nem mennék el, csak úgy. De Ladányi kedvéért (mint Joseph Nadj és Pina Bausch kedvéért) most már igen. Volt szerencsém egy nyelvvel megismerkedni, melyen már néhány mondatot talán ki is

tudok mondani képzeletben - pontosabban ki tudom vetíteni képzeletbeli pupillám elé - : szigorúság, az önkívület szigorúsága, és lágyság, a fegyelmezettség lágy-sága. És ironia: soha a mozdulatoknak ez a játékos kifigurázása ilyen érdekesen nem jelent meg előttem: mint az a csuklórázás a fej fölött. Egy mozdulat vázlatoként. És a váltásokban nem volt semmi erőltetett; a zene finoman eklektikus rendszerében mindig tisztán és egyszerűen kiemelkedett a táncosnő, aki túlzások nélkül, mintha kötélen menne végig két felhőkarcoló vagy egy vízesés fölött: eksztázisa inkább a pontosság volt, mint a szédület, mozdulatai visszafogottak voltak, és visszafogottságukban kifejezőek. Tudom, hogy a táncszínházban megvan a mozdulatok sajátos gravitációja, ami miatt időnként fölemelik egymást a táncosok, ami miatt időnként különválnak egy szólótáncos, hogy átadja helyét a páros jeleneteknek, melyekben a már látott mozdulatokhoz képest lesz érvényben minden mozdulat. Hogy van egy bizonyos koreográfia, tradíció, konvenció, amit eleve tudni (és szeretni) kell. Van ebben valami specifikus, mint amilyen a bélyeggyűjtés vagy a férfikórusok műfajában. Miközben a testtel és pusztán a testekkel (és zenével) elmondható történet nyilvánvalóan olyan kihívás, ami csak atavisztikus, animális létezésünkhöz visszanyúlva lesz érvényessé. Ladányi fegyelmezettsége mintha ennek az animalitásnak állna ellen: ám az ellenállás szépsége és reménytelensége (ahogyan végül feladja, illetve a közben kibuggyanó irra-

cionalitásnak átadja magát) átélhető közléssé tette számomra az estet: több volt, mint kultúresemény. Ami szerencsés volt a Ludwig Múzeumban látott esten: hogy a kultúra legkülönbözőbb irányából meg erősített darab (architektúra, fotó, film, zene, értő közönség) egy-egy pillanatban minden erőlködés nélkül át tudott billenni azon a képzeletbeli határon, ami az értelmezhetőt az értelmezhetetlentől elválasztja. Ez minden művészet lényege. Nem a magáért való szépség.

#### FORGÁCH ANDRÁS

\*

#### A Veszprémi Egyetem Színházstudományi Tanszéke (az egyetlen ilyen az országban)

1999 szeptemberétől nyolc féléves, másoddiplomás, önköltséges, levelező színház-történet-sz-képzést indít.

Jelentkezés 1999. augusztus 23-ig az alábbi címen: 8200 Veszprém, Wartha Vince utca 1. Információ: 88-406-472

\*

# BESZÉLGETÉS LADÁNYI ANDREÁVAL

# MARATONI FUTÓ

Ladányi Andrea 1980-ban végzett az Állami Balettintézetben. Markó Iván győri társulata után külön-külön együttesekkel, alkotókkal dolgozott világszerte; ezek közül talán a finn Yorma Uotinenhez (a helsinki opera jelenlegi balettigazgatójához) fűzte a legmeghatározóbb munkakapcsolat. A kilencvenes évek elejétől ismét itthon, magányos farkasként próbálkozik. Mint színpadi jelenség *unikum*, típusa, lényge sehova nem illeszthető a hazai palettán. 1999 tavaszán Grunwalsky Ferenc róla/vele készített fotói-nak kiállításán, a Ludwig Múzeum márványcsarnokában olyan táncelőadással jelentkezett néhány egészen fiatal, vegyes képzettségű táncossal, amely határozottan arról tanúskodik, hogy szeretne társulatot építeni.

- *Annak ellenére, hogy az Éjféli maraton igen erős kompozíciók sorozata, öt táncosodnál nem egészen úgy érvényesülnek jellegzetes mozdulataid, ahogyan nálad.*

-- Lehet, hogy így van, csak hogy eddig éveken át minden fillérem elment egy-egy produkcióm létrehozására, amelyben azután én magam már ingyen dolgoztam. Hogyan is várhattam volna, hogy mások is vállallják ugyanezt? Ez az öt gyerek gyakorlatilag lelkesedésből csinálja, s mára már eljutottak addig, hogy lemondják a reklámfilmet - tehát a megélhetést -, hogy velem ingyen dolgozhassanak. Nincs mögöttem semmiféle intézmény, nem tudok havi fizetést kínálni a művészeknek. Ezek a táncosok azonban fiatalok, tehát tulajdonképpen még elvárható tőlük ezt a mérhetetlen áldozatot, miközben tudom, hogy ebben a pénzcentrikus világban az ilyesmi nagyon ritka. Kutya kötelességemnek tartom, hogy fiatalokkal dolgozzam. Másfél-két évet adok magamnak, hogy meg tudjam mutatni, mire megyek ezzel a lelkes, huszonegy évesekből álló csapattal, hová jutunk el ennyi idő alatt. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne szeretnék nyitni a szakma többi művelője felé! Nálunk hiányzik az átjárás a különböző csoportok, szolisták között, minden szakmai egymásra találást megöl a rivalizálás. Ha egyszer meg akarom érteni, hogy miért csinál, mondjuk, a népi táncos kontakt-táncot, hogy a klasszikus táncos hogyan közelít a modernhez és viszont, ahhoz át kellene járni egymáshoz, mert hihetetlen értékekre lehetne találni. Közös munkák során kialakulhatna, hogy ne csak bíráljuk egymást, hanem kommunikáljunk, mozduljunk is együtt. Finnországban bárki elment dolgozni a másik csapatával. Amikor valaki azt kérte, hogy a darabjában üljek egy sarokban, akkor mentem, és ültem a sarokban, hiába voltam sztár a Városi Szín-

házban, ha neki pont ez kellett. Van itt Magyarországon jó néhány ember, akivel szívesen dolgoznék. Például az operaházi lányok és fiúk között is láttam egy-két bravúros személyiséget, akiket egy-egy darabban el tudnék képzelni. Hágai Katival bele is vágtunk volna a közös munkába, de akkor ő éppen nyakig volt valami nagy repertoárszerepben. Legújabbán a Párizsból hosszú idő után hazatért Frenák Pál bemutatóját láttam; nagyon szeretném, ha a táncosaim tréningezhetnének nála, szívesen dolgoznék vele darabban is. Vannak olyan terveim, amelyekhez igenis fel szeretném kutatni mindazokat, akik oda valók. Ilyen az a huszonnégy órás show, amit 2000 előestéjére szántam; eltökélt szándékom, hogy egyszer el fogom készíteni. Valójában a „maratoni futót” folytatom: a központi figurát helyezem akár a múltba, akár a mába, hippik közé, bárhova. A darab során lesznek segítői, lesznek akadályozói a futásának, a küzdelmének. A lényeg az, amit ma valahogy nem illik felfedni: a küzdelem szépsége. Nem a szenvedés, hanem a szép küzdelemre való képesség. Jellemem sajátja a kitartás és a makacsság: a maratoni futóval az én személyem találkozik.

- *Ebből a „maratoni futó-mivoltából” indult az a közös munka Grunwalsky Ferenc operatőrrel, melynek eredményeként az idei Fotóhetek egyik legsikeresebb kiállítása jött létre. Hogyan kezdődött ez az egész?*

- Feri a filmjéhez keresett helyszínt, így talált rá a komáromi erdőre. Orosz katonák laktak ott azelőtt, a hajópadló fel volt szedve. Nagy vörös falak s egyetlen óriási ablak. Feri, aki engem formáimról, berendezésemről, mozdulataimról háromnapos ismeretség után egy húszoldalas levélben többek között „XXI. századi maratoni futónak” nevezett, elvitt magával az erdőbe, és csak annyit mondott: álljak oda a fénybe. A nagy semmi közepén éreztem magam. Ember se közel, se távol. Felhívtam Ágh Marcit, mi legyen rajtam a fotózáshoz. „Mi? Semmi - fólia” - mondta. Megvettem a fóliát, és beletekertem magam. Azt tudtam, hogy nem fogok a hagyományos értelemben véve táncolni. Improvizáltam, vagy előre elképzelt mozdulatsorokat hoztam, Feri pedig olyan szinten instruált, mint egy koreográfus: hol megállítást kért, hol gyorsítást, s közben eszméletlenül tempóban katintgatott. Négy hétvége alatt ezerhatszáz fotó készült. Egyikünk sem komponált, inkább ráérezünk a folytatásra, Grunwalsky gyakran meglepetésszerűen tudta, merre kell mozdulnia, amikor elindultam egy bizonyos irányba. Egyes helyzetekben nem is tudhattam, mikor csinál egészen köze

liket, amikor tehát mindegy lenne, hol a fejem, hiszen a könyökömre exponál. Harmónia és csönd vett körül: ezek a fotók végül is egy különös szellemi kapcsolat tanúi lettek. Számomra ez a munka új volt és izgalmas, de hogy valójában mi lesz az eredménye, azt előre nem sejthettem. Ezzel akkor szembesültem először, mikor egy albumba összegyűjtve, néhány különös ábrával (görög szoborfigurák, kutya stb.) párosítva láttam az így már döbbenetes képeket.

- *Mozgásod annyira öntörvényű, hogy az ember úgy érzi, mindig csak belülről figyelysz: a külvilág kevésbé befolyásol, nem inspirálnak az aktualitások.*

- Különösebben nem érdekel, hogy a szakmában éppen milyen vonal aktuális; az például eszembe sem jut, hogy nekem kontakt-technikáznom kéne. Egyedül a zene az, ami a belsőt kívül még befolyásol. Ha felidézem, mi az, ami jobban érdekelt a szerepeim közül: A csodálatos mandarin vagy a Bolero, akkor mindenképp Bartók győz. Vagy itt van Góreczky s legutóbb Lajkó. Az új darabban Lajkó Félix improvizációjára improvizálok én is, ha tehát ő elveszti a fonatát, akkor nekem ehhez is alkalmazkodnom kell: az ő delíriumos improvizációjával kell nekem józanul felvennem a versenyt. Totális börtöni szabadság. Feri fotóinál nem volt zene, csak az a végtelen csönd - de ott valójában nem is a tánc volt a cél.

- *Hogyan látod a színházon kívüli te-  
rekre való alkotás, az emberek közé való „kitáncolás” jövőjét?*

- Nekem csupa ilyen tervem van. Ez a mostani, várbeli darab például óriási lépés a nézők felé. Eljött egy olyan intellektuális réteg - írók, esztéták, filmesek -, akik táncszínházba amúgy nem biztos, hogy betennék a lábukat, s akiket a darab szellemiségével meg lehetett fogni. Számomra az is óriási kihívás, hogy az, aki a Ludwig Múzeumban nem látta a darabot, s elmegy megnézni, egészen más körülmények között, mondjuk, egy stúdiószínházban az is ugyanúgy élvezze, vagyis színhelyről szín-helyre csaknem új darabot kell készíteni.

- *Akár, mondjuk, a metróba is levinnéd?*

- Akár oda, akár a szupermarketekbe. Úgy tapasztalom, hogy a mai fiatalok nem beszélgetnek, elsősorban nem verbálisan fogalmaznak, ezért aztán a mozdulatnak, az érintésnek nagyobb a szerepe. Ma eredményesebben lehet a mozgás nyelvén kommunikálni. A kortárs táncszínház kapaszkodó lehet a fiatalok számára; ezért érzem olyan fontosnak a Ludwig múzeumbeli előadást. A továbbiakban is ilyeneket szeretnék csinálni. Ezzel a produkcióval színházba csak azért megyek be (mint most

Veszprémben, a találkozón), hogy a táncosaim rutint szerezzenek, lépjenek fel minél többet. Bárhova hívnak, megyünk. A Pepsiszigeten például egy negyven-ötven perces vad történettel próbálkozunk: tiszta klasszikus balett keveredik majd annak teljes sutba hajításával. Lajkó bazseválja majd rá a Für Elisét... Bárhon el tudok képzelni mozgásszínházi előadást: tőlem nem idegen, hogy kemény márványon, netán mocsokban vagy bűzös ipari salakon adjak elő valamit. Finnországban nemegyszer előfordult olyas-mi, hogy Yorma felhívott este: másnap fel-lépünk egy erdőben, hozzák magammal csikos pizsamát... Úgy érzem azonban, hogy

könnyebb a néző felé megteremteni az átjárást (mint most a Ludwig Múzeumban), mintsem a szakmában, egymás között. Megint csak ide lyukadunk ki: nagyon kellenének a közös mozgásélmények. Nem tudom, mi lehet az oka, hogy azok, akik balettnövendékként gyakorlatilag egymás zsebében nőttünk fel annak idején, most alig kommunikálunk: elidegenedtünk. Mintha most kezdődne valami kis nyitásféle, valamilyen közeledés. Például Harangozó Gyula, az Operaház balettigazgatója már nem akadályoz olyasmit, ami öt éve még biztosan lehetetlen lett volna. Kortárs balettestet szervez, alkotásra biztatja a fiatalokat, s az

őszi operaházi sztárgálára engem is meghívott: a Lajkó-szóló megkoreografált verzióját viszem majd.

- Színházi koreográfiát most kevesebbet vállalsz. Ha megengedhetné magadnak, hogy a saját kedvedre dolgozz, azért készítenél még mozgásbetéteket?

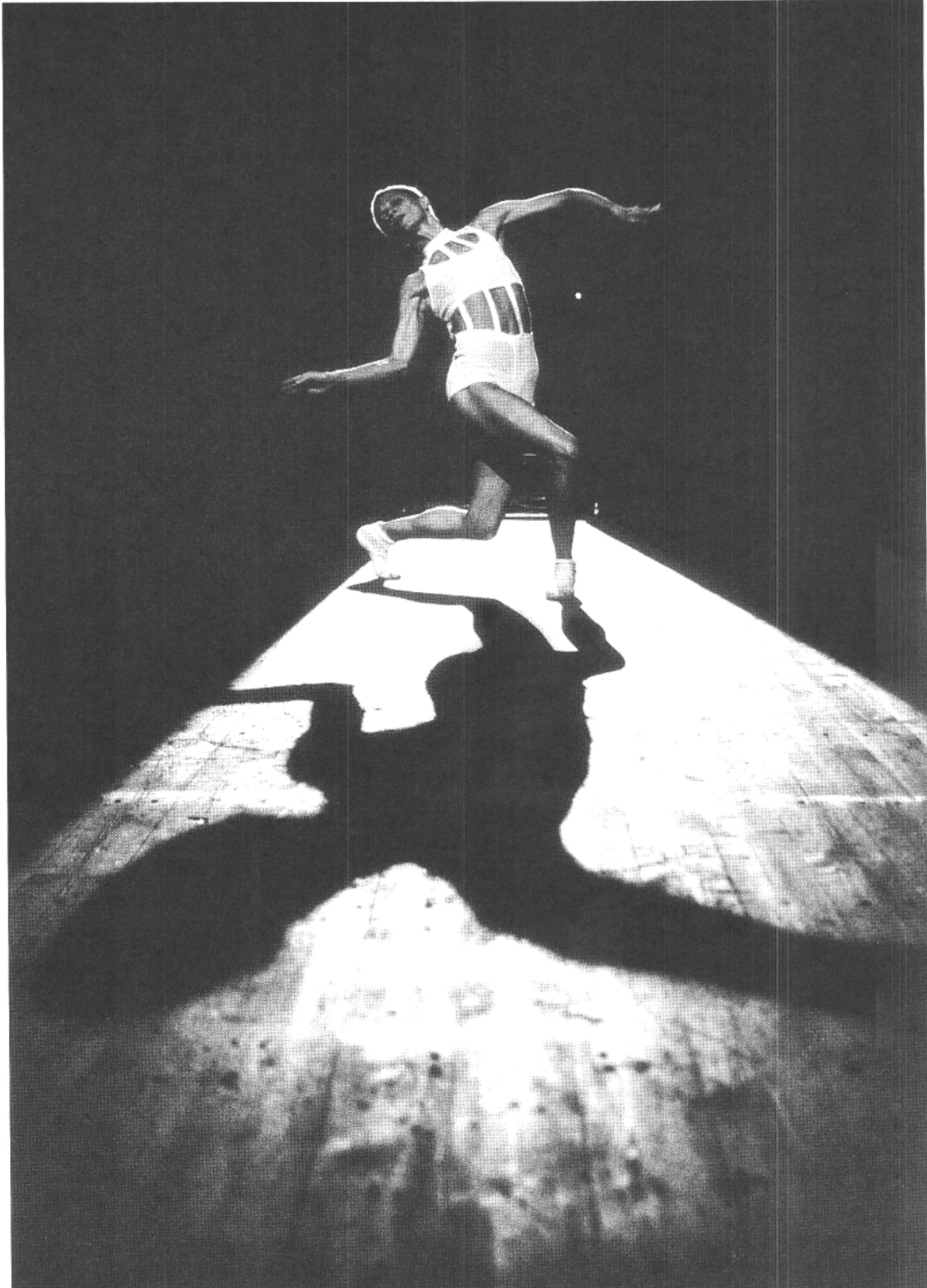
- Ha bejönnének a pályázati pénzeim, nem csinálnám. Nagyon irigylem azokat, akik megtehetik, hogy azzal foglalkozzanak, ami számukra a legfontosabb. Az utolsó hét hónapban csak a magam műhelyében dolgoztam (termet bérelek magunknak saját zsebből a XIII. kerületben), ezt most be kell hozni; valamiből meg kell térülnie a

sok kiadásnak, tehát a nyárra vállaltam két zenés darabot. Ugyanakkor szakmailag azért érdekes és fontos a musicalkoreográfia, mert rengeteg emberrel lehet dolgozni, társulatnak koreografálhat az ember. Kihívás egy-egy csoporttáncba tartalmat vinni. Vannak színészek is, akiktől tanulok, ilyen Szervét Tibor és Seress Zoltán. Végtelenül nyitottak: bármikor tudnám őket akár saját darabomban is használni.

- A nyár leteltével aztán zavartalanul folyhat a társulatépítés?

- Az elmúlt hat évben a pénz hiánya miatt nem tudtam együttest alakítani. Most keztem el komolyabban pályázni, ahová csak lehet. Velem mindig minden jóval később történik, mint ahogyan eltervezem. Eddig mindent sokkal később tudtam megvalósítani - de lehet, hogy ez nem baj: addig is érik a dolog... Eszem ágában sincs, hogy magányos farkas legyek, ahogyan te is nevezel. Már hetedik éve egyedül tréningezem, ami persze elmondhatatlanul nehéz - lelki és szellemi kondíció kérdése -, és néha nagyon meg is unom magamat. Hiszek abban, hogy meg fog születni az a várvárt átjárás egymás közt: meg fogunk újra ismerkedni. Én mindenesetre mindent meg fogok tenni ennek érdekében. A közérzetem pedig jó. Ha nem lennék jól, ezt az életmódot lehetetlen lenne folytatni.

LŐRINC KATALIN



Ladányi Andrea az Éjféli maratonban (Hapák Péter felvétele)

# BESZÉLGETÉS GÁSPÁR MARGITTAL

## VIRÁGKOR TÖVISEKKEL

Gáspár Margit (1905--1994) író, újságíró, műfordító, 1946-ban a Városi Színházat igazgatta, 1947-48-ban a Magyar Színház, 1949-től 1957-ig pedig a Fővárosi Operett Színház igazgatója volt. Az interjút, amelyet két részben közlünk, 1988-ban a lakásán készítette vele Venczel Sándor, a Magyar Állami Operaház gazdasági igazgatója.

- Milyen állapotban vette át a színházat 1949-ben?

- Tudja, aligha volt a színházi életnek még egy olyan területe, amelyiknek - muszáj ezt kimondanom - annyi kapcsolata lett volna az alvilággal, mint az Operettszínháznak. Amikor odakerültem, dermedten tapasztaltam, hogy például működött a magyar Broadwayn egy amolyan híres kerítőnéféle, aki esténként bejárt a színházba, és megállapodott a kórus- vagy a tánckarbeli lányokkal. Amúgy valóságos polgári színháznak számított a miénk, támogatás nélkül, azokkal kellett dolgozni, akik rendelkezésre álltak. Nagyon kevesekkel kötöttek szerződést. Az állandó társulat létszámát a szak-szervezet szabta meg, és azt kisebb és közép-színészekkel töltötték fel; a sztárokat mindig külön, szerepre szerződtették. Egy szóval sajátos szokások és körülmények uralkodtak, és amikor odakerültem, az első perctől ellenséges légkör fogadott. Hiszen új, ott még ismeretlen színészeket hoztam magammal, nem szólva a nagy sztárokról...

- Úgy tudom, néhányukat - Mezei Máriát, Ajtay Andort - büntetésből tették oda...

- Meg még másokat is. A színiigazgatók az ilyeneket szétosztották maguk közt; csak természetes, hogy igyekeztem lecsapni a legjobbakra. Mindenesetre egészen más légkörű, más gondolkodású társulat jött létre; sokan, akik addig nagyon bennfentesnek számítottak, kiszorultak, valahogy a levegő is megváltozott. Egészen más irányba próbáltunk elindulni, mint amit addig operetten értettek, és ez színházon kívül is idegenkedést keltett; a sajtónak még a jóindulatú része is azt kérdezte, hogy hát ez volna az operett. Aztán, a nagy sikerek miatt, megszokták. Akkoriban voltak más zenés színházak is, de nálunk minden telt házzal ment, nagyon szeretett bennünket a közönség, ami hamarosan fel is keltette a többiek irigységét - meg kell mondanom, hogy főleg a Nemzeti Színházét. Mert hát a Nemzeti az államosítás után nagyon súlyos programmal kezdett, és azt természetesen nehezen tudta elfogadtatni egy olyan közönséggel, amelyik még sosem járt színházban. Nem azt mondom, hogy ennek a közönségnek alacsonyok lettek volna az igényei,

csak éppen érteni szerette volna, ami a színpadon történik, és a ködös vagy túl nehéz darabokat egyszerűen nem tudta követni. Egyszóval ez a fajta közönség minálunk otthon érezte magát, a prózai színházakban sokkal kevésbé. Es ezért a többi színház, a Nemzetivel az élen, hangoztatni kezdte, hogy amit mi csinálunk, az túlságosan rendhagyó, az nem operett. Először Kálmánt meg Lehárt hiányolták, utána meg azért bíráltak, mert túlságosan polgári darabokkal hozzuk be a közönséget. Pedig mi ezeket a darabokat is tökéletesen más felfogásban játszottuk, és olyan átdolgozásokban, amelyek szerintem egyáltalán nem „vonalasított-



Gáspár Margit

ták" a régi darabokat, hanem igazán jó, ép-kézláb vígjátékká gyúrták őket. Egyszer a minisztériumban, egy igazgatói értekezleten meg is mondtam: rettenetesen unom, hogy hol jobbról, hol balról kapom a pofonokat, de mindrig ugyanazoktól a kezektől...

- Ez mikor lehetett?

- Valamikor 1953-ban... Létezett egy úgynevezett Népművelési Kollégium, amelyiken mindig Révai elnökölt, és ezen akkor éppen a színházak 1953-54-es műsorát vittuk meg. Az volt a szokás, hogy az igazgatók sorban ismertették a maguk tervét, és ehhez a többiek is hozzászólhattak. Es miután Major Tamás ismertette a Nemzeti műsorát, én szót kértem és azt mondtam: nem értem, miért nem adja végre elő a Nemzeti *Az ember tragédiáját*, és hozzátettem: meggyőződése, ha más nyelven

íródik, már rég lefordítottuk volna, és játszanánk. Mire Major, mintha kigyó marta volna meg, felpattant, és tiltakozott; elmondta mindazt, amit akkoriban a *Tragédiáról* szokás volt elmondani. Révai ekkor közbeszólt, és olyasmit mondott, hogy két lehetőség van: vagy tényleg eljuttassuk a *Tragédiát*, vagy várunk tíz-húsz évig, és akkor már senki sem hiányolná. Mire én kijelentettem, hogy de igenis hiányolnák, mert ez egy remekmű, ami ha elássák, akkor is feltámad. No, erre kitört a Major és köztem egy negyedórás vita, amit Révai először nagyon élvezett, de aztán elunta, és lezárta a vitát, mondván: hívjanak össze a *Tragédia* ügyében egy irodalomtudósokból és más szakemberekből álló bizottságot, és aztán rendezzenek egy vitát, amire majd bennünket kettőnket is meghívnak. Telt-múlt az idő, hamarosan jött a Nagy Imre-időszak, és a Nemzeti nagy csinnadrattával műsorra tűzte *Az ember tragédiáját*. Mostanában olvastam Major visszaemlékezéseit, ahol azt írja, hogy ő „kiverelkedte” a bemutatót. Én csak azt mondhatom, hogy akkor ősszel összefutottunk, és gúnyosan megkérdeztem: na, Tamás, hogy is van ez a *Tragédiával*? Ő pedig - mert roppant szellemes ember volt, az kétségtelen - széttárta azt a hosszú karját, és azt mondta: hát tudod, ez a mi Csárdáskirálynőnk... Na jó, de most túl messzire kalandoztam az Operettszínházról, kérdezz valamit, ami a témához tartozik...

- Hogyan születtek az új darabok? Az Aranycsillag, a Palotaszálló, az Állami áruház, a Boci-boci tarka meg a többi

- Kezdjük talán a legelsővel, a Bécsi diákokkal; ez tényleg komikus egy história. 1949. július 15-én államosítottak bennünket, és Berczeller Antal minisztériumi főosztályvezető azt mondta: augusztus elsején el kell kezdeni próbálni. Jó - mondtam én -, de mit? Egy operettet nem lehet készen leakasztani a szögről, mint egy prózai darabot, azt meg kell előbb csinálni. Mire ő azt a jellegzetes választ adta, hogy ha csukló- és térdgyakorlatokat kell végeztetni a színészekkel, az se számít, csak kezdődjenek el augusztus elsején a próbák. Hát erre összeültünk, és megalakítottuk az Operettszínház Munkaközösségét, és ez jegyezte aztán kollektív szerzőként az első darabot. Sokan fel voltak háborodva, és baloldali elhajlást emlegettek, holott ez rettenetes történelmi kényszerből született... Mindenesetre a színészeknek nem kellett csuklógyakorlatokat végezni. Ehelyett összeültünk, Innocent Vincze Ernő, Semsei Jenő, Marton Endre, aki aztán rendezte is a darabot, meg én. Szendrő Feritől származott az ötlet, hogy

valamilyen formában meg kellene csinálni Obernyik Károly *Egy pesti reakció a bécsi forradalomban* című egyfelvonásosát, ami, mondjuk, klasszikus vígjáték vagy legalábbis félklasszikus. Elmondhatatlan, mit röhögünk éjszakánként Marton Bandival meg a férjemmel, Szűcs Lászlóval ezen a fajta kollektív darabszerkesztésen, de végül összejött a szöveg. Es kellett benne szerep a Latyinak, a Honthynak, a Fejes Terinek, a Bilicsinek, és amellet el kellett kezdeni a fiatalok bemutatását is; így kapott benne szerepet Petress Zsuzsi, azt hiszem, ez lett az első szerepe... A darab nagy siker lett, főleg mert Majorossy Aladár zenéjét Strauss-muzsikával dúsítottuk fel. Péchy Blanka segítségével, aki akkor kultúrassé volt Bécsben, megszereztem a bécsi levéltárból Strauss kevésbé ismert, 1848 táján született, magyar vonatkozású számaint, és azokat is beledolgoztuk a zenébe.

Rögtön ezután elhatároztuk, hogy Offenbachot fogunk játszani, mégpedig *A gerolsteini nagyhercegnőt*. A szövegkönyv átdolgozásával - ezt kevesen tudják - először Szász Pétert bíztuk meg, de ő nyakig ült mindenféle más munkában, és mire el kellett volna kezdődniük a próbáknak, összesen egy oldalt hozott össze, az is teljesen érthetetlen volt. Örült bajban voltunk, úgyhogy gyorsan bedobtuk a *Montmartre-i ibolyát*, amit eredeti formájában játszottunk, én meg felkértem Békeffy Istvánt és Kellér Andort *A gerolsteini* átírására. Nem szerénytelen-ség, ha hozzáteszem, hogy ilyenkor az alap-gondolatokat mindig én szállítottam. Szóval itt az volt a lényeg, hogy a Marshall-tervet kell parodizálni, merthogy akkor éppen ez volt aktuális, de az bizonyos, hogy a darab borzasztóan mulatságos lett, és óriási sikert aratott.

– Es botrány is lett belőle, igaz?

– Hát igen. Ott volt az a volksbundista vádhistória, hogy a hősnő - Homm Pál játszotta - fehér zokni van, mint az egykori népi németeken, és különben is, miért ül le a lépcsőre a nagyhercegnővel kolbászt enni, talán kitört az osztálybéke? Szóval sorozatban jöttek balról a támadások...

– Akkor írta Rákosinak azt a levelet...

– Igen, még ismeretlenül; később összesen háromszor találkoztam is vele. Rákosi odaküldte Révait, Révainak a könnyei potyogtak a nevetéstől, és ezzel az ügy lezárult. Utána jött a *Szabad szél*, Duna-jevszkijtől, ami óriási élményt jelentett a színháznak. Akkor rendezett nálunk először Nádasdy Kálmán, és ez úgy hatott a társulatra, mint egy pezsgőfürdő. Csodálatosan dolgozott, és szerette az egészet, éjjel-nappal benn volt, a társulat pedig imádta, hogy ha akarta volna, akár huszonnégy órán át is próbálnak. Es később is piros betűs ünnepnek számított, ha a *Szabad szél* ment, az énekkar, a tánckar tagjai boldogan jöttek be a színházba, és ez elsősorban Nádasdy zsenijének volt köszönhető. Egy pillanatra még visszakanyarodnék *A gerolsteinire*. Biztosan tudja, hogy erre kapott Kossuth-díjat Latabár Kálmán. Viszont itt támadt egy kis zűr Feleki Kamillal. Ő a tánctanárt játszotta, ami áldatlan rossz szerep volt, Békeffy és Kellér kicsit elbolondították,

mert azt mondták neki, hogy isteni jó a figura. Es amikor látta, hogy ő itt leég a többiek mellett, hát nagyon rosszkedvűen, elke-seredve játszotta. Meg kell mondanom, hogy az első darabjainkban nem is foglalkoztattuk úgy, ahogy kellett volna, mert hát nekünk elsősorban a Latyi helyét kellett megtalálnunk az új műsorban. Később, amikor már nagyon jó barátok lettünk, Kamill elmesélte, hogy mindennap, mielőtt be-jött a színházba, azt mondta Finikének, a feleségének, hogy „anyu, vegyél ki engem ebből az iskolából...”.

Na szóval, amikor kitört a botrány *A gerolsteini* körül, először mindent és mindenkit le akartak váltani, Honthyt, Latabárt letiltani a színpadról stb. Amikor aztán elcsitult a vihar, azt mondta a minisztériumi főosztályvezető, Berczeller Antal, hogy jó, jó, minden nagyon szép, minden nagyszerű, de azért még maradtak pici hibák. Itt van például ez a táncmester, milyen kitűnő szerep, de ez a Feleki, úgy látszik, politikai okokból nem akar részt venni az egészben, majd közölte: egyáltalán nem bánná, ha ebből egy újabb Tímár-ügyet csinálnánk. De nélkülem - mondtam én. Hogyhogy? - kérdezte; akkoriban nem volt szokás, hogy kommunista igazgatók csak úgy lemond-

körülmények között nem vagyok hajlandó elismerni az ő felelősségét. Majd meglátják a következő darabban, amelyben nagyon jó, nagyon fontos szerepet szánok neki (mellesleg ez a szerep akkor még nem volt megírva), szóval akkor majd meglátják, hogy ki ő, hogy milyen nagy művész. Na jó, majd meglátjuk, mondta erre Berczeller rosszkedvűen. Különben Majornak volt a barátja, és éppolyan polgári származású, mint én, de hát az ilyenek között mindig akadtak, akik mindent túl akartak kompenzálni...

Szóval ezután jött a *Szabad szél*, és én azt mondtam Nádasdynak, hogy ide hallgass, Kálmán, itt van a darabban ez a Gall Cézár nevű énekes, aki a Szabadság-dalt adja elő, és aztán szakadatlanul hülyéskedik, hát ez a kettő nem fér össze. Én ezt a szerepet kettévágatom. Jön a Gall Cézár, ezt majd egy operaeénekes játssza<sup>3</sup>, és elillan, mint a forradalom vihara, és ami a figurában komikus lehetőség, abból csináltatunk egy szerepet a Kamillnak. Így született meg a színházi sűgő figurája, amit Hámos Gyuri istenien megírt neki. Kamill egyszer összeszámolta, mennyi a színpadi léte a darabban, és összesen öt perc jött ki neki - de ezzel az öt perccel berobbant az élvonalba. Nemcsak a

közönség szemében, hanem odafenn is; a vezetők nem győzték dicsérni, milyen rendes ember. Az ilyes-mi, tudja, mindig a szerepen múlt, ezért mindig sajnáltam azokat, akik negatív figurákat játszottak. Mert nemcsak a közönség volt naív, hanem ilyen tekintetben a vezetés is, majd-nem azt mondanám, még Révai is, bár ő azért sokkal ravaszabb. Mindenesetre azok, akik a minisztériumban ítélkeztek a dolgok fölött, nem győzték hangoztatni, hogy milyen rendes ember ez vagy az, milyen átéléssel hozza a pozitív figurákat. Szóval ezzel a Kamill meg volt csinálva! A *Szabad szél* különben nagyon szép darab lett, bár az eredeti szöveghez jóformán alig maradt köze, és iszonyatos sikert aratott. A zené-



Feleki Kamill és Honthy Hanna a *Luxemburg grófjában* je eleve csodaszép, és mi egy nagysza-

banak... Erre közöltem, hogy mi, sőt, elsősorban én magam vagyok hibás ebben az ügyben; Feleki nem azért játszik így vagy úgy, mert más a politikai nézete, mint a darabé, hanem azért, mert ez egy rettenetesen rossz szerep, borzasztó hibát követtem el, hogy rá engedtem osztani, és semmilyen

bású drámai építményt csináltunk hozzá, én voltam a dramaturg... Nádasdy később egy rádiónyilatkozatban azt mondta, hogy a *Szabad szél*ben mi felfedeztük a musicalt, pedig akkoriban azt sem tudtuk, mi fán terem.

– Es a szovjet jogvédő hivatal nem tiltakozott?

- Á, nem volt akkor jogvédő hivatal. Ők se fizettek nekünk, mi se nekik, csak minden előadott szovjet darab után, ha jól emlékszem, két százalékot kellett átutalni a Magyar-Szovjet Barátság Házának. Úgyhogy nem ellenőriztek ők semmit az égvilágon, Kálmán meg én pedig nyugodtak voltunk, hogy az egész soha nem derül ki. Na aztán mégis kiderült. 1951-ben egy delegációval Csehszlovákiában jártunk, és elhatároztuk, hogy megnézzük az ottani Szabad szél-előadást. Es akkor közben egyszer csak megszólal mellettem Horvai Pista, aki tagja volt a delegációnak: te Margit, ez nem ugyanaz a darab. Dehogynem, mondom én. De hát egészen másról szól! Hát nem tudtad, hogy mi egy kicsit átdolgoztuk? - feleltem. De mindenki egyetértett abban, hogy a budapesti darab sokkal jobb!

Most ugrom egyet a következő évadra, amikor a *Havasi kürtöt* mutattuk be, Miljutyintól. Ezt valamivel kevésbé dolgoztuk át, de azért ekörül is támadtak nehézségek és viták. A szöveget Darvas Szilárd és Lenkei Lajos fordította; Lenkeit nagyon szerettem, drága, kedves ember volt, de akkor még kicsit szemellenzős. Én a szövegére rögtön azt mondtam, hogy te Lajos, itt nincs semmi konfliktus, hát akkor ugye mitől énekeljenek ezek az emberek? Senkinek semmi baja, a szerelemben sem, jó módúak, szépen öltözöttek, élnek bele a világba, hát hol itt a probléma? Erre Lenkei azt felelte, hogy az új drámában nincsen konfliktus. Mondtam, az lehet, de énnálam van. Na, aztán neki is mentünk, és csináltunk konfliktust - nagyon naiv kis konfliktust, hát amilyet lehetett. De az előadás nagyon szép-re, látványosra sikerült, és nagyon jó volt a zenéje.

Egyszer aztán megérkezett Pestre Miljutyin, a zeneszerző, hogy megnézze a darabját. De először nem a *Havasi kürt* volt kitűzve, hanem a *Szabad szél*. Hát Nádasdyval majd belehaltunk a félelembbe: mi lesz itt? Ez most idejön, és meglátja, hogy mi valami egészen mást játszunk... Na, most már mind-egy. Jön Miljutyin teljes sleppel, beül az igazgatósági páholyba, mi meg kinn a folyosón állunk Nádasdyval, és fogjuk egymás kezét: most szakad le a mennyezet... Vége az első felvonásnak, bemegyünk a páholyba, Miljutyin megfordul, csurognak a könnyei, és azt mondja: hát hogy ezt az én Dunajevszkij barátom nem láthatja! Eszébe sem jutott, hogy egy másik darabot látott. Utána aztán a saját darabja is nagyon tetszett neki.

- És hogy volt az az eset, amikor Majort ártrendezték?

- Ő, az nem az Operettszínházban történt, hanem még akkor, amikor 1948-49-ben egy évig a Magyar Színházat vezettem. A *Dohányon vett kapitányt* játszottuk, amit hárman rendeztek: Major, Pártos Géza, Hont Ferenc. Csak hát a zenéhez egyikük sem értett. Megnéztem az első öltözéses próbát, és láttam: ez nem megy, itt le kell engedni a függőnyt! Rögtön telefonáltam Nádasdynak, hogy S. O. S., azonnal gyere be, Kálmán, mert ezeknek hiába magyarázok; nem lehet kórust mozgatni úgy, hogy

az egyik szólam fönn legyen a plafonon, a másik meg lenn, a pincében, ezek egy szólamon belül összevissza szaladgáltatják az embereket, ők meg erre azt mondják, hogy hiába, ha egyszer rossz a hangszerezés. Es akkor Kálmán bejött a házi főpróbára, és azt mondta nekem: te itt maradsz, a rendezők pedig menjenek ki. Es azok hárman fel-alá járkáltak a kiskapu előtt, Nádasdy pedig előbb káromkodott, mint a záporosó, utána pillanatok alatt pár instrukcióval csodát varázsolt az előadásból...

Nádasdyt mindenki szerette. Mindenkiel külön foglalkozott, az énekkari tagoktól az utolsó statisztáig mindenkinek tudta a nevét, minden statisztának külön szerepet adott, és el tudta hitetni vele, hogy róla szól a darab: te állsz itt a sarokban - mondta -, és rólad olvassák le, hogy mi történik. Csodálatos volt vele dolgozni. A legszebb színházi emlékeim fűződnek ahhoz a korszakhoz, amikor ő nálunk rendezett.

- Főállásban volt a színháznál?

- Nem, dehog, az Operaháznál volt, nálunk csak vendégként rendezett. A *Szabad szélben* különben a felesége, Birkás Lilian énekelte Stellát, a női főszerepet, Németh Marikával felváltva. Nádasdy ezt nagyon ambicionálta, mert Lilian, aki eredetileg mezzo volt, akkor tért át a szoprán szerepkörre, és Kálmán úgy gondolta, az operett megkönnyíti neki az átmenetet. Nagyon jó is volt Lilian. Honthy foglalkozott vele, tanítgatta, ilyenkor mindig lehetett rá számítani; nagyszerű ember volt.

- Ha jól tudom, az első valódi magyar szocialista darab az *Aranycsillag*...

- Igen, a *Bécsi diákok* zenéje részben Strausstól származott. Nos, az *Aranycsillag* kétségkívül a néphadsereg és a nép kapcsolatáról szólt, és az emlékezetben, amely gyakran torzít, afféle botrányosan balos darabként él. Én nem tartottam és ma sem tartom annak, hanem nagyon is tisztességes célzatú munkának. Egyébként volt egy érdekes mellékszála: abban a nagyon kiélezett helyzetben belekerült az egyházhoz való közeledés, tulajdonképpen megelőzve a politikát. A cselekményben fontos szerepet játszott egy harangozó - a drága Keleti Laci játszotta, nagyszerűen -, aki amikor jön az árvíz, és a község bajba kerül, azt mondja, hogy imádkozó gárda, utánam, és a vénasszonyok mind mennek menteni a falut. Szóval a szöveggel nem volt baj, azt Hámos nagyon jól, ügyesen megcsinálta. Inkább a zenéje nem sikerült igazán. Székely Endre túl nehéz fajsúlyú muzsikás volt az operetthez, ahogy akkor mondtuk, minden eluralkodott a pentaton furulya, az pedig ugye nem igazán operettzene.

- Igaz, hogy az *Aranycsillagot* maga Farkas Mihály rendelte meg?

- Egy fenét! Sőt amikor eljött a főpróbára, be akarta tiltani!

- Én úgy hallottam, hogy ott volt az előző bemutatón, és akkor szólt Margitkának, hogy ugyan, csináljanak már egy darabot a katonaságról...

- Nagy tévedés, valaki rosszul emlékszik. Farkassal éppen hogy borzasztó veszé

lyes helyzetbe kerültünk. Tudja, akkoriban évadkezdés előtt, amikor a műsort összeállítottuk, mindig arra törekedtünk, hogy az évad ne csak egyes darabokból álljon, hanem legyen egy átfogó mondanivalója. Es abban az évben éppen a néphadsereg és a nép, vagy ha úgy tetszik, a nép és a párt egységét akartuk aláhúzni; és így született az *Aranycsillag* is. Nagyon sokat dolgoztunk rajta; Semsei Jenő - aki ugyan később kicsit megtagadta ezt a munkát, de ez az ő baja - rengeteget dolgozott, kijárt a katonasághoz, impressziókat, adatokat gyűjtött, szóval gondoskodott a hitelességről. Apáthi Imre, Simi rendezte, már nagyon jól álltunk, jött a házi főpróba. Ott volt az egyik minisztériumi vezető - a nevét nem akarom mondani, mert később mártír lett -, és azt mondta, minden rendben. De mint megtudtuk, utána felhívta a Farkas Mihályt, hogy nézze meg ő is, mert ő nem vállalja a felelősséget. Erre a következő főpróba előtt meglepetésszerűen cseng a telefon: Farkas Mihály jön ki Péter Gáborral megnézni az előadást, ürítsük ki azonnal a nézőteret, hogy csak ők üljenek ott. No, gondoltuk, jól nézünk ki. Megérkeztek. Péter Gábor rögtön azt mondja: ugye tudja, miért jöttünk? Azért, hogy betiltsuk a darabot. Azt feleltem: először nézzék meg. Beültek egy páholyba. Már az első felvonásnál el voltak ragadtatva. Az első szünetben behívtak engem és Hámost. Hámos jó viszonyban volt Péter Gáborral, mert korábban a rendőrségen a gyermekvédelmi osztálynak volt a vezetője, úgyhogy jól ismerte. Es ekkor egy nagyon furcsa beszélgetés következett. Mind a ketten dicsérték a darabot, hogy hát eddig nagyon jó, majd meglátjuk a folytatást, de eddig igazán jó, pedig bennünket nem így informáltak. Es akkor Péter Gábor elmeséli Farkasnak, hogy amikor Hámos a rendőrségen dolgozott, Sólyom László, a főkapitány, akit akkorra már kivégeztek, le akarta buktatni, igen, ezt mondta: az a Sólyom, mint mindenkit, aki tisztességes volt, a Hámost is ki akarta nyírni, de én megakadályoztam. Nyilván egy szó sem volt igaz az egészről, szegény Hámos pedig csak zavartan hallgatott, mert hát mit is mondhatott volna: Sólyom a legjobb barátja volt, ő vitte annak idején a rendőrségre...

Na, elég az hozzá, hogy a végén is azt mondták: gratulálnak, semmi kifogásuk, minden a legnagyobb rendben. Es attól kezdve az a hülye - mert mit csináljak, hát a Farkas az volt - folyton cipelte be a vendégeket, olyan büszkén az előadásra, mintha az Operettszínház az ő színháza volna. Óriási volt a siker. Képzelje csak, Major, aki akkor éppen pártiskolán volt, a pártiskolával volt kénytelen megnézni az előadást, ott ült az erkélyen a többiekkel, micisapkában! Fantasztikus helyzetek adódtak akkoriban...

No és ezután jött a poén. Megnyitották a Néphadsereg Színházát, és ettől egy csapásra megfordult a helyzet: akkortól Farkas úgy viselkedett, mint egy konkurens színgazgató. Csak az volt a jó, ami az „ő” színházában ment, és ha eljött hozzánk, semmi se tetszett neki. Egyébként a forradalmakra, akár jók, akár rosszak, általában is jellemző,

hogy akik feljutnak a csúcsra, rögtön színházra akarnak szert tenni, és lehetőleg osztogatni a szabadjegyeket...

Volt az Aranycsillagnak még egy folyománya. Amikor Rákosi eljött megnézni, azt mondta: most aztán csináljunk egy bányászoperettet is, mert arra nagyon nagy szükség volna. Bányásznapon volt benn nálunk, és a nézőtérre is azokat a bányászokat hívták meg, akik aznap feljöttek Pestre. Rákosi azt mondta: most majd szép egyenruhát csináltatunk nekik, az nagyon jól fog mutatni a színpadon. Ettől kezdve aztán lázasan kerestünk egy bányászdarabot; de erről majd még szólok, ha odaérünk.



Apáthi Imre és Latabár Kálmán a Havasi kúrtben

– Apáthi Imre is csak vendégként dolgozott az Operettszínházban?

– Nem, ő két évig nálunk volt mint főrendező.

– És Székely György?

– Székely még vidéken rendezett, amikor én már nagyon szerettem volna szerződtetni, de különböző kifogásokkal nem engedték. Később vezető rendező lett először Apáthi, aztán Szinetár mellett, és végül a főrendezői címet is megkapta. De a minisztérium valamért sokáig tiltakozott a személye ellen. Szerintem azért, mert '45 előtt Németh Antallal dolgozott, borzasztó tisztességesen, ugyanúgy, mint Németh Antal maga, de hát rajta volt a flekk. Nagyon sokat kellett harcolnom, amíg végül felengedték Pestre.

– Az Aranycsillag után jött a Palotaszálló...

– Hát az egy kedves darab volt, de bizonyos értelemben mégis blamáznak tekintem. Békeffy és Kellér írta ezt az igénytelenül kedves történetet egy képtelenül szimpla problémáról: férj tovább akar tanulni, feleség le akarja beszélni, összevesznek,

aztán feleség beadja a derekát. Ennyi. Békeffy Pista hozta egyébként az ötletet, és amúgy bele is illett a korba, hogy egy szálloda, amelyik addig palota volt, most a népe lett, és milyen istenien érzik ott magukat, meg minden... De hát a szálloda, amelyik most mint üdülő szerepelt, tényleg jó helyszínnek bizonyult, kedves dialógusok stb. Csakhogy volt benne egy katasztrofális jelenet, amit máig szégyellek. Az első felvonás vége felé volt a Palotaszállóban egy ismerkedési est, különböző emberek felálltak, elmesélték az életüket, kedvesen, kellemesen. Es akkor Homm Pali, akit nagyon szerettem, és egy öreg bányászt ját-

tiak meg -. így mondta Nádasdy - úgy néztek őket, mint valami érthetetlen idegen törzs embereit, akik valami ismeretlen törzsi szokásnak hódolnak. Nahát ez ismétlődött meg akkor a mi színházunkban, és ezt nagyon szégyellem. Még szerencse, hogy Vas Zoltán, aki józan ember volt, kihúzatta. Mert ugye a nézők nem spontánul, meggyőződésből, hanem kényszerre álltak fel. Szóval borzasztó volt...

– Aranycsillag, Palotaszálló... Nem jelen-tett kockázatot két új magyar darab egymás után? Mi történt volna, ha nincs sikerük?

– Persze hogy kockázatos volt, de mi mindig bízunk a sikerben. Nézze, azért mi ismertük azokat a tényezőket, amelyek a mindenkori politikai rendszertől függetlenül mindig hatnak. A dramaturgia öröki dolog, de megvannak az alaptörvényei: ha ez és ez történik, annak sikere kell hogy legyen, ha ezt és ezt rosszul csinálják, akkor biztos a bukás. Én hiszek abban, hogy az ilyesmit többé-kevésbé előre ki lehet számítani. Es nem akarok hancegni, de az elképzelésem többnyire be is jött. Itt volt például az a román darabunk, a *Hegyen-völgyön lakodalom*. Az harmincszor ment, de nem is szántuk hosszabbra a szériát. Azért mutattuk be, mert egyrészt idő kellett a következő bemutató előkészítéséhez, másrészt muszáj volt már egy népi demokratikus darabot is bemutatni, és azok sajnos mind lehetetlenül pocsékak voltak; ennek legalább a zenéje szép volt. Előre tudtuk, hogy nincs sok benne, nem lesz nagy siker. Így is történt, de meglepetés, az nem ért. Hol is tartunk az időrendben?

– A szelistyei asszonyoknál. Ez már az 1951-52-es évad első bemutatója...

– Igen. Egyébként ajánlom magának a Rátonyi Robi könyvét, ő elég pontosan jegyezte fel a dátumokat. Az ember tévedhet, én pláne, úgyhogy énrám ne hallgasson. Van aztán egy külön nyilvántartás a Színházi Intézetnél; ezt a hármat kell majd egyeztetni. Nálunk annak idején rettentően pontos nyilvántartást vezettek, a titkárság vezetője, Simonyi Lia fogta össze, nagyszerűen, mert remek teremtés volt, de aztán, amikor eljöttem, minden szétszóródott...

Na szóval a *Szelistyei*. Hogy hogyan is keletkezett? Hát ugye 1946-ban a Belvárosi Színházban, Bárdos Artúrnál mutatták be az én *Új Isten Théában* című darabomat, és akkor mint író hirtelen nagyon elismert lettem. Rettenetes, hogy úgy mondtam, hisztérikus siker volt, amihez persze a politikai helyzet is hozzájárult, de hát az volt a borzalmak után az első nagy, felszabadult nevetés... Aztán 1948-ban kineveztek a Magyar Színház igazgatójává, és már akkor, sőt, korábban is foglalkoztatott a *Szelistyei asszonyok* témája. Közöltem is a Martoncég budapesti képviselőjével - akkor még léteztek magánkiadók -, hogy én ezt nagyon szeretném előadni. Az illető beszélt Mikszáth fiával, aki akkor még élt, és ő azt mondta: csak abban az esetben járul hozzá, ha nem mással íratom meg, hanem magam alkalmazom színpadra. Úgyhogy végül elvállaltam, és a Martonplay prospektusában úgy is jelent meg, hogy én írom. Már rész-

letes szinopszisom is volt hozzá. Ebből akkor semmi sem lett, és amikor aztán az Operettszínháznál szóba került, hogy megcsináljuk, közöltem, hogy én kiszállok: én a mi színházunknak sem darabot, sem átdolgozást, sem dramatizálást nem vállaltam. Minden darabhoz én adtam az ötleteket, többnyire még a szinopszisokat is én készítettem, de pénzt természetesen semmiért sem vettem fel, akkoriban ez nem volt divat. Es azt hiszem, ma is így csinálnám.

– És ha szabad kérdeznem, hogyan bírták ezt anyagilag? Hiszen, amennyire tudom, a fizetése nem volt valami sok...

– Sehogy se bírtuk. Mi a sarkon, az Aradi utca sarkán, egy kocsmában ebédeltünk, ahol elő lehetett fizetni, azt hiszem, üzemi menüre, így hívták, a színházból mások is jöttek velünk. De hát ez akkor nem számított döntő szempontnak. Nagyon szegények voltunk, de én életemben nem voltam olyan boldog. Sajnos soha nem értettem a pénzhez. Ha valami hiányzott, az nem a pénz volt. Sok mindenben átsegített, hogy ketten voltunk a férjemmel, és nagyon szerettük egymást. A magánélet mint háttér nagyon sokat jelent, ha az megvan, az ember mindent el tud viselni. No de

járandóságom. Ez már nem az én időmben történt, nem is emlékszem, ki volt akkor az igazgató. Egyszóval felújították a *Dohányon vett kapitányt*, aminek annak idején az egész átdolgozási tervét én csináltam. Csakhogy az eredeti bemutató nem a színházban, hanem a főiskola stúdiójában született, és Farkas Feri meg Innocent Vincze Ernő nagyon örültek, hogy akkor most az egész tantiemet ők vehetik fel. Na, erre aztán méregbe jöttem, és megüzentem, hogy mivel ezt az előadást nem igazgató koromban csináltam, tessék nekem a tantiemből – ha jól emlékszem – két százalékot adni. Nem sokszor ment, úgyhogy az egész nem sokat jelentett, de engem akkor borzasztóan bántott ez a, hogy is mondjam, mellőzés.

– Akkor álljunk meg itt egy percre. Hogyan született tehát a *Dohányon vett kapitány*?

– 1948-49-ben az operettstúdiót vezetem a főiskolán, ez volt a főfoglalkozásom; utána elkezdtem az operettosztályt is, de akkor már az Operettszínháznál voltam, és annyira benn éltem a színházban, hogy a kettőt nem bírtam összeegyeztetni. No és ebben az operettstúdióban dolgoztunk egész éven át a *Dohányon vett kapitányon*.

megkértem Hontot, hogy hozzuk fel a Farkas Feri a stúdió zenei vezetőjének. Így is lett, és én azonnal félévi szabadságot adtam neki, hogy komponálja meg a *Dohányon vett kapitány* muzsikáját. Tudni-illik az eredeti zene hasznavehetetlen volt, úgyhogy a zene később is az ő nevére ment, és teljes joggal. Istendien megcsinálta, de amikor elkészült, bejött hozzám, és azt mondta: Margit, én ezért nem vállalom a felelősséget, engem kérdőre vonhatnak, hogy teljesen eltüntettem egy szovjet zene-szerző zenéjét. Ez csak akkor kerülhet színre, ha írásba adod, hogy te rendelted meg tőlem, és vállalom érte a felelősséget. Ezen ne múljon, feleltem, és írásba is adtam.

Hasonló ehhez a *Szelistyei* históriája. A színház igazgatójaként azonnal lemondtam a szerzői jogokról, és átadtam a szinopszist Semseinek, aki aztán Benedek Andrással együtt megírta. Egyébként én a *Szelistyeit* tartom a színházunk talán legnagyobb sikerének, ha úgy vesszük, nagyobbak, mint a *Csárdáskirálynő*, merthogy egy új magyar darab, ráadásul történelmi tárgyú, ilyen frenetikus sikert érjen el éppen azokban az időkben, hát az egészen szokatlan dolog volt. Történt aztán egy furcsa dolog is: a

századik előadás után a harmadik felvonást teljesen átdolgoztattam. Tudniillik nagyon súlyos sajtótámadás ért Fekete Sándor tollából, aki különben is specializálta magát ránk. Először is azt, hogy egy trónon ülő Dózsát mutatunk be, ami nem volt igaz. Azt viszont mások is kifogásolták, hogy Mátyásnak és az egyik nő szereplőnek, a Luca nevű özvegynek, akit Kiss Ilona játszott, miért nem végződik hepienddel a szerelme, úgy, mint az eredetiben. Na, ezen elgondolkodtam, és bár az előadás tényleg óriási sikerrel ment, a századik előadás után visszanyúltunk az eredetihez: most már nem válnak el olyan szemérmesen, de mivel a király mégsem veheti Lucát feleségül, hát szeretők lesznek.

– És mit szölk a színészek, amiért a harmadik felvonást újra kellett tanulniuk?

– Örültek neki. Nálunk az ilyesmi mindenki benne volt. Nagyon jó együttes volt, igazi csapat. Borzasztó sokat veszekedtünk, nagy sértődések voltak, de ha valamit úgyneveztek érezték, akkor csatáztak érte, akkor mindenre hajlandónak mutatkoztak. Itt volt például a Mezei Mária-ügy. Ugye tudja, milyen módon került hozzánk... Szóval utána az történt, hogy a  *Szabad* szélnak az egyik főszerepét osztottuk rá. Amolyan félig-meddig *comic beauty*-szerepet, egy szép komikát; utóbb Apáthi felesége, az isteni Sennyei Vera remekül játszotta el, nagyon nagy sikert aratott benne. A nem tudom hányadik próba után bejött hozzám a Mezei, és azt mondta, ne haragud-



1953-as bemutató: *Boci-boci tarka* hagyjuk a priva-

tizálást... Szóval visszatérve. Tudja, ez nem csak a Szelistyeinél volt így. A *Luxemburg* grófjában, a *Csárdáskirálynő*ben is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész szinopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istendien írták meg, de a váz az enyém volt. Es miután elmentem a színházról, ezek az előadások még több ezerszer mentek, de én azután sem kaptam semmit, és nem is kértem; kínos is lett volna.

– Most, hogy feloldották a jogdíjak felső határát, már igazán kaphatna...

– Nem érdekes. Most már hála istennek írtam annyit a saját nevemben – elvégre az alapmesterségem mégiscsak az, hogy író vagyok –, hogy nem szorulok rá. Egyetlen-egyszer dühödtem meg, és kiköveteltem a

– Bocsánat, Margitka, de hát ugyanakkor a Magyar Színházat is vezette, nem?

– Nem, onnan akkor már leváltottak, és áttettek a főiskolára, ahol akkor Hont Ferenc volt az igazgató, és megbeszéltük, hogy mivel addig a főiskolán nem tanítottak operettet, nyitok egy operettstúdiót, és megtanítom az operettszínészeket, hogyan kell ezt a műfajt realista módon játszani. Még más színházakból is jelentkeztek hozzánk színészek, például Darvas Iván is foglalkozott a gondolattal. Farkas Feri akkor Fehérváron dolgozott; nem engedték Pestre szerződni, mert valakit felrőttak a terhére, és akkor még nem is volt olyan menő komponista. A férjem, aki nagyon jóban volt vele, igen sokra tartotta, és akkor én

jak rá, ő nagyon szeret engem, és nagyon bízott bennem, de most lehetősége van rá, hogy Pécsre menjen, azzal csalogatják, hogy a Karenina Annát játszhatja, és hát ő ennek nem tud ellenállni, és kér, hogy engedjem ki a darabból. Mondtam, hogy nézd, ez nagyon nehéz lesz, hogy most egy szovjet darabból kiengedjelek, de hát én annak idején megmondtam neked, hogy szocialista megőrzésre veszek át, és amint visszatérhetsz a prózára, elengedlek. Menj csak, majd én tartom a hátam. Lett is egy kis botrány, de aztán elsimult. Csakhogy aztán Pécsen sokkal nagyobb botránya lett, egy mesterségesen szított botrány, amibe most nem akarok belemenni, amiatt, hogy kiment bányászokhoz szavalni, és József Attilától a *Három királyokat* szavalta. A színházon belülről jelentették fel, hogy klerikális propagandát űz. Ekkor a drága, agyafúrt színigazgató, Szendrő József azt mondta, nézd, nem tudlak tovább megvédeni, felbontom a szerződésed, menj vissza Pestre. Mari visszajött, mi pedig ismét szerződöttünk, nem törődve a botránnal; de sajnos éppen nem volt számára más szerep, mint az a rossz, negatív figura az Aranycsillagban, amivel nem lophatta be magát a káderek szívébe. Akkor aztán újra elment, ide-oda, ismerjük a históriát, amikor a Vidám Színpadon szavalta a *Bujdosó lányt*.<sup>4</sup> Ezt először örömmel fogadták, de aztán onnan is kitétették, azzal, hogy ez egy ellenséges, nacionalista izé, szóval amit ilyenkor mondogattak, és Mari nem is tudom meddig szerződés nélkül volt. Es akkor írt nekem egy mélységesen megrendítő levelet, az volt benne, hogy ő ebbe bele fog halni, ő nem tud színház nélkül élni, segítek rajta. A következő minisztériumi értekezleten szóba hoztam az ügyet; megmondtam: botránya a színházi életnek, hogy egy ilyen kvalitású művész, mint a Mezei, szerződés nélkül legyen. Mire - igen, sajnos ki kell mondanom - Major azt felelte, hogy a Mezei már nem művészi kérdés, hanem csak ÁVO-kérdés. Szó szerint ezt mondta. Ekkor én bejelentettem, hogy mi pedig szerződöttük. Hogyhogy? Hát úgy, hogy a társulat garanciát vállalt érte. És ezt nyugodtan kijelenthettem, mert meg voltam róla győződve, hogy a társulat ezt meg is teszi. Utána összehívtam a társulati ülést, és elmondtam, hogy ez és ez történt, Mezei Mária szerződés nélkül van, mert valamilyen rossz néven vettek tőle, és én azt ígértem, hogy a társulat garanciát vállalt érte. Szavazást kértem - egyhangúan megszavazták. Mari zokogva felállt, és köszönetet mondott a társulatnak. Ettől kezdve óriási sikerei voltak nálunk; a *Párizsi vendéget*, ami több-százas szériát ért meg, egyenesen neki írtam. És borzasztóan szerettük. Aztán át-szerződött a Madáchba, és én akkor is azt mondtam neki, hogy szocialista megőrzésre voltál itt, ha a próza hív, menj csak, elengedlek. Hát ezt csak azért meséltem el, hogy jellemezzem a társulatot.

Nagyon jó banda volt; ezt '56-ban is tapasztaltam, ahogy mellém álltak. Hanna ott ült mögöttem, és azt mondta: itt vagyok, én el nem mozdulok mellőled. Mert tudta, hogy ki lettem szűrva - de hát erről ne

beszéljünk. A könyvemben leírtam, minek visszatérni rá...<sup>5</sup> Honnan is kanyarodtam ide?

- A szelistyei asszonyoktól...

- Igen. Hát átadtam a két szerzőnek a színopszist. Benedek Andrással, akit különben nagyon szeretek, voltak kisebb nézeteltéréseink, és ezt sínylettem meg a Szabad Népben. Ezért kapcsolt rá Fekete Sándor, aki különben is ellenségesen viselkedett velünk, de még inkább ellenséges volt a főszerkesztő, Horváth Márton, aki különben senkit sem szeretett. Amikor eljött a *Szelistyei* premierjére, és meglátott engem, hátat fordított, nem is köszönt. Ennek is megvan persze a maga hosszu, régi előtörténete, ami nem tartozik ide. Utána, amikor ő már nem volt sehol, valamikor a hatvanas évek elején találkoztunk Szigligeten, és rettentő jó barátságba keveredtünk. Csak azzal lepott meg, hogy egyszer csak megkérdezte: mondjam meg neki, miért lett öngyilkos a Somlay Artúr. Mondtam, ad egy, eddig a percig fogalmam sem volt róla, hogy öngyilkos lett, mert mi úgy tudtuk, hogy szívroham vitte el, ad kettő, ha valóban öngyilkos lett, magának kéne tudnia az okát, nem nekem.

Megint elkalandoztam. Szóval A *szelistyei asszonyok* nagy sikert aratott, és igazi áttörést jelentett. Hiszen mindig is erre vágytunk: új magyar daljáték, nemes anyagból, jó zenével. És fogalmunk sem volt, hogy ezzel megint csak közelebb jutottunk ahhoz a számunkra ismeretlen műfajhoz, a musicalhez, amely ugyancsak klasszikus témákat dolgoz fel, kitűnő zenével. Szóval tulajdonképpen majdnem ugyanazon a vágányon mozogtunk, és ezt nem csak Nádasdy látta így. Azt hiszem, ez azért van, mert a tudományban és a művészetben bizonyos időszakok légköre ugyanabba az irányba, ugyanazon következtetések felé vezeti az embereket, még akkor is, ha mit se tudnak egymásról. Megjegyzendő, hogy ugyanebben az időben Nyugaton is csináltak nagyon rossz, vonalas zenés darabokat is, például a *Pajama Game*<sup>6</sup> című nagyon híres musicalt - amit nálunk nem játszottak -, ahol sztrájkot szervez egy nagyon stramm munkásnő, és végül a gyár igazgatója belé szeret, és feleségül veszi, és ez vet véget a sztrájkoknak. Ugyanaz, osz-posz, csak ellenkező előjellel, nem igaz? Szóval tulajdonképpen mind ugyanabba az irányba kísérleteztünk: ott is, itt is azt szerettük volna, hogy ne buta, egy kaptafára húzott darabokat játsszunk, amiknek semmi közük az emberek életéhez, hanem jól felépített, életszerű, szövegükben is színvonalas műveket, ahol nem csak a zene számít, és nem igazolódik Beaumarchais mondása: ami túl hülye ahhoz, hogy elmondják, azt eléneklik...

Folytatás a következő számban

VENCEL SÁNDOR

## Jegyzetek:

1. Az interjúban említett zenés darabok adatai a következők: A Fővárosi Operett Színházban: Johann Strauss-Majorossy Aladár: *Bécsi diákok*. Szöveg: a színház munkaközössége. Bemutató: 1949. szeptember 16. Kálmán Imre: *Montmartre-i ibolya*. Szöveg: Brammer és Grünwald. Bemutató: 1949. december 1. Offenbach: *A gerolsteini nagyhercegnő*. Szöveg: Meilhac és Halévy. Átdolgozta a színház munkaközössége. Bemutató: 1950. január 13. Dunajevszkij, Iszaak: *Szabad szél*. Szöveg: Vinyikov, Kraht, Tyipot. Fordította: Hámos György és Gáspár Endre. Bemutató: 1950. május 6. Székely Endre: *Aranycsillag*. Szöveg: Hámos György. Bemutató: 1950. november 3. Bródy Tamás-Kerekes János: *Palotaszálló*. Szöveg: Méray Tibor, Békeffy István, Kellér Dezső. Bemutató: 1951. február 23. Jurij Miljutyin: *Havasi kürt*. Szöveg: Massz és Cservinszkij, fordította Darvas Szilárd és Lenkei Lajos. Bemutató: 1951. május 18. Sárközi István: *A szelistyei asszonyok*. Mikszáth Kálmán elbeszélése után írta Semsei Jenő és Benedek András. Bemutató: 1951. október 19. Offenbach: *Orfeusz*. Zenéjét átdolgozta Polgár Tibor. Szöveg: Hámos György. Bemutató: 1952. február 29. Kerekes János: *Állami áruház*. Szöveg: Barabás Tibor és Gádor Béla. Bemutató: 1952. május 30. Lehár Ferenc: *Luxemburg grófia*. Szövegét átdolgozta Békeffy István és Kellér Dezső. Bemutató: 1952. november 28. Kirculescu, Nicolae: *Hegyen-völgyön lakodalom*. Szöveg: Nicolaide és Negrin. Fordította: Semsei Jenő és Török Sándor. Bemutató: 1953. május 5. Vincze Ottó: *Bociboci tarka*. Szöveg: Csizmarek Mátyás. Bemutató: 1953. július 3. Kovnyer. Ny.: *Álruhás kisasszony*. Puskin elbeszélése nyomán írta Nyikolaj Adujev. Fordította és magyar színpadra alkalmazta: Hágy Gyula. Bemutató: 1954. január 22. Fényes Szabolcs: *Két szerelem*. Mesterházi Lajos *Boldogság* című novellája nyomán írta: Boros Elemér. Bemutató: 1954. június 18. Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő*. Szöveg: Stein és Jenbach nyomán Békeffy István és Kellér Dezső. Huszka Jenő: „*Szabadság, szerelem*.” Jókai Mór *Politikai divatok* című regényéből átdolgozta Hágy Gyula. Bemutató: 1955. április 1. Kemény László: *Valahol Délen*. Szöveg: Tabi László. Bemutató: 1956. március 30. A Blaha Lujza Színházban: Szigligeti Ede: *Párizsi vendég*. A *Bajusz* című vígjáték nyomán írta Tabi László. Zene: Vincze Ottó. Bemutató: 1954. november 5. Sós György: *Tékozló fiatalok*. Zene: Váry Ferenc. Bemutató: 1956. március 9.

A Magyar Színházban: Scserbacsov, Vlagyimir: *Dohányon vett kapitány*. Szöveg: Nyikolaj Adujev. Magyar színpadra alkalmazta: Lenkei Lajos és az Operettstúdió munkaközössége. Bemutató: 1949. június 9.

2. Tímár József 1949 szilveszterén a Magyar Színházban a hivatalos megítélés szerint „fasiszta felfogásban” szavalta a Szózatot, amiért a Nemzeti Színház-ban rendezett fegyelmi tárgyaláson eltiltották hivatása gyakorlásától. 1951-től léphetett ismét színpad-ra, először vidéken, később Budapesten is.

3. Gall Cézár három szereposztásban Lendvai Andor, Faragó András és Nádas Tibor énekeltek.

4. Mezei Mária 1952-ben a Vidám Színpadon mutatta be önálló estként Tamási Áron-Lajtha László *Bujdosó lány* című „dramatizált székely népdalcsoportját”, a produkciót kilenc előadás után levették a műsorról.

5. A hivatkozott könyv: *Láthatatlan királyság*, 1985.

6. Richard Adler és Jerry Ross 1954-ben bemutatott musicalje, George Abbott és Richard Bissell szövegére.

## BEVEZETŐ

Manfred Brauneck német irodalom- és színháztudós 1934-ben született. 1973-tól új német irodalomtudományt és színháztudományt tanított a hamburgi egyetemen. Ma ugyanott a színháztudomány professzora és (1986-tól) a Színházkutató Centrum igazgatója. Kutatómunkájának súlypontjai: színháztörténet és -elmélet, a színház és a képzőművészet határterületei. Az európai színháztörténet egyik legjobb ismerőjének számíthat.

mít Németországban. Számos kézikönyvet és szaktudományos publikációt jelentetett meg a színháztörténet, a dramaturgia és a színház nyilvános funkciójának tárgykörében. Legfontosabb kiadványai ezeken a területeken: *Színház a XX. században*. Programok, stíluskorszakok, reformmodellek - szöveggyűjtemény kommentárokkal, 1982 óta több kiadásban (Rowohlt Verlag); *A színházi rendezés klasszikusai*. Szöveg-

gyűjtemény és kommentárok (Rowohlt Verlag, 1988); *Die Welt als Bühne*, az európai színház története két monumentális kötetben (Metzler Verlag, 1993-1996).

Az alábbi szöveg a *Színház a XX. században* bevezető tanulmánya.

FODOR GÉZA

## A SZÍNHÁZESZTÉTIKA ELMÉLETI ALAPJAI RÓL MANFRED BRAUNECK

# SZÍNHÁZ, JÁTÉK ÉS KOMOLYSÁG

Ha mi árnyak nem tetszettünk,  
Gondoljátok, s mentve tettünk:  
Hogy az álom meglepett,  
S tükrözé e képeket.  
E csekély, meddő mesét,  
Mely csak álom, semmiség,  
Nézzé el most úri kegy,  
Másson aztán jobban meg.  
(Shakespeare: *Szentivánéji álom*. V. 2.  
Arany János fordítása)

### 1.

A színház a színészi és a nézői tevékenység dialektikájában bontakozik ki; a színházi szituáció a résztvevőknek azon a megegyezésén alapul, melynek értelmében kölcsönösen elfogadják ezt a dialektikát. Bármilyen színházszerűnek tűnjék is a helyzet, a voyeur nem színházi néző, és akit néz, nem színházat játszik. Valamely interaktív összefüggés akkor tarthat igényt a színházi minőségre, ha a résztvevők közül néhányan a játékosok, mások pedig a nézők szerepét vállalják. Színház csak akkor lehetséges, ha ez a megegyezés létrejön, és csak addig lehetséges, ameddig a megegyezés fennáll. Más jelleget ölt az interaktív összefüggés, ha valamennyi résztvevő játszik, és a szituációban való részvételét egyikük sem fogja fel nézői tevékenységként, és - ami nyilvánvalóbbnak látszik - ismét másmilyet, ha senki sem játszik. A színházi akció két részvételi lehetőséget kínál: a színészi, illetve a nézői tevékenységet.

A színészi és a nézői tevékenység dialektikájában rejlik a színházi szituáció egy további alkotó mozzanata: a játék és a komolyság dialektikája. Bármennyire hasonlítson formai szempontból a színházi cselekmény a mindennapi valósághoz, tartalmát tekintve akkor is csak játék; a színpadi tragédia fiktív katasztrófa. Ám ezt a játékot színészek és nézők egyaránt komolyan üzik; ezért az érzelmek, amelyeket a színház kivált, legyen bár szó vígjátékról vagy tragédiáról, teljességgel reálisak, és semmivel sem hatnak kevésbé a résztvevőkre, mint a mindennapi tapasztalatok. Ugyanilyen komoly a színházi szituáció mint társadalmi megegyezés, a színház mint intézmény is.

A színházi előadások története csakúgy, mint a színházi botrányok története egyaránt bizonyítja egyfelől azt, hogy játéknak és komolyságnak, a játék enklávéjának és a közönségben megtestesülő nyilvánosságnak ez a dialektikája a színházi akció szempontjából rendkívül produktív feszültségmozgatót jelent, másfelől viszont éppúgy kiderül belőle, hogy ez a dialektika tekintélyes konfliktuspotenciált is hordoz magában. Amennyiben a játszóik igénybe veszik a rendelkezésükre álló szabad tereket, úgy a játékszituáció a nézők komolysági szférájához képest mindig robbanékony elemeket rejt magában, provokálja és meghaladja az erkölcs terén fennálló társadalmi konszenzust, és szembeállítja a nézői társadalmat a maga szorongásaival, álmaival, egy „másik” élet képével. A színháznak azért van erre

módja, mert a maga játékszituációján belül messzemenően mentesül a mindennapok affektív korlátozásaitól, az öröm és az örömtelenség kifelé szabadabban és nyíltabban ábrázolható, s a játék megőrzi az étellel szembeni nyitottságot. Következésképpen az önmagát komolyan vevő színház újra meg újra eljut az elviselhetőség határához, és meghatározásánál fogva konfliktus-zónában létezik mindazon intézményekkel szemben, amelyeknek az a funkciójuk, hogy a morállal és az erkölccsel, a joggal és a politikával, a szenttel és a profánnal kapcsolatos fennálló megegyezéseket érvényre juttassák. A játéktevékenység komolytalansága leleplezi a mindennapi pragmatizmus restriktív jellegét, és ennek következtében kíméletlenül diszkreditálja e pragmatizmus komolyságát. Ekként - mivel a fennálló erkölcs megfordította az értékelést - hosszú időn keresztül diszkreditálódtak azok is, akik szöröstől-böröstől elkötelezték magukat a színháznak. A hivatásos színjátszó tevékenység évszázadokon keresztül becstelenné, a hóhérréval és a szajháéval együvé sorolt mesterségnek számított; a színházat az ördög művének tekintették, mivel - egyébként teljes joggal - úgy vélték, hogy a színház a világot kérdőjelezi meg.

Játék és komolyság dialektikája magában foglalja utópia és valóság feszültséggel teljes viszonyát is. Amennyiben a színház produktív tudja tenni ezt a dialektikát, úgy kielégíti azokat a szükségleteket, amelyeket az anyagi életfolyamat kényszerapparátusai elfojtanak vagy törvénytelennek minősítenek.

nek, és ezzel eleget tesz a maga voltaképpeni társadalmi funkciójának; pontosan erre és nem másra utal a katarzis fogalma, amellyel a színházról való arisztotelészi gondolkodás meghatározta, mit is jelent a színház az emberek számára.

A nyugati színházfogalmat meghatározó esztétikai konvenció a nyugati kultúra alapfeltételeiben gyökerezik, e kultúra szellemi struktúráját pedig a görög filozófia által kifejlesztett azonossági metafizika és az ennek megfelelő arisztotelészi logika határozza meg. Ez a metafizika és a hozzá tartozó logika szellem és anyag, spiritualizmus és anyagelvűség, szubjektum és objektum dichotómiájából indul ki. A lényeg és a jelenség közti megkülönböztetés az egyik alapfeltevése ennek a filozófiának, amely a maga kiindulópontját egy színházi szituáció metaforájával határozza meg, tudniillik Platón *Az állam* című műve hetedik könyvének barlang hasonlatával: a bilincsbbe vert emberek úgy ülnek egy barlangban, hogy a dolgoknak csupán a falra vetülő árnyékait láthatják, és mivel kifelé nem pillanthatnak, az árnyékokat vélik a dolgok valódi létformájának. A nyugati filozófia a világmagyarázatnak ebből az alapmodelljéből fejlesztette ki a maga rendszereit, függetlenül attól, hogy hányféleképpen határozta meg lét és látszat egymáshoz való viszonyát; az újabb kori filozófiatörténetben Hegel és Marx jelzik e fejlődés legjelentősebb állomásait.

A nyugati ember tudati és tapasztalati struktúráját mind a mai napig lényegében ez a valóságmodell hatja át, és ezen a modellen alapul a szóban forgó kulturális tér színházesztétikai konvenciója is: a színpadon zajló játék mint a világ metaforája. A színház a „mintha” valósága, s mint ilyen, képzeletbeli képeket alkot, utánoz. A színháznak mimézisként, vagyis utánzott valóságként való arisztotelészi meghatározása fogalommal redukálja ezt az ontológiai struktúrát, és játék és komolyság dialektikája mellett éppen ebben rejlik a színház egy további alkotó mozzanata.

Ám bármilyen komolyan vegyék is mind a játszó, mind a néző, a színház az európai kulturális modell konszenzusának értelmében játék marad, és ennyiben mindenkor egyértelműen elhatárolódik a hétköznapi komoly szituációinak vagy a kultikus ünnepségeknél színházi jellegű elrendezéseitől. Az ilyen szituációk - legyen szó bár *A Vatikán* spektakuláiról (Mejerhold) avagy az utcán lezajló politikai tömegdemonstrációkról - jelentékeny teátrális hatást fejthetnek ki, mindamellett a résztvevők között egyértelmű megegyezés áll fenn arra nézve, hogy az adott szituációban nem színházat játszanak. A résztvevők státusát és funkcióját rögzítő szerepek érvényessége csakúgy, mint a közvetített értelmi tartalmaké, merőben más minőségű: a különbség természetesen a komoly cselekvés és a játék közötti különbséggel azonos. Erre a különbségre hivatkozik Bertolt Brecht is, amikor *Utcajelenet. Egy epikus színházi jelenet alapmodellje* című esszéjében megkülönbözteti egymástól a „természetes epikus színházat” mint egy komolyan vett helyzet

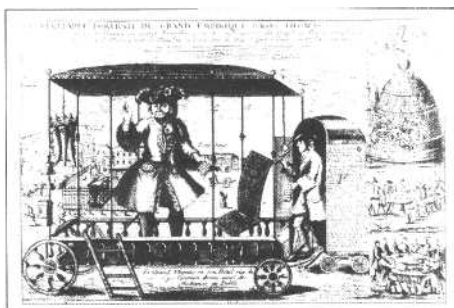
cselekményelemét, azaz az utcajelenetet és a „művészi epikus színházat” vagyis a színházi jelenetet. Az első esetben, ha a



Udvari színház



Commedia dell'arte



Kocsiszínpad

körülmények úgy hozzák, egy valódi sebesülttel - netán egy halottal -, valamint egy tettéért valóban felelősséggel tartozó bűnösrel van dolgunk, míg az esetleg hasonló lefolyású eljátszott színházi jelenetben - és tekintünk most el az okától a tartalmi és stílári megkülönböztetésektől, amelyekkel Brecht a „természetes” és a „művészi” epikus színház kapcsán él - pusztán játékbeli összefüggésről van szó, amely a maga nézőjét nemcsak oktatja, hanem szórakoztatja is. Ám ennek előfeltétele nyilvánvalóan az, hogy valamennyi résztvevő mente-süljön a komoly helyzet követelményeitől és a velük járó érintettségétől.

A színház a valóság látszatát oly lenyűgöző módon képes előállítani, hogy ez a nézőt - bármennyire tudatában legyen is a

színházi szituációnak - újra meg újra „igazi” és nem megjátszott érzelmekkel ajándékozza meg. Játék és komolyság dialektikáját mint a színház leglényegesebb alkotóelemét a legközvetlenebbül éppen a színház - mind a vígjáték, mind a tragédia - aktuális hatásán keresztül érzékelhetjük.

A színházi szituáció akcióstruktúráját a színész és a néző közösen határozza meg. A színházi szituációnak a közönség éppoly alapvető eleme, mint a játszó együttese, tehát a néző a maga szerepében éppúgy színésznek tekinthető. Mindazonáltal a színház utópisztikus dimenziója egyedül a játéktevékenység és a nézői tevékenység, a színészek és a közönség közötti különbség megőrzésével teremthető meg.

Ez az általános szerkezeti feltétel szab egyszersmind korlátot annak az igénynek, amely néhány színházi programalkotó részéről rendszeresen felmerül, hogy tudniillik a játszó és néző közötti megkülönböztetést el kell törölni. Ha erről a megkülönböztetésről lemondanánk, mindenféle színházi tevékenységnek vége lenne; a színházi szituáció játékszituációvá alakulna, amelynek lényegét újonnan kellene meghatározni - csak éppen ezt a szituációt többé nem nevezhetnénk színháznak. Ha játék és nézői tevékenység dialektikája egy minőségileg eltérő interaktív összefüggésben oldódna fel, ez azt jelentené, hogy lemondunk a szóban forgó dialektika specifikus produktívásáról. Ha a színház magától értetődővé válnék, és - mivel kulisszái mögé úgyszólván mindenki betekinthez - irritálóképessége is megszűnne, ezzel egyszersmind utópikus potenciáljától is megfosztanánk magunkat. Hiszen a színház - mind a színész, mind a nézői tevékenység - csak akkor tehet szert arra az élménybeli minőségre, amely a legjobb esetben végül felismerésekben ölt testet, ha előzetesen kialakul objektumnak és szubjektumnak az a viszonya, amelyet csakis játéknak és játszóknak a közönséggel szemben alkalmazott előadásbeli elidegenítései hozhatnak létre. Éppen a mindennapoktól való elemeltség, amely játék és komolyság dialektikájában tükröződik, teszi lehetővé, hogy a színház a mindennapi valósághoz képest a reflexió terepévé váljon, és azzal szemben a maga kritikai potenciálját is kijátszhassa.

Ebből az aspektusból nézve ajánlatos újra átgondolni a kukucsáló- vagy dobozszínpad kérdését is, amelyet a legtöbb színházi reformer alighanem elsietve vet el rossz konvencióként (az úgynevezett „arénaszínház” vagy a „nyitott” játékformák javára). Másfelől azok a praktikák, amelyek a közönséget együtt játszásra buzdítják, azaz nézői státusának megszüntetésére irányulnak, és amelyek jó néhány színházi formában már szabványjelzésekkel váltak, inkább tekinthetők az előadáson belüli mesterséges elrendezéseknek, semmint az együtt játszást komolyan megcélzó ajánlatoknak. A színpad és a közönség közti határvonal állítólagos megszüntetésének talaján gyakran a lehető leglátványosabb teátrális effektusok jönnek létre. A színházi szituációnak, a játszó (színpad) és a közönség

szembenállásának teátrálisan megrendezett (de pusztán csak megjátszott) eltörlése megtöri a konvencionális kommunikációs struktúrát, és ezzel lehetővé teszi, hogy a játékon belül egy további reflexiós szint jöjjön létre (példa rá Brecht elidegenítő színháza), ám a távolsági viszonyt alapvetően mégsem szünteti meg. Ellenkezőleg: a játék játékos elidegenítése csak annál nyilvánvalóbbá teszi annak játékjellegét. Hiszen már a XVII. századi jezsuita színház is ismeri a „publikumot” mint színházi szerepet, és a romantikus színház is a színházi cselekménynek a „játék a játékban” fogása révén történő ironikus megtörése által fejleszti ki a maga reflexív struktúráját.

Változatlanul érvényes tehát az előfeltétel, miszerint a közönség mindig közönségként, jelenlévő nézőként és hallgatóként, a játékaktust a térvizonyok és az adott külső kommunikációs feltételek függvényében érzékileg tudomásul véve vesz részt a színházi cselekményben. A néző ebben a szituációban az érintettség legváltozatosabb formáiban éli meg önmagát: nevetéssel, sírással, félelemmel, ijedtséggel, sokkolva, ha érzelmi részvételtől van szó; együtt gondolkodva, megértőn, irritálva, tanácstalanul vagy értetlenül; beleélően, távolságtartó-szemlélő módon, ítélkezve, értékelve, „tesztelve”, állást foglalva; fizikailag érintetten, kifejező mozdulatokkal reagálva; mulattatva, felvidítva vagy untatva; közönségként (!) együtt játszva; aktuálisan reagálva tapssal, füttyel, pfujolással, közbekiáltással, távozással; elmerülve a játék ígézetében vagy szórakozottan, egyidejűleg a dohányzásnak vagy az ivásnak is hódolva, ahogy a fiatal Brecht a maga eszményi színházát elképzelte. És a színház hatása még olyankor is elsőrendűen emocionális, ha racionálisan meghatározott tartalmakat közvetít, minthogy az előadásnak az a dolga, hogy ezeket a tartalmakat az érzéki szemléletesség szintjén közvetítse.

## 2.

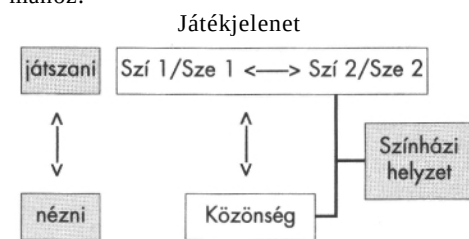
A színházi szituációt mint interaktív összefüggést sajátosan a keretétől szolgáló szerepviszonylatok struktúrája határozza meg. Ennek kapcsán két szintet kell tekintetbe vennünk: egyfelől azokat a szerepeket és egymáshoz való viszonyukat, amelyek átvétele a színházi szituáció lényegét jelenti, tehát színészek és nézők cselekménybeli szerepeit; másfelől a játékon belüli, szorosabb értelemben vett tulajdonképpeni színházi szerepcselekvéseket. A két szereprendszer összefonódása alkotja azt az akcióelméleti alapot, amelyen kibontakozhat játék és komolyság dialektikája - az a dialektika, amelyen belül a színházi cselekmény valamennyi résztvevő számára eseménnyé válhat.

A színház fogalmát annak tartalmi vetületében alapvetően meghatározza, hogy a színház valóságos lényege csak a szerepjáték formájában teljesedhet ki; mint tapasztalati (játék)tér mind a színészek, mind a nézők számára csak a szerepjáték által

érvényesítheti a maga produktivitását. A színház elképzel, és ebben a folyamatban a szerep az a pont, amelyben az elképzelt világ színész és néző fantáziájával és tapasztalatával konvergál. Ekként a színházi játék az „önmeghaladásnak” (Grotowski), a mindennapi szerepeken és életmaszkokon való túllépésnek az aktusává válik, sőt, terápiai minőségre is szert tehet.

Grotowski nyomatékosan írja le a szerep alapvető színházi jelentőségét: „Meggyőződésünk, hogy nem nevezhető felszabadító hatásúnak az a személyes folyamat, amely nem a szerep formális artikulálására és fegyelmezett strukturálására támaszkodik, és nem abban fejezi ki magát; az ilyen folyamat szükségképpen a saját formátlanságán bukik el. Nézetünk szerint a szerep mesterséges megkomponálása egyáltalán nem korlátozza, hanem irányítja a fantáziát. (A belső folyamat és a forma közti ingerlő feszültség mindkettőt felfokozza. A forma a csalétek a csapdában, a szellemi folyamat pedig spontán módon reagál rá, úgy azonban, hogy küzd a csapda ellen.) Az általános «természetes» magatartás formái elkődösítik az igazságot; mi a szerepet olyan jelrendszerként komponáljuk meg, amely feltárja, ami az általánosan látható maszk mögött végbemegy, azaz az emberi magatartás dialektikáját.” Mindezzel fenntartások nélkül egyetérthetünk. A színháznak elsősorban nem a mesére vagy a diszkurzív logikára, hanem a szerepre van szüksége; a szereppel, kiváltképpen a nagy színházi hagyomány, Shakespeare és a commedia dell'arte szerepalakjaival megbirkózva jut el a színház azokhoz az eseményekhez, amelyek színészek és nézők személyes szubsztanciáját megérintve élménynyomokként rögzülnek bennük, és megváltoztatják a fantázia világát.

Kíséréljük meg a színházi akció struktúrájának pontosabb leírását. Ennek az akciónak minden egyes mozzanatát a szereprendszer kettős rétegzettsége határozza meg. Az alant következő séma a legegyszerűbb interaktív kapcsolatból indul ki, anélkül, hogy feltétlenül kötődne a párbeszédés formához:



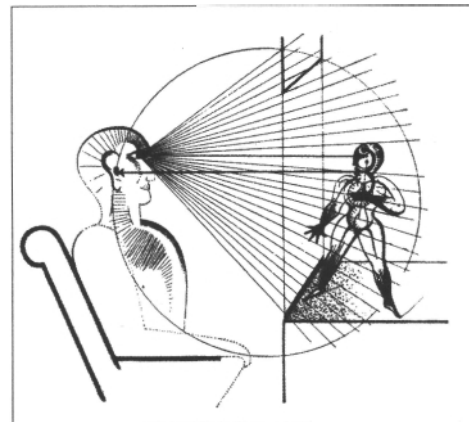
Szi = színész

Sze = szerep, függetlenül attól, hogy irodalmilag rögzített-e, avagy spontán fejlődik ki a játékszituációból.

Ebből a felállásból az alábbi - az interaktív struktúrát különösen a színházi akcióban oly kiemelten fontos hatás tekintetében meghatározó - kapcsolatok adódnak:

Szi 1.-nek Szi 2.-höz való viszonyát az általuk „megtestesített” Sze 1./Sze 2. szereprendszer, valamint a szerepeknek e rend-

szeren belüli színészi interpretálása fejezi ki, miközben a színészek a saját szerepüket elsősorban a maguk testi jelenvalóságában ábrázolják, ám egyszersmind intellektuálisan is feldolgozzák; saját szerepértelmezésüket azonban csupán a partnerszerep értelmzésének szem előtt tartásával juttathatják érvényre, részben aszerint,



Nézői perspektíva

ahogy ők maguk a másik szerepét értelmezik, de aszerint is, ahogy a másik a maga szerepét feldolgozza. A kölcsönösen egymásra vonatkoztatott szerepértelmezésnek ez a folyamata, amelyben a színész éne mintegy játék-énné alakul, a játékszituáción belül döntő fontosságú, mert a játékcselekmény eseményyszerűsége egyedül ezen az alapon valósulhat meg. Olyan folyamat ez, amely a színész számára nem csupán kihívás, hanem vakmerő vállalkozás is, hiszen személyes önazonosságát kell a szó szoros értelmében kockára tennie. A színházi szerepjátszás átalakulásai, amelyek során az ember másvalakivé próbál válni, elidegenítik a színészt önmagától, ám éppen ez az önmagától való elidegenedés kínál alkalmat egy újszerű önmegismeréshez. A szerep fegyelmezi a játékot, és minden nyitottság mellett is megteremti a formát, amely nélkül a játék nem válhatna a tapasztalat feldolgozásának közegévé.

Cselekményelméleti struktúrája alapján a folyamat a következő viszonyulásokra bontható:

- Az objektív (például irodalmi) szerep-alap, a Sze, illetve Sze 1.-Sze 2.: például Romeo viszonya Júliához, amely viszony a Shakespeare-dráma összefüggésében szerelmi kapcsolatként tételeződik, és a színészt is alapvetően erre a kapcsolatmintára utalja. Ugyanez vonatkozik azokra a szerepekre és szerepkapcsolatokra is, amelyek csak a játék rögtönzéseiben bontakoznak ki, bár ami tényleges megtestesítésüket illeti, nagyobb tér áll rendelkezésükre, mint amekkorával az irodalmilag rögzített szerepek gazdálkodhatnak.

- A színészek, Szi I. és Szi 2. aktuális testi kapcsolata. Jóllehet a játékfolyamat a megadott szerepek alapján szerveződik, a színészeknek mégis meg kell küzdeniük a maguk és közvetlen játékpárnereik testi-ségével. Ha a színész mint Szi 1. az „úr” szerepében elnászpángolja a „szolga” szerepét játszó játékpárnert, Szi 2.-t, Szi 2.

ugyan azt mondhatja magának, hogy a verés nem neki, hanem az általa játszott alaknak szól, de mégis ő az, aki Szí 1. kezét vagy lábát megérzi, és ez az esemény - még ha öntudatlanul is - nyomot hagy Szí 1. és Szí 2. személyes kapcsolatán. Még kiéleztetebben ismerhetnénk fel e viszonyulási struktúra sajátosságát, ha egy olyan szerepkapcsolat elemzésén belül mutatnánk rá, amelyik a játékpартnerek között intenzíven erotikus viszonyt hoz létre, és amelyekben a partner testisége a játékban különösen meghatározóvá válik.

- A szerep tartalmi feldolgozása és formai megjelenítése a színész részéről, vala-mint a másik színész szerepéről kialakult felfogása. Akcióelméleti szempontból ez az a szisztematikus pont, ahonnan a színházi akció mint előadás vizsgálható. A szerep feldolgozásának és megformálásának folyamatában a színészt elsősorban a rendező irányítja, és a színész munka közben szerzett tapasztalatainak minőségét elsősorban ennek a munkának a megszervezése határozza meg.

- Végül a szerepösszefüggésen kívüli cselekvési adottságok: a játéktér, a színpad, a rendelkezésére álló jelrendszerekkel (világítás, maszk és jelmez, zene stb.).

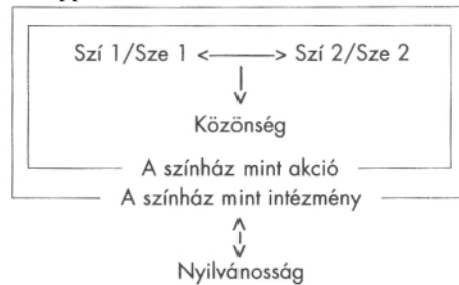
Szí 1. és Szí 2. nemcsak egymással áll kapcsolatban a játék (belső) vonatkozási összefüggéseiben belül, hanem (külső) kapcsolatot is létesít a közönséggel, amely egyaránt reagál rájuk mint Szí 1./Sze 1.-re, illetve Szí 2./Sze 2.-re, de éppúgy, mint Szí 1.-re és Szí 2.-re, avagy mint Sze 1.-re és Sze 2.-re is.

Másfelől ez az aspektus - a közönségnek a szerephez fűződő előzetes elvárásainak formájában is - vitathatatlanul visszahat a színész szerepértelmezésére, elvégre minden színész hatni szeretne a maga szerepében, azt szeretné, ha a lehető legjobb formáját „futhatná ki” benne, azaz ismét átütőerővel érvényesül játék és komolyság dialektikája mint a színházi szituáció alap-feltétele.

A színházi szereprendszer kettős rétegeztsége minden szinten teljes mértékben bekapcsolja a nézőt is. A néző Szí 1.-et látja a Sze 1. szerepben; beleérzését, gondolati elmélyülését a szereptörténet (Szel./Sze 2.) mozgósítja, tapsával pedig Szí 1.-nek mint előadónak a teljesítményét, olykor azonban a szerepet magát is értékeli; a gyerekek nem a Paprika Jancsiban megbúvó színészt tapasztalják meg, hanem Paprika Jancsit, aki a bunkósbotot fejbe vágja a rablót. A *Don Carlosnak* a hitleri diktatúra alatti előadásairól feljegyezték, hogy Posa márkinak nagy pátozzal előadott szabadságköveteléseit tapsviharra készítették a közönséget; ez az elismerés is a szerepnek szólt. A néző tehát folyamatosan mindkét szinten reagál. Ez a kettős struktúra teszi érthetővé a színházi cselekmény nem egy, látszólag ellentmondásos jelenségét is, például a tragédia végén felzúgó tapsot. A színész is folyamatosan és egyformán exponálja magát mindkét szereprendszerben: a szerepcselekmény játékában (a színpadon), valamint a színházi szituáció „komolyságában”, vagyis a fizető

nézővel szemben, aki elvárja, hogy a színész értsen a „mesterségéhez”, tehát mint aktor, aki megkívánja, hogy játék közben is komolyan vegyék, mint ahogy ő maga is komolyan veszi a nézőt.

A színházi akció szerepstruktúrájának lényegi mozzanatait meghatározza továbbá az intézmény (színház) és a nyilvánosság között fennálló strukturális összefüggés. Különösen vonatkozik ez a színház anyagi feltételeire, ám érinti a színháznak juttatott ideológiai vagy társadalompolitikai funkciót is, aszerint, hogy „erkölcsi intézménynek” tekintik-e, avagy a szabadidős társadalmon belüli (igen specifikus jellegű) szolgáltatói iparágnak. Ez az összefüggés a következőképpen ábrázolható:



Intézmény és nyilvánosság strukturális összefüggése azokban az esetekben is fontos, amikor a színházi munka úgynevezett szabad társulatokban, különböző ama-tőr színházi formációkban vagy laikus szín-játézők spontán, informális csoportosulásaiban szerveződik meg, bár kétségtelen, hogy az intézményi aspektus a leghatékonyabban azokban a színházi formákban érvényesül, amelyek munkafeltételeit a kulturális kezelésben lévő rendszerek határozzák meg (állami, területi és városi színházak, beleértve a részben szubvencionált magán-színházakat is). A színház intézményszerűsége tehát ebben az összefüggésben nem elsősorban a színház üzemelési struktúráját jelöli, hanem arra mutat rá, hogy milyen helyi érték illeti meg a színházat a társadalom kultúrafelfogásán belül, mi a jelentősége mint a társadalmi párbeszéd intézményének, mint a vita és a bírálat fórumának, mint a játék helyének, mint szórakoztató- vagy oktatóintézménynek. Az, hogy egy társadalom tagjai nézőként milyen elvárásokkal lépnek fel a színházzal szemben, attól függ, hogy az adott társadalom vagy társadalmi csoport miként határozza meg „a maga” színházát, és miként rendezi be a maga számára; a játékosoknak pedig ezekkel az elrendezésekkel és viszonyokkal kell szembesülniük és megbirkózniuk. A színház társadalmi funkciója az intézményi aspektus jegyében konkretizálódik.

### 3.

A színház maga a vegytiszta aktualitás, és csak a színészi és nézői tevékenység dialektikáján belül, autentikusan megjelenített aktuális szituációként létezhet. Ezen alapul a színháznak mint művészeti formának az elevensége. Természetesen ugyanez vonatkozik az előadó-művészet valamennyi más

ágára is, táncre, zenére, varietére vagy cirkuszra csakúgy, mint a képzőművészet körül kifejlődött kísérleti műfajokra, tehát a performance-ra, a happeningre, az akció-művészetre. Ezen belül tisztázásra vár a színház sajátos elhelyezkedése.

A színház a maga auraszerű közvetlenségében reprodukálhatatlan. Minden előadás elvileg egyszeri; mint aktuális cselekvés és élmény magának az életnek az egyik pillanata. Részesül ennek az életpillanatnak megkerülhetetlenségéből és intenzitásából, ám vele együtt visszavonhatatlanul el is vész. Színház és élet metaforánál sokkal tartalmasabb analógiája abból ered, hogy a színházi cselekvést színészi akció és nézői reakció közösen hozza létre, és a színház kettőjük eleven testiségében aktualizálódik. Ezt az aspektust általában csak a színész vonatkozásában szokás kiemelni, ám hogy milyen fontos a néző szerepének tekintetében is, kitetszik például abból, hogy többnyire alapvetően más egy előadás fogadtatása, ha a nézőtérben fiatalok ülnek, mint olyankor, amikor a közönség idősebb emberekből áll - nem is szólva a gyermekközönség spontán, turbulens reagálásáról. Emellett a közönség külső megjelenésének képe is meghatározóan rányomja bélyegét az adott színházi szituáció esztétikájára. Az aktuálisan jelen lévő testiség, amely a színház lényegét megjelenési formájának oldaláról meghatározza, egyszersmind a játékszás és a nézés már tárgyalt, színházalkotó összefüggésének is egyik mozzanata.

Ez a helyzet, amelyet mind a színészek, mind a nézők közösen közvetlenül meg tapasztalnak, különösen egyértelművé válik az olyan előadásokban, amelyekben a színészt (a nyilvánosság előtt) általában tabuizált, például erotikus vagy erőszakos cselekmény-összefüggésekben „szolgáltatják ki” a nézés aktusának, kivált ha még a rivaldát is kiküszöbölik, és ezzel ideiglenesen megszüntetik a játéktér és a nézőtér közti (védelmező jellegű) térbeli elhatárolódást. A néző eközben maga is a fizikai érintettség egy formáját éli meg, amely éppen a színházi szituációhoz kapcsolódó specifikus fizikai tapasztalatok miatt különös hang-súlyt kap. Ugyanez természetesen a színész-re még fokozottabb mértékben igaz.

Az eljátszott színházat, éppúgy, mint a megélt életet, egyedül az emlékezet őrzi. A filmre vagy videóra vett színházi előadások alapvetően fosztják szét ezt a hitelességet, egyszersmind közvetlenül átélhetővé téve a hitelesség hiányát. Ezekben az esetekben már nem színházról, még csak nem is annak másolatáról van szó.

A színházi akciónak úgy is mint merő aktualitásnak ez a kivételes, mintegy az életével azonos létformája határozza meg a színházi előadásról szóló tudományos-elemző avagy kritikai-értékelő diszkurzust is. A színházi előadásról szóló nyilatkozatok mindig a résztvevők emlékeiről, élményeiről, színészi vagy nézői minőségben szerzett tapasztalatairól szólnak, s ezért a tudomány nyelvvel alapvetően nem objektíválhatók.

A színházi akciót nem lehet, mint az elbeszélt történetet, könyvben rögzíteni,

nem örökíthető meg, mint a festmény vagy a szobor, és ezért arra sem alkalmas, hogy valamilyen, a színházi akció aktualitásától elemelt „objektív” szemlélődés tárgya legyen. A színházi akció soha nem válhat objektummá, hiszen lényegénél fogva csupán játszás és nézés dialektikus aktualitásban létezhet. A hozzá való viszonyulásból a szubjektivitás mint álláspont soha nem iktatható ki. A színházi élményt éppúgy nem lehet közvetíteni, mint az életbeli élményt; mindkettő csak személyesen fogadható be.

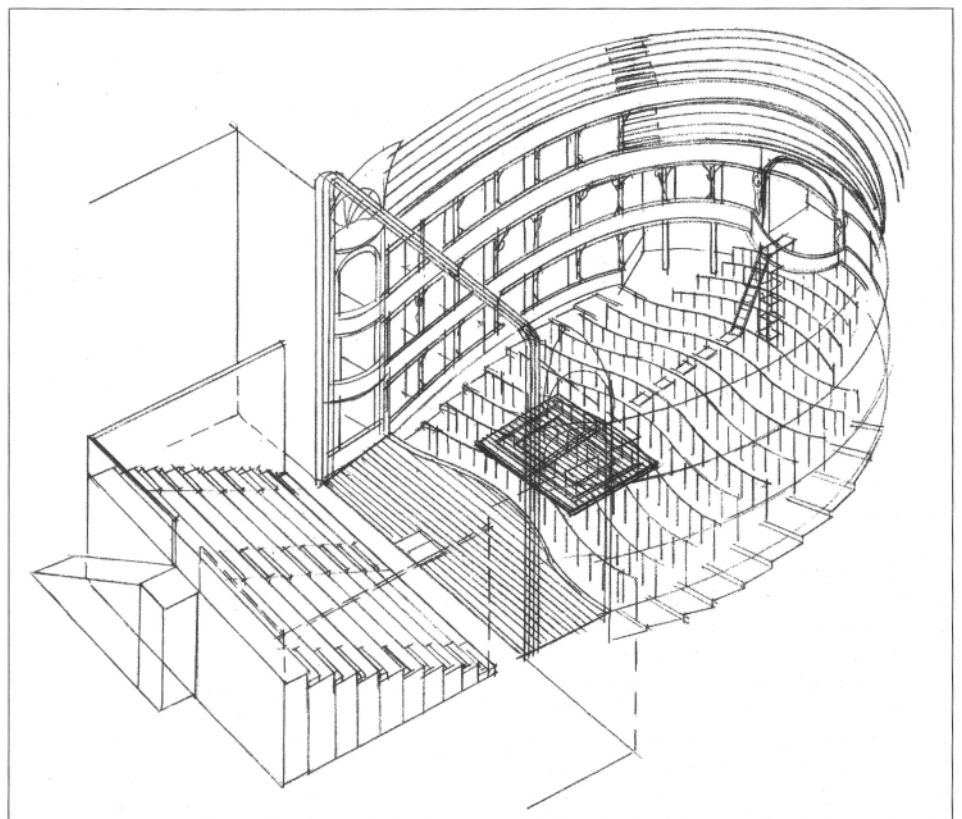
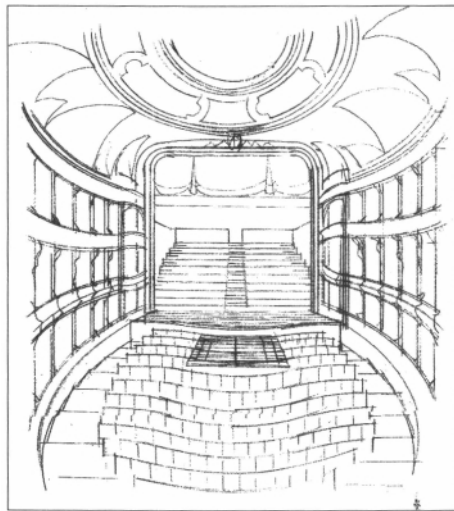
Ha a befogadó szubjektivitása általában is alapvetően korlátozza megértése horizontját, úgy a színház megértésének tekintetében ezt a szubjektivitást egy további mozzanat is sajátosan kiemeli. Nincs még egy olyan művészeti forma, amely annyira igénybe venné a befogadó aktuális fizikai és lelkiállapotát, mint a színház. A „fáradt” közönség, amely nem hajlandó „vitetni” magát az előadással, a színpadi játékra is kihat, míg az „eleven” közönség kihívást jelent a színészeknek, és fokozza produktivitásukat.

Peter Brook „a médiumok legkegyetlenebbikének” nevezte a színházat, „amely nem enged teret sem a tévedésnek, sem a pazarlásnak”. A regény többször is elolvasható, az olvasó oldalakat vagy fejezeteket ugorhat át, vagy abbahagyhatja az olvasást, hogy az olvasottakról elgondolkodjon, s az olvasás folyamatát saját fizikai állapotához igazítsa; a képet annyi ideig és annyiszor nézzük meg, ameddig és ahányszor akarjuk, míg csak meg nem fejtjük a magunk számára. Az első találkozást gyakran egész éleltszakaszok választják el a tulajdonképeni megértéstől. A filmek ugyan az aktuális befogadáskor a maguk játékidejét kényszerítik a nézőre befogadási időként, ám alapvetően a maguk teljességében megismételhetők, menet közben megállíthatók, és megfelelő technikai berendezések segítségével a legkülönbözőbb analitikus mérési műveleteknek vethetők alá.

Ezekben a művészeti formákban továbbá a befogadó személye korántsem olyan fontos, abban az értelemben, ahogyan a színház számára a néző. Ez különbözteti meg alapvetően a színházi szituációt például a zenei előadásoktól, amelyek a maguk legközvetlenebb formájában, azaz hangszeres művészek és énekesek, illetve hallgatók szembeállításában, látszólag összehasonlíthatóak a színházi szituációval, és valóban lehetnek ízig-vérig teátrális elemeik is, ám mégsem színházi megnyilvánulások abban az értelemben, hogy lényegüket csak közönség jelenlétében teljesíthetnék ki. A zenekar csakúgy, mint minden egyes zenész, „önmagának” is muzsikálhat, míg nézők nélkül, „önmagának” egyetlen szintársulat sem mutathatna be előadást. A játéknak mint gyakorlatnak vagy próbának alapvetően más a jellege, mint a közönség előtt végbe-menő előadásnak, azaz a tulajdonképeni színháznak. E megkülönböztetés kapcsán korántsem hagyjuk figyelmen kívül, sőt, le sem becsljük azt a stimuláló hatást, ame-

lyet egy koncert vagy egy sportesemény közönsége kifejthet, ám ennek ellenére igaz, hogy a futballmeccs nézőjét vagy egy zongorakoncert hallgatóját másként érinti az esemény, amellyel kapcsolatba került, mint a színház a nézőt; az előbbieket alapjában véve nélkülözhetők.

Ha a színházi akció csupán lefolyásának mindenkori időtartama erejéig, a maga aktualitásban létezik, úgy ez az időbeli struktúra kényszerítő erővel hat a befogadó érzéki élményére is; az akció időstruktúrája szükségképp azonos lesz a néző időstruktúrájával. Ha tekintetbe vesszük, hogy a néző szerves alkotóeleme a színházi szituációnak, akkor elmondható, hogy a színház befogadása és megértése a befogadó és megértő szubjektumot is magában foglalja. A színház megértése, akárcsak a mindennapi szituációké, szituációs megértés. Ezért



Ambrus Mária és Zsótér Sándor tervei a szegedi Falstaff-(IV. Henrik)-előadáshoz

az általában vett művészeti recepciótól eltérően a néző aktuális állapota sajátosan hatja át a színházzal kapcsolatos nyilatkozatait. Valamely kép minősége nem csorbul attól, ha „vak” szemlélő áll meg előtte; annál inkább csorbitja egy „vak” közönség jelenléte a színházi előadás minőségét. A színházi nézőnek az előadással kapcsolatos nyilatkozatai - és ez elvileg éppúgy érvényes a tudósra és a kritikusra is - az érintett szemtanú nyilatkozatai; a színészekről szólva önmagáról beszél, saját affekcióiról, amelyekben a színpadi játék egygyé olvad saját képzeletével. Ez legitimálja egyszersmind a színikritika szubjektivitását, bármilyen professzionálisak legyenek is az intézményes keretek, amelyek között megnyilvánul. A színházi játék egyszerűsége és aktualitása játszás és nézés dialektikus egységének jegyében megfelel a recepció szituáció egyszerűségének és megismételhetetlenségének. Produkció és recepció a színházban egybeesik, időbeliségüket nem az egymásutániség, hanem az egyidejűség határozza meg. A képzőművészeti és az irodalmi alkotások esetében a produkció egyértelműen elkülönül, és gyakran tekintélyes időbeli távolság választja el recepciójuk szituációjától; a színházban ez a különbség elvileg kizárt.

A színházi recepció egy további specifikuma - játszás és nézés dialektikájának egyik részmozzanataként - abban nyilvánul meg, hogy a színház mindig társadalmi folyamatként, színészek és nézők közösségén belül megy végbe. Míg a regény olvasója, a kép szemlélője általában egyedül van figyelme tárgyával - a recepció folyamata ilyenkor nagymértékben kontemplatív jellegű, a másokkal való aktuális közösség

nem feltétele a recepciónak -, a színházat soha nem társadalmi elszigeteltségben fogadjuk be, hanem mindenkor személyes vonatkoztatási szituációba kerülünk mind a színpadon látható színészekkel, mind pedig a többi nézővel, nézőtéri szomszédainkkal. A színházépület fejlődése pontosan tükrözi az általános társadalmi struktúrákét, a széksorok és szintek hierarchiája a társadalom hierarchiáját képezi le, és a legtöbb színházi reformer a maga strukturális változtatási törekvései során jó okkal veszi célba a színházi építészetet. Rendezők és színházi építészek együttműködéséből egész sor érdekes modell alakult ki, így, hogy csupán egyetlen példát említsünk, az a „totális színház”, amelyet Walter Gropius tervezett a berlini Piscator-színház átalakításához.

Produkció és recepció kettős aspektusa és ezeknek a színházi szituáción belüli aktuális egyidejűsége tehát elvileg kommunikatív kapcsolatot létesít az egyes néző és más személyek között. A nézők esetén, egymás közötti kommunikatív cserekapcsolatát mindenekelőtt a népi, valamint a polgári korszakot megelőző színházi formák tekintik magától értetődőnek. Az udvari élet összefüggésében a színházi előadás, amelynek során a nézők ettek, ittak, beszélgettek egymással, a társasági élet és az életkultúra egyéb formáiba integrálódott. Ma már alig vannak olyan színházi szituációk, amelyeken belül a nézők között is kommunikatív cserekapcsolat jönne létre. A fiatal Brechtet lenyűgözte az ötlet, hogy Shakespeare-t egy észak-berlini sörkertben adják elő. A konvencionális polgári színház gyakorlata a közönség belső kommunikációinak formáit az előcsarnokban eltöltött szünetekre korlátozta.

A színházi szituáció közvetlen formában elégíti ki az emberi létezés társadalmi jellegét: a színházi néző általában többes számban, tudniillik mint közönség lép fel. A színház szituációján belül kialakul egy specifikus csoportdinamikai struktúra, amelynek legfontosabb ismérve a színész exponáltsága. A színpadon „közzsemlére tett” színészek kis csoportjával legtöbbször jóval nagyobb számú néző áll szemben közönségként. Ezt a struktúrát tette magáévá a konvencionális színházépítész. A színházi tér a rivaldával és a zenekari árokkal választja el a játszókat és a nézőket, a színészek vagy frontálisan, a közönség előtt játszanak a magasított „kukucsalkádobozban”, vagy pedig a nézők ülései egy központi elhelyezésű játékeret fognak körül („arénaszínház”). A színháztörténet a térkialakítás számos lehetőségét tartja számon, ám a tagolás mindenkor leképezi a színházi szituációban való részvétel két különböző formáját: teret biztosít a színészek és helyet a nézők részére. A kísérleti színház a színházi konvenció ellenében gyakorta a tér statikai tagolásának mellőzésével szervezi meg színészek és nézők kommunikatív viszonyát, ám még újabb formáiban is változatlanul játszás és nézés dialektikája marad a struktúrameghatározó mozzanat.

Ami a tapasztalati dimenziót, a szerephordozók fizikai és lelki igénybevételét

illeti, a két cselekvő szerep: a játszás és a nézés természetesen nagymértékben eltér egymástól. A színész fenntartás nélkül exponálja magát, míg a néző a földszint vagy az erkély homályában anonim maradhat. E ponton eklatáns ellentmondásnak tűnik, hogy a nézőt a színházi akció társelőállítójának minősítsük, és mégis: szerepének szerves és meghatározó jelentősége éppen itt válik különösen nyilvánvalóvá. A színész színpadi exponáltságának, a benne ebben a helyzetben felgyülemelő affektív feszültségnek mint helyzete egyik legproduktívabb mozzanatának ugyanis előfeltétele a néző létezése. Csak a néző által nyeri el a játék a maga komolyságdimenzióját, kötelező erejét; néző nélkül a játszás csak játék maradna, és nem válna színházzá - színházzá, amely lényege szerint játék és komolyság egyszerre. A színésznek szüksége van a nézőre mint partnerre; neki szolgáltatja ki magát mint bírálójának vagy társának a szenvedésben, és mindenekelőtt szórakoztatni kívánja. Ebben a kiszolgáltatottságban rejlik a színész sebezhetősége, ám egyszersmind fölénye is.

Ebből a helyzetből következik a színháznak a többi művészethez képest egészen kivételes nyilvános jellege. Ez az oka, hogy a színház mint intézmény társadalmi funkcióját mindig pontosabban határozták meg, mint a művészeti tevékenység egyéb formáit, és ezért is rendelték szigorúbban társadalmi ellenőrzés alá. A szóban forgó összefüggés spektrumát különleges cenzurális és szubvenciók rendszabályok jelölik ki. „A kormányok - írja Peter Brook - ösztönösen tudják, hogy az eleven esemény veszedelmes magasfeszültséget teremthet - jöllehet ez a kíváncsi ritkábban fordul elő. Ám ez az ősrégi félelem ősrégi lehetőséget nyújt. A színház olyan aréna, ahol eleven konfrontációkra kerülhet sor. A nagy embercsoport koncentráltága egyedülálló intenzitást gerjeszt, és ezáltal kiemelhetők, izolálhatók és sokkal tisztábban felismerhetők lesznek azok az örökkön tevékeny erők, amelyek az egyes ember mindennapi életét meghatározzák.” Ez az oka annak, hogy egyetlen más műforma sem vált hasonló mértékben társadalmi intézménnyé.

#### 4.

A színházat rendszeresen állítják analógiába az élettel vagy az álommal. Az analógia metaforikus tartalmán túl a gondolat azon az elképzelésen alapul, miszerint az emberi lét általános fizikai és lelki feltételeiben ott rejlenek mindazok a struktúrák, amelyek mindennapi vagy művészi cselekvések formájában a színház gyűjtőnévvel illetett szituációkban és akciókban viszonylíthatók. Ez a megállapítás egyaránt érvényes a kormány cselekvés összefüggésében, tehát a mindennapi kommunikáció teátrális struktúráira és a színházra mint művészeti akcióra, azaz mint játékra. A két terület közötti kapcsolat közismert. A mindennapi cselekvések teatralitásában, az aktuális interakciókon belüli önábrázolás, szerepjátszó és inszenáló ma-

gatartás formáiban a szubjektum kialakítja a maga teátrális érzékelési és cselekvési kompetenciáját, elsajátítja a specifikus kommunikációs közösségeken belül használatos teátrális jelrendszereket, sőt, a maga személyes identitását is olyan színpadi jellegű interakciós elrendezésekből építi fel, amelyeken a színházi akciók is alapulnak. Ez a „mindennapi színház” alapvető jelentőségű tartománya. mindennemű művészi színháznak, még akkor is, ha az utóbbi egy, a mindennapi kommunikáció formáitól elemelt, többé vagy kevésbé kodifikált jelrendszert dolgozott ki magának. A lényeges e tekintetben a színjátszásra és a színház megértésére való alapvető kondicionálás, amely független a meghatározott társadalmi és történelmi kontextusokban kimunkált, specifikus jel-rendszerektől. Másfelől a színház mint játék meghaladja a mindennapi életet, és teatralitásának Formáiban elválnak az érvényes kifejezési normáktól és a rendelkezésre bocsátott szerepkészletről. A barokk színház egyik toposzában a paraszt játssza a királyt, beleálmodja magát annak szerepébe: így válik az élet álommá és a színház a jobbik léletté.

Amikor Richard Wagner és Friedrich Nietzsche vitális módon az élet aktusaként értelmezi a színházat, mindketten az álomanalógiából indulnak ki, mint ahogy Adolphe Appia is az álomban látja a maga színházi *Gesamtkunstwerkjének* előképét. A legkövetkezetesebben August Strindberg emelte dramaturgiai módszerre az álom technikáit. „Álomjáték”-modelljében, amely „az álom összefüggéstelen, de látszólag logikus formája” alapján szerveződik, struktúrateremtő szerepet kap a tárgyak és az alakok állandó átalakulása.

A színház mint az esztétikai cselekvés formája antropológiai szempontból a fantázia szcenikai-situációs ábrázolási formájában gyökerezik, azaz a lelki élet egyik alaptörvényében: a szubjektum képzelet és álom általi önmegvalósításában. A színház a képzelet munkáját közvetlenül mutatja be, mint e munka szándékolt értelmének aktuális, azaz végrehajtott cselekvésekben megvalósuló tárgyasulását. Játékeret kínál azon életteli óhajok számára, amelyek a mindennapi kommunikációban elfojtva szorulnak a belső, szubjektív enklávékba. A színház a fantázia kiélésének helyszíne lesz, de egyszersmind megmarad a szemlélődés helyszínének is, az álom mintegy az esztétikai játékban valósul meg, és a színház végső soron a felszabadult élet játékosan megélt sémájává válik. Ez a program, amelyhez a színház kezdetei óta szorosan kötődik, a remény programja. Az akcióstruktúra tartalmi aspektusa felől nézve ez a mozzanat úgy jelenik meg, mint a színháznak a maga játéklejében gyökerező, utópisztikus tartalma.

Közelítsük meg ugyanezt a problémát egy másik oldalról, a színház megértésének kérdése felől, amelyet színpadi megértésként kell meghatároznunk. Ez úgy értelmezendő, hogy míg a logikai megértés a beszéd immanens struktúrájára, a beszélő motivációs struktúrájának lélektani megér-

tésére irányul, a színpadi megértés tárgya „a szubjektumnak a maga vonatkozási mezején belüli megvalósulása”. Olyan szituációk megértéséről van szó, amelyekben a szubjektum - ha mégoly elidegenedve, mégoly patológiás zavarodottságban is - megvalósítja a többiekhez és a környezethez fűződő viszonyát. A színpadi megértés eltekint a ténszerűségről való visszamenőleges megbizonyosodástól (mint az igazságtartalom utáni faggatózástól), mint ahogy a színházi megértés sem a színpadi cselekvések ténybeli valószínűsége alapján tájékozódik; ehelyett a szubjektum elképzeléseit és cselekvéseit úgy fogja fel, mint a többiekhez és a környezethez való viszonyrendszerének aktuális, élettörténetileg meghatározott realizálódását, amelynek ábrázolásában struktúráként megőrződik és rekonstruálható marad a „nyílt” kommunikációból kiszorított értelem. Alfred Lorenzer (*A nyelv pusztulása és rekonstruálása*, 1970) a következőképpen jellemzi a színpadi megértést, amelyben a fantáziaképek és álomtörténetek ábrázolási struktúrájával adekvát hermeneutikai eljárást lát: „A fantáziaképekre való összpontosítás teszi igazán világossá, milyen hangsúlyosan működik a pszichoanalitikai megértés színpadi megértésként. A fantáziaképek valójában tárgyak közötti elképzelt viszonyok, olyan színpadi elrendezések, amelyekben meghatározott interakciók minták jelennek meg. Nem képzelhető el olyan fantázia, amelyet ne jellemeznék lényegi ismérvként ez a színpadszerű ábrázolás. A fantáziában azért válik láthatóvá az ösztön, mivel itt tárgyhelyzetben ábrázolhatja magát. Freud megjegyzését, miszerint az ösztön csak a képzeletben ragadható meg, így variálhatjuk: az ösztönök csak (a valóságban vagy a fantáziában ábrázolt) tárgykapcsolatokban, azaz a tárggyal történő valós vagy el-képzelt játékban élhetőek meg. Az elképzelések a vonatkozási helyzet ábrázolásaként értendőek. Bármiről számoljon be a beteg, a közlésben mindig az a helyzet kíván megnyilatkozni, amelyben az ösztön önmegvalósítása ábrázolódik - az a tudatos vagy öntudatlan helyzet, amelyben vagy megélt jelenet ismétlődik, vagy pedig egy vágyott jelenet találódik ki.”

A színpadi megértés mint interakciók megértése az utóbbiak komplexitása következtében csak evidenciaélmények esetében lehetséges, amelyek egy szituáció vagy jelenet értelmét enábrázolásként ragadják meg. Ezért a színház megértése, akárcsak a mindennapi interakcióé, nagymértékben intuitív jellegű, más szóval a teátrális cselekvésnek és szituációs színpadi elrendezésének értelmi dimenzióját a maga kifejezésbeli megtestesülésében érzékeljük, és spontán módon értjük meg. Az előadásnak mint művészi munkafolyamatnak tulajdonképpen az a feladata, hogy megszervezze egy-egy jelenet vagy jelenetsor értelmének ezt a kifejezésbeli megtestesítését.

Az intuitív felismerés azonban az analógia elvén alapul. A szubjektum átviteli folyamatok révén, modellek segítségével jut el a maga felismeréséhez. A kifejezés, sajátos

esetünkben a színház megértésekor maga a megértéshez eljutó szubjektum lesz a kivétel modellje, aki az észlelt jeleket a saját kifejezési rendszerébe viszi át, és így fejt meg értelmüket. Ennek során egy-egy jelenet értelmének megértése általában reflexiós erőfeszítések nélkül megy végbe. „Az intuición esetében - írja C. G. Jung - a mindenkori tartalom kész egészként jelenik meg, anélkül, hogy legelőbb meg tudnánk határozni vagy ki tudnánk deríteni, miként jött létre ez a tartalom. Az intuición nem más, mint tetszés szerinti tartalmak egyfajta ösztönös megragadása, és akár a megérzés, (...) irracionális észlelési funkció. A levezetet, kibányászott érzelmi és gondolati tartalmakkal ellentétben az intuición tartalmai, akárcsak a megérzéséi, adottságjellegűek.”

## 5.

Egy további aspektus, amely a fantáziaképek és álmok ábrázolásának, illetve a színháznak mint ábrázoló művészi cselekvésnek a strukturális analógiájából adódik, ahhoz a jel- és jelképrendszerhez kapcsolódik, amelyen belül a színházban a kommunikációs csere végbemegy. Ez a probléma főként azoknál a színházi formáknál merül fel, amelyek, a távol-keleti vagy kelet-ázsiai színházról eltérően, nem rendelkeznek kodifikált jelrendszerrel, hanem közvetlenül a mindennapi kommunikáció jel- és kifejezésbeli készletéből eredeztetik magukat, amint ez a nyugati színházi hagyományban általában történik.

Az álom és a fantázia benső enklávéiban, valamint a színház esztétikai enklávéjában engedélyezett jelképrendszerek komplexebb, a szubjektumok mélységi struktúráját meghatározó értelmi tartalmakat továbbíthatnak és fejezhetnek ki a színpadi szituációk szemléletességében, és ezáltal hozzáférhetőbbé tehetik ezeket a tartalmakat a tapasztalás (mint álombeli vagy esztétikai tapasztalás) számára, mint amennyire ez a mindennapok restriktív érintkezési formáiban és az ott rendelkezésre álló kifejezési rendszerekben lehetséges. Olyan központi jelentőségű mozzanat ez, amely általában jellemzi a művészeti jelrendszereket; benne rejlik az a robbanóerő, amellyel az esztétikai kommunikáció a mindennapi valóság által nyújtott tapasztalati lehetőségekhez képest rendelkezik. Ekként a színház legitim módon szemléltetheti azokat az értelmi tartalmakat, amelyeket a mindennapi kommunikáció messzemenően kirekeszt; ezek a tartalmak a színházon belül kialakíthatják a maguk jel- és jelképrendszerét, és az esztétikai produkció és recepció feltételei között lehetőségük nyílik önmaguk játékos megvalósítására. A színház tehát a gyakorlatnak az a területe, amely nagymértékben eltekinthet a mindennapi kommunikációban érvényes konvencióktól, és ez nem csupán a játszóra igaz, hanem a nézőre is, aki a színházban „odanéz” arra, amiről analóg mindennapi szituációban általában „elnézne”.

A színház tehát a maga jelképrendszereivel olyan kommunikációs lehetőségeket

állít elő, amelyek a mindennapokban töredékesek maradnak, hibás csatornába terelődnek vagy elidegenítődnek. A nyelvi játékok kibontakozási játéktere (Wittgenstein) összehasonlíthatatlanul tágabb, mint a mindennapokban, ahol a kommunikációs szabályok az ökonomizálás és a pragmatizmus folyamatának rendelődnek alá, és ezen a folyamaton belül megmerevednek, ahol jelképjellegüket nagyrészt már elveszítették, és az élet komplexitását többé nem képesek átfogni. A mindennapok elidegenedett nyelvi játécai jóformán teljesen el-fedik a résztvevők élettörténeti egyediségét, és eszményképüket a konvencionalizálásban látják. A színházi játék keretei között annál inkább ábrázolhatja magát a szubjektum a maga élettörténeti sajátosságában. Ez a folyamat mint alkotói mozzanat felbecsülhetetlen jelentőségű; a színház a maga varázserejének nagy részét éppen az ilyen fantázia- és játépotenciálok aktivizálásából meríti. Másfelől az az ingerültség és megbotránkozás, amelyet egynemű előadás a nézőkben kelt, éppen azon alapul, hogy a nézők saját mindennapjaik tabuival szembeesnek. A színházban a fantázia felforgató ereje nyilvánossá válik.

A néző egy kiegészítő azonosulási folyamat keretében és a megértő részvétel lehetőségétől függően magára vonatkoztatja a színpadon látott játéksituációt. Az idegen életet saját élete szemszögéből látja; az idegen élet segítségével jobban megérti a magát; emlékezetében vagy sejtésében megjelenik az, amit eddig elfojtott. A színház mind a színészek, mind a nézők számára analitikus játékká válik. A színházi akció képzeletbeli szerepjátékának egyes mozzanata, gesztusai, érzelmei modellé és kivetítési fóliává lesznek a közönség számára, de ugyanígy működnek összefüggésükben is életformaként, amelyet a közönség beleérzés útján, mintegy kipróbálásra átvesz. A néző szituációban éri magát a színésszel, a színész pedig a közönséggel; e dialektikus viszony szervezeti kerete a jelenet.

A színházi szituációban kialakuló észleleteit a befogadó általában regresszió és introspekció útján rögzíti; sokkal ritkábban kerül sor a kifejezési magatartás spontán formáira, nevetésre vagy sírásra. A befogadó evidenciaélményei lényegében azon alapulnak, hogy újra találkozik saját szimbólumaival, még akkor is, ha ezeket a maga mindennapi életösszefüggéséből messzemenően kiiktatja. Ekként a néző két észlelési tartománnyal szembesül: a színészek interakcióival, valamint önmaga, a színházi szituációban felfedezett tudatos és tudatlan reakcióival. Es mivel az önazonosság színpadilag elrendezett kapcsolatokban építi fel, tartja fenn és értelmezi pillanatról pillanatra önmagát, a színházi játék, amely a cselekvésben rejlő színpadi-ábrázolásbeli mozzanatot feltárja, éppenséggel az emberi pszichés állapot e legelemibb mozzanatának modelljeként értelmezendő. Míg a szubjektum a mindennapi kommunikációban általában öntudatlanul cselekszik bizonyos színpadi minták és szerep-konglomerátumok szerint, a színház tudatosítja és köz-

vetlenül szemlélteti a cselekvésnek ezt az aspektusát. A mindennapi kommunikációval ellentétben a cselekvés ösztönmozgásait itt már nem fedik el a szituációs elrendezések; ellenkezőleg, a művi színházi előadás megfelelő jelképrendszerekbe foglalva nyíltan közszemlére teszi őket.

A néző megértőn vesz részt ebben a folyamatban. Elfogadja a színészek játékánálát, felölti szerepét az előadott interakciós szituációban, és önmagát úgy éli meg, mint e szituáció dialektikájának egyik elemét. A játékszituációban való részvétele alapján a néző egyszerre érti meg az idegen életet és a sajátját. Színészek és nézők aktuális identitása a színpadi megértés révén születik meg. A színészek a nézőkön keresztül, a nézők pedig a színészekon keresztül élik meg magukat (szín)játékosokként, illetve nézőkként. Az egyik identitása a másikéból ered; minél aktívabban viselkedik a közönség mint közösség, annál intenzívebbé válik a színész igénybevétele. Ekként megállapítható, hogy játszás és nézés, játék és komolyság dialektikája nem egyszerűen a színházi szituáció alapját alkotja, hanem az észlelés, az érzés, a tapasztalás vagy az identitásként való felismerés, a színházi szituáción belül lezajló folyamatát is ez a dialektikus struktúra határozza meg. A színház mint játék tehát az ember fizikai és pszichikai természetének feltételeiben gyökerezik, abban az emberi természetben, amely, ismét csak a színházzal analóg módon, az életet a szubjektumok öninszenálásaként bontakoztatja ki.

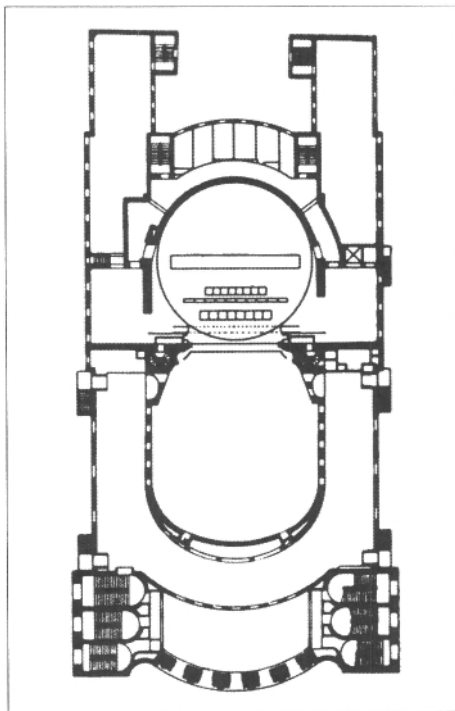
## 6.

Fordítsuk most figyelmünket az előadásra mint az eljátszott színház tulajdonképpeni megjelenési módjára. Az előadás létrehozása a színházi jelrendszer felépítéséből, a színházi szituáció tartalmi és formai struktúrából és kommunikációs környezetének megszervezéséből tevődik össze. Bármennyire igényli is az előadás a gyakorlati munkafolyamatokhoz kapcsolódó és koncepcionális stratégiákat, attól a pillanattól kezdve, amikor egy színész a színpadra lép, és a tér játéktérre válik, mégis egyfajta kaland marad, képzeletbeli élethelyzetek meghódítására irányuló felfedezőút. Bármily rutinosan bonyolódik is ez a folyamat, újra meg újra kisiklik a rendezői, sőt, a színészi kiszámíthatóság elől is. A szerep dinamikája csakúgy, mint a magában a színészben sem tudatosuló affekciók megkövetelik a magukét. A szerepjátszásban az utánzó élet kivételesen komplex jelképe teremődik meg, olyan szerepélet, amely egyszerre mind a játékszituáció önálló dinamikájától személyes szubsztanciájában is megérintett színész aktuális élete - élet, amely a játék révén kiszolgáltatja magát a művészeti formának, s a játékban önmagát teszi kockára.

Az előadás létrehozása nem értelmezheti magát valamilyen előre elgondolt játéklehetőség pusztá megvalósításaként avagy egy előre kialakított eszme színpadi-szín-

házi szemléltetéseként; ehelyett a színházi szituáció cselekvési dialektikájának produktívását kell magáévá tennie. Ezért van az, hogy az előadások soha nem lehetnek lezárta és befejezettek, hanem egy alapjában véve végtelen tapasztalási folyamat állomásai.

A színház központi termelőeszköze az emberi test a maga kifejezési lehetőségeinek teljes komplexitásában és abbéli képességében, hogy olyan viszonyulásokat teremtsen, olyan jeleket tüzzön ki, amelyek a színészt még az üres játéktérben is jelen-



Az 1914-ben épült berlini Volksbühne alaprajza (1924-27 között itt dolgozott Piscator)

valóvá teszik. A színház tehát mindennek előtt testművészet. Ez, mivel a beszéd az ember testiségéhez tartozik, magában foglalja a nyelvet is, amely a színházban mindig beszélt nyelv formájában jelenik meg. Ha tehát a színházestétika a maga alapjait kutatja, kutatásának ki kell terjednie az emberi természet fizikai kondicionálására, továbbá az emberi test elemi mozgáslehetőségeire, mimikai és hangzásbeli kifejezési rendszereire csakúgy, mint természetes és elsajátított jelkép-magatartására és affekciós készletére, mégpedig a maga specifikus fizionómiájában, ifjúságában és időskorában, faji és nemi meghatározottságában. Emellett a legtöbb felsorolt kifejezési elemre hatással vannak az egyes emberek történeti és kulturális életösszefüggései is; valamennyien egy komplex etnikai-esztétikai rendszer mozzanatai.

Ez azonban azt jelenti, hogy a testnyelvi kifejezés elemeit a színházi akcióban is messzemenően kondicionálják a mindennapi kommunikáció magatartási normái. A színészek ott sajátították el kifejezési készletük alapmintáit, és ugyanez vonatkozik a nézők deszifrózási képességére is. A színház azonban ennek ellenére olyan gyakorlótereppe válhat, ahol színészek is, nézők is új kifejezési lehetőségeket sajátíthatnak el, ahol éppen a műszerepekkel való játékos

megbirkózás keretében reflektálhatnak saját mindennapi szerepeikre és azok kifejezési rendszereire. A mindennapok tapasztalati szférájával és annak kifejezési készletével szemben a színház mindig megmarad az idegenség, az ellenkonceptió, az irritáció terepének, és csakis ennek az elemeltségnek a révén - nem pedig a mesterként leképzés által - válhat a mindennapok reflexiók terévé. Játék és komolyság dialektikájában megszüntetve örvénylik meg meghittség és idegenség; ez az oka annak, hogy a színház folyamatosan ellenáll mindennemű pedagógiai, felvilágosító vagy agitativ stratégiai gondolkodásnak, valamint hatás és hatástalanság felszámításának. Bármily messzemenően öltse is fel a színház a természet látzatát, a színházi valóság inszenációs jellege mindig nyilvánvaló marad; ebben rejlik vérbeli ideológiakritikai potenciálja. Mivel legfőbb kifejezési eszköze az emberi test, rá van utalva, hogy értelemtartalmát érzéki formában is közvetítse.

Az előadást a forma aspektusából vizsgálva elmondható, hogy alapelemei a tér és a mozgás, vagyis előadást létrehozni azt is jelenti, hogy mozgásokat rendezünk el a térben, és tereket strukturálunk mozgással; mozgások, mozgásnyomok híján semmilyen tér nem válhat előadás terévé. A színpad mint megrendezett tér szempontjából lényeges a színhely mozzanata is, ahogyan az a színházépület hagyományos modelljeiben, az arénában vagy a dobozszínpadon megjelenik. A mozgásfolyamatok nyugvó- vagy végpontjaiként szükség van ugyanakkor a színészek vagy a tárgyak statikus elrendezéseire is. Az előadás ekként tűz ki jeleket, és teszi a színpadot a tapasztalás terévé mindazok számára, akik játszanak rajta, mind pedig azok számára, akik ebbe a játékvalóságba beleélik magukat. A megrendezett tér ezért mindig belső és külső tér egyszerre.

A nyelvnek a színházi jeleneten belüli értelme csupán tér és mozgás előadásbeli összefüggésében valósulhat meg. A megrendezett tér a színházi akció keretében határozza meg a beszéd szituatív feltételeit. A beszédaktusra vonatkozó nyelvészeti kutatások már rég felismerték, hogy a mindennapi kommunikációban a nyelvi jelentőség csak szituatív kontextusok összefüggésében bontakozhat ki. Nos, még inkább igaz ez a nyelvnek a színházi akcióban való alkalmazására, minthogy itt az előadás komplex, nem nyelvi jellegű jelelemei révén a nyelvi kontextus különösen poentírozott formában ölti fel a maga jelentőségét.

A színházi akció tere egyszerre reális mozgástér és képzeleti tér; mozgási programot ad a fizikai cselekvésekhez, és interpretálja értelmüket. A megrendezett terek lehetővé teszik, hogy a színészek és a nézők fantáziája tér és mozgás dialektikáján belül irányítottabb módon bontakozzon ki; kényszerítik őket az elhelyezett nyomok követésére; és mind a fantázia, mind a testmozgás játéktereiként produktívá válnak. A színpadnak és elemeinek struktúrájában egy elképzelt világ struktúrája képződik le.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT

BAKOS GYULA

# „A NEMZETI SZÍNHÁZ KOMISSZÁRJA VOLTAM”



A Nemzeti Színház a Blaha Lujza téren

## A TÖRTÉNET KEZDETE

Az Élet és Irodalom 1958. augusztus 15-i száma közölte A „népi” írók elmélete és a valóság (Hozzászólás a „népi” vitához) című írásomat. Nemrégiben ismét elolvastam, és ma is vállalom. Középút nincs, vagy szocializmus, vagy kapitalizmus. A történelem azóta bizonyított. Röviddel ezután felhívtak a Művelődésügyi Minisztériumból, hogy a miniszter asszony beszélni szeretne velem. Megbeszéltük az időpontot. A megállapodás szerint megjelentem a Művelődésügyi Minisztériumban, ahol Benke Valéria miniszter asszony és Sarlósné, a személyzeti főosztály vezetője fogadott. Elkezdődött egy beszélgetés. Kérdezték, tényleg én írtam-e az Élet és Irodalomban megjelent hozzászólást. Igen, volt a válasz. Ki vagyok, hol dolgozom, mennyi a fizetésem stb. Közölték, hogy ilyen munkatársakra volna szükségük, de náluk, sajnos, alacsony a fizetés. Ebben maradtunk.

Eltelt egy kis idő, majd jelentkezett a személyzeti főosztály, hogy a minisztérium lét-

rehozza a Kulturális Akadémiáját, nem volna-e kedvem ott tanulni. Tanulni mindig is szerettem. Megbeszéltem főnökeimmel a javaslatot, ők nem ellenezték. Igent mondtam. Így kerültem a Művelődésügyi Minisztérium Kulturális Akadémiájára. Itt magyar és világirodalmat, drámatörténetet, színház-történetet és dramaturgiát tanultam. Hatalmas irodalomjegyzéket kaptunk. Éjjel-nappal tanultam. Olyan előadók voltak, mint Hegedűs Géza, Kardos László, Pándi Pál, Tolnay Gábor, Falus Róbert stb. Közben jártam az antikváriumokat, és szép kis házi könyvtáramat - ahol megtalálhatók voltak a magyar és világirodalom klasszikusai, az orosz klasszikusok stb. - kiegészítettem az irodalomjegyzék alapján. Dolgozatokat is írtunk. Én Gorkij *Ellenségek* című drámájáról és *Az angol társadalom ábrázolása és bírálata a Gulliver első két részében* című témáról írtam. Hegedűs tanár úr nagyon elégedett volt velem. Végül is megkaptam a Művelődésügyi Minisztérium Kulturális Akadémiája 1/1960. számú oklevelét, amelyen ez áll: „Igazoljuk, hogy Bakos Gyula,

aki Borsodnádásd, 1928. év június hó 21-én született, a 883/1960 MM sz. Rendelkezés alapján működő Kulturális Akadémiát az 1959-60. tanévben dráma-irodalom szakon elvégezte és a Miniszter által kinevezett vizsgabizottság előtt kiváló eredménnyel vizsgázott. Budapest, 1960. június 7-én. Hegedűs Géza, Pándi Pál, Lajta Kálmán.”

Ezután újra jelentkezett a miniszter asszony, Benke Valéria. Gratulált, és közölte, hogy szívesen látnának a kulturális élet több területén is, az Írószövetségben, az Operában, a filmgyárban, a Nemzeti Színházban stb. Figyelembe véve az akadémián tanultakat, én a Nemzeti Színházat választottam. Ezután beindult a párt- és állami mechanizmus...

Felkerestek az MSZMP VIII. Kerületi Bizottságától. A beszélgetés során felmerült, hogy mivel a Nemzeti Színház társulatának többsége Szegeden szerepel, a nyári játékokon, el kellene látogatnom Szegedre. Bakó Ágnes, a VIII. Kerületi Pártbizottság első titkára és Mester Erzsébet, a pártbizottság kulturális referense gépkocsival

elvit Szegedre. Itt a pártbizottságon Komócsin elvtárs fogadott. Később megjött Major Tamás igazgató elvtárs is. Bemutattak neki, és közölték vele, hogy a felsőbb párt- és állami vezetés engem javasol a színház párttitkárának. Major elvtárs egyetértett ezzel, és nyomban felajánlotta, hogy maradjak Szegeden, ők a szállást és ellátást biztosítják, majd kijárunk a Maros-partra stb. Megköszöntem a meghívást, de nem fogadtam el. Este megnéztük az aznapi előadást, és visszautaztunk Budapestre.

Mielőtt beléptem volna a Nemzeti Színház színészbejáróján, elmentem a Központi Antikváriumba megnézni, milyen könyvek kaphatók a Nemzeti Színházról. Itt megtaláltam és megvettem Pukánszky Kádár Jolán *A Nemzeti Színház százéves története I-II.* című kiadványt, valamint Rédey Tivadartól *A Nemzeti Színház történetét.* Korábról már megvolt *a Színházi Kalauz*, most megvettem *a Dramaturgia - A drámai műfajok története és elmélete* című kötetet is, dr. Sebestyén Károlytól. A nyár további részében ezeket olvastam, tanulmányoztam. Később a különböző rendezvényeken fel is használtam ismereteimet; Kállai Ferenc egyszer meg is jegyezte: honnan tudja a párttitkár ezeket...

## A NEMZETI SZÍNHÁZ PÁRTSZERVEZETE

A pártszervezet megválasztott titkárának. Ezután az alábbi levelet kaptam:

### MAGYAR SZOCIALISTA MUNKÁSPÁRT BUDAPESTI BIZOTTSÁGA

Budapest, VIII., Köztársaság tér 26  
Telefon: 134-846

Bakos Gyula elvtársnak  
Budapest.

Kedves Bakos elvtárs!

Értesítjük, hogy a Budapesti Párt- Végrehajtóbizottságának 1960. augusztus 29.-i ülésén a Nemzeti Színház függetlenített párttitkárának elfogadta.

Eltársi üdvözléssel

Chajes Ida  
Budapesti Pártbizottság  
Irodája

Közöltem a tagsággal és a vezetőséggel, hogy egy ideig az eddigi vezetőség intézze az ügyeket, én szeretném megismerni a

pártéletet, a Nemzeti Színházat. Meg is tettem mindent azért, hogy - ahogy mondani szokás - a pincétől a padlásig megismerjem a színházat. Közben megtudtam, hogy Orbán László, Kelen Béla és Bakó Ágnes vezető elvtársak beszélgetést folytattak-folytatnak művészekkel, mivel komoly feszültségek halmozódtak fel a színházban, sok a vezetést érintő bírálat. Ez ügyben is igyekeztem tájékozódni. Ilyen helyzetben nem volt könnyű dolga a pártszervezetnek.

A pártiroda kis pánccs szekrényében semmi érdemleges, használható iratot nem találtam. Egyedül Gobbi Hilda 1956-ban tartott, hatvanoldalas szakszervezeti beszámolóját olvashattam el. (Közben eszembe jutott: mit szólna a tagság, ha én most hatvanoldalas beszámolómat tartanék?!) Kérdeztem is a pártvezetéstől, hol a pártszervezet munkaterve. Munkaterv? Olyan nincs! A Nemzeti Színház és pártszervezete olyan speciális, hogy itt nem lehet tervezni! Az ilyen kifogás, amelyet már korábbi munkahelyemen is hallottam, ellenőrizhetetlen helyzetet teremt. E témában komoly vitákat folytattam a pártvezetőséggel és a tagok egy részével is.

Az ismerkedés és a tájékozódás után elkészítettem az egyéves munkatervjavaslatot. Ez természetesen nem a kerületi pártbizottság által megküldött séma szerint készült, hanem a Nemzeti Színház pártszervezetére - *testre szabottan*. A javaslat komoly vitát váltott ki, de végül a taggyűlés elfogadta. Szívós munkával teljesítettük is. Rendszeresen eljártam a kerületi párttitkári értekezletekre, amelyekről csak esetenként számoltam be, mivel a VIII. kerületben az ipar (Ganz-MÁVAG, Május 1. Ruhagyár, Pénzverő, Taxi Vállalat stb.) dominált, s az erről szóló termelési beszámolók kevés érdeklődésre számíthattak.

A továbbiakban is egyéves munkaterv alapján dolgoztunk, a feladatoknál a felelősök megjelölésével, majd a színház vezetését is rászorítottuk a tervek készítésre. E helyütt nincs mód a tervek részletes, konkrét ismertetésére, ezért csak kiragadok példaként néhány témát: *A Nemzeti Színház vezetésének néhány kérdése. Pártszervezetünk feladatai a jövő évadban. A pártvezetőség beszélgetést folytat a fodrásztár, a gondnokság és a szervezés dolgozóival. Pártnap meghívott előadóval: az MSZMP szövetségi és népfrontpolitikájáról. Megbeszélés a színház részlegvezetőivel a jövő évad feladatairól és a színházi fegyelemről. Ünnepi megemlékezés a NOSZF 44. évfordulója alkalmából. (Az ünnepséget egy üzemmel közösen rendezzük meg.) Taggyűlés: Az SZKP XXII. Kongresszusa és a kommunisták feladatai. A pártvezetőség elvtársi-baráti beszélgetésre hívja meg a színház vezetőségét. Klubnap-ankét: az életismeretről és a munkás-művész kapcsolatról. Taggyűlés: A kommunista erkölcsről. A pártvezetőség beszélgetést folytat a főrendezőkkel. Az individualizmus és a kollektívizmus harca színházunkban stb.* Ezen túl még jó néhány kezdeményezésünk volt, amelyekről később lesz szó.

Legelső taggyűlési beszámolóma A Nemzeti Színház vezetésének néhány kér

dése címet viselte. A beszámoló elkészítésénél felhasználtam Orbán, Kelen, Bakó Ágnes véleményét, tapasztalatait is. A beszámoló szövegét egyeztettem a felsőbb pártszervekkel. Nagy volt az érdeklődés, minden párttag és meghívott eljött a taggyűlésre. Sokan szóltak hozzá helyeslően, és sok észrevétel hangzott el. Később visszahallottam, hogy a művészek a környező presszókban latolgatták: vajon honnan jött a kis Bakos, hogy mert így véleményt mondani a nagy hatalmú Major munkájáról. Azért mertem, mert a bírálat elvileg is a gyakorlati tapasztalatok alapján állt. A taggyűlésen részt vettek a felsőbb pártszervek képviselői is. Ekkortól felgyorsultak, izgalmassá váltak az események. Taggyűléseinkre gyakran meghívtunk pártönkívülieket is, akik el is jöttek; nem volt titkunk előttük.



Báti Lajos, a Művészeti Tanács tagja

Az évei, munkatervet a továbbiakban a taggyűlés hagyta jóvá, és az év végén a taggyűlés értékelte. A munkatervben fontos helyet foglaltak el a pártnapok, amelyeken párttagok és pártönkívüliek egyaránt részt vehettek. E rendezvények látogatottak voltak, előfordult, hogy kétszázötvenen is megjelentek. Ez nem volt csoda, mivel olyan előadókat hívtunk meg, mint Marosán György K B-titkár, Tömpe István, a Rádió-Televízió elnöke, Orbán László KB-osztály-vezető, Szecsődi László osztályvezető-helyettes, Sarlós István, a Fővárosi Tanács elnöke, Hantos János, a Budapesti Pártbizottság osztályvezetője stb., és a napirenden időszerű elméleti és politikai kérdések szerepeltek.

## A NAGY EGYÜTTES

Megismerve a társulat tagjait, a Nagy Művészeket, magam is kissé megijedtem, hogyan lehetek én ilyen társulat párttitkára. Hogyan fogok én szót érteni e Nagyokkal? A teljesség igénye nélkül álljon itt egy csonka név sor: Balázs Samu, Barsi Béla, Báti

Lajos, Bessenyei Ferenc, Bihari József, Gózon Gyula, Kemény László, Ladányi Ferenc, Major Tamás, Maklári Zoltán, Mányai Lajos, Rajz János, Raksányi Gellért, Siménfalvy Sándor, Tompa Sándor, Ungvári László. Mellettük ott voltak a fiatalabbak: Bitskey Tibor, Fülöp Zsigmond, Gelley Kornél, Garas Dezső, Horváth József, Kállai Ferenc, Kálmán György, Óze Lajos, Suka Sándor, Szirtes Ádám, Tarsoly Elemér, Tyll Attila stb. A színésznői front is erős: Fónay Márta, Ladomerszky Margit, Lukács Margit, Makay Margit, Mészáros Ági, Olty Magda, Somogyi Erzs, Tökés Anna stb., s a fiatalabb nemzedék: Berek Kati, Csernus Mariann, Kohut Magda, Máthé Erzs, Pápay Erzs, Töröcsik Mari, Zolnay Zsuzsa stb. Major Tamás és Marton Endre főrendező, Várkonyi Zoltán színész-rendező, Varga Mátyás díszlettervező, Nagyajtay Teréz jelmeztervező neve is jól ismert, jól cseng. A névsort újraolvasva ma is rádöbbenek, mekkora felelősség ilyen hatalmas szellemi-művészi erő valamiféle vezetőjének lenni. Azóta sem láttam ilyen csapatot, amellyel jó vezetés esetén hegyeket lehet megmozgatni! Úgy érzem azonban, nem vallottam kudarcot. Elfogadtak. A pártiroda nyitva állt párttagok és pártönkíüliek előtt. Töröcsik Mari jegyezte meg: most nem kell lábujjhegyen elmenni a pártiroda előtt. Mondhatom, hogy a hivatalos párt- és állami szervekkel több konfliktusom volt, mint a művészekkel.

Elhatároztam, hogy minden művésszel egyénileg elbeszélgetek. Ez nem volt könnyű döntés, mivel a dolog rengeteg időt emésztett fel, az elfoglalt művészekkel nehéz az egyeztetés, másrészt kicsit megijedtem - miről tudok én olyan nagy művészekkel beszélgetni, mint például Varga Mátyás Kossuth-díjas, Nagyajtay Teréz Kossuth-díjas stb. Kiderült, hogy igenis tudok, vannak közös színházi témáink. Még olyan kényes kérdésekről, mint 1956, is tudtam beszélgetni Mészáros Ágival. A művésznő ugyanazt mondta, mint Major Tamás: a Rádióban beolvasott szöveg színészi szereplés volt, nem az ő felhívása. A pletykákról is szólt... Többen külön készültek a találkozóra, jegyzetekkel jöttek, senki nem mondott nemet. Később a Nemzeti új igazgatója, Meruk Vilmos is bekapcsolódott a munkába. Az egyéni beszélgetéseket szépen sikerült lebonyolítani, megérte a fáradságot és a türelmet. Sok élménnyel, tanulsággal gazdagodtam. Ma is őrzöm a jegyzetömböt, amely névre szólóan tartalmazza a beszélgetésekről készült jegyzeteket.

Nincs lehetőség részletekbe menni, csupán néhány általánosítható tapasztalatra utalhatok. Többen szóvá tették, hogy foglalkoztak színházunk elhagyásával, de most már letettek róla; több munkát, szerepet kérnek, nagyobb feladatokat, ne tizenegyet színészre épüljön a színház; az idősebbek kérték, tőrjünk még meg őket egy kicsit; természetesen gyakran szóba került a gázsiemelés; egészségügyi problémával is többször találkoztam; jelentkeztek a lakás-problémák; voltak színészek, akik rendezni szerettek volna; mások a külföldi tanul

mányutat hiányolták; elhangzott, hogy a főrendező legyen a főpedagógus stb. A beszélgetésen derült ki, hogy Siménfalvy Sándor a filmgyárban legtöbbet foglalkoztatott színész. Emellett több egyéni sérelem, javaslat, kérés is napirendre került. Ahol tudtunk, ott segítettünk. A művészek jó részét egyszerűen a beszélgetés, a meghallgatás is megnyugtatta. Végül is ez a kezdeményezés bevált, megérte a fáradságot. Többen mondták, ilyen még nem volt, hogy velük egyénileg elbeszélgesse.

## ÁLTALÁNOS ISKOLA A NEMZETIBEN

Ismerkedve a színház életével, munkájával, rájöttem, hogy a műszaki dolgozók nagy része a nyolc általánost sem végezte el. Az ország első színházában dolgoznak négy-hat osztályos elemi iskolai végzettséggel?! Javasoltam a pártvezetőségnek, hogy szervezzük meg a műszaki dolgozók továbbképzését. A kerületi pártbizottságon azt javasolták, hogy keressük meg a Ganz-MÁVAG Dolgozók Iskolájának igazgatóját. Itt előadtuk: az a probléma, hogy nálunk a műszakiak osztott műszakban dolgoznak; napközben próba, este előadás, így nemigen tudnak eljárni iskolába. Azt javasoltuk, hogy ne a dolgozók menjenek el az iskolába, hanem - egyeztetve - a tanárok jöjjenek a Nemzetibe órát tartani. Megegyeztünk! Elkezdődött a tanítás.

Az első órára én is elmentem, beültem a dolgozók közé. A tanárnő felmérést végzett, Gorkij *Az anyá* című regényéből olvastatott fel mindenkivel egy-egy részt. A könyv körbejárt; én is, mint a többiek, felolvastam a kijelölt részt. A tanárnő nem tudta, ki vagyok, külön megdicsért, hogy milyen szépen olvasok. Az osztály tagjai nagyot nevettek. (Könnyű dolgom volt, mert Gorkij írásait mindig szerettem, gyakran forgattam.) Később is el-ellátogattam az órára, ennek nagy fegyelmező ereje volt. A tanároknak időnként színházjegyeket adtunk, ezért szívesen jöttek. Így a többség elvégezte a hetedik-nyolcadik osztályt, volt, aki tovább akart tanulni középiskolában.

Sokszor meglátogattam a tárakat-műhelyeket, gyakran beszélgettem a tárvezetőkkel. El-elmentem még az egyszemélyes cipésműhelybe is. Minderről tudott az ügyelők főnöke, a híres futballbíró Zsolt István, és azt mondta, reméli, hogy az ügyelőket sem hagyom ki. Terv szerint meg is látogattam őket. Többek között elmondták, hogy az ügyelők nem párttagok, de szívesen működnek együtt a pártszervezettel, a KISZ-szel. Később gyakran vettek részt társadalmi munkákban, különböző rendezvényeken.

Közben - a munka mellett - én is tanul-tam, sorra tettem le a vizsgákat az MSZMP Politikai Főiskoláján, s végül is vörös diplomát szereztem. Itt is kiderült, hogy az tud tanulni serkenteni-buzdítani, aki maga is tanul...

## AZ ORBÁN-FÉLE AKTÍVAERTEKEZLET ÉS KÖVETKEZMÉNYEI

A felsőbb pártszervezetek képviselői részt vettek a vezetés munkájával foglalkozó viharos taggyűlésen, majd megkapták a részletes jegyzőkönyvet. Mindenki azt várta, hogy ezután választ kapunk a felmerült kérdésekre. Végül pártaktív-értekezletet hívtunk össze, amelyre eljött Orbán László, az MSZMP KB Kulturális Osztályának vezetője is. A tanácskozást természetesen én veztettem. A bevezető után átadtam a szót Orbán elvtársnak, de ő legnagyobb meglepetésünkre nem válaszolt a taggyűlés kérdéseire, a Nemzeti Színház problémáira, hanem azt javasolta - beszélgesseünk.

Az adott helyzetben a tagság elkezdett beszélni, belemelegedett. Egy idő után szólt Orbán elvtárs, hogy meleg van itt. Szellőztessünk, nyissunk ablakot - kértem. Később újra szólt, hogy szomjas. Hozattam vizet. Telt az idő, forró volt a hangulat - közben sügja nekem Orbán elvtárs, hogy fejezzük már be. Nem! - válaszoltam, hadd mondja el mindenki a véleményét. Közben néhány színész elment, mert a Hevesi téri színházban kezdődött az előadás. Végül is este lett, mire Orbán elvtárs megtartotta az összefoglalót, a tőle megszokott agitációs hangon. A vezetés ismeri a Nemzeti Színház problémáit, de mi ez ahhoz képest, ami Nyugaton van, most olvasott éppen egy amerikai könyvet... Végül is a Major elvtársat majd le fogják váltani az igazgatói posztról - de erről egyelőre ne beszéljünk, évad közben nehéz az igazgatócsere. Az aktívaértekezlet után, nyomban a színházból felhívta telefonon Aczél György elvtársat, a művelődésügyi miniszter első helyettesét, és beszámolt a tanácskozásról. A túloldalról nem sok dicséretet kaptunk, újabb beszélgetés elé néztünk. Ezután átmentem a Hevesi téri színházba, ahol már szélében-hosszában tárgyalták Major Tamás leváltását. Orbán elvtárs ugyanis már csak az esti előadáson szereplő színészek eltávoztása után figyelmeztetett, hogy egyelőre ne beszéljünk erről. De egyébként is, a színészek titoktartása...

Az MSZMP KB székházában tartott tanácskozáson részt vett: Aczél György, az MM miniszterhelyettese, Orbán László, a KB osztályvezetője, Szecsődi László osztályvezető-helyettes, Kelen Béla, a Budapesti Pártbizottság titkára, Bakó Ágnes, a VIII. Kerületi PB első titkára, Meruk Vilmos, az MM Színházi Főosztályának vezetője, Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója, Bakos Gyula, a Nemzeti Színház párttitkára. Napirend: a Nemzeti Színház helyzete, a színházigazgatás megjavítása. Mindenki elmondta a művészekkel folytatott beszélgetések tapasztalatait és saját véleményét. Nagyon éles kritikák hangzottak el. Feudális viszonyok a Nemzeti Színházban; tervszerűtlen vezetés; hogyan lehetséges, hogy a párttag művészeket kevésbé szerepeltetik egy kommunista igazgató vezetése alatt; miért alacsonyabb a párttag művészek fizetése a többiekénél;

miért rossz a hangulat a színházban stb., stb. Hozzászólt Major elvtárs is: igen, elvtársak, sok baj van a Nemzeti Színházban, sőt több, mint amit önök elmondtak. Jól alájátszott, átverte a résztvevőket. Igazi luciferi felzólalás volt. Majdnem meghatódtunk...

A tanácskozás végén határozat született, mely szerint a tapasztalatok alapján intézkedési tervet kell kidolgozni a Nemzeti Színház problémáinak megoldására. Ez többek között azt tartalmazza, hogy Major elvtárs legfőbb párt- és állami megbízatása most a vezetői munka megjavítása, rendbetétele, mindent ennek kell alárendelni; átmenetileg, könnyítésként, nem tanít a Színház- és Filmművészeti Főiskolán stb. Az intézkedési terv elkészült, de mint szigorúan titkos anyag a KB illetékes osztályán maradt. Bizonyos idő eltelte után felkeresem Szecsődi Lászlót, a kulturális osztály



Major Tamás mint Polezsajev a Viharos alkonyatban (Beck Judit rajza)

helyettes vezetőjét, és kértem, hogy a tervet megtekinthessem, ellenőrizendő annak teljesítését. Tudtam, hogy a terv ott lapul a páncélszekrényében, de ő megkérdezte: milyen intézkedési terv? Ilyen terv nincs! Ezt mondja nekem Szecsődi László, aki melleleg évfolyamtársam volt a pártfőiskolán! Itt újra felmerült a szigorúan titkos határozatok végrehajtásának kérdése. Hogyan lehet végrehajtani szigorúan titkos határozatokat, terveket, ha a végrehajtók elől el vannak zárva? Ezt a kérdést sokszor fel lehetett tenni. No de később más is történt, amire még visszatérünk...

Az intézkedési terv határozata alapján létrehoztuk a Művészeti Tanácsot. Ebben vezető, Kossuth-, Jászai-díjas művészek és a társadalmi szervek vezetői vettek részt. Az MM ösztönzésére kidolgoztuk és megtárgyaltuk az ötéves műsorpolitikai tervet, amely tartalmazta a világ klasszikus drámairodalmának műveit, a magyar klasszikusokat, az élő magyar drámairodalom műveit. Nehéz szülés volt ez a terv, és sok vitát kavart.

A Művészeti Tanács tagja volt Básti Lajos, akivel gyakran beszélgettem, annál is inkább, mivel közben ő lett a szakszervezet

elnöke. Nem is hittem volna, hogy az új funkciójához milyen hamar átrágtta magát a különböző rendeleteken. Ez kellemes meglepetés volt. Egyszer elhatároztuk, hogy semleges helyen, nyugodtan leülünk egy alapos eszmecsere. A Búsuló Juhász éttermet választottuk volna, de az éppen zárva volt, így a Gellért Szálló éttermében beszélgettünk. Básti művész úr nagyon felkészült, huszonkét pontból álló javaslatot terjesztett elő. Ezek többségével egyetértettem - bár a szubjektív elem erős volt -, és vitatkoztunk. Majd az egyik Művészeti Tanácsülésen Básti Lajos kirukkolt a huszonkét ponttal. Tapasztalt, kulturált művész volt, és itteni szereplése, amely elsősorban a vezetést érintette, nagy hatást gyakorolt. Ennek folytatása is volt... A legközelebbi társulati ülésen szót kért Bessenyei Ferenc, s hogy ő se maradjon le, jegyzetből (ilyen még nem volt) részletesen elmondta véleményét. Most megfontoltan, felkészülten beszélt, okos dolgokat mondott. Mindez és sok minden jelezte a változás szükségességét...

#### MAJOR TAMÁS, MARTON ENDRE, VÁRKONYI ZOLTÁN

Major Tamás nagyon kulturált, több nyelvet beszélő, nemzetközileg elismert színész-rendező. Kötő kapcsolatokkal rendelkezik. Nagyon elfoglalt: vezető színész, főrendező, igazgató, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára, az MSZMP KB tagja, parlamenti képviselő, sok társadalmi munkát vállal. Nagyon elfoglalt, nagyon leterhelt ember. Ennyi feladatot egyszerre lehetetlen jól végezni. Közben egyszerű, könnyen tud kapcsolatokat teremteni az emberekkel.

Majorra jellemző a következő eset: az egyik nap délelőtt levezetett egy próbát; délután gépkocsit vezetett Veszprémbe; este eljátszott egy főszerepet; az előadás után fogadás, borkóstoló a megyei vezetők részvételével, a bormúzeum tizenkétféle borának megkóstolása (ő jelzi, hogy neki még autót kell vezetni - a megyei titkár szerint: a megyén belül védve vagy, azon túl meg mindenki ismeri Major Tamást); éjjel Lukács Margittal és velem baj nélkül hazavezeti az autót. Micsoda erő kell mindehhez?! Hallatlan energiával rendelkezett.

Gyakran hívták szerepelni különböző helyekre. Ő szívesen ment szavalni, előadást tartani - társadalmi munkában, minden fizetség nélkül. Volt, amikor elkísértem. Egyszer egy alföldi városba utazott előadást tartani Shakespeare-ről. Az előadással színporkázott. Az oda-vissza utazáskor sok mindenről beszélgettünk. Többek közt javasoltam neki - mivel könnyen írt -, hogy gyakrabban írjon a sajtóban. Ettől kezdve egymás után jelentek meg írásai, többek között a Népszabadságban. A próbák során többször levélben instruálta a színészeket. Ezt is támogattam, ösztönöztem. Elintézte, hogy elmenjek a pártkongresszusra.

Nyilvánvalóan a színházvezetésről nézetkülönbség volt köztünk. De a vita elvi ala-

pon folyt. Nem játszotta a sértettet. Felelősséggel együtt például elvitt a Leányfalun bérelt kis házikójukba. Meghívtak a feleségemmel együtt a Pozsonyi úti lakásukba látogatóba, vacsorára. Közben a két asszony is jól elbeszélgetett művészetről, népművészetről. A Major házaspár nem játszotta meg a nagy művészt, egyszerűen viselkedett. Ezután mi is visszahívtuk őket kicsi, szerény, másfél szobás lakásunkba vacsorára. A megbeszélte időben el is jöttek. Úgy láttam, kölcsönösen jól éreztük magunkat. A látogatás során a feleségem egy gyönyörű sárközi fejdísz ajándékozott Beck Juditnak, aki nagyon köszönte az ajándékot.

Ha már Major Tamásnál tartunk (bár lehet, hogy az egész írás órála szól), el kell mondani, hogyan vált Major B. Brecht szakértőjévé. A tervünkben szerepelt B. Brecht *Galilei élete* című művének bemutatása - rendező: Major Tamás. Ennek kapcsán kértük Majort, hogy utazzon ki Berlinbe, nézze meg az eredeti Galilei-előadást. Major Tamás el is utazott. Amikor visszajött, kérdeztük: láttad az előadást? A válasz: nem, mivel az egyik német kolléga eltörte a lábát, és beugrottam helyette. Gyanús az ügy. Savanyú a szőlő? Nem ízlett a feladat? Új határozat: Major újra kiutazott Berlinbe, s ezúttal már megnézte a *Galilei életét*. Hazajött, sokat olvasott, nagyon készült a Brecht-bemutatóra. Az előadás jól sikerült. De utána az egyik taggyűlésen megbíráltam Majort, mert olyan díszletet készítettett, amibe a díszletezők majdnem beleszakadtak, és olyan bőrruhákat, amelyek elvitték az évi díszlet- és jelmezköltségvetés kétharmadát. A taggyűlésen ott volt a miniszteri biztosságunk is - nekünk már ilyenünk is volt akkor -, akinek mindehhez egy szava sem volt. Később Major úgy megszerette Brechtet, hogy újabb Brecht-bemutató következett. Major nemcsak Shakespeare és Molière, hanem Brecht szakértőjévé is vált.

Major Tamás - mint már jeleztem - nagyszerű színész, kiváló rendező, önfeláldozó ember volt, de nem jó vezető. Túl sokat vállalt. Ennyi mindent egyszerre nem lehet jól csinálni. Sok ígéretéről, amit próba közben vagy a folyosón tett, elfeledkezett, de a művészek számon tartották. Egy könnyelmű pillanatában nekem is megígérte, önszántából, hogy elvisz Párizsba, amit úgy ismer, mint a tenyerét. Persze semmi sem lett belőle. Nem szeretett tervkészítéssel bajlódni, terv szerint dolgozni, beszámolni a terv teljesítéséről vagy nem teljesítéséről. Márpedig egy akkora intézményt, mint a Nemzeti Színház, másként jól vezetni nem lehet. Persze nem minden jó szakemberből lesz jó vezető is, ezt későbbi munkahelyemen, a Kandó Kálmán Villamosipari Műszaki Főiskolán is tapasztaltam. A vezetés, az emberekkel való foglalkozás nagyon nehéz, bonyolult feladat. A bírálatok pergőtüzében tapintatosan azt javasoltam Majornak, hogy mondjon le az igazgatói posztról. Ha neked volnék, én lemondanék - próbálkoztam. Nem mondok le - volt a válasz -, ha akarnak, váltsanak le! Végül is nagy nehezen leváltották.

Később, évek múlva találkoztam vele, és megkérdeztem, hogy van, hogy érzi magát az új helyzetben. Nagyon jól! - volt a válasz. - Szabad ember vagyok, nem nyom a vezetés terhe, felelőssége. Azt játszom, amit akarok, azt rendezek, amit akarok, annyit filmezek, amennyi jólesik. Anyagilag sem jártam rosszul. Ha mindezt már korábban is tudtam volna...

Marton Endre főrendező szintén kulturált, jól képzett szakember volt. A pártirodán gyakran meglátogattam, így sokat beszélget-

főrendezők, csak rendezők, azaz csak a saját rendezésükkel foglalkoznak.

Nagy örömeire ő is kapott rendezési feladatot a filmgyárban, rábízták a *Katona* megrendezését. Munka közben - figyelmességéből - meglátogattam a filmgyárban. Nagyon jólesett neki, hogy a párttitkár az ilyen külső munkákra is odafigyel. Egészében jól tudtunk együtt dolgozni. Majdnem mindenkivel tegező viszonyban voltam, de vele nem, ő azt mondta, hogy tiszteletből nem tegez.



Bessenyei Ferenc és Berek Katalin a *Galilei élete* című Brecht-előadásban

tünk. Persze második főrendezőnek nem jó lenni. Vele kapcsolatban csupán néhány eseményt szeretnék felvillantani.

Sokat forgolódtam műszaki dolgozóink között, rendszeresen látogattam a próbákat, és gyakran néztem az előadásokat is. A műszaki dolgozók többször panaszkodtak, hogy Marton főrendező úr gyakran elúszik a próbákkal, nem biztosítja az ebéddőt, kiabál stb. Az egyik taggyűlésen mindezt szóvá tettem. Marton elvtárs nagyon megsértődött. Miért kellett ezt a nyilvánosság előtt szóvá tenni, miért nem mondtam el csak négyszemközt? Pár hónapos „haragszomrád” után megbékült, és bizonyos javulást is tapasztaltunk.

Egy alkalommal elmondta, hogy egyéves ösztöndíjat nyert az USA-ba. El is utazott. Majd mikor visszajött, elmesélte, hogy kérték, maradjon kint. Milyen jó politikai propagandát, mekkora sztorit lehetett volna csinálni abból, hogy disszidált a budapesti Nemzeti Színház párttag főrendezője?! De ő nemet mondott, hazajött. Ez nagy lelkiertől tanúskodott. Gratuláltam is neki.

Több észrevétel hangzott el azzal kapcsolatban is, hogy a főrendezők nem igazán

Várkonyi Zoltán ekkor színészként és rendezőként dolgozott a Nemzetiben. Emellett sokat filmezett is. Sokoldalúan képzett, alkalmazkodóképes, rugalmas, igazi művész volt. Jó élményeim voltak vele kapcsolatban.

Várkonyi pártonkívüli volt, de ugyanúgy szót lehetett vele érteni, mint bármelyik párttaggal. Egyszer azt mondom neki: nem jó az, hogy a különböző rendezvényeken szinte mindig csak párttagok szerepelnek, vállalja el az április 4-i ünnepség szónoki feladatát. Szívesen elvállalom -- válaszolta -, ha ad nyersanyagot, beszédvázlatot, tudja, én nagyon elfoglalt vagyok. Adok - válaszoltam. El is készítettem egy anyagot, amin ő alig változtatott, s felolvasta egy gyárral közösen tartott ünnepségen, nagy sikerrel. Majd jön másnap, és közli: előző este felhívta telefonon Illyés Gyula, hogy miért bírálta őt az ünnepi beszédében. Ugyanis az történt, hogy volt a beszédben egy idézet Illyés *Puszták népe* című művéből, ahol arról van szó, hogy a béres mit kap munkájáért. Majd az előadó felteszi a kérdést, hogy ha korábban Illyés ilyen szépen írt a parasztok életéről, munkájáról,

miért hallgat most. Erről az esetről az ünnepség után nyomban tájékoztatta az író a Nemzetiben lévő embere, Benedek András fődramaturg. De, ugye, Várkonyit nem kellett féltetni, megvédte ő magát, a maga igazát, és meg is válaszolt Illyésnek!

Cseng a telefon. A vonal végén Aczél György, a miniszter „első felettese”. Bakos elvtárs - mondja -, javasolom, hogy Várkonyi Zoltánt nevezzük ki főrendezővé. Meglepett a javaslat. Hogyan? - kérdeztem -, mikor már van két főrendezőnk, Major és Marton. Két dudás sem fér meg egy csárdában, hát még három! Egy üzemben is csak egy főmérnök van. Ismerem Várkonyi felkészültségét, nem a személye miatt nem javasolom, hanem a Nemzeti Színház belső helyzete, a struktúra miatt. Szomorú hangon fejeződik be a beszélgetés... Másnap megjelenik Várkonyi Zoltán a pártirodán. Mondja, hogy most jön a minisztériumból, ahol szó volt a főrendezői kinevezéséről, de vannak, akik ellenzik. Márpedig aki neki keresztbe tesz, azt ő galuskával megeszi! Ajaj - ez nekem szól. Ennek ellenére elmondtam érveimet, amelyekre ő nem nagyon tudott válaszolni.

Nemsokára kinevezték Várkonyi Zoltánt a Vígszínház igazgatójává. Bár pártonkívüli, jelentkezik a XIII. Kerületi Pártbizottságon bemutatkozó látogatásra, ahol végül megkérdezték: mi a kérése? Az, hogy adjanak a Vígszínházba olyan párttitkárt, mint a kis Bakos a Nemzetiben. Ezt az esetet a pártbizottság kulturális referense mesélte el, akivel együtt tanultam az MM Kulturális Akadémiáján.

## A TELEFONOK

Cseng a telefon. Felveszem. A telefonnál Aczél György elvtárs. A szokásos üdvözlések után - erre nem mindig térek ki - a hívó fél azt mondja: Bakos elvtárs, a Vígszínház bemutatja a *Faustot*, engedjük el a Major elvtársat vendégszerepelni. De hogyan, Aczél elvtárs, amikor pár hónapja hoztunk határozatot, hogy a Major elvtárs legeslegfontosabb feladata az igazgatói munka rendbetétele?! - kiáltok fel. Ez már nem kiskapu, hanem nagykapu a feladat alóli kibújáshoz! Semmi baj - szól a válasz -, ott marad a párttitkár, az majd addig rendet teremthet. De hogyan - replikáztam -, a párttitkár nem hozhat döntést, nem intézkedhet az igazgató helyett! Fagyos hangulatban, egyet nem értéssel zárult a beszélgetés. Végül Major elment vendégszerepelni a Vígszínházba.

Cseng a telefon. Hallgatom. Aczél elvtárs mondja: Azt hallotta, hogy Básti Lala jelentkezett a pártba, ne vegyük fel. A válaszm lényege az volt, hogy az ügy nincs napirenden, de ha sorra kerül, erről a tagság dönt. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Básti Lajos jelezte: szeretne belépni a pártba. Közöltem vele, hogy ez most nem aktuális, majd ha nem lesz fegyelmi ügye, visszatérhetünk a témára. Az történt ugyanis, hogy a Katona József Színházban rossz volt a szellőzés. Ha kinyitották a színpad

mögötti ablakokat, huzat lett, hideg volt. Tudni kell, hogy a reflektorok, ha a levegőt nem is, de az emberi testet melegítik. Így a színészek sokszor szenvedtek a színpadon, pláne, ha a kazánfűtő nem figyelt a külső hőmérsékletre. Egyszer Básti Lajos királyszerepet játszott, a jelmez is nehéz, melege volt. A szünetben jelmezben lement a kazánházba, s a nagy kardot felemelve megfenyegette a fűtőt, hogy agyonvágja. A fűtő letérdelt, és könyörgött az életéért. Básti persze nem ütötte agyon, csak rá akart ijeszteni. Fegyelmi lett az ügyből, ahol Básti művész urat elmarasztaltuk. Ha panasa van a szellőztetésre, reklamáljon a gazdasági igazgatónál, de ne rémisztgesse az egyszerű dolgozót! Nagyon szigorú szabályzata van ugyanis a színháznak, korábban magam sem hittem volna: vetekszik a honvédség vagy a rendőrség szabályzataival. Erről külön sokat lehetne beszélni... Ma is birtokomban van *A színházak rendje* című, huszonegy oldalas anyag, amit ötszáz példányban osztottak ki a Nemzeti Színházban. De örülnék, ha egy az egyben az egészet megmutathatnám az olvasóknak.

Cseng a telefon. Kis Dezső, a Budapesti PB első titkára szeretne velem beszélni. Tessék. Azt kéri, hogy szeretne találkozni néhány párttag és pártönkízüli színésszel. Kikkel, mikor, megállapodtunk. A megadott időben a titkár elvtárs szobájában volt: Berek Kati és Szirtes Ádám párttag, Kállai

Ferenc és Kálmán György pártönkízüliek és én. Kis elvtárs azzal kezdte, hogy az ő eredeti foglalkozása lakatos, ő nem ért a művészethez, de szereti a művészetet. Szeretné hallani a színészek véleményét, mivel tudja, hogy problémák vannak a Nemzeti Színházban. Természetesen volt fekete, konyak, a nyelvek hamar megoldódtak. Mindannyian szókimondóak voltak. Közben a pártönkízüli Kálmán György megjegyzi, hogy nem hagyjuk bántani a párttitkárunkat. Ki bántotta? - kérdezi Kis elvtárs. Aczél elvtárs támadta egy nemrég tartott értekezleten. A jövő héten lesz a Budapesti PB kulturális tanácskozása, ott majd válaszolok Aczél elvtársnak - mondta Kis elvtárs. (A tanácskozáson én is részt vettem, de Kis elvtárs csak hallgatott, lapított Aczél elvtárs mellett, szót sem ejtett az ügyről.) A beszélgetés akkor fejeződött be, amikor a színészeknek már menni kellett a színházba, az esti előadásra. Kis elvtárs felajánlotta, hogy gépkocsival elviszi a társaságot. Beszálltunk egy Csajkába, a volán mögé Kis elvtárs ült, maga vezette a kocsit. Igaz, nem volt messze a Nemzeti Színház, de a színészek fennhangon dicsérték, hogy milyen jól vezeti Kis elvtárs a gépkocsit...

Cseng a telefon. Kis elvtárs szeretne velem beszélni a Budapesti PB-ről. Hallgatom. Eltelt pár hónap - mondja Kis elvtárs -, beléptek-e már a pártba a pártönkízüliek? A válasz: nem, ez nem ilyen egyszerű,

egyszeri találkozáson nincs ilyen hatása. Szomorú tudomásulvétel.

Azóta ismert Kálmán György életútja és Kállai Ferenc vezetői funkciókban végzett munkája. Nem kell ahhoz párttagnak lenni, hogy valaki sokat dolgozzon a köztért. Ilyen és ehhez hasonló telefonbeszélgetéseim voltak.

#### NEGYVEN MŰVÉSZ AZ MM-BEN

Aczél György elvtárhoz minden hír eljutott. A feszült helyzetben úgy döntött, hogy meghív negyven művészt a minisztériumba tanácskozás-ra. Igen, de ki legyen benne abban a negyvenben? Ugyanis a Nemzeti-ben nem negyven művész van, ha-nem sokkal több. Kinek kell feltétlenül ott lennie, kit ne sértsünk meg?! Végül is részt vettek a vezető színészek, idősebbek és fiatalok, párt-tagok és pártönkízüliek egyaránt, te-hát egy erős csapat. Felfokozott volt a várakozás, hogyan fogadja a minisztériumban a kulturális élet vezetője a társulat képviselőit. Azt vártuk, hogy a tények ismeretében tájékoztatást kapunk a vezetők elképzeléseiről. A szokásos üdvözlés után azonban Aczél elvtárs azt javasolta, hogy beszéljessünk. Ezt már ismerjük. A csalódottság ellenére megoldódtak a nyelvek. A művészek, Berek Katitól Tompa Pufiig, beszéltek, sok minden elhangzott.

A miniszter első felettése nemigen örült az elhangzott véleményeknek. Bíralt bennünket, hogy nem tudjuk leszerelni az éles hangokat. Majd *nyomatékosan, háromszor elismételte, hogy Major Tamást majd felmentik a Nemzeti Színház igazgatói tiszt-ségéből, de addig az, aki Major elvtárrsal szemben fellép, az a Magyar Népköztársaság kormányával kerül szembe!!!* Ugyanis őt a Minisztertanács nevezte ki. A találkozó nagy felzúdulást váltott ki, hetekig kellett csillapítani a társulat tagjait. No de mindig tanul az ember...

Major Tamás szorgalmasan járt a Víg-színházba próbálni. Az élet ment tovább. A Szegedi Szabadtéri Játékok vezetői hozzám jöttek a kéréssel, hogy a társulat szerepeljen a nyári játékokon. Közöltem, hogy ezt támogatom, de nem dönthetek, nem én vagyok az igazgató. Több helyen észrevették, hogy Major Tamás lába alatt inog a talaj. A filmgyárból is hozzám jöttek egyeztetni, hogy kiket adunk ki filmezni. Írók ostromoltak telefonon, hogy mutassuk be a darabjukat stb. Ezért is használtam a címben a komisszár jelzést, mert már nem csupán a párttitkári teendővel kellett foglalkoznom. Jeleztam a felsőbb szerveknek a kialakult bonyolult helyzetet. Keresték az új igazgatót, de nem találták. Végül is kiküldték miniszteri biztostként az MM színházi osztályának vezetőjét, Nagy Endre elvtársat. Vártuk, majd csak történik valami jó. Kiderült, hogy Nagy elvtárs két nagy felfedezésre jutott: 1. tarthatatlan, hogy a művészek szabadon bejárhatnak az igazgatói titkárságra, s ott zavarják a munkát; 2. kicsoda dolog az, hogy a műszaki dolgozók két felvonás között kártyáznak? Ezért a titkárságon megépítettett egy nagy üvegfalat, hogy szeparálja a színészeket a titkárság dolgozóitól. Ez a Nagy Fal elnevezést kapta, s a színészek továbbra is ki-be jártak a Nagy Fal ajtaján. A kártyaproblémára javaslata, orvossága nem volt. Nyilvánvalóvá vált, hogy a miniszteri biztos nem hozott megoldást. Tovább keresték az új igazgatót, beszéltek például jeles írókkal, de aki tudta, hogy mi minnennel jár ez a funkció, nem vállalta, aki vállalta volna, az nem volt megfelelő.

Végül ... a szorult helyzetben a klasszikus recept valósult meg: ha nem találta megfelelő igazgatót, menj magad! Így az MM Színházi Főosztályának vezetőjét, Meruk Vilmost nevezték ki a Nemzeti Színház igazgatójává. Ezzel új szakasz kezdődött...

Amikor megtudtam, hogy Meruk Vilmos lesz az új igazgató, javasoltam, hogy a társulati beiktatás előtt mutassuk be a párt-szervezetben. Minden fontos döntésnél arra törekedtem, hogy legelőször a párttagságot tájékoztassuk, velük vitassuk meg a témát. A taggyűlést megszerveztem, de sem Aczél elvtárs, sem Bakó elvtársnő nem vállalta a bemutatást, hát elvállaltam én. Nem volt nehéz dolgom, mert régről ismertem Meruk elvtársat. A társulati ülésen Aczél elvtárs a maga módján ismertette a változást.

1999

A folytatás következő számunkban.



Bitskey Tibor (Csongor) és Töröcsik Mari (Tünde)

## ÉVADÁTVILÁGÍTÁS III.

S Z A B Ó I S T V Á N

A pesti színházak közönsége  
1997-98

A színház műfaji sajátossága, hogy előadás közönség nélkül nem jöhet létre, ezért bátran kijelenthetjük, hogy minden megtörtént előadásnak volt közönsége. A nézőtér nincs mindig tele, ám ha mégis, akkor - ne legyen félreértés - a telt házas siker csak a fogadtatást méri s nem az értéket. Tény azonban, hogy a megtartott előadásra bizonyos számú néző jegyet vett, azaz a rossz időjárás, a lehetetlen közlekedés, az aktuális napi bajok ellenére beült a nézőtérre, majd három óra elteltével elégedetten - vagy elégedetlenül - távozott. A rendelkezésünkre álló adatokkal nem bizonyítható, mégis azt gondolom, hogy a nézőtereket megtöltő közönség nagyobb része rendszeres színházlátogató. Kötődésük a színházhoz olyan erős, hogy számukra még az átélt fiasco, bukás is csak pillanatnyi kisklász, ezért ha tehetik, eljönnek legközelebb is. Természetesen sokan vannak azok is, akik csak egyszer, véletlenül - és lehet, hogy utoljára - tévedtek, tévednek be a színházba. Ok azért fontosak, mert soha nem lehet tudni, kikből lesz majd közülük a műfaj lelkes pártolója. Általában keveset tudunk a közönségről.

KASSZARAPORT  
VAGY KATARZIS?

Egy, a hetvenes évek végén készült reprezentatív felmérés azt mutatta, hogy a lakosság 80 százaléka nem jár színházba. Súlyos megállapítás, de csak egy pillanatnyi, azóta amúgy is szertefoszlott állapotról mond valamit, miközben még azt sem tudjuk, hogy aki akkor nem járt színházba, az nem tartozott-e korábban a leggyakoribb látogatók közé, vagy - ugyanilyen eséllyel - a későbbiekben nem lett-e a műfaj szerelmese. Érdeemes lenne azt is tudni, vajon hányan voltak-vannak egy bizonyos időszakban, mondjuk, ma olyanok, **akiknek** az életéből teljesen kimaradt ez az élmény. Tény, hogy az utóbbi tíz évben a hatvanas-hetvenes évekhez képest tovább csökkent a nézőszám, ugyanakkor nem tudjuk, hogy ez a megállapítás milyen tendenciákat takar. Lehet ugyanis, hogy ma sokkal többen járnak színházba, csak összehasonlíthatatlanul ritkábban, bár ez nem valószínű. Inkább az az értelmezés tűnik kézenfekvőnek, mely szerint a közönség fogyása azt jelenti: egyre kevesebben engedhetik meg maguknak ezt a

viszonylag drága és körülményes elfoglaltságot. A szórakoztató színház előretörése is azt valószínűsíti, hogy az arányok eltolódnak, vagyis az egészen belül ezen az „ágon” növekszik a nézőszám. Megkockáztatjuk a kijelentést: egyre többen lesznek azok, **akik** csak alkalmi kapcsolatba kerülnek a kikapcsolódásnak ezzel a módjával. Ebben a helyzetben a színházak vezetői sem tehetnek mást, mint hogy tudomásul veszik az igények változását. Ezért - érthetően - fontosabb lesz számukra a kasszaraport, mint a katarzis.

A teljes budapesti kínálatban egymás mellé kerül minden. Van, ami „szinte magától megy”, ugyanakkor nemegyszer a legjobb marketing sem menti meg a művészileg értékes előadást a bukástól. Ha a műsorról, a kínálatról beszélünk, akkor - bonyolult kölcsönösségi viszonyon keresztül - a közönségről is sokat megtudhatunk. Politikai, ideológiai elvárások híján ma már elsősorban a közönség diktál, bár tudjuk jól, nincs - neki sincs - mindig igaza. Reakcióival azonban nap nap után megerősíti vagy megkontrazza a színházak művészeti és üzleti törekvéseit. Ezt a helyzetet nem elég pusztán tudomásul venni. A színház számára talán soha nem volt ilyen fontos, hogy megteremtse, felnevelje, megtartsa saját közönségét. A színházak törekvése pártoló tagság, baráti kör szervezésére, a Színházi Pályók kialakuló rendszere lassan megteremtí a visszajelzések szervezett formáját. Eljutottunk arra a pontra, ahol a közönségszervezés újraértelmezése is szükségessé vált. Minden színház a saját közönségével, közönségéért küzd, igencsak különböző módszerekkel. Az egyéni tapasztalatok remélhetőleg legalább színházanként hasznosulnak; teljesen véletlenszerűek viszont a közönség körében végzett reprezentatív felmérések, és megbízható statisztikai adatok híján átfogó elemzések sem készülnek. Mindennek tudatában született az alábbi fejtegetés.

A közönségről legtöbbet közvetlen megkérdezés útján tudhatunk meg. Rövid, tíz kérdésből álló kérdőívünk segítségével elsősorban a színházba járási szokások és a közönség értékrendje felől kívántunk tájékozódni. A megkérdezés az előadások előtt, illetve a szünetekben történt, szóban, személyesen és véletlenszerűen, 1998 őszén és télén. A kérdezők több alkalommal megfi

gyelték a közönséget, mielőtt az első nézőhöz odaléptek volna, és minden színházban többféle előadáson töltötték ki kérdőívet. Végeredményben mintegy ezeregyszáz kitöltött kérdőívvel rendelkezünk, valamennyi támogatott színházból, valamint két magánszínházból. Az elkészült kérdőívek nem teljesen felelnek meg azoknak a szám-szerű arányoknak, amelyeket a tényleges nézőszám alapján előzetesen az egyes színházak vonatkozásában meghatároztunk, mégis, ez a szám arról tudósít, hogy a nézők mintegy fél ezrelékét kérdeztük meg. A véletlenszerűen kiválasztott mintát éppen véletlenszerűsége teszi reprezentatívvá. Kevésbé önigazoló megfogalmazással ezért lehet alkalmas arra, hogy - kellő önkorlátozással - az eredményből bizonyos következtetéseket vonjunk le. A kérdőívre válaszolók alábbi, személyes adatai azonban semmilyen logika szerint nem általánosíthatók; tehát nem állíthatjuk például azt, hogy a színházba járók 62 százaléka nő volna.

A megkérdezettek 38 százaléka férfi, 62 százaléka nő; majdnem ötven százalékuk 30 év alatti, 31 százalékuk elmúlt 30, de még nem töltötte be az 50-et, 21 százalék volt az 50 év fölöttiek aránya. 62 százalék felsőfokú végzettségű, illetve folytat jelenleg ilyen irányú tanulmányokat. 34 százalék a középiskolások aránya, és 4 százalék az általános iskolásoké. A megkérdezettek mintegy 25 százaléka nem budapesti, azaz minden negyedik színházlátogató átmenetileg, talán éppen egy színházi előadás kedvéért tartózkodott a fővárosban. Ez a tény nemcsak elgondolkodtató, de további vizsgálatra érdemes. A megszólított budapestiek 41 százaléka budai, 59 százaléka pedig pesti.

Felmérésünk színházlátogatók között készült, ezért nem szólhatott azokról, akik nem járnak színházba. Róluk csak egy országos reprezentatív minta alapján készülő felmérés mondhatna valamit. Az általunk megkérdezettek 30 százaléka havonta, 28 százaléka pedig gyakrabban ül be a nézőtérre. A ritkábban eljáró 42 százalék választása véletlenszerűbb, bár a színházba járás fő motivációját számukra is a színházhoz, a színészekhez, a műhöz és szerzőjéhez fűződő pozitív viszony jelenti. Esetlegesebb, de még érezhető hatású a személyes, baráti ajánlások szerepe. A nézők választásukban szinte egyáltalán nem támaszkodtak

a kritikai visszhangra, ami azért meglepő, mert egy másik kérdésre válaszolva viszonylag sokan állították, hogy figyelnek a kritikára. A megkérdezettek több mint egyharmada olvas kritikát, ők nagyjából gyakori színházlátogatók, s ezen a körön belül 30 százalék az előadás előtt, 25 százalék előadás után, 45 százalék pedig véletlenszerűen. Négy színházban (Katona, Új Színház, Radnóti, Budapesti Kamaraszínház) állította a megkérdezettek többsége - több mint kétharmada -, hogy havonta vagy gyakrabban vesz színházjegyet. A vizsgálat tehát azt mutatta, hogy a művész-színházakba járó nézők a „szorgalmasabbak”, ragaszkodásuk kedvenc színházukhoz - vagy színházaihoz - erősebb.

## VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK

A közönség értékrendjét firtatta az a kérdés, amelyre válaszolva meg kellett nevezni a legjobban becsült, a legértékesebbnek tartott három színházat. A válaszolók fele-kétharmada felsorolta azt a színházat is, ahol kérdezték. Azért, hogy ne kedvezünk azoknak, ahol a nagyobb nézőtér-nagyobb nézőszám okán több kérdőív készült, ezeket a szavazatokat elhagytuk. A fennmaradó szavazatok 60 százalékát három színház kapta, nyilvánvalóan a közönségforgalommal még így is korrelációban. 25 százalékot tudhat magáénak a Víg- és a Pesti Színház együtt, 21 százalékot a Madách és Kamarája, 14 százalékot pedig a Katona József Színház és a Kamra. A többi szavazat viszonylag egyenletesen oszlik meg, a mezőnyből csak az Operettszínház és a Radnóti ugrik még ki jelentősebb különbséggel. A minta nagysága és a felvétel esetlegessége miatt tartózkodni kell a túlzó következtetésektől, néhány esetben azonban jellemző példákat találhatunk az értékrendet is leképező „vonzásokra és választásokra”. Nem lehet véletlen, hogy a Katona József Színház a legtöbb szavazatot az Új Színházban, a Merlinben, a Budapesti Kamarában és a Radnóti-ban kapta, mint ahogy az sem, hogy a Kamra közönsége feltűnő rokonszenvvel fordult a Radnóti felé. A Madách nézői nagy számban szavaztak a Vígszínházra, de ott ezt a gesztust nem viszonozták. Az Opera látogatói elsősorban a nagyszínházakat pártolták, az Opera és az Erkel viszont nagyon kevés nézőnek jutott eszébe, bizonyítván, hogy ez a műfaj közönségét tekintve is meglehetősen zárt, vala-mint azt, hogy sokan, valószínűleg műfaji alapon, nem színházként számolnak velük.

Azokat a nézőket, akik az évad során legalább háromszor voltak az adott színházban, arra kértük, minősítsék a látott teljesítményt. A válaszok alapján minden színháznál négyes feletti átlageredmény született, szignifikáns különbség nélkül, ami azt jelzi, hogy a produkciókkal való elégedettség a legerősebb közönségszervező erő, illetve hogy a színház javára érzett elfogultság az előadások minősítésében is kifejeződik.

Gyakori színházlátogatóknak azokat neveztük, akik havi rendszerességgel vagy ennél gyakrabban ülnek be a nézőtérre. Mint már említettük, a megkérdezettek 28 százaléka sorolta magát ebbe a kategóriába. A gyakori színházlátogatók a legszorgalmasabb kritikaolvasók is egyben, hiszen 54 százalékuk állította, hogy rendszeres igénye van a színházi kritikára. A szórakoztató színházakban megszólított nézők „krémje”, amelyről persze feltételezzük, hogy más műfajok felé is nyitott, jelentősen kisebb érdeklődést mutat a kritika iránt. A gyakori látogatók értékrendje némileg eltér az átlagtól; első helyre ugrik náluk a Katona József Színház, második lesz a Vígszínház, és a harmadik helyen osztozik körülbelül azonos értékkel a Radnóti és a Madách; a felsőfokú végzettségük körében pedig Vígszínház, Katona, Madách és Radnóti volt a sorrend.

Az életkor szerinti metszetek vizsgálata azt mutatja, hogy a legaktívabb korosztály a huszoneveseké, s e korcsoporton belül is jelentős különbség mutatkozik a nők javára. A húsz és harminc év közötti nők 37 százaléka gyakori színházlátogató.

Lakóhely szerint is jelentős különbségek mutathatók ki az aktivitás mértékét illetően. Kissé önkényesen meghúzott határvonallal három részre osztottuk a várost: Pest-belvárosra, Pest-külterületre és Budára. Ezt a felosztást azért választottuk, mert a lakóhelyet kerületi mélységig kérdeztük. A válaszolók között az összminta átlagánál magasabb volt a felsőfokú végzettségük aránya Pest-belváros és Buda esetében, alacsonyabb Pest-külterületen. A havonta színházba járók, azaz nézetünk szerint átlagos aktivitásuk aránya nem változik a lakóhely szerint. Az ennél gyakrabban járók az átlagot jelentősen meghaladó arányban vannak jelen a belvárosiak között, mint ahogy a ritkábban járók aránya is Pest külterületén a legnagyobb.

Egy kérdésünkkel megpróbáltuk a színházat más kulturális tevékenységek között elhelyezni. Kérésünkre a válaszolók fontosági sorrendbe rakták a moziba járást, az olvasást, a színházat, a tévézést és a zenehallgatást. A kialakult sorrend a következő:

|                  |      |
|------------------|------|
| 1. Olvasás       | 1,89 |
| 2. Színház       | 2,49 |
| 3. Zenehallgatás | 2,91 |
| 4. Mozi          | 3,53 |
| 5. Tévé, video   | 3,7  |

Az eredmény röviden így foglalható össze: a színházba járó ember szeret olvasni, és többre becsüli a zenehallgatást a mozizásnál, a tévézésnél, a videózásnál. A sorrend a gyakori színházlátogatóknál is hasonló, pusztán a színház osztályzata jobb néhány tizeddel. Az olvasás előkelő helye nem meglepő, ha emlékeztetünk arra, hogy a válaszolók majdnem kétharmada felsőfokú végzettségű volt, továbbá arra is, hogy az olvasás ilyen általánosságban megfogalmazva sokirányú tevékenységet foglal magában.

## TÖBB JÁTSZÓHELY - KEVESEBB NÉZŐ

A színházak látogatóiról, a nézőszám változásairól, a közönség átrétegződéséről a statisztikák is sokat elárulhatnak. Milyen egyszerű lenne - mondjuk - az utóbbi tíz év adatait akár egy kiadványból, akár valamilyen számítógépes adatbázisból elővenni, s aztán ezekre alapozva bölcs megállapításokra jutni! A valóság azonban messze van az ilyen ideális állapotoktól. 1990-ig a tárgy-évre vonatkozó adatok a következő év első felében hozzáférhetővé váltak; ezzel szemben mára a demokrácia, a nyilvánosság nem csekély dicsőségére, megszűnt ez a dűskálás az információkban, a hivatalos statisztikák, eltekintve a Központi Statisztikai Hivatal alapadataitól, többéves lemaradásba kerültek. Legalább ilyen komoly probléma az is, hogy az adatgyűjtés nem követi az intézményi változásokat, azaz nehezen veszi tudomásul az új tételeket. Az alternatív színházak többsége például mindmáig kívül reked a statisztika érdeklődésén.

Az sem elhanyagolható probléma, hogy bizonyos adatok, amelyeknek korábban jelentőséget tulajdonítottak, valamilyen okból, indokoltan vagy indokolatlanul, kikerültek a statisztikákból. Ennek következtében ilyen esetekben az összehasonlítás, vagyis a mutató idősorba rendezése is lehetetlenné vált. Jelen elemzésünk azonban csak az első falba ütközik. Annak bizonyítására, hogy nem kívánunk lehetetlen, elég talán annyi: megelégednénk azzal, ha tíz-húsz évre visszamenőleg rendelkezünk a színházak befogadóképességének, a megtartott előadások számának, az előadások látogatottságának adataival. A nyilvánosságtól való zsigeri félelem és a „hivatali slendriánság” tradicionális egybekapcsolódása, úgy látszik, a durva manipulációk korának elmúltával is fennmarad. Nem csoda, ha a statisztikákkal szemben tapasztalható bizalmatlanság ilyen körülmények között továbbra sem oszlik el. A teljességre való törekvés érdekében a hiányzó adatokat zárt logikai műveletekkel kívánjuk rekonstruálni, és minden levezetés során lefelé keressük.

A fővárosi színházak közönségének fogyása a nyolcvanas évek elején kezdődött. A folyamat mögött munkáló társadalmi változásokat most nem boncolva, inkább arra irányítjuk a figyelmet, milyen változásokat tapasztalhattunk az elmúlt tíz évben. Az árnyalt kép megalkotásának igénye megköveteli, hogy a színházak különböző, viszonylag homogén csoportjait külön-külön dolgozzuk fel, hiszen így választ kaphatunk arra a kérdésre is, hogy az általánosan elismert csökkenő tendencia milyen elemekből áll össze, illetve arra is, hogy a közönség érdeklődése milyen irányba fordul. A műfaji megoszlással korábban már foglalkoztunk, ezért erre most nem térünk ki. A közönséget teljes keresztmetszetben szeretnénk láttatni, ezért külön tárgyaljuk az Operaház nézőit, a szabadtéri előadások látogatóit és az alternatív színházak közönségét.

Az önkormányzati színházak köre nem vitatott, nézőszámadataikat a hivatalos statisztikák tartalmazzák, de kaphatunk adatokat közvetlenül a színházaktól is. E színházi körben 1989-hez viszonyítva körülbelül 20 százalékos a nézőszám fogyása, azaz a látogatók száma 1,8 millióról 1,4 millióra csökkent. Fontos azonban újra és újra hangsúlyozni, hogy az intézmények számának változatlanlansága mellett több új stúdiószínház jött létre. Ez magyarázza, hogy a nézőszám említett változásához képest miért minimális az előadásszám csökkenése. A változás így összegezhető: több játszóhelyen ugyanannyi előadás kevesebb nézőnek. E tizenkét színház esetében, amelyekről a leginkább megbízhatóak az adataink, egyértelműen látszik az is, hogy a látogatottság egészében nem mutat semmilyen korrelációt a csökkenéssel, azaz mindig vannak gyengébb nézettségi mutatókkal rendelkező színházak, de egészében a látogatottság jónak mondható. 1989-ben éppúgy, mint 1998-ban, a három nagy színházi üzem, a Vígszínház, a Madách és az Operettszínház fogadja az önkormányzati színházakba jegyet váltó nézők 60 százalékát.

A minisztériumi színházakra is a változatlanlanság a jellemző. A Rocksínház ugyan sajnálatos módon megszűnt, de mivel saját terme nem volt, ettől az infrastruktúrát illetően a helyzet lényegesen nem változott. A minisztériumi színházak lényegében ugyanannyi teremben, azaz ugyanakkora befogadóképesség mellett valamivel kisebb előadásszámot és jóval kevesebb nézőt tudnak felmutatni. A nézőszám jelentős, több mint 40 százalékos csökkenésének oka a Rocksínház kiesése mellett a Nemzeti Színház mélyrepülése. Összességében 420 ezerről 220 ezerre csökkent a látogatók száma.

Jelentős előadásszám- és nézőszám-visszaesés tapasztalható az Operaház esetében. Az előadásszám 20 százalékkal, a nézőszám 40 százalékkal csökkent; 1998-ban körülbelül 400 ezer látogatója volt első dalszínházunknak. A csökkenés elsősorban a nagyobb befogadóképességű Erkel Színház rosszabb kihasználtsága miatt következett be.

A szabadtéri színpadok első számú működtetője a fővárosban a Szabad Tér Színház. Ehhez társul az utóbbi néhány évben a Ferencvárosi Nyári Játékok néven intézményesülő Bakáts téri szabadtéri színpad műsora. A két színház által nyaranként fogadott nézők száma 1998-ban alatta maradt a százezernek. Ez sajnálatos módon tíz évvel ezelőtt sem volt másként, amikor is körülbelül 90 ezer nézőjük volt a nyári színházi programoknak. Ha még hozzátesszük azt is, hogy ennek a nézőszámnak körülbelül a felét a show-műsorok és a folklórzenei estek látogatói teszik ki, valamint azt is, hogy évi három-négy színházi vagy operabemutatóról van szó, akkor kijelenthetjük: Budapesten nem virágzik a nyári szórakoztatás. A pesti közönség, úgy látszik, megtalálja az igényeit kielégítő produkciókat a fővároson kívül, elérhető távolságban: Szentendrén, Zsámbékon, Eszter

gomban vagy vidéken - üdülés közben - Gyulától Kőszegig. Ugyanakkor a Balaton körül láthatóan „meghalt” a színház. Ez is megérne egy röpké eszmefuttatást.

A magánszínházak még nagyobb nehézségek elé állítják a szavahihetőségre kényes szerzőt. Először is tisztázni kellene, mit értettünk ezen a fogalmon 1990 előtt. A statisztikákból kiolvasható, hogy ilyenfajta státussal rendelkezett az akkori megítélés szerint a Karinthy Színház, a Dominó Pantomim Egyesület, a Cilinder Színpad. Hát ez nem sok. Vegyük hozzá azokat az „egyebeket”, amelyek nem sorolhatók máshová, és részben ma is megvannak, így az Ódry Színpadot, a Pince-színházat, az azóta megszűnt Reflektor Színpadot és a ma már színházat nem nagyon játszó Pesti Vigadót. Mindent össze-szedve ezek közönsége megközelítőleg 70 ezer főt tett ki. A tanulmány korábbi fejezeteiben szereplő színházak (Evangelium, Éjszakai, Karinthy, Komédius, Merlin, Ruttkai, Újpest) 1998-as nézőszáma már eleve meghaladja ezt a mértéket, ezért az Ódry Színpaddal, továbbá a gyerekeknek szóló előadások nézőivel együtt a magán- és egyéb színházak látogatóinak számát 1998-ban mintegy 200 ezerre becsülhetjük.

Még nagyobb bizonytalansággal kell nyilatkoznunk az *alternatív színházakról*. Ezt azonban vállalni kell, mert hiányuk az összképet sokkal nagyobb mértékben hamisítaná meg, mint amennyit a következő, tudatosan vállalt szerény becslés torzít rajta. A nyolcvanas évek végén már léteztek alternatív színházak, azaz a közönség egy jól elhatárolható rétege (egyetemisták, fiatal human értelmiségiek) rendszeresen járt ezekre a helyekre. Motivációját illetően ezt a réteget kettős értékválasztás jellemezte: egyszerre volt számára vonzó az előadások esztétikai mássága és a közösségi helyzetben megélt politikai oppozíció. Az együtteseket és az elsősorban zárt egyetemi közegben létrejött játszóhelyeket a kultúrpolitika eltúrte, de legalizálni, létező művészeti tevékenységként támogatni, számon tartani nem akarta. A statisztikai adatgyűjtés körén éppúgy kívül estek, mint ahogy az átfogó kultúrsciológiai elemzések is marginális jelenségekként írták le tevékenységüket. A színházi szakma is meglehetősen felemásan viszonyult hozzájuk, hiszen a gyökeresen eltérő alapállásból az is következett, hogy egyik oldal sem kívánt együttműködni vagy párbeszédet folytatni a másikkal. A hivatalos színházakban szerencsét próbálók példái is inkább csak erősítették a különállást.

Az alternatív színházak akkori közönségéről nagyon keveset tudunk. Sokan közülük a későbbiekben vélhetően a művészszínházak törzsközönségét adták, és nem voltak kevesen azok sem, akik később már nem kívánták feladni ezt a korábban megélt különállást, ezért inkább sehol sem lettek nézők.

1989-ben a hivatalos statisztika 20 ezer nézőt mutat ki a Székényben, 129 előadáson. Egy dolog biztosan állítható: előadásonként átlagosan 155 fő nem járhatott akkor oda, még akkor sem, ha egy-egy emlékezetes

mozgásszínházi előadás megtöltötte az aulát vagy valamelyik tornatermet. Azt is tudjuk viszont, hogy az akkoriban már működő együttesek, színházak stabil, ha nem is nagy számú közönséget vonzottak; és egyáltalán nem csak a Székényben léptek fel. Az Arvisura, az Artus és a Berger Táncszínház, a Szárnyak és a Természetes Vészek, a Törzsház és az R. S. 9. Színház összességében jóval több nézőt vonzott az említett 20 ezernél. 1998-ra jelentősen megváltozott a helyzet, az alternatív színházak jelenléte természetessé és elfogadottá vált. A létezésükről, működésükről valló adatok persze ugyanúgy hiányoznak, mint tíz évvel ezelőtt. Az 1998-ban realizált nézőszámot azoknak az adatoknak alapján becsülhetjük meg, amelyek a minisztériumhoz benyújtott pályázatokban szerepelnek. Húsz együttes és játszóhely adott be pályázatot; mindegyik mögött többéves munka áll, és saját bevallásuk szerint 120 ezer nézőt fogadtak. A sorban itt nem szereplő Petőfi Csarnokot is számítva reálisan körülbelül 150 ezer nézővel számolhatunk.

Az egyes területek áttekintése után összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy 1989 és 1998 között a pesti színházak közönsége körülbelül 20 százalékkal csökkent, ez a fogyás azonban a belső arányokat illetően nem egyenletes. Az előbbieken használt kategóriákon belüli átrendeződést az alábbi táblázat mutatja:

#### 1989 1998

#### Százalékban

|                       |     |     |
|-----------------------|-----|-----|
| Önkormányzati színház | 60  | 59  |
| Minisztériumi színház | 14  | 9   |
| Opera                 | 23  | 17  |
| Magánszínház, egyéb   | 2   | 9   |
| Alternatív színház    | 1   | 6   |
| Összesen              | 100 | 100 |

Az önkormányzati színházak tehát a kevesebb nézőből lényegében ugyanolyan arányban „részesülnek”. Bizonyos válságjelekre utal a minisztériumi színházak számának csökkenése, talán ez is olyan érv, amely az azonos felügyelet alá helyezés mellett szól. Egyértelmű és jelentős a két felfelé jövő szféra elöretörése; ez a 15 százaléknyi néző arra is figyelmeztet, hogy előbb-utóbb a finanszírozási kérdéseket is újra kell gondolni az új helyzet aspektusából.

JÓZEF SZAJNA

VÁLASZTÁSOK  
ÉS EMLÉKEZÉSEK

1922-ben születtem Rzeszówban. Gimnazistaként élénk fantáziájú, ám átlagos diáknak számítottam. Imádtam sportolni és rajzolni. 1938-ban a középiskolások országos versenyén műugrásból lengyel bajnok lettem, és második helyezést értem el úszásból. Ezek voltak ifjúkori sikereim.

A második világháború szétverte a családi otthon, derékba törte boldogságról és életről addig alkotott fogalmaimat. Hamarosan besoroztak, tizenhét évesen már saját magamért kellett felelnem. A sportot a Fegyveres Harci Szövetségben folytatott titkos tevékenység, a rajzolás szabotázsak

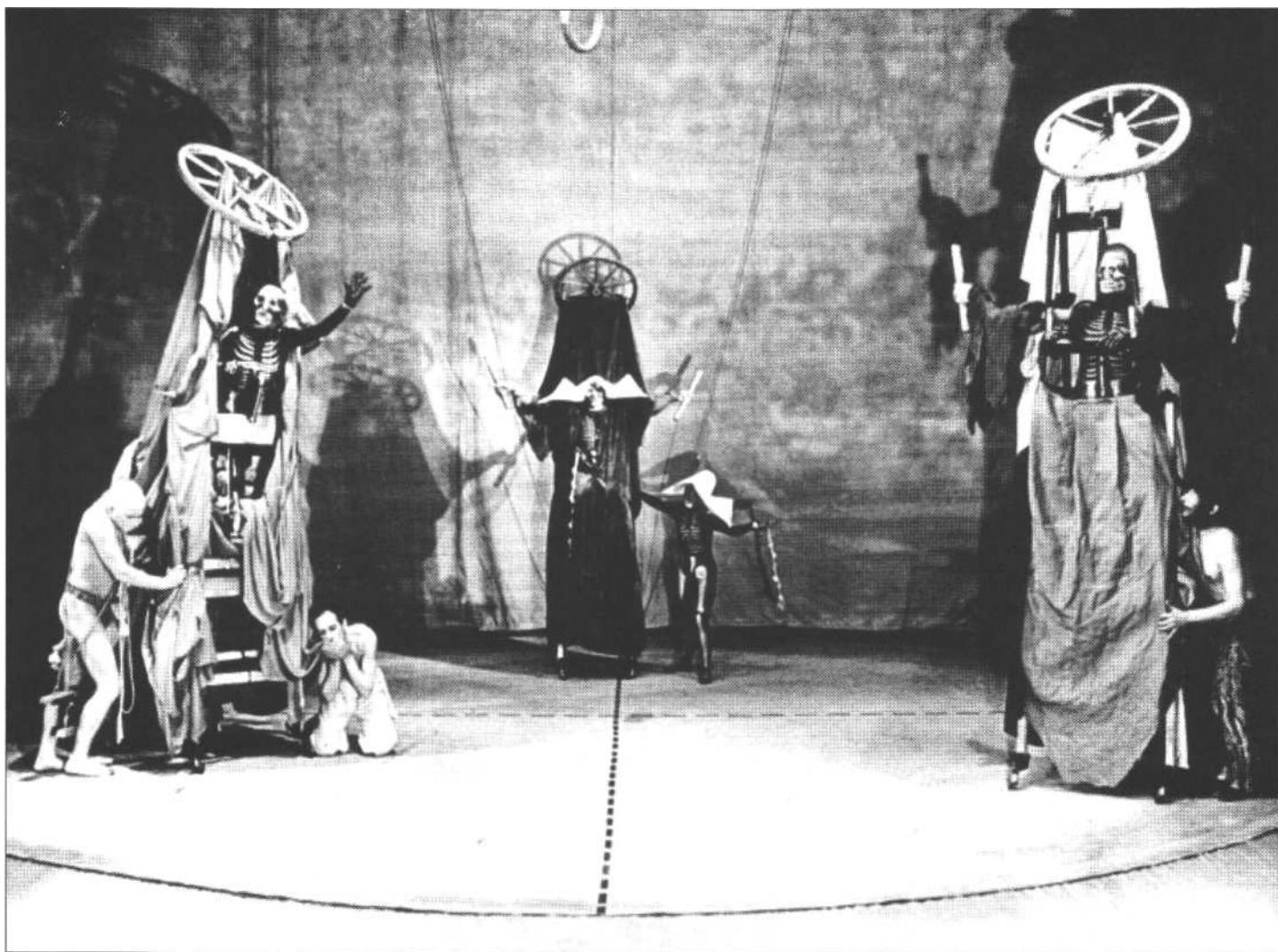
ciók váltották fel. Amikor aztán a Gestapo nyomozott utánam, majd Magyarországra való menekülésem közben letartóztatott, barátommal együtt egy másfajta világban találtam magam, amelynek neve „Arbeit macht frei”

Itt minden - az erőszak, a kegyetlenség, a hősiesség és az önfeláldozás is - metafizikává válik. A faj, az osztály, a politikai vagy vallási meggyőződés nem számít többé. Emberi-embertelen pszichék sziget-világát alkotjuk, ahol az ember számmá változik. A tábor esélyt ad az öngyilkosságra is. Két másik barátommal együtt megkísé

relt szökésem ára: halálbüntetés. Aztán már csak a bunker következik a halál-blokkban: egy ablaktalan, levegőtlen, kijárat és remény nélküli helyiség, egy kilencvenszer kilencven centiméteres, fejmagasságú világ. E cellában örökös sötétség uralkodik, nem számít, éjjel van-e vagy nappal - mintha megállt volna az idő. A főbelövést várva az ember a végső dolgok, Isten felé fordul. Rezignált vagyok, meg akarok halni. A sors azonban másként akarja. A parancsnok leváltását követő egyetlen amnesztia újból életre és életfogytiglanra ítél a büntetészadban. Másodjára is megjártam a halál-blokkot. Megúsztam. Gondviselés? Évekkel később a Teatr Studióban színpadra állított 1976-os Cervantes-adaptációban ezt írom: „Levágta a kötélről - a halál bennem van, és vele kell aludnom.” Eszkatológia? Múlt és visszautalás? Az emlékezés emberi dolog. Létezhet-e egyén és társadalom - kötelezettségek nélkül? Az elmúlás, a rombolás nem csupán a koncentrációs tábor sajátossága, de általános veszély. Nem osztom fel az időt tegnapra és mára. A múltat tapasztalatként kezelem. Az éhségérzetet a nirvánához hasonlító, fájdalom és félelem nélküli, rezignált tudatállapotként idézem vissza. A háború és a megsemmisítés évei válnak az én nagy egyetememmé, a jellem és a barátság próbájává. A szabadság első napjai - öröm nélküli üresség, ugyanakkor a talpraállás időszaka. Feleslegesnek érezve magam, komplexusokkal küszködve keresem az esélyt a tanulásban. Szégyellem a „púpot”, nem beszélek tapasztalataimról. 1947-ben a krakkói Szépművészeti Akadémián kezdem meg tanulmányaimat. A festészetben és díszlettervezésben megnyílik előttem a képzelet, az irrealitás világa. Keveset akarok, mégis gazdag vagyok. „Levetem magamról az idő héját, mert élek” - idézem a költőt a *Dante* bemutatója kapcsán 1974-ben. Az új élet küszöbén betegség ver le a lábamról, ennek ellenére nem hagyok fel tanulmányaimmal, és sokat olvasok: Nietzsche, Tatarkiewicz, Balzac, Witkacy, Mann. Elmélyülök Klee művészetelméletében. Az ifjúság kiváltságaitól elesem, miközben lassan a harminc felé közeledem. 1952-ben és 1953-ban átveszem diplomáimat, mindkettőt kitüntetéssel - ez felbátorít. Saját családot és otthon alapítok. Önálló munkámat a színházban kezdem meg. Nem vesztegetem időmet a szocreállal; 1956-ban, az enyhülés időszakában indulok el a pályámon, és absztrakcióval töltöm meg a színpadot. A világ első szocialista városá-



Witkacy (1972)



Dante (1974)

ban, Nowa Hutában megjelenik egy gúnyolt formalista. A szajnaság és satnyaság ugyanaz - jelenti ki a Trybuna Ludu kritikája. Ez is erőt ad. A színpadi díszletet térkompozíciókká, a színész környezetét sajátos environment-té változtatom. A felfüggesztett, mozgó formák és struktúrák, a titokzatos résekkel teli, felhasított horizontok és függönyök elborítják az egész színpadot. Broszkiewicz *A hatalom nevei*, Aiszkülosz *Oreszteia*, Steinbeck *Egerek és emberek*, Szophoklész *Antigoné* című művét a formai strukturalizmus, az informel művészet eszközeivel jelenítem meg. 1957-ben - Mrozek és Mycielski mellett - nekem ítélik a Przegląd Kulturalny kritikusdíját a Nowa Huta-i Teatr Ludowy új arculatának kialakításáért. Majd' minden tervemet egy az egyben megvalósítom. Az 1957-58-as, ösztöndíjas párizsi tartózkodások Malevics, Kandinszkij, Braque vagy Picasso absztrakt művészete iránti lelkesedésem ellenére sem forradalmasítják művészi elképzeléseimet. Átvágok a konstruktivizmuson, Craig és Mejerhold elméletein, és a dada, valamint a Bauhaus mozgalmával ismerkedem. A *Dramák-ciklusban* 1957-1964 között *tableaux objets-ra* emlékeztető, mozdulatlan térbeli műveket készítek különféle anyagok montázsából, tépett vásznakból, égetett háttérrel. *Színházi variációk* címmel kollázstechnikával készült, félig-meddig szürreális képeket festek nagy kartonokra. A rémképeim len-

nének ezek? Vagy egy meg nem írott színpadi mű figurái és „képzeletbeli plein-air-jei”? A szerzői színház elátkozott mágiája? A színpadot számtalan mágikus, irreális dolog lepi el, zabolátlan apokaliptikus lovak hintáznak a levegőben, vagy meghajlított fémlapok fénylenek a magasban. Régi, rozsdás talicskákat, törött kádakat és kályhacsöveket használok fel, jelmezek helyett szétszaggatott zsákokat, facipőket alkalmazok, mint például a Jerzy Grotowski-val 1962-ben közösen színpadra állított *Akropoliszban*. A következő években (1963-1966) a Nowa Huta-i Teatr Ludowyban szerzői előadások születnek: Gogol *A revizorjában* a vidéki előkelőségek lakhelyeit ócska, felfüggesztett szalmazsákok szimbolizálják, Kafka *A kastélya* pedig az előadás végére szétporlad. Számos előadást politikai provokációként és humbugként értelmeznek, ezért 1966-ban le kell mondanom a színház vezetéséről. Mégsem kapitulálok. Csak akkor hagyom el a várost, amikor 1969-ben leveszik a Sary Teatr műsoráról H. Kajzar éppen próbált darabját. Az 1966-1968 között készült *Építáriumok* és *apoteózisok* című képciklusomban elsődlegessé válnak a tárgyak, amelyeket mint terveim „alapanyagát” mindig újabb és újabb jelentéssel ruházok fel. Az 1967-ben Nizzában létrehozott, *Déballage* című performance a forma szerkezetének metaforikus széthullását illusztrálja. 1969-ben a nácik által meggyil-

kolt művészek emlékére *Visszaemlékezések* címmel egy száznegyven négyzetméter felületű térbeli kompozíciót hozok létre, amely az 1970-es Velencei Biennálén kerül bemutatásra. A *Visszaemlékezések* nem csupán múltba tekintés, hanem arra a pusztítás-ra is figyelmeztet, amely napjainkban is fenyeget bennünket. A nagy csend világa ez, melynek képi megfelelője egy hirtelen félbeszakított élet. Emberek nélküli műterem, szavak nélküli előadás. Guillotine módjára nyikorgó, öreg festőállványok, félig égetett sziluettekből álló keresztek és be nem fejezett szoborkonstrukciók - a tábori nyilvántartás és poros fényképek alapján. A faszizmus és totalitarizmus összes áldozatának emlékére - pátosz nélkül. 1962-ben *A díszlettervezés új funkciójáról* írok cikket, amelyben munkamódszeremet és kísérleteimet elemzem a színház és a művészet szempontjából. E gondolatokat fejleszttem tovább, amikor 1971-ben át-veszem a díszlettervező műhelyként is funkcionáló varsói Teatr Studio Galériájának vezetését. A közös alkotás szertartása és annak képzőművészeti megjelenítése a szerves színház eszméjének továbbgondolása. A költői víziók és konkrét elemek egyazon elképzelés alkotórészeivé válnak; a szó, a kép és a hang a formák születésének és széthullásának folyamatát tárja elénk - tehát élet, halál, majd újra élet. Az életre kelt halott tárgyak funkciója megváltozik, a

színészt bábok helyettesítik - a báb a színház meghatározó elemévé válik. *Faust* (1971), *Witkacy* (1972), *Gulgutiera* (1973), *Replika* (1973), *Dante* (1974), *Cervantes* (1976), *Majakovszkij* (1978) - megannyi szerzői előadás, melyeknek központi gondolata az élet értelmének egzisztenciális és egyetemes értelmezése. (...) A göteborgi múzeum számára 1971-ben képzőművészeti installációként elkészült *Replika* első változata a „pánikszínház” kezdeti megnyilvánulása. A földből előbújó bábcsonkok és művétagok csendéletszerűen reprezentálják civilizációnk maradványait, korunk hulladékait. Az Edinburghi Fesztiválon 1972-ben bemutatott *Replika* II.-ben már a színész animátor és a cselekmény is megjelenik. A *Cipőfal*, a *Kisoltár*, a *Partizán*, az *Anyá*, a *Gyermek* című kompozíciók mellett bemutatam *A világ agóniája* és *A mi nagy optimizmusunk* című művet is. Az igazi dráma nem igényel túl sok gesztust és felesleges szavakat. Hivatkozások és kontextusok? Etika kontra esztétika? Morálitás? A

*Replika* bejárja az egész világot. Mexikóban misztériumként - földrengés utáni szertartásként fogadják, Németországban a leszámolás művészeteként, Izraelben a holocaustra való visszaemlékezésért értelmezik, egy 1986-as kanadai nemzetközi fesztiválon elnyeri „a legemlékezetesebb előadás” díját. „Ez nem csupán a gázkamrák és Hiroshima korának eposza, ez korunk sikolya”, „olyan előadás, amelyet az egész világnak látni kellene” - írta az amerikai sajtó.

1979-ben a Sao Pauló-i Művészeti Biennálén bemutatom *Sziluettek és árnyképek* című statikus environment-kompozícióm. 1978-tól a mai napig számos új képem születik, többnyire fekete-fehér alkotások, a legismertebb közülük a *Hangyaboly*-ciklus. Az ember lineáris leírása szinte felismerhetetlen - a tömegben feloldódó névtelen személység dezintegrálódik, és „a semmibe vezető útján” beleolvad környezetébe. A pillanatnyi létezés, az efemer struktúrák széthullása, a káosz - a migrációk, demonst

rációk és tüntetések a XX. század végének kifejezői. 1981. decemberében, a rendkívüli állapot kihirdetése után lemondok a Teatr Studio Galéria igazgatói posztjáról, és hosszú évekre visszavonulok a közéletből. 1987-ben a fasizmussal és barbársággal való leszámolás jegyében egy kétszáznegyven négyzetméter felületű kompozíciót készítek *Drang nach Osten - Drang nach Westen* címmel. A kompozíció bemutatása a moszkvai és varsói (1987), majd a Sao Pauló-i (1989) és Velencei Biennálén (1990) felért egy politikai kihívással.

A világot képpé változtatom - a művészet érzékivé teszi mindazt, ami a fel-színre kíván törni belőlünk. Ugyanakkor egyfajta önvédelmet jelent a kiszolgáltatottsággal és a kapitulációval szemben.



*Dante* (1974)

# ZBIGNIEW TARANIENKO

## A SZERVES SZÍNHÁZ

Józef Szajna művészetének mindkét - hagyományos és avantgárd - aspektusa az európai civilizáció jelenlegi helyzetének tudatosításából, valamint a személyes élmények feldolgozásából fakad. Szajna megélte az élet régi törvényeinek kudarcát, a civilizáció alapjainak és erkölcsi eszmérendszerének megsemmisülését - és megélte a saját halálát. Belekeveredvén a történelem kataklizmáiba, kétszeresen elítélték, s csodák csodájára megmenekült. Mit lehet tenni mindezek után? Mihez lehet kezdeni? Hogyan lehet művészként tovább létezni? Ami bizonyos: fel kell fedni a formák látzatvilágát, fényt kell deríteni a törvények fiktív jellegére, le kell rombolni a hamis értékrendszereket. És az igazságról kell szólni. Szembeszegülni a hagyományokkal - ez az avantgárd felé vezető út. Ám ha az emberben még továbbél a legfőbb és megkérdőjelezhetetlen értékbe, az életbe vetett hit - akkor mindent újra kell építeni.

Szajna küldetésadata igazából a hatvanas évek második felében körvonalazódott. Korai - főként színházi jellegű -

műveiben a leleplező magatartás, az üres művészeti-kulturális formákkal és társadalmi jelenségekkel szembeni kritikus hozzáállás érvényesült, amihez az új művészet szükségességét hangsúlyozó nézetek társultak. Szajna, mint minden avantgárd művész, azt hangoztatta, hogy a művészetnek nem az a dolga, hogy a hagyományokat leképezze és megismételje, hanem a modern civilizáció technikai vívmányaira és társadalmi átalakulásaira kell válaszokat keresnie. Az elcsépezt szavak helyére az „akciónak” és a „képnek” kell lépnie. A művészetnek, amely arra van ítélve, hogy az élvezeti cikkek, a tömegkultúra és az álművészeti termékek világában érvényesüljön, be kell bizonyítania saját autonómiáját. A hagyományos hierarchiák és kommunikációs rendszerek lerombolása után a művészetnek kizárólag önmagára kell hagyatkoznia.

A színház mint jelenség hosszú évekre Szajna legfőbb „alapanyagává” vált. 1963-ban a művész díszlettervezőből és festőből színházigazgatóvá „vedlik át”, 1971-ben pedig saját előadásainak szerzőjévé is válik.

Díszlettervezői teljesítményei festői munkásságára is nagy hatást gyakoroltak. A színpadon alkalmazott, felülről lecsüngő, absztrakt formák az ötvenes évek végén nem csupán a színházi tartalmak átértékelésének lehetőségére ébresztették rá, de festőként is inspirálták. Az anyagok megmunkálása és átalakítása során Szajna metaforákat alkotott, és ezáltal új drámai formát hozott létre a színházban.

Szajna festői és grafikus pályájának kezdetei szintén az ötvenes évekre nyúlnak vissza. A művészetben ekkoriban a különféle anyagok újabbnál újabb kifejezési lehetőségeit kutatják, miközben mindenütt tért hódít az informel. A korábban az ipari termelés során hasznosított alapanyagok - gerendák, szövetek, különféle kötőanyagok, előre gyártott elemek, alkatrészek - most a képalkotás eszközként válnak, és átveszik a vászon és a festék eddig kizárólagosnak kiáltott funkcióit. Szajna - a kollázstechnika kipróbálása után - az ötvenes évek végén különféle anyagokat: bőrt, gumikat, szöveteket ragasztgatott a képeire, majd a



„Drang nach Osten, Drang nach Westen” (1987)



*A revizor (1963)*

hatvanas években bábfigurák különböző részeit alkalmazva assemblage-okat és relieffeket hozott létre.

Színházi munkáiban az ötvenes évek közepétől egyre merészebb alapanyagokat használ. A bádoglemezek, műanyagok, szövetek, vastörmelékek, céltáblák, létrák, művégtagok, bábok, talicskák, kádak, csövek, zsákok és dobozok vagy különböző fogalmakat jelenítenek meg, vagy pedig a színházi absztrakció eszközei lesznek.

A különféle alapanyagok széles körű alkalmazása elősegítette, hogy Szajna megvalósíthassa egyik legjelentősebb színházi elképzelését: a tárgyak valódi természetének felfedését és a fetisizmussal való aktív szembeszegülést.

A hetvenes években Szajna számtalanszor hangsúlyozta a tárgyak jelentőségét meghamisító modern torzításokat. A tárgyak fetisizálódtak, és egyfajta, az ember és a valóság között közvetítő mechanizmus szerepét vették fel. A tárgyak iránti érdeklődés még az ember természetéről való gondolkodását is helyettesíti. A modern ember a tárgyak világában él. A tömeges méreteket öltő, egész valóságunkat uraló tárgyak, termékek és „standard cikkek” veszélyeztetni kezdték az ember egyéni létét és lelki életét; a modern embernek egyre több dolgot kell megővnie annál, mint amennyi újat építhetne.

Ami a tárgyaknak a modern civilizációban betöltött új szerepét érinti, Szajna

diagnózisa számos művészeti-stilisztikai és ezen belül elsősorban színházi újítás bevezetését sürgette. Kritikus hozzáállása az Akropolisztól (1962) és A revizortól (1963) kezdve egészen a *Replika* (1971) és a *Majakovszkij* (1978) című előadásig a díszletek, a színházi helyzetek és az alapvető konfliktusok megkonstruálásának módjában jutott kifejezésre. Az önálló életre kelő tárgyak ellen indított harcot, az egyre inkább eltárgyasuló ember védelmében.

A színházban az ember és a tárgy közötti konfliktus a színészek konkrét élményein keresztül fejeződött ki, a művészek sokértelmű reakciója és gesztusai által; a színész például mintha megijedne saját, őt tárgygyá változtató jelmezétől, a többi színészt kívülről körülvevő tárgyak mintha a szereplők útjába állnának, és megakadályoznák tevékenységüket... Szajna epizodikus előadásaiban a cselekmény sokszor „felhalmozódott”, a tempó pedig nemegyszer megakadt, és szándékosan elnyújtottá vált, néha pedig teljesen „leült”. Az önálló lélekkel bíró tárgyak eluralták az előadás struktúráját.

A kísérletek, melyek során az új eszméket színházi cselekmény keretében jelenítette meg, Szajna egyfajta saját szerzői színház megteremtésére ösztönözték. A művész eleinte átalakított vagy megcsorbított tárgyakat alkalmazott, amelyeket jelzésszerűen szimbolizáltak az értékeit védelmező embert. A tárgyak és anyagok hosszu

évekig tartó elemzését követően, a tárgyak különféle részeit felhasználva születtek meg Szajna individualizált művészi objektumai. A világhírt a meggyilkolt művészek emlékére létrehozott *Reminiscenciák* hozta meg számára. Az agressziót, az emberi rabságot, az erőszakellenességet és a szabadságvágyat megtestesítő térbeli munkái Szajna a XX. század meghatározó alkotójává tették.

Szajna művészetében az anyag, a tárgyiasság és a tér fogalma évtizedek óta igen összetett viszonyban áll egymással. Korai színházi művei a teljes, egyetemes tér megteremtését célozzák, amelyben kifejezésre juthat az embernek a történelem menetétől független, örök érvényű drámája. Az ötvenes évek végének Nowa Huta-beli, alig néhány állvánnyal beépített színházképei előadásról előadásra szerényebbek és üresebbek: a játék terét szolgálják. Felülről azonban - például az *Egerek és emberekben* (1956) vagy az *Új Don Quijotében* (1957) - hatalmas, függő formák, eleinte metaforikus, majd szimbolikus jellegű szoborobjektumok töltik be a teret, hivatkozási pontként szolgálva az alattuk zajló cselekményhez. Az évek során a lecsüngő alakzatok önálló életre keltek. A színház horizontján elhelyezett, úgynevezett „függönydrámákkal” együtt mindinkább uralmuk alá vonták a teret, és a nézőtér felé terjeszkedtek - lásd az *Oreszteia* (1960), a *Szentivánéji álom* (1963) és az *Antigoné* (1964) című előadásokat. Ez az eljárás a hatvanas évek ren-

dezéseiben teljesedett ki: *A revizor* (1963) és *A kastély* (1966) című produkcióban a horizont fallá alakult át, amely a színpadi játék során felfedte a mögötte zajló emberi, tárgyasult és egyben anyagi élet valóságát. E folyamat részeként a tárgyak egyre személyesebbé váltak, a szereplők pedig eltárgyasultak, vagy bábokká alakultak át. A tárgyakkal szerves kapcsolatban álló emberek kezdték átvenni azok funkcióit - s lassan a részeiké váltak.

1969-ben készítette el Szajna *Reminiszcenciák* című environment-ját, amelyet viszonylag egyszerű elemekből: ember alakú sziluettekből és rájuk ragasztott, rabokat ábrázoló nagy auschwitzi fotókból állított össze. Tudatosan zárt teret hozott létre, ebbe vezette be a néző-befogadót. A halott bábok között álló befogadónak - mint a színésznek a színpadon - képzelőereje segítségével kellett életre keltenie a lecsupaszított és merev tárgyakat. A *Reminiszcenciák* egy olyan kísérleti korszak lezárását jelenti, amely a zárt tér és a műalkotás anyaga közti egyen-

súly megteremtésén alapult.

Az egy évvel később elkészült, eleinte szintén environment-ként funkcionáló *Replika IV.* később cselekménnyel bővült, és időbelivé vált, s így - a színpadi tevékenységnek köszönhetően - színházzá alakult át. A cselekményt körülvevő zárt teret maga az előadás közönsége alakította ki - ezenkívül más tér nem létezett. A produkció terét és „anyagát” is emberek alkoták.

A Replikával egyidejűleg a varsói Teatr Studióban megszülettek Szajna szerzői előadásai. Az első produkciókban - *Witkacy* (1972), *Gulgultiera* (1973) - az előadás egyre inkább a közönség sorai felé terjeszkedett. A művész egyre kevesebb sziluetet helyezett el a horizonton, ugyanakkor az előszínpadon kaput állított fel, amelyet az előadás kezdetekor megnyitott. A játéktér a nézőtér első soraira épített dobogókkal bővítette. Az anyag és tér ellentétét az eltárgyasult ember és az életre kelt tárgyak közti konfliktus gazdagította.

A néhány hónappal később színpadra állított *Dante* (1974) Szajna legnagyobb szabású kísérlete a tér megnövelésére. Valamennyi színházi produkciója közül itt a legtisztább és legtágasabb a színpadi tér: az előadás a színháztermen kívüli helyszíneken indul, vetítésekkel gazdagított utolsó jelenete pedig a kozmosz illúzióját kelti. A *Replika* mellett ez Szajna egyik legjelentősebb színpadi produkciója, amelyben igen kifejező módon valósult meg tér és anyag tökéletes harmóniája.

Szajna utolsó Teatr Studió-beli munkáiban - *Cervantes* (1976), *Majakovszkij* (1978) - a tárgyiasság, az anyagosság és a hozzájuk kapcsolódó cselekményesség még erősebben jelen volt a színpadon, ám ezekben a művész nem alakította át olyan drasztikusan a teret, mint korábbi rendezéseiben.

Szajna olyan új színházi formát alkotott, amelyben mintegy megvalósul századunk modern művészetének számos érdekes törekvése - a konstruktivizmus, a kinetikus művészet, a kollázstechnika - és a nem



*Kisoltár* (1969)

hagyományos művészetek: a happening, az environment, az akcióművészet képviselőinek álmái. A képzőművészeti narráció színháza a színházművészet eredeti és sajátos változata. Szajna „szerves színházában” az előadás tárgyak és színészek alkotta alapanyagából olyan eszmék születnek, amelyek megteremtik az előadás egységét. Színháza arra a különleges játékra épül, amelyet a színész a tárggyal űz, miközben egyfajta sajátosan „képzőművészeti” kapcsolat alakul ki közöttük, és szerepeik lassanként felcserélődnek: a tárgy élettel telítődik, az ember eltárgyasul. A képzőművészeti narráció színházát a cselekmény felfokozása, erős expresszivitás és epizód-szerűség jellemzi, amely abból adódik, hogy a dráma struktúrájából fakadó helyzetek kollázsokkal helyettesítődnek. Szajna színházában a színházi „alapanyag” új struktúrába rendeződik át. A képzőművészet dominálni kezd a dráma mint hagyományos „alapanyag” és a tartalom legfőbb hordozója felett; átveszi a szó szerepét, és az előadás egészének lényegi meghatározójává válik. Ebben a színházban a jelentések életre

hívásának folyamata a modern művészet befogadási mechanizmusához hasonul: az előadás gondolatisága és eszmeisége a képzőművészeti narrációt alkotó képsorokban rejtőzik.

Szajna küldetése a leghatározottabban színpadi műveiben, a *Replika*, a *Dante*, a *Cervantes* című előadásokban bontakozik ki. A *Replikát* legtöbbször az agresszió elleni vádiratként, a passzív megadás elleni felhívásként értelmezik, amely az erőszak elleni aktív cselekvés szükségességét hangsúlyozza, mivel csak így válik lehetővé a remény megőrzése és az élet fennmaradása. Akár a *Dantében*, Szajná e produkciójában is az elmúlás, a dolgok időbeli változása - kifejlődése és letűnése -- foglalkoztatja. Minden relatív - a születés, az élet, a halál, a sötét, még a nemlét is az Élet állandóan és kölcsönösen váltakozó formái. A *Dante* az örök kozmikus mozgás képével zárul.

Az utóbbi évtizedekben Szajna érdeklődése mindinkább az idő kérdései felé fordult: arra törekedett, hogy meghatározza az alapvető emberi értékek időállóságát, ame-

lyeket kezdettől fogva szembeállított a fogyasztói társadalom általánosan elfogadott determinánsaival. S mivel nem bizonyosodott meg az állandóság kizárólagosságáról - a távolságtartó magatartás mellett döntött. Az elmúlással, a mindent elnyelő idővel szemben csakis a távolságtartás jelenthet megfelelő választ.

Az individuum elveszti a tömeggel szembeni küzdelmet, mivel Fausthoz és Dantéhoz hasonlóan olyan túlzottan kockázatos célokat tűz maga elé, mint az ismeretlen titkok felfedése vagy a „konformisták és pragmatikusok” általános elveivel való szembeszegülés. Az egyéniség túlságosan népszerűtlen eszméket védelmez: magasabb rendű értékeket és a saját szabadságát. Az aktivizmus - az egyetemes eszmék védelmében kifejtett, felfokozott emberi tevékenység - posztulátuma a könnyen előre látható vereség ellenére is meghatározza Szajna hetvenes évekbeli művészi „küldetéstudatát”. A legfőbb érték az emberi élet, nem pedig a fétistárgyak világa - a humanista eszme és nem a fogyasztói mentalitás képviseli.

## BESZÉLGETÉS JÓZSEF SZAJNÁVAL

# „ÉRTETEK, FIATALOKÉRT”

„Az én színházam nem intézményes jellegű: én a színházamat magamban hordozom”

- A magyar közönség először 1975-ben ismerkedhetett meg munkáival, most újra vendégül láthattuk a *Lengyel Intézetben*.

- Első nagyobb magyarországi bemutatkozásomra a budapesti Ernst Múzeumban került sor, ahol egy kiállítás keretében *Replika* című művem mutatott be. Az akkori tárlaton a hatvanas, hetvenes évekből való képeimet állítottam ki, manapság inkább kamara jellegű, kevésbé térigényes alkotásokat készítek: kollázsokat, erotikus műveket, különféle sorozatokat - például *Hangyaboly és Pofák* - *maszkok* címmel -, amelyek az embert ironikus és csúf oldaláról mutatják be. Régebbi munkáimon is sokat dolgozom, folyton újabb jelentésekkel ruházom fel őket. Képeim a tömegben feloldódó személyiség dezintegrációját, a modern civilizáció torzulásait fejezik ki - természetesen nem közvetlenül, hanem metaforikus módon. Művészetem lényege ugyanis a metaforikus jelentések mögött húzódó mondanivalóban, a háború, a kegyetlenség, a népiértés elleni lázadásban rejlik. Régi *Bábjaimat* például, amelyek

egykor a színpadon szerepeltek, most szándékosan azért hoztam el Budapestre, hogy konfrontáljam őket napjaink koszosvói eseményeivel. Mindaz ugyanis, amit életemben valaha is létrehoztam - mindig a háború ellen agitált, amely bennem is mély nyomokat hagyott; azóta is a legyilkoltak emlékére alkotok. Ezek a bábok a lázadásomat hivatottak kifejezni mindaz ellen, ami a világban napjainkban is történik. Látszólag civilizált emberként élünk a civilizált Európában, s a barbárság, a gyilkolás mégis továbbra is jelen van. Éppen ezért nagyon kiábrándító számomra, hogy agitatív, tiltakozó művészetem ellenére semmi sem változott a világban - s így munkáim mintegy a XX. század elleni vádiratokká váltak. Tizenéves fiúként, nehéz körülmények között éltem meg a második világháborút, amikor kellett, meghaltam, amikor pedig arra volt szükség, dolgoztam, de mindig úgy éreztem, hogy az eljövendő korosztályokért teszem mindezt; értetek, fiatalokért... **ES** most kiderült, hogy ugyanazt kell megélnetek, mint a tizenévesen mi keresztülmentünk. Mennyire cinikus és természetlen az ember! Nagyon csalódott vagyok...

- A lengyel színház egyik legfontosabb

meghatározója az ön által is képviselt „képzőművészeti látásmód”. Folytatódik-e ez a tradíció a kortárs lengyel színházban, tovább él-e az újabb korosztályok művészetében ez a szemlélet és kifejezési forma?

A lengyel kultúrában nagy hagyománya van az úgynevezett „képzőművészeti gondolkodásnak”. A századvég idején sok író, költő festőként is alkotott, például Wyspianski, majd Witkiewicz. A vízió-, látomás- és látványművészet tradíciója a XIX. századra tekint vissza, és talán leginkább a XX. század hatvanas éveiben teljesedett ki, amikor én még díszlettervezőként dolgoztam Krakkóban. A színházat nemcsak hallani, de látni is kell, mert a színház érzéki és látványos, majdhogynem tapintható művészet; nem csupán szóbeli, hanem a vizuális narrációé is. Ezen alapul a rádiószínház és élő színház közötti nagy különbség: a részvétel igen fontos. Az én színházam lényege éppen a képi nyelvezetben és a képzőművészeti látásmódban, a szavak nélküli színházban rejlik. Ez a tradíció Lengyelországban nemzedékről nemzedékre száll, hiszen az ifjú művészkorosztályoknak is szükségük van rá, hogy

kitörjenek az „átkozott nyelvi rabságból”, és megvalósíthassák, életre kelthessék saját elképzeléseiket, vízióikat. A színházról ugyanúgy kell ábrázolni, mint az élet szépségéről vagy a szerelemről.

– Az ön művészi tevékenysége nem egy ponton találkozott a nemrégiben elhunyt legendás lengyel színházi rendező, Jerzy Grotowski pályájával. Hogyan emlékezik vissza a Grotowskival való közös munkára?

– Grotowskival akkor ismerkedtem össze, amikor én már ismert díszlettervezőnek számítottam Lengyelországban, ő pedig moszkvai tanulmányairól tért haza. Az első években Krakkóban találkoztunk. Én művészi manifesztumként értelmeztem munkáimat, Grotowski viszont az eseményjellegű tartotta a legfontosabbnak, műveit filozófiai eseményként szerette volna színpadra állítani, ezért elsőként Wyspianski *Akropolisz* című művét vette elő, amely a krakkói vár, a Wawel termeiben játszódik. Azt javasoltam Jureknek, hogy ne a történelemhez nyúljunk vissza, hanem a jelen eseményeiből kiindulva, jóslatszerűen a jövőt próbáljuk sugalmazni. A háború utáni általános hangulat és életérzés azt súgta nekem, hogy ha valaki egyszer már vétkezett, egyszer gyilkolt, az másodszor is megteszi – és hogy a történelem megismétli önmagát. Így jutottunk ahhoz az ötlethez, hogy az *Akropolisz* koncentrációs táborban játszódjék. Elő dokumentum formájában tudósítottam az eseményekről, hiszen ismertem a valóságot és annak minden borzalmát. Természetesen megmaradtunk a metaforikus nyelvezet eszközeinél, semmit sem juttattuk egyértelműen vagy illusztrációszerűen kifejezésre, mert ez összeegyeztethetetlen lett volna Wyspianski szövegével. Az emberek mentalitása és végső határhelyzetekben való viselkedése azonban olyannyira univerzális-nak tűnt, hogy a dráma kitűnő



„alapanyagnak” bizonyult. Ez *Replika* (1971)

volt az első közös munkánk Grotowskival, amikor is én díszlettervezőként működtem közre a produkció létrejöttében. Nagyon szerencsés találkozás volt, nagy sikert hozott mindkettőnknek. A későbbiekben azonban már saját képi világomat, a magam szavak nélküli színházát vittem színpadra, s ekkor útjaink elváltak.

– Hogyan ítéli meg az európai színház, ezen belül a lengyel színház mai helyzetét? Lengyelországban hosszú évek óta egyfajta válsághangulattal küszködnek a színházak és a drámaírók...

– Azt mondják, hogy ami a kultúrát illet, sokkal nehezebb idők járnak, mint valaha. Ezzel nem értek egyet. A nehézségek csak gazdagítják az embert, termékenyebbé és érdekesebbé teszik a művészt. A színházak többsége Lengyelországban is kabaré- vagy mászórakoztató jellegű repertoárral kíván talpon maradni, és lassan odáig jutottunk, hogy csak elénekeljük, eljátsszuk a világot, és zenebonával süketítjük el a valóságot, ez azonban túl kevés. A színházaknak és a fiatal embereknek eszmékre van szükségük,

olyan útmutatókra, amelyek nem a fogyasztói gondolkodásmódot népszerűsítik, hanem a humanista és humanitárius gondolkodás felé vezetnek. Az én korosztályom is bizonyos eszméken nevelkedett: én például megátkozott idealista vagyok, kicsit talán romantikus is, és most azokra a fiatalokra várok, akik ugyanúgy felveszik a Rossz ellen a küzdelmet, mint mi tettük annak idején.

Az interjút készítette, az anyagot összeállította és fordította: PÁSZT PATRÍCIA

# NYÁRI-ŐSZI HÍREK

## FESTIVÁLOK

A berlini Showtechn és a Prágai Quadrien-nálén szép anyaggal mutatkozott be a Techshow - mint arról Horgas Péter, a rendezvény művészeti vezetője hírt adott. A 2000 tavaszán Magyarországon megrendezésre kerülő showtechnikai fesztivált, kiállítást és vásárt, amely - a tervek szerint - a jövő évezred színpadtechnikáját mutatja be a nagyközönségnek és a szakmának, az UNCUS Kft., a HUNGEXPO és az ITI Magyar Központja szervezi. Érdeklődni nálunk vagy: techshow@extra.hu

• Az edinburghi Fringe Fesztivált, a világ legnagyobb független színházi fesztiválját augusztus 8. és 30. között rendezik. Különlegesen gazdag programmal várják az érdeklődőket, óriási a választék gyerekelőadásokból, komédiákból és revükből. Zenei ingyenségekkel is szolgálnak: musicalek és operák szerepelnek műsorán, valamint tánc- és mozgásszínházi előadások. Napi több száz előadás lesz látható az úgynevezett szabad programban; a főprogram meghívott előadásait pedig szakmai zsűri válogatja egy teljes éven át, s ez utóbbi valóban a legrangosabb színházi bemutatókat sorakoztatja fel. Részletes program irodánkban és a Színháztörténeti Múzeum és Intézet könyvtárában található. Tel.: 44 /131-226 5257,

e-mail: admin@edfringe

• Ha valaki lemaradna a fenti eseményről, még mindig részt vehet egy kisebb társulatokat bemutató seregszemlén: a Ross-On-Wye-on, ami szintén vegyes műfajú színházi találkozó (augusztus 20-30.). Tel.: 44/159-454 4446

• A XXXII. PIF, vagyis a Nemzetközi Báb-fesztivál Zágrábban augusztus 27-szeptember 2. közt kerül megrendezésre.

Tel.: 385/1-660 1626,

homepage: pubwww.srce.hr/pif-festival

• Két színházi fesztiválnak érdemes utánanézni az Interneten: az egyik Bázelen augusztus 19-szeptember 4. (tel.: 41/61-683 8181), a másik a finnországi Tampereben (augusztus 10-15.).

e-mail: Theatre.festival@tt.tampere.fi ;

homepage: www.tampere.fi/festival/theatre/

## T Á N C

• Nemzetközi táncfesztivál lesz Berlinben augusztus 16-tól 28-ig. Tizenkét táncszínházi előadás mellett workshopokat és professzionális tréningeket is rendeznek.

Tel: 49/30 - 247 49 757,

e-mail: twb@bkv.org,

homepage: www.tanzwerkstatt.bkv.org

• XIX. Nemzetközi Tánckurzust tartanak a belgiumi Bornemben (augusztus 21-25.). A

programban modern dzsessz, limon-modern tánc, hip-hop szerepel. Tel.: 32/3 - 889 5333, e-mail: info@terpsichore.be, homepage: www.terpsichore.be

## WORKSHOPOK, KURZUSOK

• Az olaszországi Spoletóban La Mama Umbria International címmel (augusztus 10-23.) a legkülönbébb kurzusokat rendezik: A hang és a test; A lélegzet mint munkaeszköz; Japán harcművészetek színpadon és filmen; Szöveg és színpad (e kurzust Grotowski munkatársa tartja).

e-mail: lamama@lamama.org,

homepage: http://www.lamama.org

• Odin Week '99 címmel a dániai Odin Színház angol nyelvű tréninget tart, Eugenio Barba közreműködésével (augusztus 29-szeptember 5.). 45/97 410 482

• Szintén az Odin Színházban szeptember 22. és 27. közt nemzetközi szimpóziumot tartanak a no-színházról (XIV. század, Japán), a gamburól (XV. század, Bali), a samanisztikus művészetről (XVI. század, Korea) és a XVII. századi klasszikus balettről. Tel.: 45/97 424 777

e-mail: odinteat@post4.tele.dk

• Nemzetközi Commedia dell'Arte-workshop lesz Padovában (augusztus 9-szeptem-

## Az Osiris Könyvkiadó ajánlata

### Millenniumi Könyvtár

A klasszikus magyar irodalom gyöngyszemei 156 kötetben a Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski és Talentum könyvkiadók gondozásában

Megjelenés: 1999. május–2001. augusztus

A szép, kemény táblás kötetek bolti ára 500 Ft

### MEGJELENT

- |                                                 |                                                     |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1. Cholnoky László<br><i>Bertalan éjszakája</i> | 7. Tamási Áron<br><i>Bölcső és bagoly</i>           |
| 2. Füst Milán<br><i>Nevetők</i>                 | 8. Szerb Antal<br><i>A fehér mágus</i>              |
| 3. Nagy Lajos<br><i>Kiskunhalom</i>             | 9. Illyés Gyula<br><i>Puszták népe</i>              |
| 4. Heltai Jenő<br><i>A III-es</i>               | 10. Németh László<br><i>Gyász</i>                   |
| 5. Mikszáth Kálmán<br><i>Új Zrínyiász</i>       | 11. Kosztolányi Dezső<br><i>Nero, a véres költő</i> |
| 6. Török Gyula<br><i>Ikrek</i>                  | 12. Móricz Zsigmond<br><i>Az Isten háta mögött</i>  |

A kötetek **megrendelhetők** az Osiris Kiadóban Balasi Ildikótól, 1053 Budapest, Egyetem tér 5. Telefon: 266-6560, fax: 267-0935 e-mail: osiriskiado@mail.datanet.hu

A sorozat **kedvezményes áron előfizethető** az Osiris Könyklubban, 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6. Nyitva hétfőtől péntekig 10-18 óráig Telefon-fax: 267-6241, 318-2516 e-mail: osiris3@mail.datanet.hu

**Megvásárolhatók** a könyvesboltokban és az Osiris Könyvesházban, 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6. Nyitva hétfőtől péntekig 8-18 óráig Telefon-fax: 266-4999, 318-2516

### SZERB ANTAL A FEHÉR MÁGUS



Millenniumi Könyvtár  
OSIRIS

ber 4.). A színészképzés témája: színpadi jelenlét, testtartás (póz) és egyensúly, komikus elemek a gyakorlatban.  
Tel.: 390/49 - 876 1831

• A skandináv színházról rendeznek nagyszabású konferenciát Finnországban (augusztus 10-16.). Tel.: 358 / 9 - 135 7861, e-mail: tinfo@teatteri.org

## KIADVÁNYOK

Sok új darabot kaptunk a Samuel French londoni kiadótól: Rony Robinson: *No Love Lost* című romantikus komédiáját és egy *David Copperfield*-adaptációt, valamint Nick Warburton, Stephen King, George Eliot, Patricia Robinson, Fiz Marcus, John H. Newmair, Mike Tibbetts, Carl Slotboom, Adrian Hodges, Tudor Gates műveit, valamint Bulgakov *Kutyaszív* című darabját angol fordításban, a Szlovák Kulturális Központ Kiadó gondozásában.

A Belga ITI Hírlevele átfogó információt nyújt az elmúlt esztendő legfontosabb színházi irodalmáról.

## ŐSZI ELŐZETES

### FESTIVÁLOK

• Francia nyelvű előadások nemzetközi fesztiválját tartják Limoges-ban (szeptember 23-október 10.). A produkciók zöme Afrikából érkezik, s természetesen Kanadából és Belgiumból is jönnek előadások.  
Tel: 33 / 5 - 55 77 04 72;  
e-mail: fifl@wanadoo.fr

• *A Frankenstein - a színház szörnyetege* című színházi találkozó Weimarban, Európa kulturális fővárosában lesz (szeptember 8-25.). Kétszáz művész kilenc országból nyolc új bemutatóval szerepel, valamennyi Mary Shelley 1816-ban készült regényének

témáját dolgoz za fel. Tel: 39/ 43 - 81 99 509, e-mail: presse@weimar1999.de

• Triangel címmel a Nemzetközi Gyermek- és Ifjúsági Színházak találkozóját tartják a Bodeni-tó mellett (szeptember 24-október 3.). Tel.: 41 / 242 0606; homepage: www.triangel99.ch

• Olasz Fesztivál lesz Nagy-Britanniában (szeptember 28-november 20.), London, Edinburgh, Glasgow helyszínnel. Témája az olasz kultúra és civilizáció.  
Tel.: 44/171 - 603 46 00,  
e-mail: italy@holt.co.uk

• Fedezzük fel Indiát! II. Globális Ifjúsági Színházi Fesztivál (egyben szeminárium) lesz az indiai Chandigarban 16-26 éves fiataloknak. Jelentkezési határidő: szeptember 6. Tel.: 91 / 172 54 42 02,  
e-mail: Coreprchl@net.in

• IX. Nemzetközi Bábfesztivál (október 15-31.) lesz Kelet-Jeruzsálemben. Várják a jelentkezőket! Tel.: 972/ 2 - 6280 957, Fax: 972 / 2 - 627 6293

• Homo Novus kortárs színházi fesztivál lesz Rigában (október 25-31.), mely a rendezők szándékai szerint a „provokáció fesztiválja”. Fókuszban: szín, játék, szöveg, szó.  
Tel.: 371/721 26 22,  
e-mail: baiba@re-lab.lv

• Alternatív Fesztivál lesz Aberdeenben (október 14-23.). Az előadó-művészet minden válfajában várják a jelentkezőket. Cím: Aberdeen Alternative Festival, 15/17 Belmont Street, Aberdeen AB10 1JR

• Nemzetközi Workshop Fesztivál lesz Londonban, a témák: Clowning (Derevo), Butoh (Carlotta Ikeda), Kantor (Zofia Kalinska), Post-Sztanyiszlavszkij (Anatolij Vasziljev) (szeptember 6-október 8.). Tel.: 44 /171 924 7733 ,  
e-mail: i-w-f@i-w-f.demon.co.uk

További információk Heindl Vera irodavezetőnél, az ITI Magyar Központjában kaphatók (Bp. Krisztina krt. 57. Tel.: 1 - 212 5247)

## SUMMARY, 1999/8

The issue opens with István Nánay's account of two recent festivals: the eleventh festival of Hungarian ethnic minority theatres from the neighbouring countries, always held at Kisvárd, Eastern Hungary and the eighteenth National Theatre Meeting, organized this time at Győr, Western Hungary. After giving an overall picture of both manifestations that offered fifty-one performances by thirtynine companies, Mr. Nánay expresses his views about the future and opts for a multiplication and thematic diversification of festivals, in accordance with the changing and more and more varied aspects of Hungarian theatre.

The next group of contributions is devoted to today's dance theatre. Lívia Fuchs shares with the reader her impressions of the nationwide festival of modern dance and movement theatre held at Veszprém; András Forgách saw *Midnight Marathon*, a highly special dance event organized at the marble hall of the Budapest Ludwig Museum and featuring the vibrant personality of dancer Andrea Ladányi; and Katalin Lőrinc talked to Ms. Ladányi herself.

Writer, playwright, translator Margit Gáspár died four years ago, at the age of 89. The eight years she spent between 1949 and 1956 as managing director of the Budapest Operetta Theatre and which brought forth a flowering period of this popular genre are evoked in the first part of a hitherto unpublished interview Sándor Venczel made with her back in 1988.

In his column concerned with theatre research, Géza Fodor introduces and publishes a theoretical essay by German scholar Manfred Brauneck concerned with some fundamental aspects of theatre aesthetics. After Margit Gáspár, another characteristic figure of the past emerges through the recollections of Gyula Bakos who, from 1960 to 1964, held the then highly important post of party secretary at Budapest's National Theatre.

In the third part of his survey of today's overall theatre situation in Hungary, István Szabó this time analyzes composition, choices, demands and priorities of the public as estimated during the season 1997/98. On the occasion of an exhibition of works by József Szajna which the great Polish artist honoured by his presence, we publish an essay in which he himself sums up his aims and experiences, an interview Patricia Pászti made with him during his visit in our capital and Zbigniew Taranienko's comprehensive study of the personality and significance of his illustrious fellow-countryman.

This month's playtexts are *Surgery* by István Eörsi and *In Rotation* by János Gosztönyi.

**ÉLET ÉS**  
**IRODALOM**  
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

**Pénteken keresse az újságárúsnál, vagy fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj- egy évre: 4512. Ft, fél évre: 2256. Ft, negyedévre: 1128. Ft

**Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra**

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre  
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

# MAGÁTÓL NEM KÉSZÜL EL



A MAGYAR FILM SZOLGÁLATÁBAN