SZÍNHÁZ

Malonyay Dezső: Törekvések és eredmények • Molnár Gál Péter: Vidék? Vidék • Köröspataki Kiss Sándor: A királypince vendégei • Szántó Erika: Dóm téri Rómeó és Júlia • Majoros József: Várszínházi esték Gyulán – 1972 • Nánay István: Együttesek együtt: az Orfeo • Pályi András: Dürrenmatt és Ionesco Shakespeare-átdolgozásai

1972
November

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1972. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, % évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

72.1727 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

Indexszám: 25.797
A címlapon:
Jelenet a kecskeméti Katona József Színház **Hamlet-előadásából. Hamlet:** Székhelyi József (Iklády László felv.)

TARTALOM

MALONYAI DEZSŐ

Törekvések és eredmények (1)

játékszín

MOLNÁR GÁL **PÉTER**

Vidék? Vidék! (2)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR A

királypince vendégei (5)

SZÁNTÓ ERIKA

Dóm-téri Rómeó és Júlia (9)

MAJOROS JÓZSEF

Várszínházi esték Gyulán - 1972 (13)

világszínház

BENKŐ **ÁKOS**

Jugoszláviai magyar dráma és színjátszás (15)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Moszkvai színházi jegyzetek (18)

PÁLYI **ANDRÁS**

Dürrenmatt és Ionesco Shakespeare-átdolgozásai (21)

DÉVÉNYI **RÓBERT**

Szabadtéri esték Skandináviában (24)

FÖLDES ANNA

A harmadik világ színháza (26)

LUKA PAVLOVIC

Dubrovniki jegyzetek - múltról és jövőről (34)

BÁTKI MIHÁLY

New York színházról színházra (35)

négyszemközt

KOLTAI TAMÁS

Jelmeztervezés vagy jelmezszervezés? (39)

VÁGÓ PÉTER
Csurka, Hubay, Maróti, Szakonyi a drámaíró és a színház viszonyáról (41)

színháztörténet

CSAPLÁR FERENC

Avantgarde és tömegszínház (45)

szemle

LUX **ALFRÉD**

Árnyék és valóság (48)

MALONYAY DEZSŐ

Törekvések és eredmények

Az elmúlt évadot még be sem fejeztük, máris értékelték és bírálták a színházak műsorát, előadásait, munkáját. De nagyon helyesen nem összefüggéseikből kiszakítva vizsgálták az egyes kérdéseket, hanem szubjektív és objektív feltételeik viszonylatában. Összességében - ha nagyon leegyszerűsítve is - az fogalmazódott meg, *hogy elkezdődött valami a magyar színházi életben.* A színházak műsorában és munkájában új vonások, határozottabb kontúrok jelentek meg. Az előző évek panaszait visszaidézve ez már majdnem elismerést jelent.

Mi indult el, ha csak a kezdeti lépések tapogatódzó próbálkozásaival is?

i. A színházi profilvitában hálás dolog elmerülni, hiszen a kérdés több oldalú megközelítésére alkalmas. Akik a problémához szubjektív és személyi oldalról közelítenek, azoknak legalább annyi igazuk lehet, mint a kérdést kívülről látóknak. Ma már nem vitatható, hogy színházaink vezetői nemcsak törekednek arra, hogy egyértelműen hirdessék meg művészi hitvallásukat, hanem műsorukban is kifejezik ugyanazt. (Hogy a műsor önmagában még nem *a profil,* azt jól tudjuk. De - érthetően - az azonosság és különbözőség vonatkozásait mindig itt kezdik keresni.) Ezek a megfogalmazások a művészi törekvésekről, a műsorról, a rövidebb és hosszabb távú elképzelésekről nagyon egyértelműek és határozottak, nem kötelező protokollnyilatkozatok immár. A művészi meggyőződés, az elkötelezettség, a feladatban való hit érződik bennük.

Mindegyik színházvezető más módon közelíti meg és más módszerrel kívánja megvalósítani elképzeléseit. Önmaguktól kérik számon elsősorban az egymástól való elhatárolódás feltételeit - az egyébként közösen is megfogalmazható cél érdekében. Igaz, hogy ez még csak kezdeti igény, de az is tény, hogy a szükségességét felismerték. Ha a programokat nézzük, láthatjuk különbözőségüket. Ez még természetesen nem a megvalósult „profilokat" jelenti, hanem a törekvések különbözőségét. Majd csak az évek mutatják meg a már most számon kért eredményt. Nem is lenne reális a megfogalmazások különbözőségét igényelni. Majd szembesíteni kell a nyilatkozatokat a megvalósult eredménnyel.

2. A színházi vezetés soha nem lehet személytelen. Akkor sem, ha a legszélesebb demokratizmus alapján áll és testületi formákat ölt. A színházi vezetés ugyanúgy személyessé válik, mint ahogyan a közös színpadi munkának is egyenként részesei a színészek. A színházi vezető - akár „művész", akár nem - fémjelzi a színházat.

A színház mint alkotóműhely sokban különbözik más alkotóműhelyektől. Ez rendkívüli sokoldalúságot követel a vezetőtől. Legelsősorban azt, hogy a rábízott tehetségekkel jól gazdálkodjék.

Menjünk azonban csak sorjában. Az ismert és eléggé kiszélesedett vita során a vitatkozók így fogalmaztak: egy mű-vészi alkotóműhely szinte alapvető lét-feltétele, hogy azok dolgozzanak együtt, akiknek művészi hitvallása, ha részleteiben nem is, végső célkitűzéseiben azonos. Ez olyan optimális óhaj, amely nem számol a realitásokkal.

Ha a dolgokat és a problémákat nem vesszük tudomásul - ezzel még nem oldottuk meg őket. Az alkotóműhelyek közös munkájának egyik alapvető feltétele kétségtelenül az, hogy a megfelelő emberek megfelelő helyen, a megfelelő együttesben dolgozzanak.

Mindenfajta vezetés és irányítás legfőbb tulajdonsága az adott helyzet fel-ismerése kell hogy legyen. A helyzet-felismerés előtt hosszú évre szóló elképzeléseket kell kidolgozni ahhoz, hogy a bekövetkező változó helyzetben okosan és felkészülten lehessen reagálni a változásokra.

Egy helyzet kívülről kezdeményezett vagy erőszakos megváltoztatása ritkán hoz termékeny megoldást. A színházi alkotóműhelyeket éppen ezért az összes várható változások figyelembevételével kell kialakítani. Ha jó az előzetes és sokoldalú szempontokat is magában foglaló koncepció, akkor a változó helyzethez való megfelelő alkalmazkodással mindig közel juthatunk a helyes megoldáshoz.

3. A színházi alkotóműhely legfontosabb munkásai a színészek és a rendezők. Évről évre mind nagyobb felelősséget jelent a végzős színész- és rendezőhallgatók elosztása. A felelősség évről évre növekszik, mivel a pár éve kialakult új helyzetben a szerződéskötések szabadságát össze kell egyeztetni a társulatok kialakításának a feladataival. Amióta nincs kötelező vidéki gyakorlat, azóta nincs központi elosztás vagy személyi irányítás sem. A helyzet ellentmondásosságát mégis fel kellett oldanunk. Az elmúlt évadban először vezettük be közös megegyezés és elhatározás alapján az úgynevezett előszerződéses rendszert. Ennek a következő a lényege: mind a vidéki, mind a budapesti színházak egymással és a végzős színészhallgatóval közösen egyeznek meg abban, hogy az érdekeltek a meghatározott időre kötött szerződés lejárta után melyik színháznál folytatják munkájukat.

Számos eredményt lehet várni ettől a megoldástól. Elsősorban azt, hogy maga a pályakezdő színész több évre előre tudja sorsának alakulását. Várjuk ettől a megoldástól azt is, hogy az ebben a rendszerben vidékre szerződött fiatal művész budapesti „gazdája" szerepről szerepre nyomon követi előszerződéses tagját, és így jobban megismeri. A főiskolai vizsgaelőadások - ha sok mindent megmutatnak is a pályakezdő növendékekről - nem mindenhatóak. Egy idegen vagy ismeretlen környezetben más a kép ugyanarról a színészi teljesítményről. A kölcsönös és jobb megismerés nem okoz majd olyan „kihagyásokat" a fiatal színész pályáján, amilyeneket a múltban tapasztaltunk. Várható természetesen az is, hogy az előszerződések ideje alatt a szerződő felek - színészek és színházak - éppen a tapasztalatok alapján módosítják a szerződést. A kezdeti tapasztalatok azt mutatják, hogy egy vidéki szerződés így *nem ítélet,* hanem termékeny része egy művész pályájának, és éppen a legfontosabb időszakban, a kezdeti lépéseknél, a pálya kialakulásának nagyon érzékeny éveiben.

Ezt a kölcsönösen előnyöket szolgáló előszerződéses rendszert nemcsak a pályakezdő fiatalokra vonatkozóan lenne helyes bevezetni. Egy ilyen rotációs szerződéses rendszer valóban kiegyensúlyozottabbá tenné az együttesek kialakításának igen nehéz munkáját.

4. A pályakezdő rendezők színházi munkára való előkészítését is egy átfogóbb elképzelés alapján kell megszervezni. A feladat már a diplomamunka előkészítésének fázisában a hallgatók előtt áll. Ebben az évben talán már sikerül minden zökkenő nélkül elérni, hogy a rendezőhallgatók utolsó évüket mint gyakornokok annál a színháznál töltsék, ahol diplomamunkájukat rendezik. Ez

alatt az idő alatt megismerik a színházat, a színészanyagot, a művészi feltételeket és a körülményeket, melyeknek együttes ismeretében reálisan készülhetnek fel diplomamunkájukra. Örvendetes, hogy több színház már a diplomamunkát megelőzően feladatot bízott a végzős hallgatókra, és ezzel növelte önbizalmukat.

A rendezők szerződtetési rendszerére ugyanaz vonatkozik, mint amit a végzős színészekről mondottunk. A különbség talán annyi, hogy jóllehet a végzős színészhallgatók évi száma sem sok (kb. 10-15 fő), rendezők viszont csak három vagy *négy* évenként kerülnek ki a főiskoláról.

5. Átgondolt elképzelésekkel és legalább fő vonásaiban kész tervekkel egy reális, az alkotóműhelyi önállóság elvét figyelembe vevő személyi politika alakítható ki. Azonnal itt a kérdés : milyen biztosítékokat - nem utolsósorban *személyi* biztosítékot - tudunk teremteni a jövőben ezeknek az elképzeléseknek a megvalósításához ?

Ez a színházi vezetés vagy még pontosabban: a színházi vezetők állandóságának a kérdése, amely sok ellentmondást hordoz. Maguk az érintett személyek vetik fel elsősorban, hogy az ugyanabban az alkotóműhelyben folytatott munka előbb-utóbb olyan művészi fáradtsághoz, sokszor szellemi kimerültséghez vezethet, amely már károssá válik. Az ajánlott vagy óhajtott személyi cserék ilyen indoklása sokszor megalapozott. A közös alkotóműhelyben dolgozó művészek hasonló problémáit kívánta megoldani a szerződtetési rendszer. Minden hátulütő és nehézség ellenére a tapasztalat az, hogy nem a megadott lehetőség szűk, hanem a szerződtetési rendszer bátortalan, ötlettelen alkalmazása gátolja az eredményeket.

A színházaktól azt kívánjuk, hogy különbözzenek egymástól, legyen profiljuk. A profil végeredményben sajátos megjelenése azoknak a törekvéseknek és elhatározásoknak, amelyeket az erre megfelelő társak együttes munkájával alakít ki a színház vezetője. Elvárjuk tőle, hogy megfogalmazza legfőbb törekvéseit, szándékait, művészi hitvallását, és ezzel egyidőben évekre szóló mű-sorvázlatot mutasson be. Ezeknek a várakozásoknak nem improvizációkkal kell megfelelni évről évre. Improvizálással nem lehet profilt kialakítani.

A koncepciózus színházvezetéshez programra, társulatfejlesztési, műsorpolitikai elképzelésekre és hozzájuk kapcsolódó résztervekre van szükség. Csak ez teszi hitelessé a vezetői nyilatkozatot. Így már évek múlva szembesíteni lehet a színházvezetőt saját programjával. Mennyi idő kell ahhoz, hogy egy jól átgondolt színházi elképzelést meg lehessen valósítani? Általában azt mondják, hogy legalább öt-hat év.

Ha most már összerakjuk az összes eddig felvázolt jellemző tényezőt, akkor kiderül, hogy egy színházi vezető - vagy egy színház - munkáját csak ennyi idő után reális helyesen és megbízhatóan értékelni. Ebből az a lehetőség is adódhatna, hogy *csak előre benyújtott művészi program alapján adjunk színházvezetői megbízást.* Hosszú távon majd el lehet jutni odáig is, hogy több benyújtott programot és elképzelést vessünk össze egy-mással, mielőtt választanánk.

6. A magyar színházak külföldi és a külföldi színházak magyarországi vendégjátéka; a körzeti színházi rendszer kialakulása és mind szélesebb kibontakozása; az amatőr színjátszással való kapcsolataink és ezek vitája; a színházi propaganda hazai és külföldi gazdagodása; drámapályázatok meghirdetése és sikere; vidéki színházi napok és találkozók: ezek az eredmények is hozzátartoznak az elmúlt színházi évadhoz. A feladatok a jövőben is hasonlóak.

Azt, hogy melyik feladat mikor kerül előtérbe, nemcsak a színházi igény határozza meg, hanem az a külső környezet, amely a színházat körülveszi. De - a külső feltételek és adottságok figyelembevételével - a feladatok sorrendjének elbírálása csak akkor végezhető el helyesen, ha egy jól átgondolt és minden szempontból a realitásokon nyugvó program áll a színházi munka középpontjában.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Vidék? Vidék!

Négy vasárnapon át tartott a rádióban a vidéki színházak *Ez az én színpadom* című kabaréja, amelyet különös előszeretettel neveztek nem budapesti színházi vetélkedőnek. Tíz vidéki színház vetélkedett . . . nem tudni miért. Valószínűleg a legjobb rádiókabarét játszó vidéki színház címért. Mire ezek a sorok meg-jelennek, ország-világ tudni fogja, melyik vidéki színház tud leginkább hang-kabarét játszani, a szavazóképes közönség megítélése szerint. Biztos, valami díjat is fog kapni a legkabarébb műsor, de remélhetőleg a következő években ezt a színházat nem fogják kabarévá szakosítani, hanem továbbra is játszhat prózát és zenés darabot, operát és gyerek-drámát vegyesen.

A vetélkedőműsor szervezői büszkén nyilatkozták, hogy az országos erőket egybeszervező monstre-kabaré felvételei során olyan tehetségeket fedeztek fel szövegírók és színészek között is, akikről eddig sejtelmük sem volt. Ez koránt-sem arra mutat, hogy mennyi rejtett tehetségünk kallódik kihasználatlanul, csupán csak arra, hogy a rádiókabaré szerkesztői keveset járnak az utóbbi időben vidékre színházat nézni. Ha jártak volna: nem lett volna számukra az eredmény meglepetés. Latinovits felfedezését, remélem, ők sem veszik felfedezésszámba. A kaposvári Koltai vagy a békéscsabai Várkonyi humora ugyanúgy nem újdonság, ahogyan a szolnoki Újlakié sem. Hogy Halász László jó vígjátékszínész, az ugyanolyan evidencia, mint Máriáss József felfedezése.

Ne komolytalankodjuk el azonban ezt a nagyon komoly kérdést. Mi lesz a vetélkedőkabaré befejeződése után? Bővül-e a rádiós étlap ? Nyilván, bővül. Felfedeznek néhány mikrofon elé alkalmas színészt? Felfedeznek, bizony. Aggódom, hogy - miként az lenni szokott - túlságosan is felfedezik, agyonfelfedezik: mostantól kezdve egyikük-másikuk ügyeletes hang lesz a rádióban, hogy azután hangjuk eluntával visszakerüljenek a nem foglalkoztatottak közé. Mert nálunk elképzelhetetlen az egyenletesség a szereposztásban. Divatba jöttével vagy

A „nem budapesti" színházak rádióvetélkedője legföljebb a kabaré helyzetén segített, a vidéki színházakén kevésbé. Mit jelent a „vidéki" jelző : minőséget vagy földrajzi helyet ? A vidéki színészt - még ha filmen, tévében, rádióban szerepel is - igazán a saját színháza minősíti. Vidéki színházaink keveset merítenek 1 helyi sajátosságokból: utánjátszanak.

agyonterhelnek valakit szerepekkel, vagy évekig nem kopogtat rá a kutya sem.

Mi lesz azonban a többivel, a most fel nem fedezettekkel? Néhányszor behívják őket a stúdióba, és szerepet kapnak. Ha a rendező rendezni fog a televízióban, talán még ott is gondol egyikre-másikra a szereposztás összeállításakor. Sőt: ha nagyon beleszerelmesednek a vidéki színészek foglalkoztatásába, akkor a rádió egyik produkciója majd lekocsizik valamelyik vidéki városba, és vagy a helyi stúdió falai között vagy a színháznak egy erre alkalmas helyiségében vesznek fel rádiójátékot, irodalmi műsort. Volt már rá példa. Olyankor, amikor a minisztérium vagy a sajtó túl makacsul szorgalmazta a vidéki színészek foglalkoztatását.

Mi lesz ilyenkor? Mi változik meg?

Semmi.

Néhányan keresnek néhány forintot, és avval az ábránddal hajthatják álomra fejüket a színészházban (ha van számukra hely), hogy foglalkozik velük a főváros. Felfedezés nincs, nem lesz. És nem szűnik meg a fővárosi és a vidéki színészet közötti különbség. Nem is szűnhet meg ilyen karitatív módon.

Ha a vidéki színészélet panaszairól hallunk vagy írunk, legtöbbször azt emlegetik vagy emlegetjük, hogy a vidéki színész nem televíziózik és nem rádiózik. A filmezést most már kevesebben sorolják a panaszos jajok közé, mert a filmesek - kimerülvén a budapesti egyeztetőlap kínálata - lassan rászoktak a vidéki színházak „arcaira". Sőt, hovatovább, ha ki akarnak osztani egy-egy szerepet, előbb a kolozsvári és marosvásárhelyi társulatot gondolják végig. Tanay Bella hamarabb jut eszükbe Schubert Évánál - mert most ő a soros elfelejtett, Szilvássy Annamáriánál előbb gondolnak Széles Annára. A nem erdélyiek közül Patkós Irma van divatban most, de nem kapott filmszerepet évek-évtizedek óta Hamvay Lucy, Takács Margit, Szilassy Ibolya, Somogyi Erzsi . . . folytatható a lista Budapestről is, vidékről is.

Ez a színészválasztás természetes (?) ciklikussága.

Folytassuk azonban a televíziózásnál-rádiózásnál. Szükség *van* rá? Szükség, mert országos ismertséget szerezhet a színésznek: ha jó színész. És mellékkeresetet adhat: akkor is, ha rossz színész.

De adhat-e vajon művészi fejlődést, kibontakozást, segítséget a művészi pálya kiteljesítéséhez? Anélkül, hogy megsértenénk a televíziót, a rádiót és a televíziózó meg rádiózó színészeket, azt kell mondanunk: nem adhat. A tévé- és rádiószerepek többsége rutinból előhúzott, készből gazdálkodó ipari munka, mellékkereset, hakni, gyorstermék. (Hiszen, ez is oka, hogy a rendezők annyira ragaszkodnak a bevált szereposztásokhoz, a pofoncsapó kiosztáshoz.) Á szinkronban végzett rendszeres munka vagy a gyakori rádiózás tagadhatatlanul hozzá-adhat valamit a színészi beszédkészség csiszolásához, a gyors és tömör rögtönzésekhez, a szerep lényegének sebes áttekintéséhez. De amennyi előny származik, annyi el is vész menten, mert a szinkron, a rádió és a tévézés folytonossága az anyaszínházi művészi munka rovására megy - ha másképpen nem, akkor úgy, hogy az erőgyűjtés, újratöltődés, pihenés idejéből kell szakítani rá időt. Gábor Miklós könyvében olvasható, hogy a színészi lázas tevékenység félrevezet, azt hiszi a színész magáról, hogy dolgozik, miközben csak pénzt keres, miközben kilúgozza magát és fölösleges, mellékes feladatokat lát el.

Á rádiózástól nem gazdagodik a színész, inkább csökken művészi ereje. Csak kereseti forrásként üdvözölhető a vidéki színészet szempontjából a mellékes kereset. Itt már lényeges problémába ütközünk, de nem tartanám igazságosnak és egészségesnek, ha a vidéki színészet gondjait rádiózással vagy a tévészerepek gyakorításával vélnék megoldani. A vidéki színészek fizetését kell rendezni - még sürgősebben, mint a fővárosiakét -, rendet teremteni lakáskörülményeikben, és utazási igazolványaik terén. (Régen, a vidéki nemzeti színházak - tehát a szegedi, pécsi, miskolci - az állami tisztviselők jogait élvezték, így a félárú utazási igazolványt is. Vajon, túlságosan nagy tehertétel volna a MÁV-nak, a Szövetségnek, vagy tudom is én, kire tartozik ennek megoldása pénzügyileg, hivatalilag, ha a vidéki színházak tagjai félárú utazási bizonyítvánnyal tehermentesülnének a fővárosba utazgatás költségei alól, és legalább a lehetőségük meglenne rá, hogy - ha kedvük tartja - megnézzenek Pesten egy-egy színházi előadást, meghallgassanak egy-egy koncertet, vagy egy-egy fontosabb kiállításra felvonatozzanak?)

Végére hagytam a nem budapesti színház kifejezés megkérdőjelezését. Mindvégig szándékosan használtam a vidéki jelzőt, és a jövőben is azt használom, mert a nem budapesti (eltekintve attól, hogy nehézkes), nem is fedi az igazságot, mesterkélt és álnokul szemforgató. Szemforgató, mert a problémákat úgy kívánja megoldani, hogy megváltoztatja a nevet. Mesterkélt és magyartalan, nehézkes és hamis, mert ha megkérdik, hol van Hortobágy, senki sem fogja azt mondani: nem Budapesten; ha Szeged után tudakozódik valaki, sosem fogja válaszul kapni, hogy ez nem budapesti város. Van a főváros és van a vidék. Ez az ellentmondás feloldható volna oly módon, ha az ország valamennyi megyéjét Buda-pesthez csatolnák közigazgatásilag, és Miskolc például Budapest peremvárosa volna. De nem az elnevezésen múlik a dolog.

Vidéki: ez nem minőségjelző. Vidéki: ez nem minősítés, hacsak nem egy fővárosi produkció jelzője. A kültelki - ami a színházi kritika egyik legsértőbb kitétele - csak akkor bántó minősítés, ha bel-városi színházra értendő.

A vidéki nem sértés, nem megkülönböztető jelölés. Földrajzi meghatározás.

Á század elején nem volt sértés vidéki újságírónak lenni, vidéki költőnek, vidéki művésznek, mert a szellemi élet legjobb erői vidéken éltek. Á Bakony az ő Párizsuk volt.

Nem Budapestre, nem Párizs vagy Hollywood után kell ácsingózni, hanem ott kell megteremtenünk a magunk Budapestjét, Párizsát, Hollywoodját, ahol élünk. Nem felutazni kell a fővárosba, hanem ott nyújtani a legmagasabb és legteljesebb emberi-művészi magasságot, ahol vagyunk. Tagadhatatlan, ennek lehetősége a körülményektől is függ, de legalább annyira a belső tűztől, kitartástó], eltökéltségtől, tehetségtől.

Hogyan lehet szellemi fővárost csinálni abból a vidéki városból, ahol működünk vagy' ahol működnünk kell?

Úgy nem lehet, ha a fővárost utánoz-

zuk. Nem lehet pesti utánjátszó színházként. Nem lehet fővárosi modorok, stílusok, találatok, hangsúlyok lemásolásával. Csak úgy lehet, ha a helyi közösség szerves részévé válik a színház, ha kitágítja a szűk vidéki városban a méreteket földgolyóbis méretűvé. Hogy valamelyik vidéki városban eleven-e a színház, magas színvonalú-e, az természetesen a várostól is függ. Mert színház csak ott virulhat igazán, ahol sok ember nagyjából ugyanarra gondol. Ahol szellemi közösség van. Ahol szellemi, társadalmi élet van. Ahol nem Budapest felé fordítják arcukat, mint egyetlen országos nap felé, hanem öntudattal, büszkeséggel (és nem gőggel) élik a saját életüket, végzik munkájukat. A vidéki színházak helyzete természetesen visszatükrözi a vidéki városok helyzetét - mondhatják. Igen, csak a színház éppen a városok demokratizmusának, helyi öntudatának egybeszervezésében sokat tehet. A színház egyik fő feladata belenőni a városba, magasabb erkölcsöt, magasabb törvényű életvitelt sugallni, emberi-állampolgári küzdésre buzdítani az embereket. A „haladjatok, majd aztán pártolunk, pártoljatok, majd aztán haladunk" felfogás bukást hoz mindkét félre nézvést.

Ha visszatekintünk az államosítástól eltelt évekre, színháztörténetünkben jó néhányszor „ugrott ki" egy-egy vidéki színház, előreiramodott a többiek elé, és évekig Bezzeg Színház volt, őt emlegették példaként, irigyen, elismerően. Azután szétzilálódott. Á főrendező Budapestre szegődött. Magával vitte a vezető színészeket. Vagy a vezető színészeket vitték el, és a főrendező kifáradt, eltunyult.

Volt így már Miskolc a vezető helyen. Háromszor Debrecen. Volt Pécs. Volt Kaposvár. Néhány éve pedig Veszprém a Bezzeg.

Ezek a föllángolások, hamar hervadó virágkorok személyekhez kapcsolódnak. Katona Ferenc-Lendvay Ferenc pécsi színházvezetéséhez. Vámos László, majd Lengyel György debreceni művészeti vezetéséhez.

Vagy jól jön ki a lépés - vagy sem. Vagy elfogadja a város és környéke egyetlen ember ízlését, színházi elképzeléseit, műsorrendjét, játékstílusát - vagy visszautasítja. Láttunk már arra példát, hogy Debrecenben Brecht és a brechti színjátszás tömegeket sodort magával, felkeltette nemcsak az egyetemisták érdeklődését, hanem a gimnazistákét, és a színház főrendezője meg színészei haj nalig vitatkoztak Brechtről és a felvetődött világnézeti problémákról - ipari tanulók között. Ez arra példa, hogy a város értelmiségi rétegére építették mű-sorukat, figyelembe vették a körülményeket - azt például, hogy az egyetemistáknak mi az ízlése, mi érdekelné őket és milyen előadásban -, és az izgatott nézők magukkal sodorták a többit is, tömegsikert csináltak. De van arra is példa, hogy egy remekül vezetett, kifinomult irodalmi és színházi ízlésű színház tökéletesen elszakadt a város rossz ízlésű értelmiségi köreinek nagyképűen sznob és ennek megfelelően veszedelmesen fél-művelt, ásatag ízlésgőgű nézőrétegeitől. A színház zajos kritikai sikereit más városokból érkezett szakmai nézők lelkesedése és a városi közönség távolmaradása közben játszotta le.

Egyetlen olyan példát sem tudok azonban mondani, ahol a város és megye vagy a tágabb tájegység irodalmi, drámai, színjátéki, történelmi hagyományait tudatosan és sorozatosan élesztgetnék, ahol megpróbálnák a színház működését összekötni a megye történelmi és művészettörténeti múltjával, létrehozni azt a különleges játékstílust, színházformát, mely csak ott érvényes, csak ott születhetik meg.

Sokat morgolódunk a vegyesfelvágott évi műsorrend ellen. Jó volna egyszer tanulmányban feldolgozni vagy egy szövetségi értekezlet tárgyává tenni, hogy az egy cigány, egy király . . . egy klasszikus, egy modern, egy nyugati, egy népi demokratikus dráma elvek szerinti műsor mennyire gátló, mennyire egymást kizáróan közömbösítő, mennyire habarékprogram. Meg kellene vizsgálni, hogy a műsorszerkezetnek ez a formája az ötvenes évek túl óvatos, kötéltáncosian egyensúlyozgató taktikázgatásának maradványa, gyáva, arctalan, világnézeti eltökéltség nélküliséget eláruló vonása. Azt is meg kellene vizsgálni, hogy ez a fajta műsorépítkezés szükségszerűen fojtja el csírájában az önálló gondolkodású, önálló stílusú rendezői, színházi jellemvonásokat. Utánjátszó színházzá avatja a színházat. Másodhetes reprízzé. Híres előadások házilag előállított, belegazdagított másolataivá teszi az egyes előadásokat. Nem rendezői életművek, nem színházi stílusok követhető gondolati és stiláris vonulatok épülnek így ki, csupán egy-egy előadás, elszigetelten a többitől, akár a soron következő bemutatótól is.

Meg kellene azt is vizsgálni, hogy a nyári játékok mennyire exportelőadások, Budapestről leruccanó színészek, rendezők, műsorok keverékei, nem pedig a hely és a környék kultúrájából, múltjából fakadó természetes megnyilvánulások.

Talán egyedül Veszprém gyanúsítható azzal, hogy folytonos kapcsolatot tart a megyében élő írókkal. (Akik azonban csak bajosan sorolhatók a megye írói közé.) De még ez is több és gyökéreresztésre életképesebb a színházi „minden-evésnél". Tudnak-e mutatni azonban egyetlen színházvezetőt, egyetlen - akár fiatal - rendezőt, aki beleásta volna ma-gát a színházát övező megye színházi hagyományaiba, felmutatott volna egyetlen elfeledett színjátéktípust is, akár valóban elsüllyedt színházi játékformát, akár csak népi teátrális szokást, és azt ültette volna színpadra, vagy abból sarjaztatott volna új színpadi formát? Nem, ehelyett vigyázó szemeiket a fővárosra vetik vagy a világ színházi fővárosaira. Találunk vidéken budapesti, párizsi, varsói, prágai, moszkvai előadásokat, alig valamivel rosszabbul megvalósítottan, csak kicsikét pontatlanul lemásoltan. (Vagy fejezzük ki magunkat illedelmesebben: megihletetten.)

Beszélni kellene egyszer a vidéki színházaknak saját közönségükkel való kapcsolatáról. Úgy tapasztaltam: ez merőben formális, vagy ha nem az, túlhaladott társadalmi állapotban született. A vándorló vidéki időkben, amikor utazó társulatok rótták a vidéki városokat, a „tegyük el a lepedőket: jönnek a színészek" korszakban erősebb és több szálú kapcsolata volt egy-egy vándortársulatnak a várossal. Nemcsak a személyi kapcsolatról van szó, a hírverésről, az előadás előtti hírharangozó hatáskeltésről, a színházi atmoszféra spektákulumot megelőző felkeltéséről. Ezek egy része kényszerűen sorvadt el, másik felét hagyták elszáradni. A színészek és a színházak többsége elszigetelt idegenként él benne a város társadalmában. Vagy átmeneti állomáshely számára a város, vagy ha leszámolt a Pestre kerülés ábrándjával: akkor bele-nő a városba, de mint ivócimbora, vadásztárs, szőlősgazda.

Miközben a színházak lemondtak egy sereg kapcsolat lehetőségéről, nem növesztettek újakat, nem alakítottak ki szoros és eleven együttélést a várossal. Nem tájékoztatják a közönséget kellőképpen működésükről, és nem kapnak elegendő tájékoztatást visszafelé: a közönségtől a színház felé. Nincs műsorfüzet, ha van: díszes szereposztás mind-

össze. (Ez is jobb a budapesti semminél persze, ahol még ez is megoldhatatlan.) És csak a miskolci-egri színháznál találunk bővebben tájékoztató, színesebben szerkesztett színházi újságszerűséget.

De hiányzik a közönségtalálkozók újszerű kialakításának, új tartalmú ápolásának felhasználása a színházi közönség eligazítására, továbbképzésére, beavatására a színház működésébe, a művészi munka mikéntjébe és megértésének segítésébe. S hiányzik a közönség kívánságainak, ízlésének alaposabb felmérése, megismerése is. Ha mégis van: esetleges, kampányszerű, folytatás nélküli, szeszélyes.

Tíz esztendeje heveny sajtóviták folytak arról: elcsábítja-e a televízió a színházlátogatókat? Konkurrencia-e a tévé a színháznak? A hullámok elültek, mert kialakult a válasz formulája: csak a rossz színháznak versenytársa a tévé, a jó színháznak hírverője, segítője. Beletörődött ebbe mindenki. Elült az izgalom. S boldogan folytatták munkájukat ugyanúgy, mintha nem volna televízió. Elfelejtették, hogy bár valóban nem szünteti, nem szüntetheti meg az élő színház vonzását a televízió, de csökkentheti csábítását, pótszerként elvonhatja közönségét abban az esetben, ha a színház nem vesz tudomást létezéséről, és ugyanúgy, változatlan eszközökkel kíván élni mellette. Az élő színházi élmény le tudja győzni a kényelmesen falból csorgó műsor csáberejét, ha le akarja küzdeni, ha tesz is valamit a verseny érdekében. Ha módosít eszközein, működésén.

Vidéken ez fontosabb kérdés, mint a fővárosban.

A vidéki színháznak nemcsak a televízió adása jelent versenyt, hanem a pesti színházak is. Kialakult a vidéki értelmiségnél egy újfajta szokás: ha mindenképpen színházba akarnak menni, autójukba ülnek és felkocsikáznak Budapestre. Voltaképpen igazuk van, amikor így sznobkodnak. Budapesten ugyanazt láthatják, csak jobb, fényesebb kiadásban.

A pécsi közönség nem kényszerül fővárosi balettet látni, mert van különleges, csakis ott megtekinthető saját balettje, amit a fővárosiak kényszerülnek kocsiba ülve megnézni, ha látni akarják.

A vidéki színház elnevezés mindaddig kellemetlenül hangzó lesz, ameddig vidéki színésznek lenni valóban hátrányosabb helyzetet jelent, ameddig a vidéki szín-ház nem egy vidék színháza lesz, hanem vidékiesen játszó fővárosmajmoló.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

A királypince vendégei

Jegyzetek a Pinkville próbáiról

Működik pedagógus- és orvostovábbképző intézet, jó néhány foglalkozási ágban biztosított már a szakmai továbbképzés. Színésztovábbképzés azonban nem létezik. Pedig hiánya évről évre érezhetőbbé válik. Újat kereső, sokoldalúságra törekvő színházaink mind gyakrabban üt-köznek az „ezt nem tudjuk" falába. A klasszikus és a modern darabok rendezői egyaránt sokszor igényelnek mostanában fejlett mozgáskultúrát, akrobatikus megoldásokat, jó énekesi képességeket. Ez azonban a színésszel szemben támasztott fokozott igényeknek csak az egyik oldala. Változó életmódunk, változó szokásaink a színház és közönség kapcsolatának újrateremtésére is késztetik a szín-házi szakembereket. Ismertek a külföldi példák s a hazai eredmények is, Kazimir Körszínházától a Huszonötödik Színházig vagy Giricz stúdiószínházi kísérleteiig. Megindultunk azon az úton, amely - remélhetőleg - az „all round", azaz kissé szabad fordításban a „minden-tudó" színészhez vezet.

Hagyományos nagyszínházaink közül most a Nemzeti Színház lépett ki megszokott környezetéből, hogy szokatlanságával és váratlanságával is vonzó helyen, a közönséggel szorosan összezárva próbát tegyen másfajta színészi eszközökkel. A választott színpadi mű formailag rendhagyó. A vietnami nép ügye mellett emel szót, kissé Brecht tandrámáinak modorában, az „agitprop szín-ház" eszközeivel. Sokan nevezték nyak-törő vállalkozásnak, amikor híre ment a tervezett előadásnak.

A Pinkville anatómiája

A próbafolyamatot ebben az esetben inkább gátfutásnak vagy akadályversenynek kellene neveznünk. Az első nehézséget a téma jelentette. Az amerikaiak vietnami agressziójának legutóbbi nyolc éve alatt szinte mindennap olvastuk, sőt láttuk, hogy mi történik Indokínában. Az információtelítettségnek az az állapota jött létre, amikor az újabb és újabb szörnyűségek híre már nem tudja kiváltani azt, amit megérdemelne. Szó sincs közönyről vagy cinizmusról, egyszerűen beállt az az állapot, ami súlyos baleseteknél is bekövetkezik. A fájdalomérzés kikapcsol, mert egyszerűen nem tudja elviselni az ingereknek ezt a tömegét.

Másodszor: nincs színdarab. A leírt színpadi mű tartalmaz tizenkét dalt, részleteket a tengerészgyalogosok kiképzési anyagából, vallomásokat a My Lai-i vérengzés vizsgálati jegyzőkönyvéből, az eredeti drámai dialógusok alig tíz százalékát teszik ki a *Pinkville-nek.*

A játékstílus megválasztását nemcsak a mű természete, hanem a budai vár királypincéjének szűkös keretei is döntően befolyásolták. Az amerikai előadásban, az American Place színpadán, amint olvastuk, fergeteges mozgást, nagyszámú akrobatikus megoldást láthatott a közönség. A budapesti bemutató nagyjából ugyanazt akarta elmondani; a katonai mechanizmus hogyan csinál gyilkost még a legszelídebb, legerőszakmentesebb, legvallásosabb amerikaiból is. Csakhogy a méretek eleve határt szabtak a mozgásnak, a sokkolásnak, a kegyetlen színház hatáselemeinek.

Ezért az ősbemutatóhoz képest a budapesti előadás stilizáltabb. Nincs annyi mozgás, nincsenek olyan naturalisztikus részletek, a hangütés inkább oratorikus.

Díszletekre se hely, se szükség. A ruhák inkább jelzésszerűen utalnak az amerikai hadsereg uniformisaira. Mrs. O'Carey (Csernus Mariann) ruhája is stilizált. Realista felfogásban legfeljebb egy O'Neill-darabban lehetne használni. Itt viszont a Gyászoló Anyának kellett megfelelő keretet adnia. A kellékeknél is cl akarták kerülni a valószerűséget. A puskák: botok, a rohamsisakok műanyagból készültek. A sisakoknak jelképfunkciójuk is van. A katonák abban a pillanatban szűnnek meg végleg emberiek és egyéniek lenni, amikor a fejükre kerül a roham-sisak.

A. világítás puritánságra törekszik. Színeket nem alkalmaz. A koromsötéttől a vakító világosságig terjedő fényerőkülönbségek hivatottak biztosítani a világítás változatosságát.

Próbakoncentráció

A nvelvoktatásban néhány éve meghonosodott az intenzív vagy más néven koncentrált módszer, melynek keretében a hallgatók rövid idő alatt óriási anyagmennyiséget kapnak, de a tanulás időszakára minden más tevékenységükkel leállnak. Reggeltől estig a nyelvvel foglalkoznak, sőt egyes kísérletek során még az al-

vás közbeni nyelvtanulással is megpróbálkoztak.

A Nemzeti Színház augusztusban szóról szóra ezt a módszert vette át. Marton Endre a próbák elején megemlítette, hogy Amerikában látott koncentrált próbamódszerrel négy nap alatt elkészült kiváló előadást.

A Nemzeti művészeinek nem volt ennyire rövidre szabva az ideje, de azért nem voltak sokkal jobb helyzetben. Az elmúlt évad végén mindenki megkapta a szerepét azzal, hogy augusztus közepén pontos szövegtudással köteles megjelenni az első próbán. A nyári szünet alatt mód volt a zenei korrepetálásra, az érdekeltek dalaikat is megtanulhatták. Marton útravalóul még annyit mondott a színészeknek, hogy ne úgy közeledjenek a szöveghez, mint egy Csehov-dráma esetében szokásos. Nem kell pszichológiailag elmélyedni. Sőt, a lélektani motiválgatás kifejezetten káros is lehet, mert az előadás később kidolgozandó, de körvonalaiban máris határozottan kirajzolódó stílusa ellen hat, a mondanivalót hatástalaníthatja.

Amikor augusztus közepén az egyik első próbára bemehettem, a királypincében külön-külön mindenki tudta a szerepét, a dalait, a jelenetek mégis szanaszét gurultak, az előadásnak csak az atomjai voltak meg. A feladatok sokfélesége, különneműsége miatt Marton rendezőbrigádot alakított. A darab elején a kiképzésre bevonuló Charlie-század *egy* része a színház ismert színészeiből, másik része a színház stúdiójában tanuló fiatal statisztákból állt. Az utóbbiaknak csak egy-egy kiáltásnyi szövegük van, a dalokat is csak kórusként éneklik, viszont pontos, katonás mozgásuktól sokban függ az előadás sikere. A stúdiósok mozgásának koreográfiáját Bánhidy Attila dolgozta ki, majd a részleteket Tatár Eszter építette össze a főszereplők jeleneteivel. Igen fontos szerep jutott Simon Zoltánnak, a zenei vezetőnek. Az első várbeli együttes próbán néhány alapvető nehézséget neki kellett leküzdenie. A még szokatlan akusztikai körülményekhez alkalmazkodva megteremtette a hangszerek (két gitár, orgona, dob, piszton) hierarchiáját. Ezt aránylag gyorsan sikerült megoldani, a fiatal zeneakadémisták biztosan uralták hangszereiket, s jól fogták a zeneszámok stílusát. Nagyobb próba-tétel volt ének és zene egymáshoz illesztése. Eleinte még nem is javította az énekesek előadói hibáit, mert ének és zene hangerőbeli egyensúlya, külön-külön tiszta hangzása is problematikus volt. Amikor a mozgásban levő énekes a zenekart takaró falhoz ért, egyszerre elbizonytalanodott, mert „árnyékba" került. A zenekar ugyanígy járt, nem hallotta a fal mögött az énekest. Újabb és újabb „piano", „forte", „sordino", „pianissimo" jelzések kerültek a kottákra, mire végre tisztulni kezdett zene és ének viszonya, s kialakult a további munka alapját biztosító harmónia.

Az esti, várbeli próbák adták fel a leckét másnap délelőttre. Reggel a színház épületében már fél tízkor megkezdődtek a mozgásgyakorlatok, a csoportos jelenetek (a „csontpuhító", a fegyverkiosztás, a bevetés, a vietnami lány megerőszakolása stb.) végtelenségig folytatott ismétlései. A cél az volt, hogy lecsiszolódjon minden esetlegesség, beidegződjék minden egyes mozdulat és szó.

Délelőtt tizenegykor kezdődtek az emlékpróbák a főszereplőkkel, Marton Endre vezetésével. Ezek a szerepek értelmezése szempontjából igen fontosak voltak, hiszen korábban nem tartottak elemző próbákat. Az előzetes elképzelések nem lehettek eléggé körvonalazottak, mert hiányzott még az előadás közege, a zene, koreográfia, szöveg, ének együttes dimenziója. Irodalmi elemző próbák helyett cselekvő elemzés folyt hát, a hangsúlyok és mozgások beállítása közben módosult, alakult, fejlődött az értelmezés is. A színészek - kivétel nélkül valamennyien - olyan realista festőhöz hasonlítottak, aki váratlanul absztrakt feladatot kap, s a keze mindig a megszokott ecset-vonásokat akarja, ösztönösen a valóságos világot festené.

Hogyan kell stilizálni?

Hiába volt a kezdeti instrukció, mindenki a realista színjátszás falához támaszkodott. Marton újra elmondta, hogy a kiképzés, az idomítás mechanizmusát kell bemutatni, nem szabad realista történetet játszani. A hosszú és kulcsfontosságú első jelenet, *A kinyírás iskolája* közben ilyen rendezői vezényszavak röpködtek: „szárazabban!", „félelmet keltően!". Az őrmesterek (Csurka, Izsóf, Szersén) hamarosan belejöttek az idegtépő ordítozásba. A rendező mégsem hagyta abba a gyakorlást. „Túl sok a szenvedély. Ti hidegfejű mészárosok vagytok, ezt csináljátok már húsz éve, innen mentek majd nyugdíjba. Legyetek vérfagyasztóak, szenvedély nélkül."

Az effajta rendezői utasítások egy részét meg tudták oldani a szereplők, másik részét azonban nem. Nagy stresshatásként nehezedett néhányukra az időhiány. A pattogóan, sürgetően, szándékosan a darab szellemében rendelkező Marton Endre keménysége egy-két esetben idegzárlatot okozott. Volt, aki egyszer csak nem bírta a feszültséget és kiborult. Néhány órás távollét azonban gyógyítóan hatott, s az esti próbára is jótékony hatással volt.

A stilizálásra vonatkozó rendezői elképzelések az esti összpróbán azért váltak világosabbá, mert a jelenetek összedolgozásakor kiderült, hogy Marton mire gondol, mit akar elkerülni.

A vietnami lány megerőszakolási jelenetében a koreográfia szerint a lány vonaglott, sikoltozott, szabadulni akart a katonák kezéből. A katonák vad bikákként ordítva rohantak rá. Marton nem engedélyezte a vonaglást, a sikoltás helyett egy éles pisztonhangot kért a zenekartól, a katonákat pedig csatakiáltásra utasította, mondván, hogy a jelenetben nem lehet semmi erotika, itt is az ellenség megsemmisítése történik, csak éppen más eszközökkel.

A rendező időnként saját ötleteit is megnyirbálta a gyakorlat próbája után. Először a vetítés közben Szersén - az egyik kiképző őrmester - kezébe mutatópálcát akart adni. Aztán rájött, hogy felesleges, a pálcát elhagyták.

A legnagyobb színészi feladatot Pathó István (Názáreti Jerry) kapta. Nemcsak azért, mert főszerep, hanem mert fizikailag, mozgásban is a legnagyobb próbatétel. 0, az erőszakmentes „virággyermek" és „Jézus-forradalmár" lesz az őrmesterek kiválasztott áldozata, akinek látványos megtörése után könnyebben megy az egész század megpuhítása.

Pathó könnyebben birkózott a „külső", akrobatikus mozgást jelzésekkel váltó koreográfiai feladatokkal. Ha kel-lett, macskaszerű puhasággal mozgott, máskor meg azonnal hozta a katonás keménységet. A darab képtelen és főleg motiválatlan mélylélektani fordulatánál, mely szerint a legszelídebb bárányból lesz a legvadabb tigris, jó néhány megoldással megpróbálkoztak. Egy alkalommal úgy látszott, hogy félelmében lesz örömkatona, majd a javított változatban az idegösszeomlást követő fásultság állapotában vezeti a csapatot My Lai-ba. A harmadik variáció: a kompenzálás. Az őt ért sérelmeket, veréseket, megaláztatásokat másokon torolja meg. Marton végül mindegyik megoldást elégtelennek érezte, s nem volt hajlandó belemenni a lélek-

tani indoklásba. Történt némi szövegrövidítés, a kábítószeres jelenet ritmusát felpörgették. Elmaradtak az álom realista rekvizitumai, a behunyt szem, a motyogás, a vizionálás. A Doki (Sinkó László) által végrehajtott lelki keresztre feszítés után Jerry kicserélve lép elénk. Félelmetes, vérengző bestia, igazi szuperőrmester. Magyarázat nincs, csak a tényt látjuk.

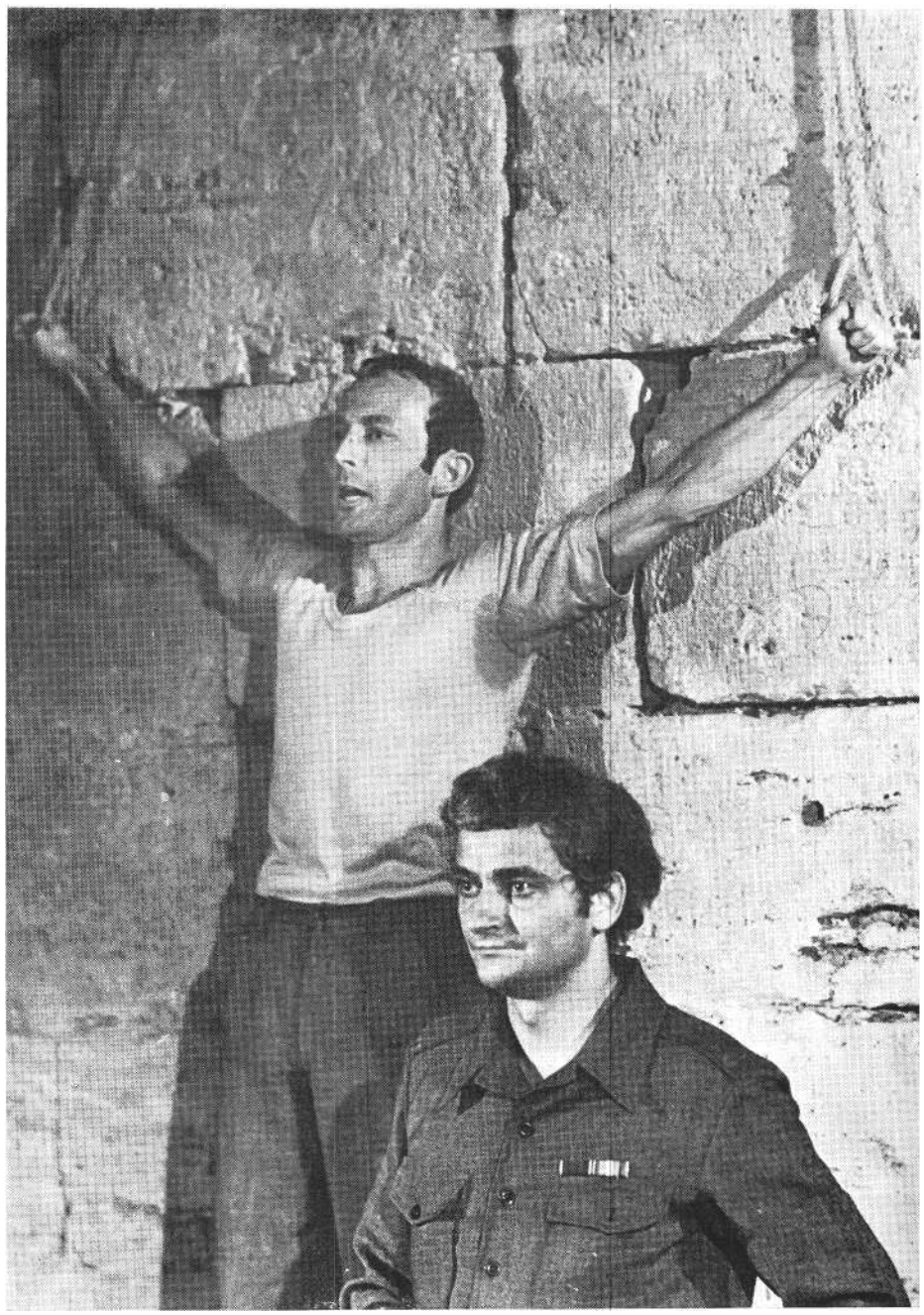
Jelenetmegoldások

A nyolc jelenet hangulata, funkciója jelentősen eltér egymástól, jóllehet különkülön mindegyik ugyanazt a szellemet sugározza. *A kinyírás iskoláját a* drill és a szavalókórusok határozzák meg. A második, harmadik és negyedik jelenet mozgalmas, cselekményes. Jerry a falon át megszökik, elfogják, visszahozzák és megbüntetik. Amikor már második nap-ja lóg kikötve, egy hálóba felakasztva, az őrmester még borzalmas vietnami fényképekkel is gyötri. Ezek a jelenetek csak a külsőségekben jelentettek a társulatnak újszerű feladatot. A futások, fekvőtámaszok, szuronygyakorlatok, békaugrások főleg a segédrendező Tatár Eszternek és a koreográfus Bánhidy Attilának okoztak gondot. De nem a végrehajtás, hanem a helyszűke adott sok munkát. Hogyan lehet stilizáltan, mégis nevetségesség nélkül a katonai kiképzőtábor hangulatát megteremteni alig pár négyzetméteren? A délelőtti próbákon Tatár és Bánhidy nemegyszer hajoltak a királypince térképe fölé, hogy megtervezzék ezt a különleges hadműveletet.

Mennyivel egyszerűbb volt a dolga az amerikai társulatnak a hatalmas American Place színházban. Ott az előadás kezdetén nagy csattanással bezárták a kapukat, a megafonok minden irányból ordították a fogadó szöveget, s a nézők között szaladgáló újoncok és ordítozó őrmesterek láttán a közönséget hamar elfogta a rekruták félelemérzése. A budai királypincében le kellett mondani a sokkoló kegyetlen színház kínálkozó lehetőségeiről.

Az ötödik jelenet, a hajóút Vietnamba, átmenetet alkot. A játékritmus lelassul. az eddigi mozgalmasságot teljes mozdulatlanság váltja föl, a hangulat meditatív. A képet Marton a sötét óceánra helyezi. Csak kis kézi lámpák világítanak, s mi-közben a szereplők beletörődötten és apatikusan monologizálnak, egy fény-szóró lassan körbepásztáz.

Megérkezik a század Vietnamba, következik a hatodik jelenet fordulata.



George **Tabori-Stanley Walden:** Pinkville (a Nemzeti Színház előadása a budavári **palotában).** Pathó István (Názáreti Jerry) és Sinkó László (Doki)

Megjelenik Doki (Sinkó László), a pszichológiai hadviselés mestere. Ez a figura íróilag is egységes, jól megfogott. Sinkó mindjárt a próbák kezdetén ráérez, hogy ő nem dolgozhat az őrmesterek módszerével. Itt már szabadtüzelési zónában vannak, a megfélemlítés már helytelen módszer. Nem pattogóan, hanem kedves hangon hívja elő az emberekből a szadista indulatokat. Természetesen ő is a legrosszabb médiumot, Jerryt választja ki, s fojtottan, kéjes izgalommal fokozza a fiú gyötrelmeit. Sinkó három fokozatot épít föl. Először a jelenetet bátran eltávolítja minden lehetséges valódi élethelyzettől. Majd megteremt egy képletet, végül a képletet megtölti élettel, anélkül, hogy a jelenetet visszahelyezné egy valószínű szituáció keretei közé.

A tévébéi dala brechti songként előadva illeszkedik ehhez a megoldáshoz.

A hetedik jelenetben a Da Nang-i légitámaszponton vagyunk. A magyar előadás számára ez absztrakt tér. Nincs repülőgépzúgás, őrség, polgári alkalmazott, nem kell semmiféle valóságillúzió. A vietnami partizánok rakétatámadását Marton fénnyel jelzi, a támadás hatását pedig hangszórón sugárzott izgatott rádióparancsokkal s a stúdiótagok pontosan megtervezett kapkodó, menekülő, megbújó mozdulataival.

Gelley Kornél (Százados), a jelenet egyik főszereplője eleinte nehezen barátkozott a feladattal. A megsebesülés stilizálása volt, ennek egyik része. A másik pedig az előadás kitűnő ritmusú énekszáma, a vietnami lány megerőszakolását

George Tabori-Stanley Walden: Pinkville (a Nemzeti Színház előadása a budavári palotában). Az előtérben: Szersén Gyula, Izsóf Vilmos, Pathó István és Csurka László (Ikládv László felvételei)

követő *Ők voltak.* Gelley hangja erős, jól viszi a számot, a probléma az, hogy ez a hang túlságosan kellemes, szinte bonvivánszerű. Estéről estére folyik az „érdesítés", míg végre a főpróbára kialakul az a nyers, durva hangszín, amelyet a szövegkörnyezet megkövetel, s amely Gelley fölényes énektudásával, zenei érzékével párosulva az előadás egyik legsikeresebb dalbetétjét teremtheti meg.

„Hogyan fejezzük be?"

Bonyolult feladvány volt a vietnami szereplők kérdése. Amerikában ázsiai származású színészek játszották őket, de nem vietnamiak. Ott viszont - természetesen - az amerikai katonákat amerikaiak, köztük jó néhányan Vietnamot megjárt leszerelt veteránok játszották.

Mint a próbafolyamat során annyiszor, itt is két változat született. Az első szerint nem lettek volna vietnamiak, szerepüket magyarok játsszák néhány vietnamias utalással. A vietnami lányt játszó magyar színésznő megkapta a rendezői utasítást, mely szerint a nagy támadás előtti monológot úgy mondja el, mintha ő lenne a vietnami nép jelképe. Emelt hangon, ünnepélyesen, minden szót tisztán kifaragva, mint egy ázsiai Johanna a máglyán.

A második (csak a budai várban játszott) megoldás szerint a magyar előadásban eredeti vietnamiak szerepelnek. Természetesen amatőrök, hiszen valamennyien diákok, ipari tanulók. Igaz, hogy ebben az esetben föl kell áldozni a már szépen kidolgozott dikciót, de Marton Endre úgy vélte, a veszteségnél fontosabb az a fölfokozott drámaiság, amit az igazi vietnamiak megjelenése teremthet. Szerepük alig néhány szó, két vietnami dal és az a bizonyos Johanna-monológ.

A vietnamiak mindössze négy napig próbáltak. A dalok és a mozgások meglepően gyorsan illeszkedtek a hivatásos színészek jeleneteibe. Valló Péter rendező szakos, Marton egyik asszisztense az összpróbákon kívül délelőtt-délután korrepetált velük. A főpróbára a passzív jelenetek (a My Lai-i támadás előtt és alatt) kifogástalan tempóban és színvonalon mentek, jó volt a vietnami kislány dala is. Sajnos, a hatásos monológ nem sikerült.

A My Lai-i vérengzés, az előadás utol-só jelenete megoldásában mintegy összefoglalását adja a rendezői stílustörekvésnek. Marton a katonai mechanizmus véres happy endjét ismét jelzések sorozatából kívánta felépíteni. A békés vietnami falu lakosainak érkezését halk gitárhang kíséri. (Simon Zoltán lekottázta a vietnami kislány által eladott népdalt, és azt játsszák pianóban.) Csernus Mariann ebben a jelenetben vietnami asszony. Magas fejhangon beszél, figyelmezteti a gyerekeket, hogyan viselkedjenek, ha megjelennek az amerikaiak. A gyerekek vietnami lánc-lánc-eszterláncot járnak, miközben nagyon halkan dobpergés indul, távolról ütemes léptek hallatszanak. Közeledik a halált hozó gépezet. A katonák csak akkor válnak láthatóvá, amikor a vietnamiakhoz érnek. A tömeggyilkosságot egy hatalmas vörös lepedővel jelzik, melyet a vietnamiak fölött lobogtatnak. A vietnamiak eltűnnek, utolsónak csak az a kisfiú marad, aki korábban cocát, cukorkát, rágógumit árult az amerikai légitámaszponton. Az ő halála után Marton a mozdulatot kimerevíti, és mindenki egy gyilkosan agresszív pózban mondja el azokat a vallomástöredékeket, melyeket a nyomozási jegyzőkönyvből vett át Tábori.

Á zárókép Marton és Tatár Eszter közös ötlete. Tatár javaslatára szövegcserét hajtottak végre. Mrs. O'Carey (Csernus) epilógusa, melyben elmondja, hogy „adtam nekik egy derék fiút, és ők gyilkost csináltak belőle", előbbre kerül. Legvégül Szersén beszél, mint Vietnamot járt veterán, s az utolsó mondat a magyar előadásban: „A háborúnak nem akar vége szakadni." Marton erre a mondatra időzítette a színészek szembefordulását a közönséggel, kilépésüket a szerepből. Leveszik rohamsisakjukat, és ezzel visszanyerik arcukat.

SZÁNTÓ ERIKA

Dóm téri Rómeó és Júlia

Rendezte: Vámos László

A Vámos László rendezte előadás nem vitairat. Tétje: a színvonalas közönségsiker. A szerelem szenvedélye árad a színpadról. De a drámában ugyanilyen erős a szerelemre támadó erők elleni szenvedély is. A színpadon zajló „magántörténetben" két család civakodik - ki tudja, miért -, s mert a véletlenek is úgy akarják, meghalnak a fiatalok.

Fiatal Rómeó és fiatal Júlia. A szegedi Dóin térre adaptált veronai szerelmeseknek nem színészi feladat fiatalnak lenni, hanem természetes létezés. Micsoda erő ez! Vámos László rendezői varázskalapjából toppantak a hatalmas, „bejátszhatatlanul" gigászinak látszó színpadra, hogy érvényesítsék a fiatalságukban rejlő csodát. A főiskolai ismeretlenségből vagy félismeretlenségből színre lépő Kútvölgyi Erzsébetre és Kalocsay Miklósra óriási feladat hárult: a több ezer főnyi nézőseregggel közös szertartást celebrálni. E szertartás fő hatáselemei - Vámos rendezői szándékai szerint - nem a mű rej*tőző* szépségei, árnyalatai, gondolati gazdagsága, társadalmi erővonalakkal való meghatározhatósága, még csak nem is költészete, hanem varázslata és sodrása. A rendező nem találta alkalmasnak ezt a hatalmasra tágult színházat arra, hogy kísérletet tegyen (más rendezők kísérleteihez kapcsolódva vagy azokkal szembefordulva és polemizálva) egy olyan *Rómeó és* Júlia-előadás létrehozására, amely a mű könnyen felszívódó s némileg már közhelynek ható szépségénél nagyobb, teljesebb s az embert mélyebben megmozgató élményt nyújthat.

Nem áll rendelkezésünkre ilyen jellegű felmérés, de valószínűnek látszik, hogy a Dóm tér közönségének jelentős része először találkozik itt a legismertebb Shakespeare-művel. A tér körül turistabuszok várakoztak, és bizonyos, hogy sokakat nem elsősorban a várható művészi élmény vonzott ide, hanem talán a csillagos ég alatt folyó attrakció, amely kellemes lezárása lehet egy tiszai fürdéssel kezdett napnak. Ha ehhez a tényhez hozzátársítjuk a színpad és a nézőtér hatalmas méreteit, nem nehéz nagyon is pontos magyarázatot találni Vámos László rendezői elképzelésére, s nyomós érveket felsorakoztatni mellette. Az adottságok tagadhatatlanul meghatározták a szegedi *Rómeó és Júlia* jellegét, hozzájárultak hibáihoz és erényeihez, amelyek ugyan meghatározott körülmények között jelentkeztek, de létrejöttük talán mégsem magyarázható kizárólagosan a szegedi szabadtérrel.

Az azonban ennek a „Dóm színháznak" a kizárólagos erénye, hogy több ezren látták három estén át Shakespeare remekét. Ez óriási nyereség, melyet az előadás elnagyolt, megvalósíthatatlan részletei nem semmisítenek meg.

Amit sajnálni lehet, inkább az, hogy azt a rendezői koncepciót, amelyet Vámosnak talán legfőképpen a körülmények diktáltak, néhány olyan kritikusi megállapítás kísért, amely egyetlen - hibákkal és ellentmondásokkal terhelt - megoldást, mint színházi programnyilatkozatot és üdvözítő *ars poeticát* méltatott. „A szöveg margóján nem filozofál fölöslegesen (mert éppen Shakespearetől tudja, hogy az elszántság természetes színét a gondolat halványra betegíti)", - „anélkül (rendezi meg), hogy lábujjhegyen leskelődnénk a sztori palánkján túlra, mögöttes gondolatokat kutatva" - állapítják meg elégedetten Vámosról, aki már nagyon sok „szöveg" margóján eredménnyel filozofált, s szinte mindig mögöttes gondolatokat keresett a „sztori palánkján" túl.

A szegedi *Rómeó és Júliának* sem a sikeres, sem a sikertelen megoldásai nem igazolják azt a színházat, melyben a gondolatot az érzelem vetélytársának lehet kijátszani. Miért hinnénk el, hogy a pontos szöveg- és helyzetelemzés árt a hatásosságnak? Miért akadályozná a néző érzelmeinek felkeltését, ha a „sztori" mögött egy világ tárul fel, a szimpla mese helyett komplex valóság?

A Dóm téri előadás nem vitairat. Nem hinném, hogy rendezője annak szánta volna. Tétje - láthatóan - a jó értelemben vett, színvonalas közönségsiker (tehát nem közönségbecsapás!) és két fiatal színész tehetségének szakítópróbája volt.

2.

Kísérlet-e - mint sokan állították - két ismeretlen főiskolás színészre bízni a „veronai halhatatlanok" szerepét? Tény, hogy ilyen formátumú szerepeket rendkívüli körülmények között (tehát nagy színpadon, szabadtéren) eljátszani komoly erőpróba. Gyakorlott, a szerepformáláshoz szükséges szakmai-technikai készségekkel fölényesen rendelkező színészek számára is fizikai-pszichikai tartalékaik mozgósítását követeli meg. Ez a tény valóban kockázatossá teszi a vállalkozást. Kockázatossá, de nem kísérletté.

Úgy hiszem, önmagában nem tehető a mű egészét érintő koncepcionális kérdéssé az, hogy milyen évszám jelzi a Júliát és Rómeót játszó színész születési dátumát. Fiatal vagy kevésbé fiatal színészek a színpadra állított mű középpontjában - ez ugyan különböző előadásokat eredményez, de csak különbözőeket s nem egymásnak ellentmondó színpadi megvalósításokat. A szám, amely a szerelmesek életkorát jelzi, nem rendelkezik bűverővel. Erősen motiválhatja, de ön-magában nem dönti el az előadás stílusát, jellegét, mondandóját. Még az e tárgyban sokat emlegetett, Zeffirelli rendezte filmváltozatot is döntően meghatározták egyéb jegyek is: Zeffirelli többek közt azt a furcsaságot követi el, hogy erőteljesen rögzíti a cselekmény idejét a trecentóra, s evvel - bármennyire paradoxnak tűnik is - a konvenciókhoz képest némileg anakronisztikussá teszi a szemünkben. Kamaszai egy brutális és vad világban élnek és halnak. Zeffirelli filmjében egy fikarcnyi sem marad érintetlen abból a szelíden hömpölygő, szomorú és megható darabból, amit megszoktunk. Igaz, a mű gondolati mélységeivel néhány ponton ő se sokat bíbelődik, de hogy teljes és érzékletes világot teremt fiatal hősei köré - nem kétséges. Filmjének tétje az érzékletesség, s ebben ugyanolyan hangsúlyt kap a gyümölcsösök kicsattanó valóságossága, mint Rómeójának és Júliájának nagyon is földi, szemmel látható fiatal szépsége.

Ha a fiatal szerelmespár némileg régies, néha bizony „operai" beállítások közepébe kerül a színpadon, s egy jól ismert és sok ponton nyilvánvalóan elavult darabértelmezésbe kell beilleszkednie, ez a „környezet" határozottabban nyomja rá a bélyegét az előadásra, mint a főszereplők életkora.

A szegedi színpadon a tragikus véletlenek miatt halálba rohanó fiatalok története jelenik meg, következetesen sok

Shakespeare: Rómeó és Júlia (Szegedi Szabadtéri Játékok). Kalocsay Miklós (Rómeó), Maros Gábor (Benvolio) és Harsányi Gábor (Mercutio)

színnel és szépséggel. A szerelem színeinek és szépségének felidézése - igen, ez olyasmi, amivel rokonszenvezünk, de nem fedheti el, hogy a shakespeare-i műben nemcsak ez van. Nem mintha a *R-meó és Júlia* sorai közül nem áradna a szerelem szenvedélye, de ugyanolyan erővel árad a szerelemre támadó erőkkel szembeni szenvedély is. S a tragikus véletlenek mögött mindig jól megmutatkozik a tragikus szükségszerűség.

Az a szelíd és megbocsátó fájdalmú történet, amit látunk, kevesebb, mint Shakespeare *Rómeó és Júliája.*

3.

Vámos László rendezése megold néhány olyan, mások által megoldatlanul hagyott részletet, amely elnagyoltan mindig „alkalmas" arra, hogy aláássa egy előadás hitelét, hangulatát megbontsa.

A báli találkozás, a „zarándok-játék", „pálma-játék" képekkel zsúfolt szövege s mindeddig fázisokra széthulló cselekvéssora egyszerűen természetes élethelyzetté válik. Kútvölgyi Erzsébet Júliája és Kalocsay Miklós Rómeója úgy éli át az egymásra találás, a szerelmes érintés gyönyörét, hogy szavak és mozdulatok egy természetes, belső indíttatású, egymásból újra és újra feltöltődő folyamattá válnak. Ez a máskor élettelen és túlkomplikált jelenet többnyire némi feszélyezettséggel tölti el a nézőt: az egész olyan ügyetlen és suta, hogy jobb lenne túllenni rajta. Ezúttal forró és szenvedélyes pillanatoknak vagyunk tanúi, a szerelem lázának önfeledt és dadogó kitárulkozását látjuk, két ember titkának lettünk részeseivé.

Megkapó és felejthetetlen. Akkor is fényesen igazolnák két fiatal színész tehetségét, ha nem tudnánk szerepépítkezésük egészéről is elismeréssel beszélni.

Úgy hiszem, mindkét alakítás megköveteli magának azt a megbecsülést, hogy elhagyjuk a közös fiatalságuknak szóló többes számot és az értékelésben a pontosan és „igazságosan" kiosztott azonos mennyiségű elismerő és elmarasztaló jelzőt.

A közfelfogás Júliáét tartja jobb szerepnek, s úgy hiszem, jogosan. Ezúttal azonban az érdekesebb, a közhelyeknek, kézenfekvő szerepmegközelítésnek jobban ellenálló színészi munka Rómeót formálja ki. Kútvölgyi Erzsébet tehetséggel és bájjal, szép mozgását, tiszta, árnyalatgazdag hangját jól hasznosítva játssza végig szerepét, de ő maga mindvégig külön és kissé távol létezik Júliától. Szinte csak a Rómeóval való párjelenetekben sikerül rátalálnia a szerepben rejlő igazságra. Akit látunk, Júliaként, nem egyéniség, hanem absztrakció, akiből hiányzik a különös; akinek szavak helyett költészet csordul ki a száján. Így - tökéletes illúziót nyújtó lénye ellenére - az élő Júliával adós maradt. Egy szimbolikus, *általános* Júliát hívott életre, mert nem sikerült képzelőerővel megteremtenie - a rendezővel együtt - az *egyszeri* Júliát.

Kalocsay Miklós ezzel a többlettel ajándékozta meg nézőit. Technikai bizonytalanságaiért, hangjának kisebb erőtartalékaiért, egyenetlen, hullámzó színvonalú játékáért kárpótol az az imponáló és sikeres merészség, amellyel adottságaiból, de még színészi fogyatékosságainak a felhasználásával is gyúr egy Rómeót, egy Kalocsay-féle Rómeót - saját elképzelései szerint. Láthatóan jól ismeri ezt a Rómeónak nevezett fickót, s nevetséges és megható kölyöknek tartja, akit szinte falhoz lapít a megdöbbenés az érzelmi fölindulástól. Ennek a Rómeónak *saját* gesztusai és egyéni, bolondos hangsúlyai vannak, s bizony ettől nem lehet elfelejteni. Egy főiskolás odáig merészkedik, hogy kidobja az összes „hősszerelmes-közhelyet" a kelléktárából, majd

Shakespeare: Rómeó és Júlia **(Szegedi** Szabadtéri Játékok). Mensáros László (Lőrinc barát) és Kalocsay Miklós (Rómeó)

utánahajítja a kedves, bolondos „kamaszközhelyeket" is, és egy olyan srácot farag magából, aki állandóan fel-le liftezik a felnőttség és az infantilis serdülő-kor között, s átmenet nélkül lendül egyikből a másikba. Igaz, Kalocsaynak nem sikerül töretlenül megtalálnia az elindított figura szerves folytatását a mű második részében. A groteszk humorú, tiszta, zabolázatlan indulatú, kiszolgáltatottan őszinte - hiszen felszínességét is minden szerepjátszás nélkül elvállaló - Rómeó nem mindig saját karaktere szerint vesz részt a tragikusan egymásba következő „fekete" szituációkban. Ilyenkor ő is a drámai „áriázáshoz" folyamodik. Az első részben megteremtett figura azonban olyan erős, hogy némileg besugározza a tartalmatlanabb pillanatokat is.

Félig sikerülten is a legtöbbet tette Rómeóért, amit színész drámafiguráért tehet. Saját egyéniségéből kölcsönzött összetéveszthetetlen és egyszeri vonásokat neki.

4.

Az előadás értelmezésbeli hiányai legtöbbet Mercutio alakjának ártottak. Nem lehet megérteni képekkel zsúfolt tirádáit, indulatos, gúnyos kifakadásait, ha nem tisztázott magatartásának valóságos tartalma, a viszonya a többiekhez. Shakespeare drámájában Mercutio nem jópofáskodó fenegyerek, akit a véletlen kerget az értelmetlen halálba. Harsányi Gábor Mercutiója nem több. Ennyi: egy - ki tudja, miért - szüntelenül szavakkal zsonglőrködő fiú, akinek a halálán csak annyira lehet megrendülni, amennyiben minden emberi halál megrendítő. Virtuóz pojáca. Az az áradó energia és színgazdagság, amellyel Harsányi Gábor ezt a dimenziók nélkül hagyott Mercutiót megvalósítja, azt jelzi, hogy nem a színész lehetőségei maradtak a figura alatt, hanem a rendezői koncepció elégedett meg ezen a ponton a látványos ürességgel. Pontosabban: Vámosnak Mercutio értelmezésében meg kellett elégednie ennyivel, mert az ő Rómeó és Júliája - mint többen dicsérőleg megállapították -- csak és kizárólag a szerelemről szól. Az így létrejött „magántörténetben" két család civakodik - ki tudja, miért -, s mert a véletlenek is úgy akarják, meg-halnak a fiatalok. Nincs szó hatalmi harcról, feszültséggel terhes, elviselhetetlen légkörről, a feudális anarchia ön-magát harapdáló tarthatatlanságáról, te-hát Mercutio koravén szkepszise, világot megvető haragvásai, az állandó viszály kilátástalan ismétlődéseitől való undora, cinizmussal körülbástyázott kívülállása sem teremthető meg elegendő hitellel. A szegedi színpadon látható Mercutio tragédiájától megfosztottan ágál a látványosságot bámuló többiek között. Halála szerencsétlen véletlen, akár egy tengelytöréstől bekövetkezett autóbaleset. Vív, sebet kap, meghal. Tragédiája csak annak a Mercutiónak lehetne, aki egy megvetésre méltó világ elől magányába zárkózott, s ezért védve érzi magát. Aki nem emberszeretetből, hanem épp megvetésből „pacifista", s így saját ügyében sose rántana kardot.

Jellemének, helyzetének tisztázatlansága már korábban is érezteti a hatását. A Mab-monológ önálló s inkább hatás-vadászó, mint hatásos szavalattá válik attól, hogy a benne foglalt gondolatok nem illenek a „vásári mutatványos" Mercutio szájába. Nem érezzük mögötte a korai és fájdalmas illúzióvesztést. Mindez nemcsak azért kelthet fájdalmas hiányérzetet, mert Harsányi Gábor egy mélyebben értelmezett Mercutióhoz is szerep-osztási telitalálat lenne, hanem azért is, mert a Mercutio halálába torkolló jelenetsor mozgásrendszere, látványvilága

Kútvölgyi Erzsébet (Júlia) és **Kalocsay** Miklós (Rómeó) a **Szegedi Szabadtéri Játékok előadásán**

ragyogóan kidolgozott. Végre egyszer hazai színpadon olyan vívási jelenetet láthatunk, amelynek valóságos dinamikája és ritmusa van, s a nézők figyelmét nem a színészek ügyetlenkedése vonja magára. A Tybalt kardját forgató Janka Béla és Harsányi-Mercutio összecsapása feszültséget és illúziót tud teremteni. Kettőjük fergeteges mozgássorozatából jön létre a megsebződött Mercutio lassú és szakaszos mozgáselemekből álló halála. Mercutio koreográfiai remekléssel hagyja el a világot és a színpadot.

Mennyi nagyszerű részlet! S mennyi érthetetlen „kihagyás !"

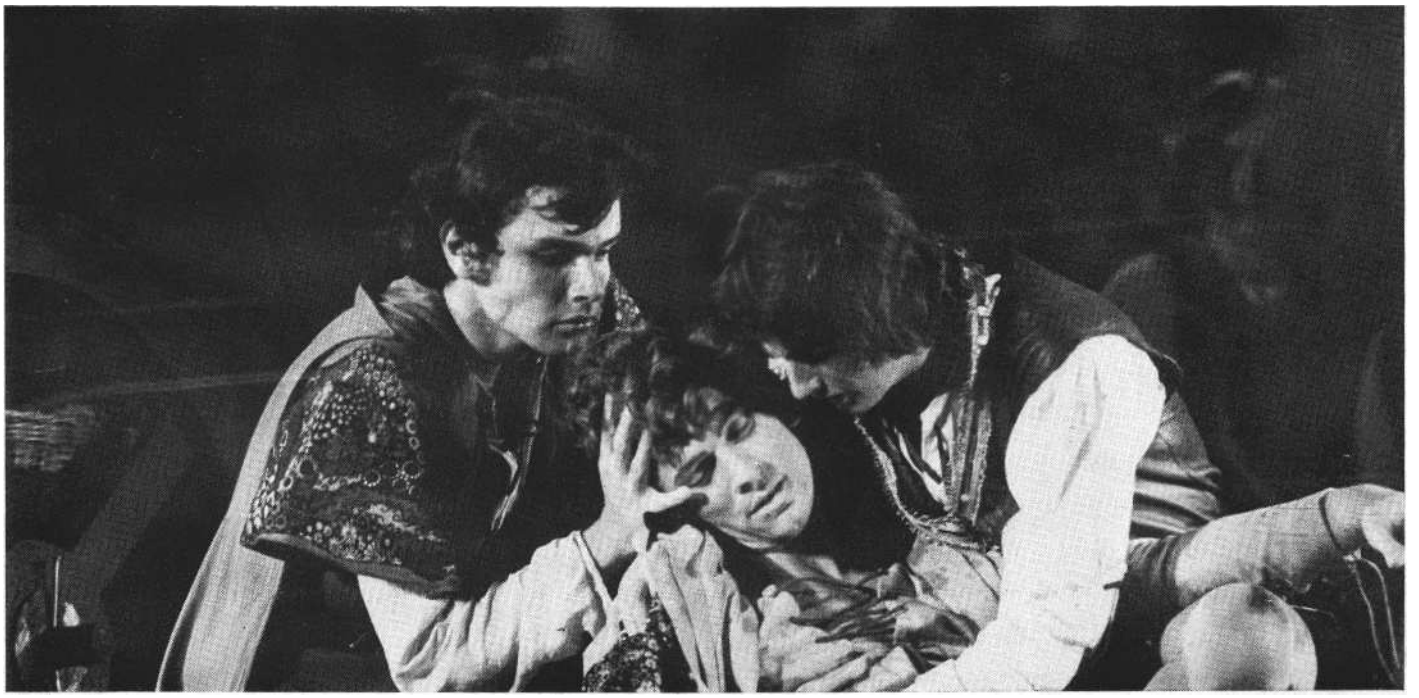
Szemes Mari olyan dajkát formál, akinek színpadon túli életét könnyedén hosszabbítja meg a néző képzelete. Túllendül az élet örömeire fogékony, vérbő paraszt-szolgáló hálás, de sokszor reprodukált kliséjén. Az általánost egyedi gesztusokra bontja: a dajka saját érzéki tapasztalatait támasztja fel a friss szerelem közelsége, de már némi fölényt is társíthat hozzá, hiszen a test lázadásainak korszaka elmúlt, s eljött a szomorú szabadság ideje. Szemes Mari győzi humorral a részleteket: ahogy Júlia báli ruhájának uszályát igazgatja az utolsó pillanatokban is, vagy ahogy elismeréssel fedezi fel Rómeó keménykötésű combjait - maga a megidézett reneszánsz. Alakításának igazi mélysége azonban ott tárul fel, amikor Rómeó elárulására próbálja rávenni Júliát. Nagyszerűen megőrzi a helyzet kettősségét, egyszerre taszít, nevetésre ingerel és szánalmat kelt. Árulása ellenszenves, de ugyanakkor meghatóan naiv és álcázatlan, híjával van mindenféle „intellektuális csomagolásnak". Ez a takaratlanul vállalt galádság azonnal emberi és megható, átüt rajta a kényszerítettség, az „ilyen az élet" keserű belátása.

Szemes láthatóan sokat tud arról az embertípusról, amelyet a shakespeare-i dajka képvisel. Eleget tud róla ahhoz is, hogy ne elégedjék meg a típus jelzésével. Dajkája azért utánozhatatlan, mert ott kezdi a figuraformálást, ahol általában az ilyen erősen karakterizált szerepeknél abba szokták hagyni. Á típus már ön-magában hálás és karakterisztikus egyéniségnek hatna. Szemes a típusjegyeket ismertnek veszi, háttérbe szorítja, és tudatos vagy ösztönösen rátalál - szinte mindegy - az egyén hangsúlyaira és gesz-tusaira.

Capulet nehezen bemérhető szerepe Horesnyi Lászlónak jutott. Alakítása egyszerű és emberi igyekszik lenni, tele apró megfigyeléssel és árnyalattal, de a sokszor zengetésre csábító szövegnek nem tud ellenállni. Szaval, és nem is mindig jól.

Annál különösebb, hogy megfejthetetlen marad az a szereposztási felkiáltójel, amelyet Escalus herceg kapott. Nehéz el-

Shakespeare: Rómeó és Júlia (Szegedi Szabadtéri Játékok). Mercutio halála. Kalocsay Miklós, Harsányi Gábor és Maros Gábor (Ikládv László felvételei)



hinni, hogy Vámos csak azért osztotta volna Darvas Ivánra ezt a szerepet, mert a kitűnő művész épp arra járt. A herceg jelentőségét vagy jelentéktelenségét a darabértelmezés dönti el. Minél jelentéktelenebb a központi hatalmat képviselő Escalus, annál jelentősebb a szerep. Egy tehetetlen ember kenetteljes ágálása, naiv hite, hogy van befolyása a dolgokra, majd szembetalálkozása a jóhiszemű intelmek okozta csődtömeggel és tragédiával - ez nagy feladat, amely óriási színészi találékonyságot és iróniát követel.

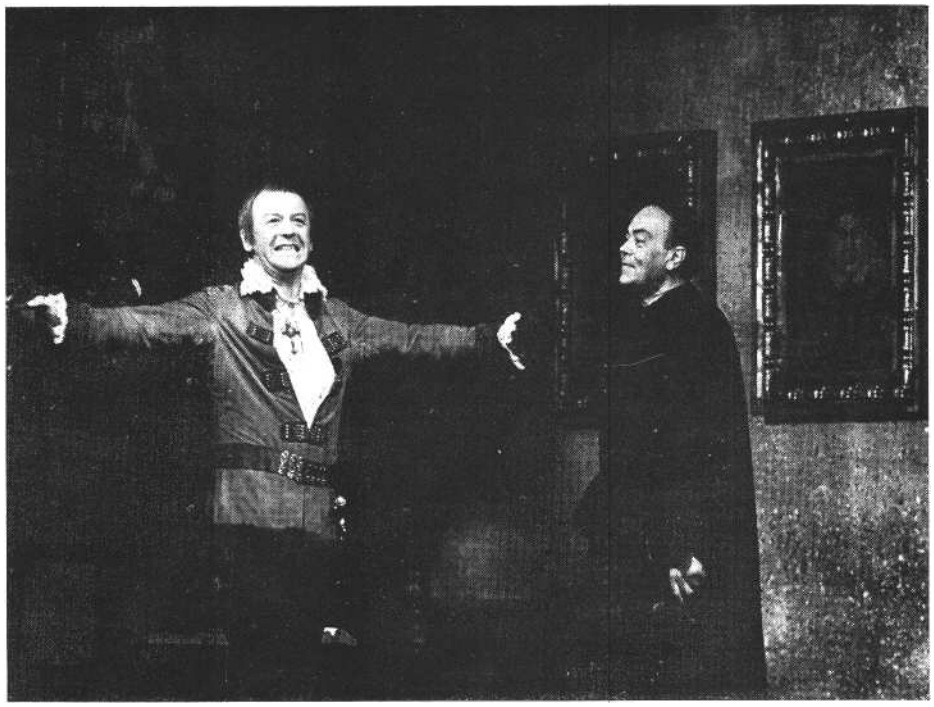
Vámos rendezése azonban komolyan veszi a kenetteljességet is, az intelmeket is, a békülékeny zárszó ma már komolyan vehetetlen idilljét is. „S fájdalmasan szól majd a krónika: Hogy élt s halt Rómeó és Júlia" - simít el minden viszályt a herceg, és megelégedéssel nyugtázza a dühödt - és érdekellentéteikkel szembeállított - ellenfelek váratlan meg-békélését. Van kézfogás, lesz aranyszobor, potyoghatnak a könnyek az elérzékenyültek szeméből.

Ez így alig több egy passzív mesélő szerepénél. Darvas Iván kedvetlenül statisztál a köré szervezett tablókép kellős közepén, s olyan jellegtelen, mint aki egy ilyen rövid vidéki kiruccanásra egyéniségét ki se csomagolta a bőröndből. Ha egyszer épp csak fizikai jelenlétére támasztanak igényt .. .

A megmagyarázhatatlan dolgok közé számítom, hogy a zenészek csak Júlia siratási jelenete után érkeznek, s így elvész a menyegzőre készülődés vidámságából a halottsiratás szomorúságába való hirtelen váltás hatástöbblete. Ettől aztán érthetetlen, hogy miért kerül a díszletek alapszintje fölé Júlia szobája, ha a párhuzamos történés lehetőségével nem él a rendező. Így csak azt a hátrányt „élvezhetjük", hogy a fent elhelyezett Júlia-szoba olyan kicsi, hogy szinte nem ad játékteret.

Székely László és Vámos László közös díszletei egyébként sem meggyőzőek. Ha funkcionális térelosztó elemeknek tekintem őket, nem funkcionálnak elég jól. Leszűkítik a játékteret, nem biztosítanak világosan értelmezhető járásokat a színészeknek, indokolatlanul forognak, anélkül, hogy jelentésük variálódna.

Az égő napsütéstől perzselt, indulatoktól szikrázó veronai utcák hangulatát kellene megidézniük. Nem idézik. Nehézkesek és csúnyák. A szem legszívesebben lebontaná őket, hogy mögöttük az égbolt s a Dóm valóságos falai látszódjanak.



Áprily Lajos: A bíboros (Gyulai Várszínház). Szoboszlay Sándor (Báthori András) és Bicskey Károly (Mikó Miklós) (Ikládv László felv.)

MAJOROS JÓZSEF

Várszínházi esték Gyulán - 1972

Idén nyáron kilencedszer invitáltak a fanfárok Gyulán Várszínházat nézni. Ezeknek a gyulai várszínházi estéknek különös varázsuk, megejtő atmoszférájuk van. A föllobogózott, fénycsóvákkal ölelt vár kicsiny méretű ugyan, a mi szemünknek mégis impozáns, messzi régmúltat, marcona történelmet idéző; az üdülővendégek s a hűséges zarándokok nyüzsgése a megilletődött alabárdosok sorfala között; s a várudvarba érve: színház az ódonul hűs téglafalak természetes foglalatában.

*

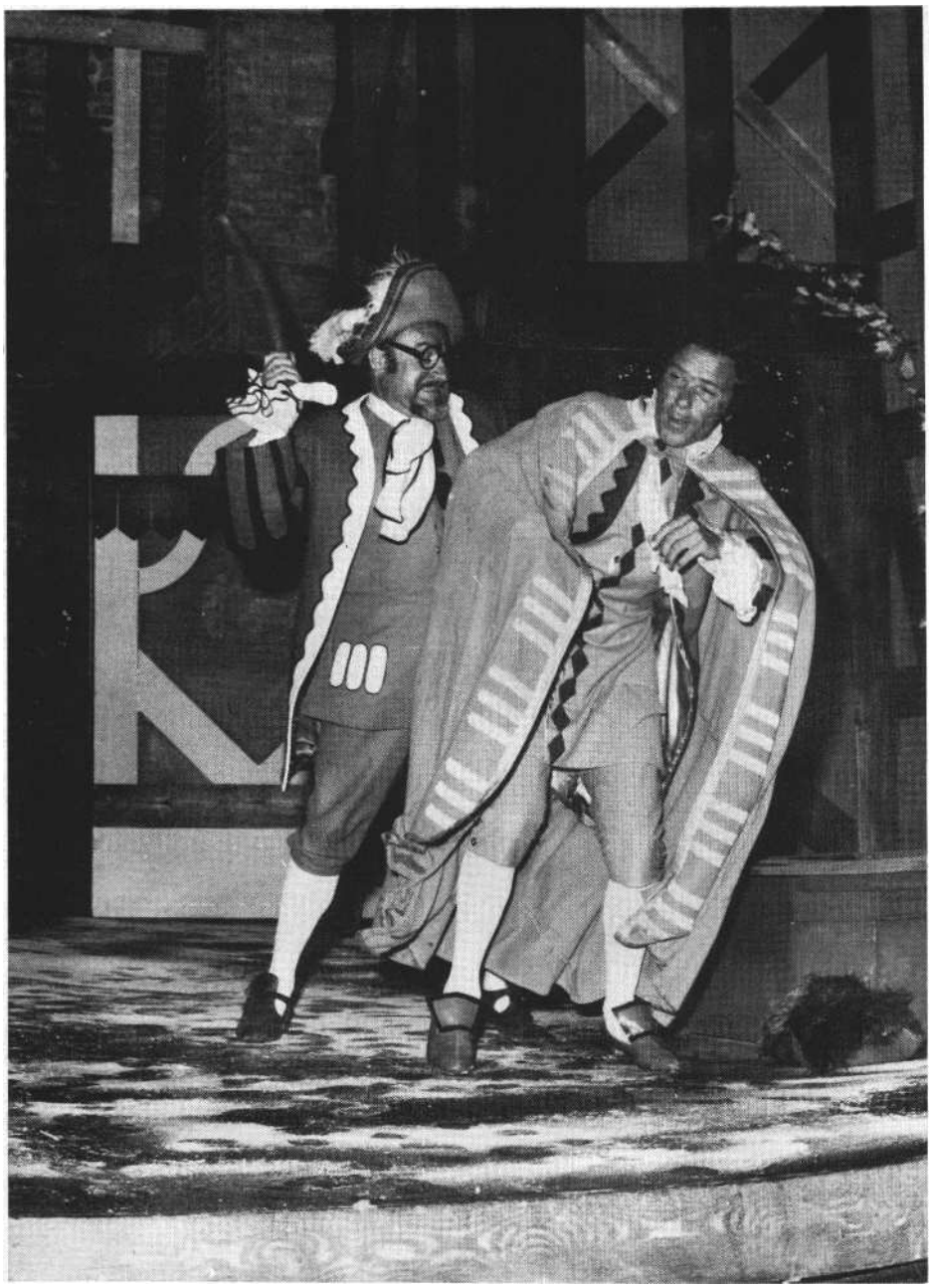
Ezeknek a várszínházi estéknek rangos programjuk is van. Á magyar történelmi dráma alig ismert, méltatlanul feledett értékeinek a felkutatására szövetkezett itt kilenc évvel ezelőtt egy lelkes csapat Miszlay István vezetésével - s e mellé az európai vígjátékirodalom egy-egy remekének a bemutatását fogalmazták meg célul. Mármost ha a Várszínház produkcióira gondolunk: időálló értékek meggyőző fölfedezésének jobbára csak a *Csák végnapjai* esetében örvendhettünk. Sárközy *Dózsája,* Szigligeti Ede *Béldi* Pá/ja és *A trónkeresője,* Jékely Zoltán *A fejedelmi vendége,* vagy Kós Károly *István király* című drámájának problémavilága, művészi értékei már kevésbé állták a korszerűség próbáját; konfliktusaik természete és gondolati töltése meglehetősen csekély feszültségteremtő erőt rejtegetett. Ugyanakkor elvitathatatlan e drámák kulturált, színvonalas színpadra állításának a jelentősége. Nem kevesebbről van itt szó, mint hogy a gyulai Várszín-ház, színházi életünknek ez a lobogó lelkesedésből és alkotó fantáziából össze-gyúrt vállalkozása e kilenc évad során úttörő tevékenységet fejtett ki történelmi drámáink *megismertetése* és *népszerűsítése* terén - s ezenközben egy Madách-mű élővé avatására is futotta ambíciójából.

Calderón, Goldoni, Lope de Vega vagy Moreto vígjátékainak „népszerűsítése" hálásabb feladat. A Várszínház vígjátékbemutatói eleddig leginkább e műfaj spanyol klasszikusait exponálták; ez a program olykor a monotónia kísértésével kacérkodott . . . Mindenesetre e „köpönyeges, kardos játékok" többnyire frappánsan s igényesen szórakoztattak *(Két úr szolgája, Furfangos menyasszony, Két szék közt a pad alatt),* még ha bágyadtabb, fakóbb produkciókkal is volt alkalmunk találkozni *(Donna Diana).*

*

A Várszínház idei évadja csak kevéssé cáfol rá az eddigi tapasztalatokra, bár a művészi színvonal megszokott átlagához képest némi visszaesés tapasztalható.

Áprily Lajos *A bíboros* című történelmi drámája nemcsak drámairodalmunkban, de az Áprily oeuvre-ben is meg-lehetősen hangsúlytalan epizód. E vélekedésünket a várszínházi produkció min-den jóakarata ellenére sem cáfolhatta meg.



Racine: **A pereskedők (Gyulai Várszínház). Horváth Gyula és Tordy Géza (MTI fotó - Tormai Andor felv.)**

A dráma Báthori András erdélyi fejedelem tragédiába torkolló sorsát próbálja bevilágítani. Ez a Báthori, mielőtt rászánta volna magát a fejedelemségre, Warmia püspökeként, majd bíborosként, a humanista eszmények lelkes felvirágoztatásában lelte hivatását. E meghitt tevékenysége közepette érte őt kalandortermészetű öccse, Báthori Zsigmond hívó szava: vegye át kezéből Erdély kormányzását. A bíboros nemes illúziókkal eltelve fölvállalja a „világi dicsőség kísértését"; ám hamar kiderül, hogy török és német harapófogójában, székelyek békétlenségétől kísérve a humanista eszmények gyakorlása nem időszerű cselekedet. Báthori András naiv a politikához, erőtlen a kormányzáshoz: vereséget szenved a havasalföldi vajdától, s menekülése közben éri a „farkasvérre" szomjazó székelyek gyilkos fejszecsapása. Mi ebből a tanulság? Talán csak nem a korabeli humanista krónikástól, Kovacsóczy Farkastól mottóul vett idézet, mely szerint „az emberi szellem hiába fáradozik, mikor az égi előrelátás az ellenkezőre törekszik"? Aligha, hiszen itt nagyon is evilági küzdelmekről van szó; pontosabban egy felvilágosult humanistáról, aki kimozdulva tudós könyvei és szent ereklyéi védőőrizetéből, képtelen az őt körülvevő bonyolult történelmi szituáció fölmérésére, s valójában értetlenül szenvedi végzetét .. .

A dráma költői-nyelvi erényei lebilincselőek; Áprily rebbenő érzékenységű költészete ezúttal is maradandó élményt szerez. A míves dikciók persze nem feledtethetik a mű alapvető dramaturgiai gyengéit: jelenetsorainak laza építkezését, a jellemek motiválatlanságát, a drámai izzás hiányát. Igen sok figurát mozgat ez a dráma, feltehetően a főhős sorsának mind árnyaltabb exponálása céljából - csakhogy e fontos funkcióhoz mérten vonásaik túlságosan is elmosódottak, jellegtelenek, s így inkább csak lazítanak a mű amúgy sem igen feszes konfliktuscsomóin.

A produkción látszik, hogy Miszlay István értő, tisztelő híve Áprily munkásságának, ezt a drámát azonban nem tudta érdekfeszítő előadássá avatni. Miszlay néhány nagyon szép, ihletett hangulatú jelenetet komponált a Várszínház színpadára - de akadt olyan is, amelyet kidolgozatlanul hagyott. Bensőséges atmoszférát kelt a heilsbergi kastélyban játszódó kép, csakúgy, mint a fejedelem és Mikó Miklós meditációi a „történelmi nagyok sírjainál". Lélektanilag színesen motivált, kellően feszes ritmusra fogott a török követek jelenete. Föltűnt viszont, hogy mennyire összekapott és megoldatlan az előadás finálója - s talán a csata-jelenet is izgalmasabbá válna, ha a feje-delem és vezérkara kicsivel jobban „izgulnának", s nem lecövekelve, a fejünk felett szúrósan elnézve végszavaznának egymásnak. A jelenetváltások hosszadalmasak, csak továbbnyújtják az egyéb-ként is komótos tempót - mindebben döntően közrejátszik Csányi Árpád nehézkesen dekoratív díszletmegoldása is.

Az előadás népes és kiváló erőkből álló szereplőgárdát foglalkoztat; közülük azonban egyedül csak a Báthori András alakját megformáló Szoboszlay Sándornak nyílik módja képességei fölragyogtatására - s ő kiválóan él is ezzel a lehetőséggel. Élményszerűen idézi elénk a humanista benső derűjét, lelkes ábrándozásait s mind szorongatóbb kétségeit is. Epizódnyi szerepüket frappáns karakteralakítással teszik emlékezetessé: Bicskey Károly (Mikó Miklós), Máriássy József (Lippo), Siménfalvi Sándor (Musztafa, török követ), Bángyörgyi Károly (Rescius) és Gelley Kornél (Báthori István).

*

A Várszínház idei vígjátékbemutatója, *Racine: A pereskedőkje* leleményes, bár kissé irodalmias ötletnek látszott.

Racine komédiája *a pereskedés* megszállottairól szól, azokról, akiknek élete a bírósági termekben zajlik, csak ott boldogok. Az élet tényei csak akkor foglalkoztatják őket, amikor felbukkan egy-egy kicsinyke sértés, jogtalanság, törvénykönyvbe ütköző csekélység - mert ezt már át lehet élni, fel lehet fokozni, ki

lehet színezni, lehet gyártani a pörös iratokat, lehet zargatni a bírót. Racine bíró-ja meg aztán igen-igen örül is, ha zargatják. Az ő életeleme ugyanis *az ítélkezés*, s legörömtelibb pillanatai azok, ami-kor a „börtön", „gálya", „bitó" szavakat pattogtathatja. E kóros mániákat Racine az Arisztophanésztől szabadon átvett kutyajelenetben pompáztatja a legfényesebben: a vádlott ez alkalommal egy szomorú szemű boxer, „aki" meglehetősen keveset ért a ceremóniából - viszont annál jobban értik a dolgukat a törvény őrei. Vádolnak, védenek, érvelnek, ítélnek, jogszabályokat citálnak, egyszóval elemükben vannak - hogyisne, mikor a „vádlottat" szárnyasevés bűne terheli! Nyilvánvaló, hogy a korabeli nézők egynémelyikét sérthette, hogy „tisztes" polgári tulajdonságaiból ily durva vicceket faragnak. Mindazonáltal e pallérozottan mulatságos komédia legjobb élcei a mai néző számára is tartogatnak egy-két meditatívabb pillanatot. Illyés Gyula finoman árnyalt, nyelvi ötletekben gazdag fordítása kiválóan szolgálja okulásunkat: rendkívül szellemesen avatja „maivá" a látszatproblémákkal való fontoskodás, s a tévedhetetlenség pózában tetszelgő ítélkezés jellemtulajdonságait.

Sándor János rendezése jól láthatóan a darab cselekményfonalának gondos felfejtésére törekszik. Rengeteg ötlettel tűzdeli tele a színpadi történést - jórészt eredménytelenül. *A pereskedők* cselekménybonyolítása meglehetősen naiv, helyenként kidolgozatlan - s azt kell tapasztalnunk, hogy a rendező minden igyekezete ellenére sem pezsdül élettelibbé. A helyzetkomikumok sűrű és minden-áron való színpadi megszervezése töredezetté teszi a játékritmust. Az íróilag halványan mintázott motívumok rendezői „részletezése" a magatartásformák éles megfogalmazásának a rovására történik: a frappánsan, illetve kevesebb leleménnyel fölépített színpadi szituációk forgatagában hangsúlyukat vesztik azok a bizonyos jellemtulajdonságok, amelyek pedig leginkább érdekeltté tehetnék a nézőt a játékban. A „kutyajelenet" megkomponálása bravúros rendezői munka: Sándor Jánosnak itt kiválóan sikerült egymásra villantania a szituáció és a karakterek abszurd jellemzőit. E jelenet fényében érezzük csak igazán: rendezésének mindvégig ily feszesen s koncentráltan kellett volna színpadra fogalmaznia Racine vígjátékát.

A színészi alakítások közül kiemelkedik Dégi István játéka a bíró szerepében. Teljes, torz nevetségességében, hátborzongató hitelességgel idézi elénk az ítélkezés őrültjeinek a típusát. Tordy Géza - mint már annyiszor ezen a színpadon - ezúttal is remek mókamesternek bizonyul. Alakításának lendülete, finom humora élményszerű, magával ragadó. Horváth Gyula a kelleténél harsányabb, „könnyedebb" eszközökkel kelti életre a pereskedő-mániákus Hepcia polgár szerepét - partnere, Szentirmay Éva ugyanakkor épp a játék ritmusának és hangsúlyainak arányos érzékelésével formálja hitelessé a butácska grófnő szerepét. A két szerelmesnek hálátlan feladat jutott: szerepük igencsak halovány, el-nagyolt. Pap Éva kedves derűje, vonzó lénye mégis eleven színt visz a játékba; Somhegyi György viszont - noha szerepe valamivel gazdagabb játéklehetőséget nyújt - képtelen élővé avatni a figurát. Játékában feltűnően sok a hamis hang és szín; szereposztási tévedés. Timár Béla eredeti karakterfigurát állít elénk.

Langmár András díszletei ötletesen, színesen „játsszák be" a Várszínház színpadát. Jó térkialakítása, leleményes megoldásai igazán nem okolhatók a játék ritmusának töredezettségéért.

Mindkét produkció díszleteit Bata Ibolya tervezte. *A bíboros* jelmezei nincsenek végiggondolva, helyenként kifejezetten stílustalanok. Munkája a vígjáték esetében mondható sikeresebbnek: itt formájában, színeiben egyaránt változatos, hangulatos jelmezekkel lep meg.

*

A gyulai Várszínház idei bemutatóinak színvonalcsökkenése azokat a kritikus észrevételeket hitelesíti, melyek már néhány évvel ezelőtt is a program színesebbé tételét, felfrissítését sürgették. Jövőre jubileumi évad, s a feltehetően „ünnepi" produkciók mellett ez egyben jó alkalomnak ígérkezik a bőséges tapasztalatok tanulsággá érlelésére. Hisz minden bizonnyal a Várszínház vezetőinek is fel-tett szándéka, hogy ezeket a csakugyan kellemes, hangulatos nyári estéket művészi vonatkozásban is élményszerűvé avassák -- mint ahogy az eddigi évadok során egynéhányszor ez sikerült is. A vállalkozó kedv megújulásának, a műsortervezés igényesebbé és ötletesebbé válásának kérdése, hogy a gyulai Várszínház ne csak „megkapó színfoltja", rangos missziót szolgáló vállalkozása, de tartalmas, izgalmas eseménye is legyen szín-házi életünknek.

BENKÖ ÁKOS

Jugoszláviai magyar dráma és színjátszás

A vajdasági magyar dráma egészen a hatvanas évek végéig messze elmaradt a lira, az epika és az értekező próza mögött. A két háború közötti drámai kísérletek - Somogyi Pál : *A díj* (19 z7) ; Szenteleky Kornél: *A fény felgyúl és ellobog* (1929); Debreczeni József: *Illetlen utca* (1933); Tamás István: *Aranyhal* (1936) - legfeljebb műkedvelő előadásokon kerülhettek a közönség elé.

A felszabadulás után jelentősen megváltozott a helyzet. A Szabadkai Népszínház magyar társulata az elmúlt z 5 év alatt (1944-197o) 1 z jugoszláviai magyar író 22 darabját mutatta be. Sajnos, e viszonylag magas szám megközelítőleg sem jelent ugyanennyi értékes drámai alkotást.

A negyvenes évek jugoszláviai magyar drámái közül mindössze egy kapott színpadot. Igaz, ez óriási közönségsiker volt: Weigand József *Kéz a kézben* (1949) c. színműve közel száz alkalommal került a közönség elé, noha az igazán komoly értékeket, a valóság drámai megragadását, a meggyőző lélektani és logikai motivációt s a nyelvi igényességet hasztalan keressük benne.

Az ötvenes években született 1 z színpadi mű között már találunk értékesebbeket is. Így Sinkó Ervin akkor nagyon időszerű történelmi és erkölcsi kérdéseket feszegető drámáit, az *Elítélteket* (1952) és *a Szörnyű szerencsét* (1955), Kvazimodo Braun István *Magdics-ügyét* (1953) és Majtényi Mihálynak a közép-osztály válságát ábrázoló színművét, *A harmadik ablakot* (19 5 8). Ezek a művek azonban nem értek el tartós sikert, viszonylag hamar feledésbe merültek. A színpadot az igénytelenebb, könnyebb fajsúlyú darabok uralták - köztük Sulhóf József ál-népszínművei, *a Kidőlt májusfa* (1953) és az 1955-ös bemutató óta többször is felújított *Parasztkisasszony* -, amelyek érthetően nem tudtak változtatni a vajdasági magyar drámairodalom egészének kedvezőtlen összképén.

A hatvanas években a jugoszláviai magyar irodalom és az egész szellemi élet pezsgése, örvendetes fejlődése figyelhető meg. Am, a drámairodalom még ekkor is csak lassan, nehézkesen bontakozik ki. Ha csupán a színpadi deszkákig eljutott munkákat vennénk figyelembe, akkor

1969-ig, *az Áfonyák* bemutatójáig nem is igen beszélhetnénk eredményekről. Lippay Etelka habkönnyű vígjátékainak *(Boldogság részletre,* 196o; *Fő a nyugalom,* 1961) és Kvazimodo Braun István zenés játékának *(A tóparti ház,* 1962) roppant közönségsikere még inkább a tennivalókra figyelmeztettek.

A színpadtól függetlenül azonban határozottan megindul a fejlődés, először a hangjáték műfajában. A jugoszláviai magyar írók számára kétségtelenül a „láthatatlan színház" volt a drámaírás előiskolája. Öregek és fiatalok, Majtényi Mihálytól Tolnai Ottóig egyaránt kipróbálták erejüket a rádiójátékban. És nem is akármilyen eredménnyel. Erről tanúskodik a hatvanas évek legjobb hangjátékainak egy részét tartalmazó *Almok szirt-jén* (1969) c. gyűjteményes kötet. A hatvanas évek közepétől már színpadra szánt drámákkal is egyre gyakrabban találkozunk a vajdasági magyar folyóiratok hasábjain. Feltétlenül említést érdemel közülük Gobby Fehér Gyula színpadon ugyan nehezen elképzelhető, de komoly és aktuális kérdéseket az abszurd felé hajló formában felvető *Nagy építése* (Híd, 1965), Guelminó Sándor *Özvegye* (Új Symposion, 1968), valamint Podolszki József és Vajda Gábor groteszk-abszurd játéka, *Az állapotos menyasszony* (Híd, 1969).

A jeget Deák Ferenc *Áfonyák c.* verses drámája törte meg, amelyet 1969 tavaszán sikerrel vitt színre a Szabadkai Népszínház magyar társulata. A dráma cselekménye egy kolostorban játszódik, melynek lakói szerzeteseknek álcázott gonosztevők. Közéjük toppan be egy becsületes fiatalember, a későbbi György barát. Megjelenése megzavarja a kolostor lakóinak megszokott életét. A drámai szituáció, a mű alapkérdése világos : milyen sors várhat egy velejéig romlott közösségbe betévedt becsületes emberre ? Deák válasza pesszimista ugyan, de meggyőző, valódi feszültséget és igazi drámát tud teremteni. A parabolisztikus dráma igen sokféle értelmezési lehetőséget kínál az olvasónak, nézőnek. Logikusan felépített, szerkezetileg egységes mű az *Áfonyák,* kitűnő expozícióval, jól előkészített és kellően motivált tragikus végkifejlettel. A jugoszláv színházak nagy seregszemléjén - a Sterija Játékokon - méltán hozott elismerést a szerzőnek és a jugoszláviai magyar színjátszásnak.

Gobby Fehér Gyula és Varga Zoltán egyfelvonásosainak - *A statisztikusok, Az útitárs* - bemutatójára a magyar nyelvű kiadó, a Fórum drámapályázatának előestéjén került sor, az újvidéki rádió művészeinek közreműködésével, akik a bemutatót követő vidéki turnén is siker-re vitték a két vajdasági magyar szerző darabját. Bár ezek az egyfelvonásosok már csak jellegüknél és terjedelmüknél fogva sem hasonlíthatók Deák drámájához, mégis érdekes, valóság felvetette időszerű kérdéseket boncolgató, értékes alkotások. A groteszk hatásokkal élő *Statisztikusok az* olykor teljesen hamis adatokkal és összesítésekkel-kimutatásokkal manipuláló statisztika leleplezésén keresztül súlyos egzisztenciális problémákra kérdez rá. *Az útitárs* pedig - mint Varga Zoltán megannyi munkája - erkölcsi kérdést tesz fel: vajon elfogad-hatja-e a „nagymenő" fia a temérdek pénzt és a méregdrága külföldi kocsit munka nélkül? A válasz nyilvánvaló: nem fogadhatja el. De abban, hogy mégis szemrebbenés nélkül elfogadja, legalább annyira bűnös az apa, a hatalom pozíciójában súlyos jellemtorzulást szenvedett egykori forradalmár.

A Fórum nagy drámapályázatát egy sikertelen pályázat előzte meg, amelyet az Új Symposion folyóirat írt ki 1969-ben. A 12 pályamű közül mindössze kettő - Sáfrány Imre *Magellánja* és Tóth Ferenc *Áramkorláto„ása* - bizonyult érdemesnek *a* megosztott 3. díjra. E „beszédes" tény mellett a bíráló bizottság jelentése is a pályázat sikertelenségéről tanúskodik. Hadd idézzünk ez utóbbiból né-hány jellemző mondatot: „Egyetlen teljes egészében következetes gondolatisággal felépített, dramaturgiailag jól megszerkesztett, kidolgozott pályamunkát sem találtunk. A legtöbb művet hol-mi sejtelmes, de éretlen és megfejthetetlen jelképesség, szintén csak felsejlő politikai-társadalmi allúziókkal megtűzdelt, lényegében üres, gyökértelennek érzett és hamis moderneskedés jellemez, amely a gondolati tisztaság, valamint a sikeres drámaszerkesztés helyett elsősorban bizarr jelenetekben vagy csak ötletszórványokban nyilvánul meg. Ugyanakkor, igaz, jóval szórványosabban, mintegy ellenpólusként található a vidám jelenetek nyárspolgári dilettantizmusát idéző pályamunka is. Á beküldött kísérletek néhányában akad egy-egy jó, ígéretes ötlet, de ez rendszerint - a vékonyka írói szándékkal együtt - gyorsan felszívódik az erőltetett modernizmus, a nélkülözhetetlennek hitt morbidság, vagy a semmitmondó bőbeszédűség útvesztőin." *(Új Symposion, 1969. 56)*

Ilyen előzmények után került sor 1971 januárjában a Fórum drámapályázatának eredményhirdetésére. A pályázat sikeres, eredményes volt: igaz, makulátlan remekművek nem születtek, de a beérkezett 25 dráma közül a bíráló bizottság hetet talált kiadásra, illetőleg elő-adásra érdemesnek.

Az első díjat Majtényi Mihály nyerte *A száműzött c.* drámájával, amelyet az elmúlt év májusában mutattak be az új-vidéki rádió magyar stúdiójának művészei. A szerzőt már régen foglalkoztatta a téma. *Tomiban most ősz van c.* elbeszélésében már felvillantotta a száműzött Ovidius alakját. *A Száműzött* Ovidius életé-nek egyik epizódjáról, sikertelen szökési kísérletéről szól. A római birodalom tegnap még körülrajongott, ünnepelt költője egyik napról a másikra kegyvesztetté válik. Császári parancsra Tomiba száműzik a barbár géták közé. Rettenetesen szenved a honvágytól, nehezen törődik bele új helyzetébe. Am végül ivócimborákra, majd barátokra lel, mégpedig éppen őrzőjében, Cornelis századosban s annak feleségében, Calviában. Paradox helyzet: a hatalom helyi képviselői éppen a kegyvesztett költővel való kapcsolatuk során döbbennek rá, hogy végső soron maguk is száműzöttek. A költő szeretné viszontlátni szeretett Rómáját, de tart a szökéstől. Nem is alaptalanul. Szökési kísérlete nem sikerül, így sorsa az örök száműzetés lesz. Érdekes építkezésű, gondolatgazdag dráma a *Száműzött.*

Tóth Ferenc *Jób c.* verses drámájának jutott a második díj. Az álbibliai történet hőse olyan ember, aki - legalábbis látszólag - úgyszólván teljességgel nélkülözi a hősi vonásokat. A lehető legjobb, legszelídebb, legjámborabb lélek, aki lázadás, lázongás, sőt zokszó nélkül tűri a súlyosabbnál súlyosabb testi-lelki megpróbáltatásokat. A szerző éppen erre, hősének ad abszurdum vitt, már-már hihetetlen béketűrésére építette fel parabolisztikus drámáját. Olyan szituációkba helyezi hősét, amelyek ma is elképzelhetők, olyannyira, hogy Jób szenvedései egyre jobban hasonlítanak a ma tisztességes embereinek, a hős kései gyermekeinek gyötrelmeihez. Tóth Ferenc nem ítéli el hőse viselkedését, ám akarva-akaratlan azt is értésünkre adja, hogy a megaláztatások és megszomorítások zokszó nélküli tűrésével - s ez a magatartás közeli rokona a „Ne állj ellen a Gonosznak erőszakkal!" tolsztoji elvének - valójában semmit sem ér el. Így vezet el bennünket a szerző a parabola „megfejtésé-

hez", a dráma végső tanulságához, amelyet meggyőzően foglalt össze Bori Imre: „ Jób tragikuma éppen abban rejlik, hogy bár éppen az ellenkező módon jár el, mint megszoktuk s mint a történelemből megtanultuk, sorsa semmivel sem jobb, mint azoké, akik türelmetlenek, sőt, a szenvedések még nagyobb sora vár rá, mint amit a lázadók megélhetnek." *(Magyar Szó, 1971. VIII. 21.) A* dráma egyéb tanulságokat is kínál, melyek közül a legfontosabb talán az, hogy a személyes élmények, vívódások, szenvedések eredményeképpen létrejött belső meggyőződés mindig mélyebb, őszintébb és szilárdabb, mint a kénytelen-kelletlen elfogadott dogmák.

Gobby Fehér Gyula harmadik díjas drámájának cselekménye a középkorban, egészen pontosan 1302 és 1307 között játszódik Buda városában, de mint minden igazán jó történelmi dráma, ez is a jelenkor olvasójához, nézőjéhez szól. *A budaiak szabadsága - a* szabadságukért és nemzeti függetlenségükért küzdő budai polgárok önmagában is érdekes és tragikus történetén keresztül a függetlenség és az elkötelezettség ütközési lehetőségeit vizsgálja. Anjou Károly és III. Vencel hívei között elkeseredett harc dúl. Ebben a küzdelemben a budai polgároknak is állást kell foglalniuk. Elhatározásukat a dráma főhőse, Márton fogalmazza meg: a budaiak nem óhajtanak részt venni a trónviszályban, a pápai átok ellenére is készek megvédeni szabadságukat és függetlenségüket. Kihirdetik a város feloldását az egyházi átok alól, a néphez hű papok továbbra is elvégzik az egyházi szertartásokat, sőt, megtörténik az a világra szóló botrány, hogy Buda városa kiátkozza VIII. Bonifác pápát és hazai követőit. *A budaiak szabadsága* jól felépített, egységes, remek dialógusokkal. *A* szerző végig nagy rokonszenvvel kíséri a budai polgárok szabadságküzdelmét, amely végül is elbukik: Márton az ellenség kezébe kerül, lófarokra kötve hurcolják végig a város utcáin, holttestét pedig máglyán égetik cl. A pápát kiátkozó Lajos papot és társait ahogyan a Képes Krónikában olvashatjuk - „kézen-lábon megvasalva börtönbe vetik, ahol bánatos lelköket kiadják."

A negyedik helyen Varga Zoltán végzett *A tanítvány c.* drámájával, amely a szerző egyik kitűnő elbeszélésében, a *Nátánban* fellelhető drámai magra épül. A történeti-bibliai cselekménybe szerve-sen épül bele a hatalom és erkölcs lehetséges konfliktusairól szóló mai mondaniva-ló. Dávid király és Nátán próféta személyében Varga méltó ellenfeleket ütköztet meg. A konfliktust a próféta szemszögéből vizsgálja. Elítéli az erkölcsi eltévelyedései miatt hatalmával visszaélő, Uriást halálba küldő, Bethsabét megkaparintó király túlkapásait. De utána még tovább megy: Nátán tanítványán keresztül magát a prófétát is bírálja. Mert a prófétaság sem mentes a különféle veszélyektől, buktatóktól. Nátán is csak a börtönben döbben rá, hogy még Dávid gyalázatos tetteinek is van némi mentsége, hiszen uralkodásának mégsem a hatalmi túlkapások képezik a döntő, meghatározó oldalát, másrészt a királyi hatalom magában hordozza az önkény veszélyét, végül az is elképzelhető, hogy maga Bethsabé sem nagyon tiltakozott a csábítás ellen. Így aztán Nátán nagyrészt megtagadja korábbi elveit, kiábrándul, cinikus lesz, elbukik. Bukása akkor válik teljessé, amikor tanítványa öngyilkos lesz, mivel ez az önkéntes halál végső soron az egykor tisztelt, de manipulálóvá és megalkuvóvá vált mestert vádolja. Alaposan átgondolt, jól felépített, ízig-vérig intellektuális dráma *A tanítvány. A* szerző remekül használja ki a témában rejlő drámai lehetőségeket és biztos kézzel vezeti a cselekményt a tragikus végkifejlet felé.

A Fórum drámapályázatának pályamunkái közül kétségtelenül Majtényi, Tóth, Gobby Fehér és Varga drámái a legjobbak, legsikerültebbek. Ez nem jelenti azt, hogy a befutott darabok között nem található még - esetleg némi átdolgozással jó néhány színpadképes mű. Ezek egyike-másika azóta már megjelent a Híd-ban: így Kopeczky László *Aida nem énekel c.* színműve (1971. 3.) és Bog-dánfi Sándor *Bűnösök c.* színpadi játékából egy nagyobb szemelvény (1971. 6.). Érdekes, hogy a legjobbnak ítélt drámák szerzői csaknem kivétel nélkül történelmi és bibliai keretet választottak mondanivalójuk kifejezésére. Szeli István ezt egyrészt a divattal magyarázza, másrészt azzal, hogy a szerzők „talán úgy vélik, hogy gátlástalanabbul, fenntartások nélkül szólhatnak bizonyos társadalmi jelenségekről, ha a cselekményre történelmi köntöst adnak". *(Magyar .Szó, '97'. VIII.* 21.)

Deák Ferenc nevét azért nem találjuk a díjazottak között, mert a pályázatra beküldött drámáját még az eredményhirdetés előtt próbálta a Szabadkai Nép-színház, erről a sajtóban is megjelentek közlemények, így a szerző akarva-akaratlan megsértette a jeligés pályázatok egyik alapvető követelményét, a névtelenséget. A bíráló bizottság ezért nem vette figyelembe az értékelésnél *a Légszomj* c. időközben sikerrel bemutatott és a Sterija Játékokra is eljutott Deák-drámát.

A Légszomj a közelmúlt történelmének legbonyolultabb időszakáról, a felszabadulás utáni negyedszázad történetéről szól. A nehezen elmesélhető, mozaikszerű képekből-jelképekből összeálló cselekmény középpontjában egy vajdasági magyar parasztcsalád élete áll. Deák a családtagok egyéni életsorsán keresztül veti fel a legkényesebb, legfájóbb kérdéseket: a közönyt, a folytonos megaláztatáshoz vezető tunyaságot, az oktalan félelemérzést és kisebbrendűségi érzést. Ostorozza, 'mert szerinte elsősorban ezek a tulajdonságok vezettek a magyarlakta települések elnéptelenedéséhez, a mozdulatlanságból való kitörési kísérletek kudarcához. Az emeletes színpad felső részén a főhős, Donát vívja elkeseredett és kilátástalannak tűnő küzdelmét a jobb, emberibb életért, alul pedig a „nyomorúságos kishitűsége miatt" huszonöt esztendőn át szenvedésre, tengődésre kárhoztatott család sorsát követhetjük nyomon. Donát egyre tágítja a jelképes életteret, közben azonban fokozatosan ritkul a levegő, a hőst rettenetesen kínozza, majd megöli a légszomj. A levegő után kapkodó Donát utolsó szavait a nézőkhöz intézi, mintegy rájuk bízva a fenyegető tragédia elkerülésén való további töprengést, s egyszersmind azt is jelezve -- nyitva hagyott mondatával -, hogy a küzdelem mégsem egészen kilátástalan: „Együtt fulladunk meg mindnyájan, kivéve, ha ..." *A Légszomj* építkezése el-tér a hagyományostól. Deák nem tartja tiszteletben az időrendet s hőseit - talán a családjával folyton vitázó Donát és a megalázottság, kiszolgáltatottság jelképévé növekvő anya kivételével - inkább csak jelzésszerűen ábrázolja. Bizonyára a cselekménynek ez a nyers váza is érzékelteti, hogy *a Légszomj a* szó szoros értelmében életbe vágó kérdéseket felvető, a nézők értelmére és érzelmeire szinte azonos intenzitással ható jelentős dráma, amelytől - a kényes téma ellenére - teljességgel idegen mindenfajta nacionalizmus vagy búsmagyarkodás. A szerző ezt félreérthetetlenül ki is mondatja egyik szereplőjével: „Ne legyél nagy magyar. Nem ezt kérem én tőled! De legyél annyira, hogy élj!" Deák Ferenc az Áfonyákkal és *a* Légszomjjal a legjelentősebb

mai jugoszláviai magyar drámaíróvá lépett elő. Es hogy fejlődése mennyire töretlen, annak szép bizonyítéka a *Tor c.* legújabb drámája (Híd, 1972. 3.), amelynek dramaturgiája - mint a szerző maga mondja - „nem az avantgarde jegyében fogant. Bizonyos értelemben higgadtabb vonalvezetésű, főleg erkölcsi kérdéseket taglaló műről van szó. Idegen cinizmus szövi át, és ez az, ami új dráma-írói gyakorlatomban". *(Magyar Szó,* 1972. *I.* 29.)

Ha igaz, hogy egy irodalom nagykorúságának valódi fokmérője a társadalmi dráma jelenléte és fejlettsége, akkor a hatvanas évek eredményei és a sikeres drámapályázat alapján immár a jugoszláviai magyar irodalomról is elmondhatjuk, hogy egyre jobban megfelel ennek a követelménynek. A vajdasági magyar írók - noha nagy többségük „kezdőnek" számít a drámaírásban - végre vállalkozni mertek a közönséget is érdeklő és foglalkoztató társadalmi és erkölcsi problémák drámai formában való megjelenítésére. Am a drámapályázat sikere a jugoszláviai magyar drámairodalom fellendülésének csupán a lehetőségeit, mindenképpen csak a kezdetét jelzi. Mert a dráma csak akkor töltheti be igazán hivatását, ha visszhangot tud kelteni az olvasók, de mindenekelőtt a nézők körében. A további előrelépéshez most már az szükséges, hogy az egészséges fejlődési folyamat ne szakadjon meg, hogy a legjobb művek mielőbb eljussanak a közönséghez, azaz „életben maradjanak". Az írók megtették a magukét, bizonyítottak. A szót most a színházi szakembereknek és művészeknek kell átvenniük. Az eredményes drámapályázattal - amely nem-csak a hetveneves Majtényi Mihály alkotókedvének adott új lendületet, hanem egész sor fiatal tehetség jelentkezését is lehetővé tette - és a remélhetőleg hamarosan nyitó újvidéki magyar színházzal minden bizonnyal kezdetét veszi a jugoszláviai magyar drámairodalom és színjátszás együttes és tartós fellendülésének időszaka.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Moszkvai színházi jegyzetek

Gálabemutató a MHAT-ban

Moszkva színházaiban jó néhány premieren voltam már, de egyik sem volt ennyire premier, minta MHAT bemutatója. A többi premier már hetek óta műsoron volt, mert moszkvai szokás szerint az új, produkciókat egy hónapon keresztül premiernek nevezik. Voltaképpen elő-premiernek tekinthetők ezek, sorozatos nyilvános főpróbáknak. Mindvégig javítható, változtatható a produkció. (Igaz : később is.) Akadt olyan a premierek között, ahol szvetteres fiatalok nyüzsögtek a nézőtéren, és annyira megtöltötték a Malaja Bronnaja színháztermét, hogy végig álltak a falak mellett; mi is - Gyurkó Lászlóval és Iglódi Istvánnal - föl-váltva támaszkodtunk a falhoz, így néztük végig *a Rómeó és Júlia* rendetlen be-mutatóját.

Ez sem volt tehát olyan igazi premier-lázas premier.

Egy este jegyet kaptam a Művész Színházba -- még a múlt év tavaszán történt ez - , ahol Vologyin új drámáját játsszák. Előreláthatólag érdekes rendezésben.

Mitől látható előre, hogy ez a rendezés érdekes lesz?

A rendező személyétől. Oleg Jefremov jegyzi rendezőként az előadást, *a Dulszinea toboszkája,* vagyis *Tobozói Dulcinea* című darabnál, az az Oleg Jefremov, akit a tavalyi évad elején neveztek ki a MHAT művészeti vezetőjévé, a nemzetközi színházi közvélemény meghökkenésére és a Művész Színház öregeinek megbotránkozására. Jefremov ugyanis mindaddig, amíg az egyik leghagyományosabb szovjet színházi intézmény élére nem került - Moszkva úttörő hajlandóságú színházát, a Szovremennyiket igazgatta. Ennek a színháznak zabolátlan és vihart keltő előadásai pedig akkora távolságra esnek a Művész Színház higgadt értékeket görgető hagyományaitól, mint ... de nem. Ezt nem lehet megoldani hasonlattal. Érzékeltetni talán csak úgy lehet, ha lefordítanánk a távolságot magyar mértékegységre. Tehát: Jefremov kinevezése olyan képtelen húzásnak tetszett, mintha Paál Istvánt, a Szegedi Műegyetem ön-tevékeny színjátszóinak vezetőjét hirtelen kineveznék a budapesti Nemzeti Szín-ház főrendezőjévé ... És ez nem bizarr társítás : a távolság legalább ekkora, még abban az esetben is, ha tudjuk, hogy Jefremov 1949-ben a Művész Színház iskoláját végezte el, amelynek tanára maradt lediplomázásától 1957-ig. Ekkor megszervezte a fiatal színészek stúdióját, ugyancsak a MHAT színiiskolájának növendékeiből, és a következő évben vezetésével megnyílt a Szovremennyik nevet viselő kísérleti színház. (Jefremov saját színházának megnyitásáig a Központi Gyermekszínház színésze volt, Efrosz kezei alatt nevelődött, és működése összeforrott a szovjet drámaírás új hullámának olyan neveivel, mint például Viktor Rozov.)

Amikor megérkezett Jefremov kinevezésének híre, mindenki találgatni kezdett.

A cél nyilván az volt, hogy friss vért ömlesszenek az elzsibbadt öreg társulatba. De vajon lehet-e századunk egyik legnevezetesebb, az egész világra kiterjedő hatású színházi intézményét átalakítani, gyökeres reformoknak alávetni és természetétől elkülönböző irányba terelni működését? És ha lehet, vajon ez az új irány nem jelenti-e egyben a 75 esztendős intézmény halálát is? Nem el-hantolása ez Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko színházának?

Persze, miközben szívünk sajgott a konzervált szépségek elvesztése miatt - titokban drukkoltunk a vérátömlesztés sikeréért. A nagy újítók életművének kötelező sorsa teljesedett be a MHAT-on is: a nagymesterek tanítványai tanítványainak tanítványai megmerevítették a bölcs elveket, a tanulságokat tanokká meszesítették, a tanításokból talmudot csináltak, a színház eleven életét múzeummá rögzítették. Többé már nem az izzó és igaz színház volt fontos, nem is az igaz elvek gyakorlatban való kamatoztatása, sem a folytonos felülvizsgálás és az élet változásaihoz való igazítás : az őrhely lett fontossá. Kezdetben mű-vészi elevenségű őrtornyában posztoltak, később kiváltságaikat védték. Ha elő-adásaikban még élt a költői szépség, újabb bemutatóik megfáradt iskolásságában már múmiai mumusság volt érezhető: a MHAT öregjeivel ijesztgették a színházművészet álmodni vágyó kisgyerekeit. Mert kisgyereknek hatotta MHAT öregjeihez képest mindenki.

A ma negyvenöt éves Jefremov valósággal taknyosnak számít, és amikor a változás szükségességét érzékelő Borisz Livanov kilépett a régi Sirály-színrevitelek hagyományából, és új utat keresett

néhány éve: Trepljovot, a tizennyolc éves forradalmárian elégedetlen lázadót a pocakját széles spanyol övvel leszorító OIeg Sztrizsenovval játszatta, Csuhraj *Negyvenegyedikjének* egykori szőke hősével, a Leningrádból átszegődött és a Művész Színháznak mozinépszerűségét kölcsönző szovjet Gerard Philipe-pel. Nyinát pedig, *a Király* hősnőjét az ugyancsak Leningrádból Tovsztonogovtól - átszerződött, tokásodó Doronyinára osztotta Livanov. Ez a két, élete teljében *járó,* a sikerektől kissé megkopott színész volt hát három éve a Művész Színház fiatalsága. Es még az ő megjelenésük is féltékenységet, belháborút, klikkharcokat eredményezett.

Hogyne kevert volna vihart Jefremov itteni megjelenése.

Most pedig Vologyin darabjának premierje az első olyan bemutató a MHAT falai között, amit már az új művészeti vezetés állított színpadra.

A bemutató ezért ígérkezett izgalmasnak: hiszen most mindennek ki kell derülnie: vajon jefremov hajlik hozzá a színház stílusához, vagy megpróbálja a múlt század utolsó évei óta féltékenyen őrzött eredményeket kócos igyekezettel szétbombázni.

A nézőtér képe olyan, mint a világ minden színházában egy-egy „fontos" bemutatón. Itt van „mindenki". Viktor Rozov, aki hétköznaponként kedves bácsikának érződik, jószívű darabok érzelmes megszerkesztőjének, most előkelően feszít a drámaírók elnökét megillető előre szóló helyen. Itt vannak a kritikusok, ugyanúgy csevegnek, fecsegnek, mint bárhol másutt a világon. Itt a premierek elmaradhatatlan nézőkellékei: professzorok és professzornék. Ékszerek mindenfelé: nem régi családi kincsek, hanem modern vonalú ötvösmunkák és drágakövek. Maxiruhák keverednek az egyetemisták pulóvereivel, minden úgy van, mint idehaza egy bemutatón, vagy Párizsban, vagy bárhol.

Vologyin Dulcineája természetesen Don Quijotéról szól. Cervantes meghalt, Don Quijote meghalt - mondja az előjáték, amit commedia dell'arte-álarcos, táncoló maszkák adnak elő egy szecessziós előfüggöny előtt -, csak az élt, aki soha nem létezett, csak a képzelet szülötte volt: Dulcinea. És elindul a játék, egy paraszthází előtt a gazda, felesége meg a lányuk hallgatják a pohos, italos vendég fecsegését. Az öreg Sancho Pansa mesél a régi kalandokról. Nem hisznek neki, kinevetik. S nemis jogtalanul: Sancho részeg, Sancho öreg, Sancho ostoba, és mindenre rosszul emlékezik. Végül szóba kerül Dulcinea is. Benne azután végképp nem hisznek. Csúfolják Sancho Pansa hazugságait - a paraszt, a felesége és leányuk vőlegénye. A lányuk azonban védelmébe veszi a legendákat. Don Quijote igenis élt, Dulcinea igenis létezett. A lovag szerelmes volt belém, mert én vagyok Dulcinea. És elindul, otthagyja a családját, ott a begyepesedett kérőjét, hogy a lovag megmaradt lándzsájával útra keljen, a halott nevében folytassa a harcot az igazságért. Kalandokba bonyolódik, mert ha minden legenda volt is, valakinek azért folytatni kell a tiszta életért a harcot.

Három dolog tetszett a *Tobozói Dulcineában,*

Vologyin drámájának alapötlete, bár hosszú párbeszédes állóvizek, statikus jelenetek bő lére eresztett terjengősségével *beszéli el* megjelenítés helyett a történetet. (A darab szinte egyidőben született meg *a Man of La* Manchával - és jellemző módon nem Vologyin drámája, hanem a musical járta be sikerrel a Szovjetunió színházait.) A másik vonzó az előadásban a keretjáték kidolgozottsága, némiképp Sztanyiszlavszkijnak 19o5 környéki stílusára rímelhető, finom és artisztikus, kissé misztikus maskarádé kecsessége. Ezt a színház fiataljai játszották, énekelték és táncolták el. Ezek már valóban fiatalok, nemcsak a Művész Színház tagjaihoz képest azok: hiszen Jefremov valósággal kifosztotta távoztakor a Szovremennyiket, magával csábítva a legtehetségesebb tagokat. A harmadik pedig I. A. Diment díszlete volt, ez a növényektől kipusztított komor sziklafal, amely mintha egy sziklakatlanba helyezte volna a játékot, egy terméketlen és fullasztó kráter mélyébe, ahol semmi szín, semmi élet, csupán grafitszerűen fénylenek a sziklák, és egy-egy házacska áll tövük-ben. De nem csak ez a fenyegető, állandó hegycsuszamlást és sziklagörgeteget ígérő kőfal volt a díszlet kizárólagos jellegzetessége, hanem a lábánál meghúzódó viskók vagy paloták szürrealistán kígyózó álomszerűsége, ahol egymásba akaszkodó emberalakok, Michelangelo rabszolgatorzóira emlékeztető, félig az anyagban maradt, onnan iszonytató erővel kiszabadulni vágyó testek ingerítették a színház naturalizmushoz szokott nézőit.

A szokatlanságok között legkevésbé örvendetes a színészi játék kiegyensúlyozatlansága volt.

Színházi verseny

A most lezárult színházi évadban Jefremov feje fölött szaporodtak a viharfelhők. Megkockáztatták Ginzburg *Levelek a túlvilágról* című könyvének színpadra ültetését, de ez hamarosan lekerült a műsorról. Bemutatták Roscsin új darabját, *a Valentyin és Valentyinát (a* József Attila Színház *Egy fiú meg egy lány* címmel játssza). Mégpedig egyidőben mutatták be a Szovremennyik Színházzal, és míg ott tömegeket vonzó siker lett, a MHAT átrendezésre, színpadi átszerkesztésre, új jelmezek elkészítésére kényszerült.

Eszembe jut erről, hogy néhány évvel ezelőtt két budapesti színház is meghirdette a *Rómeó és Júlia* színrevitelét. Versenyre vállalkoztak, bízva benne, hogy képesek szellemi izgalmat gerjeszteni, tudták, a két előadás kétféle élményt nyújt majd, és nem kell attól félni, hogy aki elmegy az egyik produkcióhoz, az már nem talál újat a másikban.

Végül mindkét színház elállt ettől a művészi versenytől.

Mi volt az oka? Nem lehet pontosan tudni. Talán a minisztérium intette óvatosságra a két színigazgatót, helytelenítvén, hogy ugyanarra a produkcióra pazarolják szűkös színházi költségvetésünket. Vagy a versengésben irodalmi szalonszemléletet szimatolt valaki, mintha csak a sznobokat érdekelné ez a színi vetélkedés, belterjes jelenség volna két színház azonos darabválasztása, keveseket érintő szakmai belügy. Meglehet, maguk a színházak rettentek vissza produkcióik egymás mellé állításától. Nem bíztak önnön erejükben. Vagy talán győzött az a praktikus szemlélet, hogy egy Budapest nagyságú város színházlátogató közönsége képtelen eltartani egy szezonban két azonos darabot; nem kell a rendezők és színészek erőit arra fecsérelni, hogy ugyanazt a drámát vizsgáztassák meg, helyesebb, ha más művekre fordítják.

A színházművészet barátainak tehát le kellett mondani arról az érdekességről, hogy egyszerre, egy időben és egy helyen egy dráma kétféle fölfogását szembesíthessék. El kellett vetni annak a lehetőségét, hogy a két színház stílusát kristálytiszta összehasonlításban érhessük tetten. Szomorúak voltunk a lehetőség elvesztése miatt, de beletörődtünk.

Moszkvában azonban évtizedek óta találunk drámákat, amelyek egyszerre két vagy akár több színházban is futnak műsoron. Nemcsak Bulgakov darabjairól van szó, a Menekülésről vagy a *Turbinék* napjairól, de például a Kis Színházban,

Osztrovszkij házában (ahogyan a Comédie Moličre-é) játsszák a leghagyományosabb módon Gogol *A revizorát.* Néhány száz méterre a Kis Színháztól, a MHAT-nak is műsordarabja *A revizor,* és itt nem a XIX. századi stílust őrzik féltékenyen, hanem a XX. század elejének alkotói módszereit tükrözi az előadás. Idén márciusban azután a Szatíra Színház tűzte műsorára *A revizort,* Valentyin Prucsek rendezésében, aki a híresnevezetes mejerholdi előadás egyik résztvevője volt, és aki évtizedekig húzódozott tőle, hogy a nagymester után ő is színre vigye Gogol szatíráját.

Mi lehet az oka annak, ha egyetlen város többféle felfogásban is színen tudja hosszú éveken át tartani ugyanazt a drámát ?

Elsősorban természetesen a város nagysága. Moszkva lakosságának jó része színházszerető, színházlátogató, színházpártoló, színházértő.

A második ok azonban, hogy a szovjet színházakban nem kell vitatkozni a színházművészet önállóságáról. Nem mintha felszabadították volna magukat az irodalmi alapanyag követése alól, és függetlenednének előadásaik a dráma írott részétől. Mégis minden előadás, minden rendezés önálló gondolati lelemény, sajátos látomás és sajátos értelmezés. Mindegyik színpadra vitt mű más és más, nemcsak az egyes rendezők vitatkozó, gondolkodtató szellemi izgalma következtében, de azért is, mert az egyes színházak egymástól elkülönülő stílusában játszanak, másfajta művészi elvek szerint szervezik meg a színészi játékot és a szcenikai keretet, és bár a színházak között nagyon kevés a közlekedő utcácska, mégsem süketen és vakon mennek el egymás munkája mellett, hanem kiszűrik mindazt, ami alkalmazható saját színházuk hagyományaihoz. Nyílt szakmai viták folynak. Az elvi háborúskodások közben nem rejtik véka alá a színházak saját stíluseszményüket, de ennél fontosabb, hogy egy-egy előadás olykor polemikus válasz valamely másik színház rendezői felfogására. Moszkvában elsősorban művekkel vitáznak. A MHAT hagyományos Király-előadása ellen támadt hét évvel ezelőtt Efrosz Tennessee Williamsre emlékeztető színpadi hangulata, akkor még a Komszomol Színházban. Két évre rá egy pillanatig sem titkolva, hogy Efrosszal vitatkozik, a Művész Színház második nemzedékének nagy alakja, a színész Livanov is megrendezte a *Királyt.* Vrubel festményeinek modorában készült a díszlet. Tehát szakítottak a Siskin-féle oroszerdő-ábrázolással, az ezüstderekú nyírfákkal, az átlírizált orosz tájjal, amelyet szelíd bánat leng be, és amelynek tágas hűvösében annyira borongós szomorúsággal téblaboltak mindaddig a szereplők. Vrubel szecessziós világa, ez a művi dekadencia, minden szállal Európához kapcsolódó képi világ szellemi hátterét adta a játékhoz. Nemcsak mutatós vagy „érdekes" kulisszaháttér volt ez, hanem hangsúlyozta, hogy ez az a stílusmanír, ahonnan Trepljov dekadens drámakísérlete kinő, ezek szerint az elvek szerint alkotja meg stilizált-misztikus színdarabját, szemben a naturalista természetességű franciás szalondarabokkal, ahol esznek-isznak és trécselnek az emberek. A zenei kíséret is a darab korának modern zenei világából került a *Király* színpadára: Szkrjabin muzsikáját használta föl aláfestésül Livanov, ezt a szintén szecessziósan fűszeres zenét, amely Párizst és Európát jelenti a darab szereplői számára . . . kitágított Oroszországot . . . magát a Művészetet.

Arkagyinát Javorszkája emlékirataiból rekonstruálták, a nagyszerű Sztyepanova (Fagyejev özvegye) számára. Javorszkája nagy színésznő volt - a pétervári Alekszandrinszkij Színház vezető tagja -, tehát nem az a narancssárga hajú vidéki komikáné, akivé nálunk „modernizálták".

Tagadhatatlanul nem volt nagy művészi találat a *Király.* Mégis jégrepedést jelzett. A MHAT nagy öregjei is elégedet-lenek lettek a konzerv-szépséggel, a befagyasztott ihlettel szemben ráuntak, hogy évtizedek óta halott mesterek még évtizedekkel korábban készült instrukcióit folytassák pedáns hűséggel. Jóllehet a Művész Színház megtorpanásának és benaftalinozottságának legfőbb oka az volt, hogy nem akadt olyan nagy erejű mester, aki kirántsa a társulatot a hagyományokba belerekedt kátyúból, új irányt szabva őrizze meg a színház értékes hagyományait, és továbbfejlesztve őrizze a nagy elődök örökségét. Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko utódai között egy sem akadt, aki vállalkozhatott volna eredeti és sajátos hangra, új látásra. De ha föltételezzük is, hogy volt ilyen erős tehetség, akkor sem bontakozott ki a féltékeny öregek között az eleven művészet. Mindenki unta már azt, amit csinál, mégis csinálnia kellett, mert a többiek rákényszerítették a hagyomány strázsálását.

Ebben a színháztörténeti helyzetben nevezték ki Jefremovot, akinek a Szovremennyik Színházban utolsó ténykedése éppen az volt, hogy ő is beleszóljon a Király-vitába, és megrendezze a maga Csehovját, persze Szovremennyik-módra.

Végül ki kell mondani, hogy nem csupán pénzkérdés az egymással felelgető produkciók műsoron tartása, nemcsak a nagyszámú és lelkes színházi közönség éltető közege hív életre ilyen kísérleteket, nemcsak az a szemlélet, amelyik tudomásul veszi, hogy más rendező más szereposztásában, más díszlettervező játékterében a másfajta mozgásképletek, tempóritmusok és másféle hangmodulációk másik darabot mutatnak föl a nézőnek. A lehetőséget elsősorban mégis az adja meg, hogy a rendezők telítettek gondolattal, egy-egy előadásukban merőben mást tudnak adni közönségüknek, képesek fölgyújtani érdeklődését, és bele tudják a nézőket alkotói módon vonni vitáikba.

Az utolsók

Végére kellene egyszer járni annak a jelenségnek, miért támadnak föl szinte egyidőben bizonyos drámák tetszhalálukból, vagy (ideiglenesen) igazi halálukból. Gorkijnak *Az utolsók* című drámája nem tartozik a remekművek közé, de az elmúlt évadban majdnem egyidőben és egymástól függetlenül mégis három változatban jelent meg előttem. Előbb a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be. Ugyanazokban a napokban vetítette a Magyar Televízió is a Leningrádi Gorkij Színház művészeivel fölvett megfilmesítést, stúdióban elkészített színházias változatot, és ugyanakkor Jefremov is megrendezte a ritkán játszott Gorkij-drámát.

A szovjet kritikák a Művész Színház új szakaszának egyéves összefoglalása-ként foglalkoztak az előadással, többen új fejezetnek tekintették.

Az előadás finoman hagyományos, ha hiányzik is belőle a MHAT legjobb előadásainak költészete. Mégsem annyira fáradt és iskolás, mint az utóbbi évek művész színházbeli előadásai. Nem ráz föl, nem sodor magával, de mesterségbelileg majdnem kifogástalan, és egységesnek mondható.

Ha újdonságot keresünk az előadásban - és miért ne tennénk, hiszen Jefremov feladata éppen a régi intézmény megújítása -, akkor a legszembetűnőbb: a színpad megszerkesztése szakít a művész színházi hagyományokkal. Nincs beépített illúziószínpad. Tördelt és szabdalt, igen tágas színpadi teret látunk. A teljes színpadmélység távolságából gyalogolnak elő és el a szereplők, oldalt a

PÁLYI ANDRÁS

Dürrenmatt és Ionesco Shakespeare-átdolgozásai

A Shakespeare-parafrázisok korát éljük. Dürrenmatt János királyának bemutatója 19 68-ban volt Baselban, Ionesco Machettjének 1971-ben Párizsban. A két munka nem egyenértékű. Dürrenmatt tiszteli az eredetit, Ionesco profanizál. Dürrenmatté jó darab, Ionescoé rossz. Dürrenmatt lépést tett a dialektika felé, Ionesco végképp elszakadt a társadalmi közegtől.

„Shakespeare drámájának javított változata" - írta Ionesco *Macbett* című darabjának címe alá, mintegy műfaji meghatározásként. Ami pedig a címet illeti, egyik nyilatkozatában kifejtette, a két *t* nem elírás, ez hivatott megkülönböztetni művét Shakespeare drámájától. S Claude Olivier így kezdi kritikáját a Lettres Françaises-ben: *,,A tévedés kizárva.* Ionesco új művében minden e címváltoztatás színvonalán marad. Gyerekzsúrra emlékeztet ez a darab, olyan zsúrra, amit az iskolaév végén a legbutább és leglustább gyerekek rendeznek. Az erőltetett ötletek és a lapos viccek csak hangsúlyozzák a gondolati ürességet. Az erkölcsi tanulság egyébként önmagáért beszél: éljen a zsarnok, aki uralkodik felettünk, s főként ne tegyünk semmit trónfosztásáért; az, ami utána következik, ugyan-ilyen rossz lesz, ha ugyan nem még rosszabb."

Nemcsak Claude Olivier ilyen kegyetlen Ionescoval *a Macbett* kritikai megítélésében, s ez ritka a sajtóháborút, botrányt és rajongást egyaránt keltő Ionesco-bemutatók történetében, a párizsi kulturális sajtó szinte egy hangon szólalt meg. Amikor Brecht újraírta a *Coriolanust* vagy az *Antigonét,* átformálta a shakespeare-i *vagy* szophoklészi anyagot, s új perspektívát fedezett fel benne, új jelentést adott a drámának - írja Gilles Sandier a Quinzaine Littéraire-ben. Ionesco nem tud mást, mint kabarétréfákat produkálni, s nincs rémesebb, mint a megvénült gyerek, aki bohócot csinál magából. Matthieu Galey - a Nouvelles Littéraires-ben *Ionesco eltévelyedésének,* nevezi *a Macbettet:* lehetne ez a darab az emberi kapzsiságnak, hatalomvágynak, az ember „ragadozó" természetének szatírája, de Ionescóban prófétikus ambíciók gyulladnak, a tréfa értelmét veszti, a tragédia viszont nem születik meg. Guy Dumur a Nouvel Observateurben Barbara Garson *MacBirdjét,* Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottját* említi: Ionesco *Macbettje* szerinte is messze elmarad e Shakespeare-parafrázisok mögött.

Ionesco és Dürrenmatt

Folytathatnánk a sort. Álljunk meg mégis ez utóbbi kritikus kínálta szempontnál. Úgy tetszik ugyanis, manapság a Shakespeare-parafrázisok korát éljük. Á Guy Dumur említette példák mellé kívánkozik Dürrenmatt *János királya* is. Igaz, Dürrenmatt Shakespeare-adaptációjának bemutatója 1968-ban volt Baselban, Ionesco Macbettjének premierje 1971-ben a párizsi Rive-Gauche Színházban (a volt Théâtre de l'Alliance Française-ben). *A János király* dramaturgiai elemzését már Márton Vera elvégezte a SZÍNHÁZ 1968/1. számában, s azóta a drámát a Szegedi Nemzeti Színház be is mutatta (ebben az évadban a József Attila Színház műsortervén is szerepel). Miért is említjük *most,* Ionesco *Macbettje* mellett? Részben indokolja ezt, hogy a *János király a* közelmúltban került könyvalakban is a magyar olvasó kezébe, Görgey Gábor virtuóz fordításában. Lényegesebb azonban az a tanulság, amit e két darab összevetése kínál.

Mit jelent Shakespeare a XX. században és a XX. századnak? Termékeny oltóága-e ma is a drámának ? Hat-e még a költőkre? Ezeket a kérdéseket Hevesi Sándor tette fel, még a század elején, az a Hevesi, aki tanúja és alakítója volt - termékeny alkotója - az új Shakespeare-kultusznak. Századunk Shakespeare-reneszánsza *az igazi Shakespeare* keresését írta zászlajára. Igaz, tovább szaporodott a XIX. század burjánzó, sokszor nagyon is mellékes kérdéseket vizsgáló Shakespeare-irodalma. Újra elhalkult a vita,

---

színpad szobájába kis lépcsőn járnak föl a személyek: hangsúlyozottan színpad ez a szoba (színpad a színpadon), ezeknek a kispolgároknak mindennapi színpada, ahol lejátsszák életük szerepeit. Balról hatalmas előszobaajtó és előszoba: a fogas telezsúfolva kabátokkal; előtte - háttal a nézőnek - álló tükör, időről időre megvizsgálják magukat benne a szereplők, hajukat igazítják meg, vagy csak gyönyörködnek vonásaikban, termetükben. A tükör előtt hatalmas öblös karosszék. A színpad közepén várkastélyként emelkedik a faragott pohárszék. Természetfeletti nagyságú. Talán akkora is van, mint a Madách Kamaraszínház egész színpada. A bútorok nem valóságos bútorok, még akkor sem, ha a legkisebb részlet is kidolgozott rajtuk, és a pohárszék ajtajai mögött igazi edények, palackok és szalvéták sorakoznak. Nem igazi bútorok ezek, mert a festészeti rövidülés szabályai szerint torzították el vonalaikat. Fönt, a színpad magasában, különböző síkokban ugyanilyen torzított keretek a kereskedőősök arcképeit fogják körül. Egészen hátul, a homályos mélyben, zongora áll: ott klimpírozgat a nyomorék lány. Jobbra elöl szalongarnitúra.

Egy széthullott polgári család széthullott élete jelenik meg a bútorok és a díszletek jelképes nyelvén. Már nem tartja össze a bútorok egyvelegét a valóság. Már nem valóságos életforma ez, csak teátrális jelképiségében, szétcsúszott, meg-lazult összevisszaságában létezik, hogy az utolsók utolsó föllángolását még egyszer el lehessen játszani színterükön.

Jefremov másfél éves művészeti vezetése nem változtatta meg a Művész Színházat. Értékálló ítélet sem vonható le. Egyelőre úgy látszik, az ellentábor diadalmaskodik, mert a MHAT-ban nagyobb a széthúzás, mint valaha. Ennek pedig színházivilág-szerte *az* szokott *az* oka lenni, hogy nincs igazi nagy siker, csökkent a népszerűségük. Jefremov elsősorban színész, annak izgalmas és groteszk egyéniség - mintha Cserkaszov művészetének folytatója volna -, rendezői és színházszervezői sikereit egy felismert művészettörténeti pillanatban az azonos elvű és eltökéltségű szövetségesek baráti segítségével érte el.

amely a drámaköltő puszta létét is kétségbe vonta; de szenvedélyes, elfogult vélemények csatáznak ma is arról, hogy Brecht, Dürrenmatt vagy Beckett színháza tagadja-e Shakespeare-t, vagy épp belőle táplálkozik ? Eddig még senki sem írt könyvet *a Shakespeare és korunk új drámaírása* címmel - jegyzi meg Jan Kott, s ő maga is csak arra vállalkozik, hogy *a Shakespeare-Beckett* párhuzamot megvonja *A Lear király vagy A játszma vége* című tanulmányában. E tanulmány első lapjairól mégis érdemes néhány sort idéznünk, mely jelzi Kott szemléletének *rugalmasságát* is: „Meghökkentő, milyen gyakran hangzik el a »shakespeare-i« jelző, amikor Brecht, Dürrenmatt vagy Beckett színházáról esik szó. Természetesen e három drámaíró esetében, kik egy-úttal háromfajta színházat képviselnek, a »shakespeare-i« jelző is háromfélét jelent: vérbő, maró gúnnyal átitatott drámaírást, inkoherenciát és a műfajok keverését Dürrenmattnál, epikus jelleget Brechtnél, új Theatrum Mundit Beckett-nél."

Jól látta már Hevesi, hogy a shakespeare-i drámát nem lehet összeházasítani a dekorációs színpaddal, hogy a XIX. század látványos és festői színpadképei, jelmezcsodái ugyanolyan távol esnek Shakespeare-től, mint a modern színpad technikai trükkbemutatói, vagy a XVIII. század szalondrámává finomított, happy endes *Rómeó és Júliája*. Jan Kott is hozzáfűzi a fentiekhez: a három említett drámaíró, minden különbözőségük ellenére, egyaránt közelebb áll Shakespeare-hez és a középkori moralitásokhoz, mint a XIX. századbeli akár romantikus, akár naturalista drámához. Ebben az értelemben, és csakis ebben az értelemben nevezhető az új színház antiszínháznak - vonja le tanulságképp ismert tételét a lengyel színházi esztéta.

És Ionesco? Kott nagyvonalú. Ionescot együtt említi Beckett-tel, s ha szellemes idézetre van szüksége, azt Ionescotól veszi: „A komikum az abszurditás érzése, s reménytelenebbnek tűnik a tragikumnál; a komikum nem mutat a helyzetből kiutat." Dürrenmatt is azt mondja, hogy „a komédia a kétségbeesés kifejezése", de hozzáteszi: „A tragikus azonban még akkor is lehetséges, ha a tiszta tragédia már lehetetlen. A tragikumot kifejthetjük a komédiából, mint borzalmas momentumot, mint feltáruló szakadékot: ahogy Shakespeare-nek is sok tragédiája tulajdonképpen már komédia, amelyből felível a tragikum."

Jan Kott felfedezi Shakespeare-ben az „új színház", az „antiszínház" forrását, elmélete mindmáig a modern színházi irodalom egyik szenzációja: Peter Brooktól Ionescóig a mai színház legkiválóbb egyéniségeit és kóklereit egyaránt „tanítványainak" vallhatja. Kott demonstrálja Dürrenmatt és Ionesco rokonságát Shakespeare-rel, Dürrenmatt és Ionesco pedig ellenállhatatlan csábítást érez, hogy Shakespeare drámáit kézbe vegye. Alapvetően más-más igénnyel közelítenek a műhöz. Nem véletlen, hogy Dürrenmatt egy gyengébb Shakespeare-drámához nyúl, Ionesco remekműhöz. Dürrenmatt tiszteli az eredetit, Ionesco profanizál. Dürrenmatt dramaturg, csak épp a dramaturgból előbújik a drámaíró, s belekölti saját világképét az átdolgozásba; Ionescóban ugyanaz az ördög munkál, mint amikor Brecht-paródiát ír, Shakespeare-t mégsem akarja kicsúfolni, a drámaköltészet óriásával inkább igazolni szeretné önmagát. Innen a nála szokatlan már-már patetikus hangvételű befejezés.

A komédia értelme

Hozhatnánk sok apró példát Dürrenmatt *János* királyából, mellyel a dráma feszesebb lett. Dürrenmatt alig változtat a szereplőkön, híven követi Shakespeare-t a jelenetezésben, s csak néhány színt von össze. Á két mű dramaturgiai összevetését azonban elvégezte már Márton Vera említett cikkében, s ezúttal az átdolgozás lényegére szeretnénk figyelmünket irányítani, arra, hogyan jelentkezik a dürrenmatti világkép a Shakespeare-dráma újjátöltésében.

Mit olvas ki Dürrenmatt Jan Kott elemzéséből? A módszert jól megvilágítja egy példa. Shakespeare-nél a harmadik felvonás első jelenete a francia király sátra előtt játszódik, s a belépő Constancia átkait szórja János és Fülöp békekötésére, Blanka és Lajos frigyére. (Rövidesen meg is jelenik Pandolf pápai követ, aki sürgeti, hogy bontsák fel a szövetséget, és indítsanak egymás ellen háborút.) Dürrenmatt ezúttal módosít a helyszínen: Franciaországban vagyunk ugyan, de nem a királyi sátor, hanem egy lerombolt katedrális előtt. Katonák asztalt hoznak, megterítik, később felszolgálnak. Á shakespeare-i átkok itt az esküvői lakomán hangzanak el, miközben mindnyájan habzsolva esznek. (Blanka és Lajos esküvője a lerombolt katedrálisban zajlott le.) Ez a látszólag nem túl jelentős színhelyváltozás és azok a cselekvések, melyeket Dürrenmatt a shakespeare-i jelenetbe belesző, Jan Kott Shakespeare-elemzéseire és Peter Brook Shakespeare-rendezéseire emlékeztetnek. Egy-egy külsőséges motívum hangsúlyozása, módosítása az egész dráma hangsúlyán változtathat: Dürrenmatt rejtett jelentést olvas ki a Shakespeare-műből; olyan jelentést, aminek csak lehetősége rejlett az eredeti drámában. S ezért *a János király* már nemcsak Shakespeare műve, hanem Dürrenmatté is, ahogy Peter Brook is társalkotóként lép Shakespeare mellé előadásaiban.

Shakespeare, aki maga is ismeretlen szerző darabját dolgozta át (s a Shakespeare neve alatt fennmaradt *János király* dramaturgiai fogyatékosságai azt jelzik, ugyancsak időszűkében lehetett, amikor az adaptációt készítette), nem említi a darabban János király történelmi művét, a *Magna Chartát.* Dürrenmatt, színpadi jegyzetei szerint az előadás kezdetét jelző három gongütést három kivégzéssel helyettesítette. A dürrenmatti *János király* e véres némajátékkal indul - és a Magna Charta bejelentésének aktusával zárul. Ezek a módosítások pedig megszabják a játék műfaját, mely a tragédiából a komédiába vált. Igaz, Dürrenmatt nem feledkezik meg róla, hogy a komédiából is felívelhet a tragikum. Nem téveszti szem elől a történelem dialektikáját, s a shakespeare-i dialektikus szemlélet nem vész el nyom nélkül a dürrenmatti tételből: az ésszerűtlen rendszer ésszerűsítése (a feudalizmusról van szó) - meglehetősen reménytelen vállalkozás. Igaz ugyan, hogy a Magna Charta mégsem egészen lebecsülendő történelmi eredmény. Dürrenmatt ennek hátterében az esztelenségig fokozódó feudális hatalmi viszályt rajzolja meg. Átdolgozását így indokolja az utószóban: „Shakespeare ideológiai képletei - János = Anglia és Fülöp = Franciaország - a mi számunkra tarthatatlanok. A mi képletünk így fest: János = Fülöp = feudalizmus. Az én átdolgozásomban a hatalomért folyó politikai harcnak vagyunk tanúi egy rendszeren belül, amely rendszerbe nemcsak a Plantagenetek és a Capetingek tartoznak bele, hanem - mert ideológiai értelemben metafizikailag indokolják létüket a dinasztiák - az egyház is." Kérdezhetnénk, ha János, Fülöp és az egyház egyenlő feudalizmussal, akkor milyen erők közt folyik a dráma? Dürrenmattnál a drámai ellenfél nem más, mint a rendszer ésszerűtlensége.

Ezért *komédia* Dürrenmatt *János királya.* Nem hamisította meg a shakes-

peare-i drámát, hanem megírta a mai *János királyt.* Valahogy úgy, ahogy Jan Kott újraolvasta Shakespeare-t. Dürrenmatt „a politika komédiájának" nevezi darabját, de sietve hozzáteszi: „egy bizonyos politika komédiája". Ez a komédia meglehetősen szkeptikus játék, de Dürrenmatt jelzi: „egy bizonyos rend-szeren belül" az. Arról nem beszél, nem akar beszélni, ami a feudalizmuson túl van. Méltán hiányoljuk darabjából a tágabb történelmi horizontot, de ez mit sem változtat azon, hogy Dürrenmatt *János királya* jó darab. És mellesleg gondolatilag, történelemszemléletét tekintve is az író jelentős lépést tett a metafizikától a dialektika felé.

És egy értelmetlen komédia

Ha megkérdeznénk lonescót, ő is „a politika komédiáját" olvasta-e ki Shakespeare-ből, föltétlen megtagadná a dürrenmatti megállapítás második felét, az „egy bizonyos rendszeren belül" megszorítást. Ionesco bevallott szándéka, hogy abszolutizálja ezt a komédiát. Jóllehet Shakespeare drámájának „javított változatként" jegyzi művét, *a Macbett*-nek nem sok köze van Shakespeare *Macbethjéhez.* Gondolatiságát tekintve pedig egyszerűen semmi. A gondolat, mint a fentebb idézett kritikák után sejthettük, amúgy is sovány a Ionesco-darabban.

Shakespeare-nél csak annyit tudunk meg Cawdor thánról, hogy áruló volt és kivégezték. Ezt azonban nyomatékkal mondja el a költő az expozícióban. Cawdor halálának, amivel a dráma kezdődik, fontos szerepe van: csak össze kell hasonlítanunk Macbeth halálával. Cawdor halála sztoikus, mint Senecáé; Macbeth már nem hisz a senecai méltóságban. Ez a shakespeare-i dráma íve. Ionesco behozza a színpadra Cawdort, azaz Candort (mert nemcsak a címen, a szereplők nevén is gondosan változtat egy-két betűt), s kiirtja a játékból a shakespeare-i ívet. Candor és Glamis összeesküvést sző Duncan főherceg ellen. Á „puccs" azonban kudarcot vall: Duncant két hű embere, Macbett és Banco megvédi. A kísértetek azonban Macbettben felszítják a hatalomvágyat, s a hős vezér, aki el-tette láb alól Duncan merénylőit, hallgat a kísértetekre: azok úgy látják a csillagokból, Macbett a trónra fog kerülni. Hisz nincs még egy Macbett, aki a merénylőt lefegyverezhetné! Macbett meg-öli Duncant, megöli Bancót és egész családját - Banco ugyanis azt a jóslatot kap-ta, hogy leszármazottai kerülnek a trónra -, feleségül veszi Lady Duncant. S ekkor kiderül, a kísértetek rászedték: nem Lady Duncant vette el, csupán egy kísértetet, Lady Duncan pedig útrakelt fiáért, Macolért, aki nagy sereggel érkezik, megöli Macbettet, s bejelenti: ő Banco elcserélt fia.

Idéztük már a Ionesco-darab párizsi sajtóvisszhangját, s most tegyük hozzá: a Le Monde kritikusa, Bertrand Poirot-Delpech más hangnemet ütött meg, mint az említett kritikák. Poirot-Delpech bizonyos történelemfilozófiai ambíciót vél felfedezni Ionesco művében, úgy látja, *a* Macbettben a szerző, mintegy harminc színpadi művel a háta mögött új útra lépett: *Az orrszarvúbeli* Béranger Ionesco hasonmása volt, s a korábbi darabokban az író számára voltaképp csak Béranger létezett, a külvilág nem. Itt jelenik meg először Ionesconál reális értelemben a világ: Béranger menekült az uralkodás elől, Macbett uralkodni akart. Ionesco ihletője természetesen Shakespeare, pontosabban jan Kott Macbeth-interpretációja: Ionescónál *az uralkodó, vagyis az, aki hatalmat kap a kezébe, helyzetéből eredően gyilkosságra van kárhoztatva* - olvassuk a Le Mondeban.

Ez lenne hát az a revelatív fordulat Ionesco írói pályáján? Jegyezzük meg mindjárt: az, amit Poirot-Delpech a Ionesco-hős, azaz Béranger és a külvilág viszonyának megváltozásáról mond, tulajdonképpen formális szempont. Hasonló rajongással fogadták sokan *Az orrszarvú* Béranger-ének „lázadását" a rinocérosszá válás ellen, annál is inkább, mert a novellaváltozatban még Béranger is rinocérosz lett; míg Ionesco nem nyilatkozta, hogy Béranger lázadásának egyedüli oka: a színpadon nem tudta másképp befejezni a történetet. Bizonyos értelemben valóban más Macbett és a világ viszonya, mint Béranger-é volt a korábbi Ionesco-darabokban; a lényeg azonban nem változott, legfeljebb az érem másik oldalát látjuk: Béranger épp azért menekül a trón elől, mert nem akar Macbett lenni. S ez már a Jan Kott-féle koncepciónak, legjobb esetben is, vulgarizált változata, hamis leegyszerűsítése.

Mit is mond Kott *a Macbeth,* vagy *a halál fertőzöttjei* című írásában? „A történelmet a *Macbeth* a legegyszerűbb formájára redukálja, egyetlen képre és egyetlen határvonalra: itt azok vannak, akik öl-nek, ott pedig azok, akiket ölnek." lonescónál már csak azok vannak, akik ölnek. A történelem pedig, az a bizonyos „legegyszerűbb forma" is eltűnik az író látóhatáráról. A komédia reménytelenebb a tragikumnál, mert nem mutat a helyzetből kiutat; s ilyen értelemben a ionescoi redukált *Macbeth,* vagyis *a Macbett* nem több, mint egy „gyilkosok egymás közt" címkével ellátott, itt-ott ízetlennek tetsző, felduzzasztott kabarétréfa. Hol az a shakespeare-i éjszaka, melyben - ez is Kott metaforája - Macbeth meggyilkolta az alvást? Shakespeare *Macbeth*jében a történelem, a világ - lidérces álom; de ez a lidérces álommá bénult világ is totális. Negatív lenyomat a világ szépségéről és gazdagságáról. Ionescónál élettelen konstrukció.

Dürrenmatt tartotta magát a shakespeare-i jelenetezéshez, s jelentős szövegrészeket is átvett. Ionesco egyetlen részletet vesz át, úgy-ahogy szó szerint a Macbethből : Malcolm tirádáját a negyedik felvonás harmadik képéből. Ez egyébként a Ionesco-darab befejezése: a shakespeare-i mondatok Malcolm, *azaz* Ionesconál Macol utolsó szavai. Aligha véletlen ez a játékot lekerekítő idézet; érdemes is közelebbről szemügyre vennünk. Annál is inkább, mert e példa fényt vet a ionescoi „átdolgozás" elvére is. A shakespeare-i sorok így hangzanak:

az én

Kéjvágyam végtelen: nincs annyi szűzlány,
Asszony s matróna, hogy kioltaná
Gyönyöröm szomját, és vágyam letörne
Minden mérséklő akadályt, amely Dühöm
útjába állna. Macbeth is jobb, Mint egy ilyen
király .. .

Ésezenkívül

Gyalázatos természetemben úgy
Elburjánzott a veszett kapzsiság, hogy
Irtanám az urakat, ezt a földért, Azt a
hazáért, vagy az ékszeréért ...
Állhatatosság, irgalom, alázat,
Istenfélelem, tűrés, hősiesség
Íze hiányzik belőlem, de annál
Szebben tenyészik a sokféleképp
Elágazó űr. Ha tudnám, pokolba
Önteném az egyetértés tejét
S zűrzavarrá kavarnám az egész
Világot.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Ionesco Macolja ehhez még józanul hozzáfűzi: „Ebből a hercegségből először is királyságot csinálunk - én leszek a király. Aztán császárságot - én leszek a császár. Császár a császárok felett. Imperatorissimus." Majd eltűnik a ködben, a darab véget ér.

Shakespeare-nél az idézett sorok a

Macduff-fel való párbeszédben hangzanak el. S ott, ahol Ionesco elvágja az idézetet, Shakespeare megcsillantja a maga világát: Macduff szavaira Malcolmban felébred az emberi élet reménye, s mind-járt kiderül: az iménti öngyalázás csupán kétségbeesésből fakadt. Ionesconál ez a kétségbeesés, melyből a shakespeare-i hős új életre kel, az abszolút igazságot jelenti: komolyan veszi Malcolm tirádáját.

Ezzel saját „ars poeticáját" tagadja meg: a komédia komolyra, pontosabban álkomolyra fordul. Mintha a régi szentenciát a világ abszurditásáról már nem tudná oly könnyed humorral ismételgetni, mint azelőtt: görcsös, erőltetett igyekezettel Shakespeare-t idézi igazolásul. De még Bertrand a Le Monde kritikusa is megjegyzi: „Jobb szeretem Ionescot, ha mindennapi életünk furcsaságait karikírozza, mintha történetfilozófiával foglalkozik." Talán nem is Jan Kott elemzése ihlette meg Ionescot, ha-nem Malcolm tirádája ? Egy Shakespeare-remekmű néhány sora, melyek - természetesen kiszakítva összefüggéseiből - úgy látszott, őt igazolják ?

Ionesco *Macbettje* jószerivel nem is érdemelné meg e szószaporítást. A jelenség, az, hogy Ionesco, mint a készületlen diák - hogy Claude Olivier hasonlatánál maradjunk - igazolni igyekszik ma-gát. A Shakespeare-kultusz Shakespeare-divatot is szült, s így a legjobb, leglátványosabb érv a színpadon Shakespeare. De hogy jutott ehhez a Shakespeare-be kapaszkodáshoz az abszurd színház best-seller szerzője? Hisz egy-két évtizede előfordult, hogy három-négy darabja szerepelt a párizsi színházak műsorán. Kikből állhat ma az a közönség, mely Ionesco fáradt szentenciáira még kíváncsi? Valamikor, az ötvenes években első darabjai - kimondatlanul is - a nyugati polgár világháborús csömörét, apolitikus magatartását fogalmazták meg. Jelentős társadalmi réteg életérzését, gondolkodásmódját szólaltatta meg műveiben, melyeket akkor sem lehetett éppen haladó szellemű alkotásoknak nevezni. De legalább volt valamiféle bázisuk. S főként élet volt azokban a Ionesco-komédiákban. *A Macbett* dramaturgiai-stilisztikai szárazsága azt jelezheti, hogy Ionesco végképp elszakadt attól a társadalmi közegtől, amelyben alkot. Elapadtak a rejtett források is, melyek létezését ő mindig tagadta, de amelyekből sajátos, szellemes humora valamikor táplálkozott.

DÉVÉNYI RÓBERT

Szabadtéri esték Skandináviában

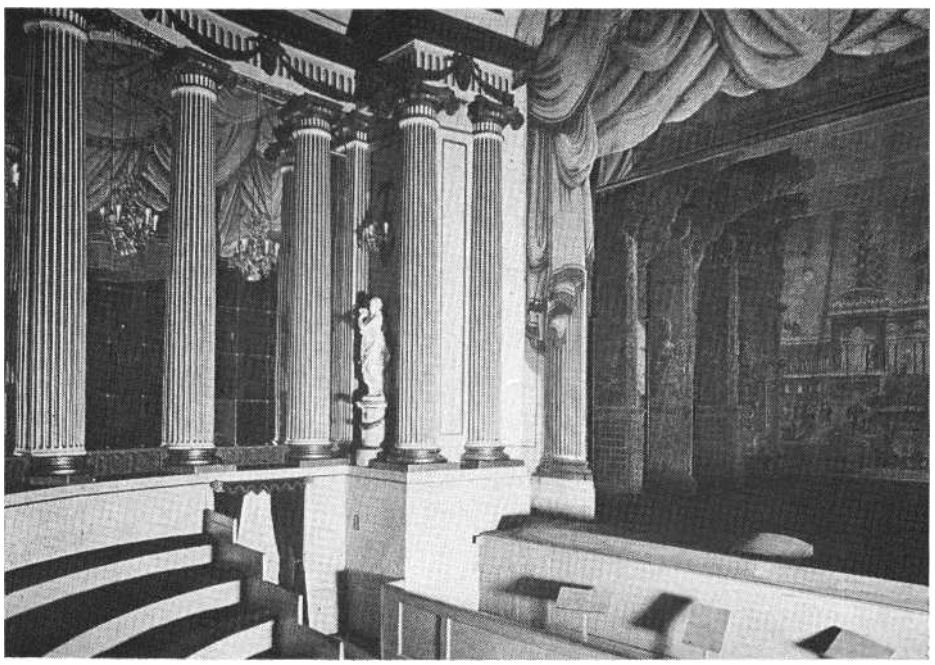
Színházi szempontból a nyár három hónapja éppen úgy uborkaszezon Skandináviában, akárcsak nálunk. Júliusi dán, svéd, norvég utamon tehát nem láttam szenzációs előadásokat a világ négy égtájáról összesereglett sztárokkal. Mégis úgy érzem, van jogosultsága e tudósításnak. Egyrészt igen keveset tudunk Észak-Európa színházi életéről, másrészt nyári gondjaik annyira hasonlatosak a mieinkhez, hogy mindenképpen érdekes tapasztalataikat a hazaiakkal összevetni.

Ami a műsorok összképét illeti, fel-tűnő a maiság hiánya. Shakespeare-t játszanak és klasszikusokat, idegenforgalmi ínyencségnek számító színházi, illetve népi hagyományokat újítanak fel, tehát nagyjából az a koncepció uralkodik, amely nálunk a gyulai, szentendrei stb. alkalmi játékokat élteti.

Viszont kifejezetten kommersz célzatú „nyári izét" sem láttam sehol hirdetni. (Ezt a funkciót inkább a szabadtéri revük, könnyűzenei műsorok hivatottak betölteni.) A produkciók szembetűnően nem üzleti vállalkozások. Inkább valamennyinek államilag felkarolt népjóléti jellege van - néhány közülük ingyenes előadás -, ennek előnyeivel és hátrányaival.

Itt van mindjárt a koppenhágai Tivolikert mindennapos látványossága, a Pantomim Színház. A nyári idény valamennyi estéjén ugyanazt a commedia dell'arte darabot játsszák immáron több mint negyed évszázada. Már a környezet és a külsőségek is megakadályozzák, hogy az előadást teljesen komolyan vegyük. A Tivoli - a dán Vidám Park - főbejáratán beözönlő és az elektromos játékbarlangok felé igyekvő tömeg a Pávaház vagy másképp a Kínai Pagoda „csicsás" exteriőrjében pillantja meg a színpadot, és ha kedve kerekedik, ülve vagy állva bámészkodik egy órácskát. Az egésznek olyan a hangulata, mint gyermekkorom liliputi színházának. Nem mintha a produkció - már begyakorlottságánál fogva is - nem lenne virtuózan megoldott. Az ismertető méltán büszkélkedik azzal, hogy az egész világon ez az egyetlen hely, ahol még az ősi, hagyományos rendezésben mutatják be a commedia dell'arte pantomimokat. (Szövegtelen, de jellegzetes commedia dell'arte *soggettót* látunk megelevenedni Pantalone és Harlekin szerelmi vetélkedéséről.) A nép szórakoztatásnak tehát cseppet sem színvonaltalan megoldása ez, és mintha egy fájó

A gripsholmi kastély színházterme



nosztalgia éltetné ama boldog, de végképp letűnt idők után, amikor „igazi" és „alantas" művészet útjai nem váltak el. Promenád színház -- ha van ilyen ! -, menthetetlen jelentéktelenségben.

A stockholmi Halwyl-múzeum udvarán játszott *Rómeó és Júlia* viszont azokhoz a nyári. kísérletekhez sorolható, amelyek a helyszínt teszik meg a produkció főszereplőjévé.

A környezet oly tökéletes telitalálat, hogy szinte hihetetlen, hogy itt azelőtt mást is, például Pergolesi-operát, misztériumjátékot stb. bemutattak. A patríciusház udvara mintha az angol színház alaprajzi kívánalmai szerint épült volna. Két emelete adja a játéktér háromszintes tagolását. Az alsó szinten reneszánsz ablakok, boltívek, városkapunak beillő ajtók - mindez irigylésre méltóan illik a drámához. Egy díszkút is ott pompázik középen, hogy a veronai utca illúziója még tökéletesebb legyen. Amikor pedig a néző az első emeleten az erkélyt is megpillantja, igazán már csak a szemét tudja dörzsölni.

A fiatal rendező, Bernard Krook, valósággal habzsolja a lehetőségeket. Az egységes hatás érdekében igyekszik a darab valamennyi, hagyományosan szobabelsőben játszódó jelenetét az adott külső térre átfogalmazni. Ahol ez sikerül - ötletei revelációerejűek. Á darab új fényben ragyog fel. Rómeó és Júlia például nem Capuleték bálján ismerkedik össze, a fiú nem teszi be a lábát családi ellenségei házába. Júlia a mulatság egy zeneszünetében a tánctól felhevülten szalad ki a térre, hogy a kút vizétől felfrissüljön, és itt szólítja meg őt Rómeó. Ugyancsak sajátos poézis lengi körül a szerelmesek búcsúját attól, hogy nem Júlia hálókamrájában, hanem a városkapuban játszódik le.

Kár, hogy a cinteremjelenetre a rendezőnek egyszerűen nem volt ötlete és a kulisszatologatások az előadás stílusát megbontják. Néhány dramaturgiai változtatással sem tudtam egyetérteni például azzal, hogy a Herceg intő szavait Lőrinc szájába adják a darab végén. Viszont feltétlenül a produkció javára kell írni még, hogy a szimultán játéktereken szakadatlan folyamatossággal két óra alatt lepergett a tragédia.

A színészek pályakezdő fiatalok, nagy részük frissen végezte el a főiskolát, és a produkció saját vállalkozásuk. Nem tagadom, volt is az egésznek valami „csináld magad" amatőr slamposságа, ami különösen a világítás és a jelmezek szegényességében, valamint a statisztéria teljes hiányában volt tetten érhető.

Dalarnai parasztház falfestménye: Éliás mennybemenetele

Hasonló koncepciót követett az Oslóban látott *Ahogy* tetszik-produkció - de magasabb művészi szinten. Ez is fiatal rendező, Kjetil Bang Hansen és egy fiatal színészekből álló állandó együttes, a Teatret Vort munkája. Izgalmas és következetes - talán Jan Kott elemzését követő - elképzelést valósítottak meg, amennyiben nyelvismeret hiányában meg tudtam ítélni, egyáltalán nem nyári színvonalon.

A rendező itt is az összes színt egyetlen helyszínre, az Ardennes-i erdőre vonta össze, de maradéktalan következetességgel. A játéktér egy töltésen húzódott, a szó szoros értelmében, mert legalább i5-3o méter hosszú, de csak 3 méter mély volt. Ez az egész előadásnak valami „szélesvásznú" hatást kölcsönzött, szintén a shakespeare-i folyamatossághoz elengedhetetlen egyidejűséget biztosítva, de a stockholmi függőleges tagolással ellentétesen a színpad szélességében.

A produkció egyébként a divatos korszerűsítés jegyében Izészült szellemesen, ötletesen. Ez az Ardennes-i erdő afféle időtlen hippitanyának tűnt, roppant közvetlenül szerelmeskedő, csöppet sem prűd fiatalokkal. Fehér, gyűrött és rongyos, meghatározhatatlan rendeltetésű alsóneműikben minduntalan eltűntek a bokrok között, az egyetlen méla Jacques kivételével, aki talpig feketében pipázgatott. Ha e Shakespeare-bemutatóból a skandináv színház mindennapjaira következtetünk, elsősorban a közvetlenséget, a pátoszmentességet, valamint - különösen az oslói előadásban - a virtuóz mozgáskultúrát írhatjuk javukra.

Most térjünk rá az ünnepi előadásokra. Különösen Svédországban népszerűek a nyári fesztiválok, melyeknek elsősorban idegenforgalmi vonzerőt tulajdonítanak. Szinte valamennyi a múzeumi koncepció jegyében szerveződik.

Júliusban, tartja például előadásait a drottningholmi nyári opera. A főszereplő itt maga az intézmény; tulajdonképpen egy színházmúzeum, amelynek az előadás csak egyik kiállítási tárgya. A színház 1766 óta megszakítás nélkül üzemel nagyjából változatlan körülmények között. Már a XVIII. század végén hajókon közelítette meg esténként az előkelő közönség a festői Mälar-tó csücskében fekvő Királynő Szigetét, ugyanígy gyülekeztek a tökéletesen nyírt francia parkban, foglalták el bársonyszéküket az apró néző-téren, szemben a klasszicista színház jellegzetes perspektíva-kulisszáival. (Ha-csak nem titkosrendőr volta kedves néző, mert ez esetben a proszcéniumpáholyban volt a helye, háttal a színpadnak, farkas-szemet nézve a közönséggel.) Az előadások szcenikai megoldásai is kegyeletesen hagyományosak. Úgy választanak darabot, hogy lehetőleg mozgásba hozhassák a tökéletes épségben maradt színpadi gépezeteket: a villám- és mennydörgéskeltőt és a boszorkányos illúziót nyújtó hullámmasinát. A repertoár Glucktól Rossiniig terjed, mi éppen egy ismeretlen Rossini-opera, *a La Pietra del Paragone* megtekintését mulasztottuk el, mert jegyet szerezni szinte lehetetlen, pedig végső ráéhezettségünkben még a horribilis 3o korona (210 forint) belépti díjat is megkockáztattuk volna. A svédek egyébként azzal vigasztaltak, hogy e színházi eseménynek korántsem a zenei vagy színészi színvonal a fő erőssége.

A színházat a drámakedvelő III. Gusz-

táv építtette a nagyközönség - értsd: az udvari nemesség - számára. Magamagának és szűkebb házanépének a gripsholmi kastélyban rendezett be egy tökéletes kis háziszínházat. (A cselédség a mennyezet kazettáinak leselkedőlyukain át követhette urai játékát.) Ez a miniatűr színház is, ahol utoljára az angol királynő tiszteletére tartottak házielőadást, tökéletes képet ad a barokk teátrum jellegzetes világáról.

Sajnos, ugyancsak nem láttam a Gotland fővárosban, Visbyben megrendezett ünnepi játék egyetlen programját, Freidrich Mehler helyi vonatkozású operáját. Visby szinte teljes egészében mű-emlékváros, falai, épületei a XII-XIII. századi fénykor dicsőségét őrzik. A gótikus templomromok környezetében játszódik a mű cselekménye, melynek középpontjában a dominikánus kolostor priorjának, egyben az első svéd szépírónak, Petrus de Daciának és egy kölni apácafőnöknő szerelmének misztikus históriája áll. A darabot a szerző vezényletével 1929 óta szakadatlanul műsoron tartják.

Úgy látszik, az ilyen irdatlan hosszú sorozatok nem mennek ritkaságszámban a nyári fesztiválokon. A svéd népművészeti rezervátum, a dalarnai Leksand községben játszott *Himlaspelet is* immár több mint harminc éve, pontosan 1941 óta vonzza az érdeklődőket. Kétségtelen: nem indokolatlanul. Erről szerencsére már mint szemtanú számolhatok be.

Á Himlaspelet (Mennyei játék) afféle vallásos, oktató színmű, jellegzetesen a XIX. század romantikus népszemléletének modorában. Naiv néptanítói buzgalom cseng-bong a primitív, páros rímelésű versekben, egy kissé a mi népszínműveinket idézve emlékezetünkbe. A cselekmény is a hitoktatók példázataiból ismerős. Egy fiatal lányt boszorkányként megégetnek. A jóisten tehetetlen a földi igazságszolgáltatás ostobaságával szemben, mindössze arra képes, hogy a lány kedvesének, az egyszerű parasztfiúnak útját egyengesse az égbe, hogy szerelmével még éltében találkozzon. Á fiú neki is vág a csodálatos zarándoklatnak, ám hiába hallgatja meg a bölcs bibliai próféták tanácsait, a Kéjvágy, a Falánkság, az Iszákosság eltéríti céljától, és így csak halálos ágyán segítheti az isteni kegyelem szerelmese karjaiba.

Hangsúlyozni szeretném: a szövegkönyv nem középkori misztérium vagy népi játék, hanem a romantikus népiesség jellegzetes terméke. Es mégis népművészeti értékűvé emeli a szcenírozás, a színpadra állítás stílusa. A leksandi díszítőművészet sajátossága ugyanis, hogy szentjeit a maga korának ruházatába bújtatja. Ez a szívmelengetően gyermeteg egocentrizmus groteszk népi humort sugároz az áhítatos témára. A leksandi színielőadás ugyanezt a népi ábrázolásmódot követi. Így mikor megpillantjuk a gatyás-bőrkötényes, pipázó prófétákat vagy a gondterhelt, elnyűtt redingotban szerénykedő Úristent, egyszerre átjár bennünket a népi elidegenítés rafinált kétértelműségének gyönyörűsége. Vegyük ehhez a játék eredeti népi hangszereken kísért dalait, színes-kedélyes táncait, valamint a görög színházakhoz hasonló, tökéletesen megválasztott természeti környezetet, és megértjük varázsát modern korunkban is.

Az egyetlen mai témájú előadást Stockholm stadionnyi szabadtéri színpadán, a Vita Bergenen láttam. Itt ingyenes előadásokat tartanak. Én éppen egy műkedvelő produkciót láttam, a *Freedom Chile-t* (A szabadság gyermeke), egy New York-i egyetemi amatőr együttes előadásában. Felejthetetlenül unalmas volt. Nálunk hasonló színvonalú produkciót kiselejteznének egy járási bemutatóról is. Idézeteket olvastak fel Martin Luther King munkásságából, valamint spirituálékat énekeltek hozzá, csattanósan megcáfolva azt az előítéletet, hogy a négerek izgalmasan adják elő a spirituálékat. Megkérdeztem svéd barátaimat, miért adják elő ezt a tömény unalmat. Azt felelték, hogy Svédországban igen magas az adó, és az állam efféle ingyenes előadásokkal térít vissza valamit polgárainak. Így már értem.

FÖLDES ANNA

A harmadik világ színháza

Tunéziai tudósítás

Könnyű volt Mátyás király parasztjának eldönteni, meddig van messzi a messzi. De mit mondjon a mai magyar kritikus, aki a légi menetrend szerint fél nap alatt ér el Tunéziába a *Harmadik világ színháza* címmel megrendezett nemzetközi kollokvium színhelyére - s ebből is majd két órát várakozással tölt Rómában -, de ugyanakkor a tanácskozás témájától szinte holdévnyi távolságban érzi magát. Közvetlen élmények híján - a hazai gyorstalpaló kurzus, Keszthelyi Tibor *Afrikai irodalom* című könyvének áttanulmányozása, néhány antológia és tanulmány, Wole Soyinka hozzáférhető drámáinak elolvasása - legfeljebb arra jó, hogy a meghívón szereplő nevek egyikét-másikát legyen mihez kötni. És hogy felcsigázza az utazó érdeklődését: vajon merre tart a kultikus eredetű és organikusan komplex afrikai színház, mitől lett siker a zulu *Macbeth* Londonban, és kiknek játszanak az afrikai egyetemi társulatok? Mit játszanak Persepolisban, amikor nem Peter Brook nemzetközi jellegű és rangú színházi kísérletére figyel a világ? Menynyiben afrikai és mennyiben arab Tunézia kultúrája?

Bőröndöm ugyan napokra elkallódott a légi utak és repülőterek útvesztőjében, de a kérdőjelek szerencsére mind velem maradtak. Nem a szereplés, hanem az információszerzés, a tanulás vágya hajtott, amikor megérkeztem az ITI mellett működő Nemzetközi Színházkritikusi Szervezet - az *Association Internationale des Critiques de Théâtre* - hammameti konferenciájára.

És most engedtessék meg nekem egy pár mondatnyi kitérő vendéglátónk, a *Centre Culturel International d'Hammamet* dicséretére. Ez a szervezet a tuniszi fővárostól 70 kilométerre fekvő világhírű és egyre felkapottabb tengeri üdülőhelyen székel, és rendeltetése szerint részben egy, a mi Szigligetünkhöz hasonló, hazai és nemzetközi célokat szolgáló alkotóház. Szigligetre emlékeztet tágasságában, és abban, hogy egy hatalmas ős-parkban épült, ám ebben a tengerpartig húzódó s a legnagyobb forróságban is enyhet-árnyat adó csodálatos zöld rengetegben nem egyetlen kastély, hanem

Ezzeddine Madani Az-Zanj című, Hammametben bemutatott **darabjának** szereplői megköszönik a tapsot

több, hagyományos stílusban tervezett, lapos tetejű, hófehér épület és szelídített keleti pompával dekorált pavilon rejtőzik. A luxus és a puritanizmus érdekes találkozása ez. A konferenciaterem szomszédságában valóságos kerengővel övezett márványpadkás uszoda, ám a vendégek többségét a hatalmas, amfiteátrum-szerű szabadtéri színház nézőtéri karéjában épített puritán egyszerűségű föld-szinti és alagsori szobácskákban helyezik el. Szezonban -- nyári kongresszusok, konferenciák idején - mindig telt ház van. *Á Centre* ugyanis nemcsak alkotóház, de nemzetközi kulturális kapcsolatokat szolgáló nemzeti intézmény is. S míg a háló-és tanácskozóhelyiségekben a közelből s távolról érkezett vendégek szinte egymásnak adják a kilincset, esténként a színház helybeli és környékbeli nézőket és a luxusszállókban üdülő külföldieket fogadja. A nyári színházi program gerincét minden évben a hammameti színházi fesztiválon szereplő műsordarabok, vendégjátékok alkotják. A fesztivált hirdették a plakátok akkor is, amikor augusztus első hetében vendégként Hammametbe érkeztünk.

17 ország 35 kritikusa

A nemzetközi színházkritikus szervezet első afrikai tanácskozásának napirendjére ezúttal egészen új téma került. A kritikusok a harmadik világ színházáról kívántak a harmadik világban, Tunéziában tanácskozni. A programot ismertető előzetes meghívólevélen az előadók között a harmadik világ szellemi életének Európa-szerte ismert nagyságai is szerepeltek: a többi között Leopold Senghor szenegáli államfő, költő és rendező, az afrikai nyugati kulturális orientáció egyik kimagasló reprezentánsa, Aimé Césaire, a négritude élő klasszikusaként tisztelt martinique-i költő és Wole Soyinka, nigériai drámaíró és rendező, akinek angol nyelvű színpadi alkotásait hazája határain túl is ismerik. Azt vártam - és gondolom nemcsak én -, hogy mögöttük és a harmadik világot képviselő többi, a témában elsősorban illetékes alkotóművész mögött a résztvevő európai kritikusokra inkább csak a felvevő, az információkat befogadó tanúk szerepe vár. A jelenlevők össze-tétele azonban némiképpen áthangolta a programot. Meglepetésemre mindössze *hárman* képviselték a fekete Afrikát - Barthelemy Kotchy, az elefántcsontparti, abidjani egyetem előadója, Dapo Adelugba a nigériai ibadani egyetem szín-házi tanszékének professzora, valamint néhány napig a nagynevű szenegáli rendező, Alioune Diop - és *nyolcan* Francia-országot (köztük természetesen a kritikusszervezet tisztségviselői, valamint Jean Duvignaud, a témában szakértőnek számító, ismert színházszociológus, Roger Planchon, a TN[P] világhírű rendezője és a francia televízió egy (az afrikai szín-házzal foglalkozó) szíriai származású munkatársa. Még különösebbnek, sőt bizonyos értelemben jelképesnek éreztem, hogy Fekete Afrika két küldötte csak a szervezet adminisztratív titkárának, a mindig tevékeny Florence Goudchaux asszonynak tolmácsi segítségével értett egymással szót, mert az ibadani professzor ,(anyanyelvén kívül) csak angolul, az abidjani csak franciául beszélt. Ha ettől az egyébként elhanyagolhatatlan körülménytől eltekintünk, másküllönben nagyon is illusztris társaság vett részt a kollokviumon. Vendégként Jean Darcante, az ITI főtitkára; Belgiumot a szín-házkritikus szervezet díszelnöke, Robert Chesseley, Lengyelországot a szervezet elnöke, Roman Szydlowski, Angliát az alelnök, Ossia Trilling képviselte. Aktív szerepet játszott a tanácskozáson a Magyarországon is többször járt amerikai színházkritikus, a New York-i egyetem professzora, Henry Popkin, valamint Farrokh Gaffary, a persepolisi fesztivál filmigazgatója, iráni filmrendező, akiről talán érdemes megemlíteni, hogy a magyar film kiváló ismerője, s jelenleg egy Vámbéryről szóló film előkészítő munkálatain dolgozik. Olaszországot három, Svéd-országot, Jugoszláviát két-két, Hollandiát és az NDK-t egy-egy kritikus, illetve dramaturg képviselte. Nagy létszámú és nagy tekintélyű küldöttséggel képvisel-tették magukat a Maghreb országok, Marokkó és a vendéglátó Tunézia. Házi-gazdánk, Tahar Guiga, a Centre igazga-

tója, jónevű író, Mohammed Aziza pedig az arab színházról írott alapvető tanulmánykötet szerzője. Sajnos, hiányoztak viszont a tanácskozásról India, Kína, Japán, Latin-Amerika vagy a Fülöp-szigetek színházi kultúrájának reprezentánsai. A hozzászólásokban említett vagy részletezett színházi tapasztalatok, élmények alapján a résztvevőknek az a meggyőződése alakult ki, hogy jelenlétük feltétlenül gazdagíthatta volna a világméretű tapasztalatcserét.

A résztvevők összetétele magától értetődően meghatározta a tanácskozás jellegét is. Meghatározta, ha úgy tetszik, negatív értelemben is: az érdemi kérdések megfogalmazói között jó néhányan maximális rokonszenvvel, mégis „kívülről", tehát európai szemszögből, az Európában látott vendégjátékok és alkalmi látogatások, hosszabb-rövidebb tanulmányutak során szerzett helyszíni tapasztalatok birtokában szóltak. Ugyanakkor az igazsághoz itt is hozzátartozik - amit szélesebb értelemben Kalmár György fejtegetett nemrégiben a Népszabadság hasábjain -, hogy sok európai szakértő alaposabban ismerte a fejlődő országok kulturális gondjait, mint az érdekeltek, a konferenciáról távolmaradó érintettek jó része. A rendelkezésre álló tapasztalatok gazdagsága, a széles látókör és az általános szakmai hozzáértés éppen ezért nyilvánvalóan feljogosítja a harmadik világon kívüli szakembereket is a gondok megosztására. Feljogosítja és talán kötelezi is. Mégis biztos - és a jelenlevők közül szinte mindenki hangsúlyozta is -, hogy az európai kritikusok nem kínálhatnak a harmadik világban érvényes receptet, nem oldhatják meg az afrikai vagy arab közönség színházi kultúrára nevelésének feladatát, s nem takaríthatják meg még a kísérletezés kockázatos kalandjait sem kollégáik számára. Nem is ilyenfajta törekvés jellemezte vagy indokolta a tanácskozást, nem is csak az érdekeltek véleménycserére való ösztönzése, hanem a bevallott, jól felfogott *európai érdek is.* Az európai kritikusok mind égetőbb szükségét érzik annak, hogy megismerjék a nyugatitól távol álló, részben általa ihletett-ösztönzött, de ugyanakkor saját hagyománnyal, arculattal is rendelkező, kezdetlegességükben is távlatokat érzékeltető új színházi kultúrákat. E törekvés politikai aktualitását, gondolom, nem kell indokolni. Esztétikai-színházi motiválásával azonban többen is foglalkoztak a tanácskozás során. Legrészletesebben talán a vitát indító Jean Duvignaud és Ossia Trilling, aki Bartókot és Picassót ihlető élmények említése után a harmadik világból érkező együttesek feltűnő európai sikerét s az Európába áramló, egyre gyakrabban kimutatható keleti és afrikai hatásokat elemezte. Példatárában Peter Brook stílusa éppen úgy helyet kapott, mint Grotowski színházi forma-nyelve. Ezt a példatárat gazdagította Duvignaud az avantgarde színháznak a harmadik világéval rokon stílusjegyeire való utalása: a nem megírt, csak végiggondolt, félig rögtönzött szövegek alkalmazásának, a modern spontaneitásnak a gyakorlatát, a színházi rituálék, vad ritmusok hódítását valóban alig lehet az afrikai hagyományok hatásától elszakítani.

A napirend szerint a tanácskozás minden napján más téma került terítékre. A szümpozionokon gyakran tapasztalt formális viták elkerülése végett ezúttal nem előre elkészített, egymást követő, de valójában egymástól független referátumok, hanem a bevezető expozé nyomán született hozzászólások voltak hivatva a problémák tárgyalására. Ez a kötetlenség s a kitűzött témák közötti szoros kapcsolat némileg fellazította ugyan a napirend tervezett keretét, de mindenképpen helyesnek bizonyult.

Beszélhetünk-e a harmadik világ színházáról?

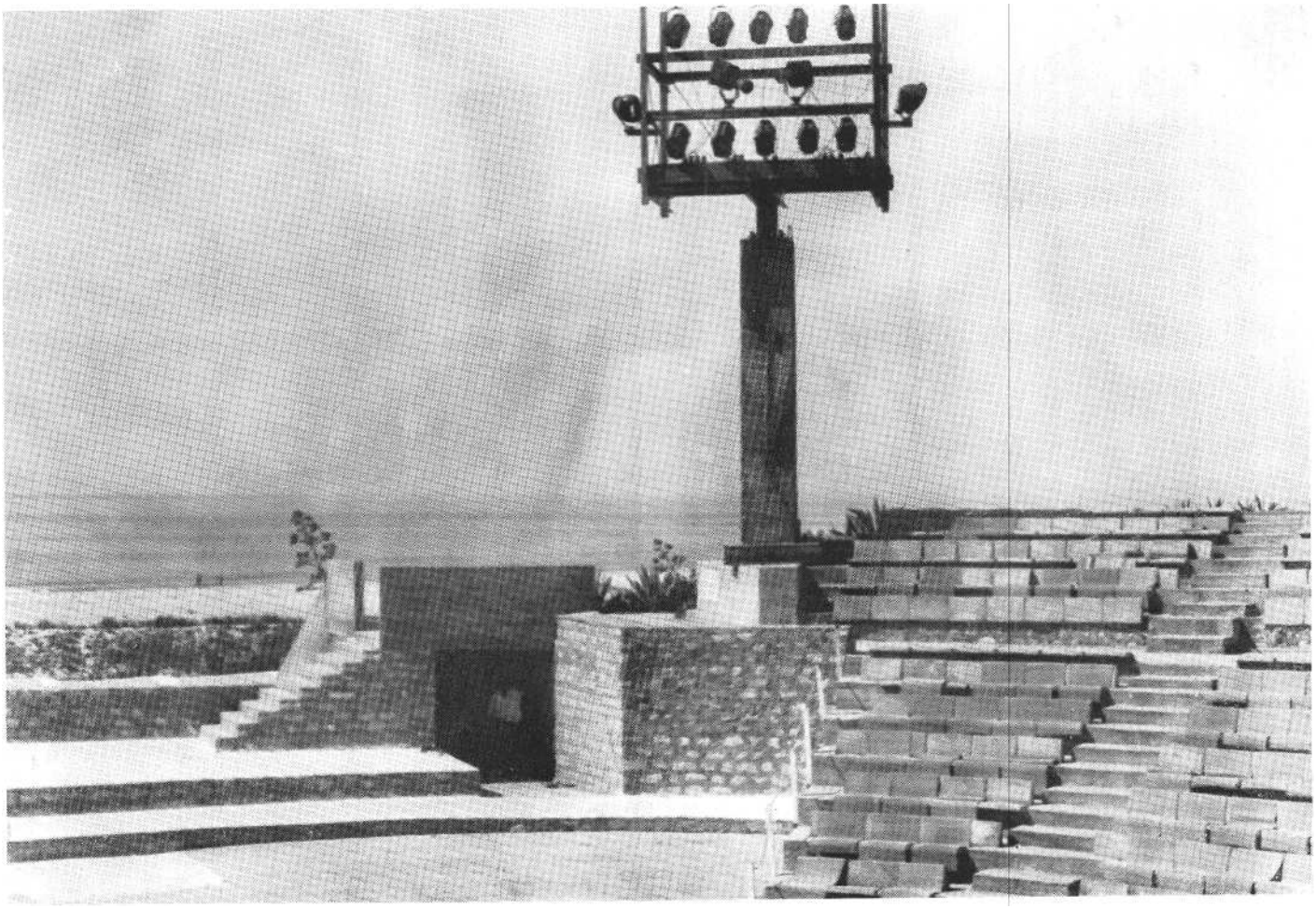
Szokatlan dolog, hogy a tanácskozók megkérdőjelezzék magát a témát, amelynek tárgyalására összejöttek, de Hammametben ez történt. A legelső napirendi pont - amely már eleve is kérdésként került megfogalmazásra - pontatlan, mert lefordíthatatlan címe így hangzott: Egységnek tekinthető-e a harmadik világ színháza? S még mielőtt bárki válaszolni próbált volna a kérdésre, többen és több oldalról belevágtak kritikusi bonckésükkel a premisszába. Nem a mondatban rejtőző állítást, a harmadik világ színházának *létét* vonták kétségbe, hanem a kérdés alanyát, magának a harmadik világnak a megjelölését s a fogalom tartalmát. A bandungi konferencián született megnevezés, amely a „fejletlen" és „fiatal" vagy „elmaradott" országok értékítéletet kifejező epiteton ornansának kiszorítására született, többek szerint, főként az itt tárgyalt vonatkozásban, túlságosan tág. Hiszen ebben az esetben nemcsak lingvisztikai egységről nem beszélhetünk, de földrajziról és társadalmiról sem. Ezen túl, a harmadik világ fogalma bennünk, európaiakban elsősorban Afrika képzetét idézi, holott ezen a vitán nyilvánvalóan a „régi" és az „új" világon kívüli országokra utalt.

Többen, éppen a harmadik világbeli országok gazdasági, társadalmi és kulturális különbségéből kiindulva, nemcsak a harmadik világ színházának egységét vitatták el, hangsúlyozva a kultúrák polifóniáját, de kétségbe vonták az egymástól státusban, színvonalban és hagyományban szélsőségesen eltérő színházi kultúrák együttes kritikai megközelítésének lehetőségét is. Több felszólalásban megfogalmazódott a kétely: vajon mi az értéke egy olyan közös nevezőnek, amely az afrikai, az arab és a latin-amerikai színházak problémáit közös kalap alá veszi.

Ugyanakkor egy - a vitában résztvevő - marokkói rendező felszólalásában több érdekelt nevében vállalta a harmadik világ színházának megnevezését, sőt közös ügyét és misszióját is, s az egyes országok kultúrájának polifóniája és az Európától való együttes elhatárolás között nem látott ellentmondást.

Ha nem vágta is el a gordiuszi csomót, de a már fenyegető homouzion-homoiuzion vitának elejét vette a tanácskozáson elnöklő Roman Szydlowski, aki szerint nehezebb e téren érvényes definíciót alkotni, mint magát a tényt - az Európán kívüli színházi kultúrák létét és gyorsuló fejlődését - regisztrálni. Ezúttal azonban kivételesen a könnyebb feladat a fontosabb: ez készteti az európai kritikusokat arra, hogy számba vegyék és nyilvántartsák a világszínház új jelenségeit, s hogy szembenézzenek azok hatásával.

Az első napirendi pontot még négy követte. Sorrendben: A színházi kritika helyzete és szerepe a harmadik világban; A harmadik világ színházi fejlődésének fő tendenciái, A nyugati színház hatása és befolyása; és végül - Az információ-csere, a színház és közönség viszonyának változása és az audiovizuális eszközök szerepe a harmadik világ színházában. Ezek a problémakörök, bár a tanácskozáson módszertani szempontból külön kerültek tárgyalásra, voltaképpen szorosan és sokszorosan összefonódtak a főtémával. (Legfeljebb a tanácskozás utolsó melléktémája - A színházi fesztiválok szerepe, szervezése és hatása - volt az, ami csak részben, a harmadik világ színházának részvételét illetően kapcsolódott a korábban tárgyaltakhoz. Am ez a téma, valószínűleg éppen ezért, meg is maradt a tanácskozás perifériáján, és inkább informatív, mint elvi síkon került tárgya-



A viták színhelye: a Centre Culturel de Hammamet (a szerző felvétele)

lásra. Beszámolómban erre éppen ezért nem is kívánok kitérni.)

Eredetiség - és a modellek importja

Az érdemi viták gyújtópontjába ezúttal is az afrikai kultúra évtizedes vitakérdése, a saját hagyományokhoz visszanyúló, önálló fejlődés és a nyugati szellemi orientáció, a fejlettebb országok kulturális mintái átvételének dilemmája került. Ha egyetlen mondatba kívánnám a tanácskozás kötetnyi anyagát summázni, Tahar Guigát idézném: „Modelleket nem lehet ugyanúgy importálni, mint gépeket." A tunéziai író felszólalásában saját pá-rizsi diákkorára hivatkozott, amikor Afrika-szerető hazafiak a kulturális elmaradottság minél gyorsabb felszámolására a francia példa követését látták egyedül célravezetőnek. Azóta a fel-fellángoló viták ellenére is nyilvánvalóvá lett: egy országot a szellemi rabszolgaság alól felszabadítani csak saját alkotó energiáinak felszabadításával lehet. A másolás, az át-vétel - legyen bármilyen jó szándékú, pontos vagy hűséges - nem pótolhatja a teremtést: egy tunéziai Moliére-előadás, ha a párizsit követi, Guiga szerint gyökértelen és hatástalan marad. Csak a hazai tradíciókhoz, körülményekhez alkalmazott szellemi import viheti előbbre a nemzeti kultúrák ügyét. S ez nemcsak a klasszikusokra, hanem a modern törekvésekre, a nyugati avantgarde másolására is vonatkozik. Sőt, arra különösen. Mert ha azonos évszámot írnak is a különböző földrészek országaiban, a történelmi fejlődés feltette aktuális kérdések nagyon is eltérnek.

A legtöbb felszólalásban előkerült a hagyományok kérdése. Guiga is, a szenegáli Diop is hangsúlyozták, hogy még a színházi hagyományokban szegény országoknak is megvannak azok a kultúraforrásai, amelyekhez érdemes visszanyúlni: a színház előtti írásos és orális kultúra, de mindenekelőtt a folklór, az arab mesevilág és krónikás hagyomány olyan szellemi tartalékot jelent, amely önmagában feleslegessé teszi a kölcsön kincsek után való ácsingózást. Mohammed Aziza, az arab színház tudósa kifejtette, hogy mivel az iszlám világban nem létezett a nyugati értelemben vett szín-házi kifejezési forma, a múlt században még érthető és szükségszerű volt a szín-padi művek és eszközök importja. A kezdetleges fordításirodalomnak akkor is megvannak a maga érdemei, ha Racine, Molière, majd Shakespeare műveinek arabra fordítása csak előkészítette a színházi fejlődésnek azt a későbbi periódusát, amelyet már *az* „adaptáció korszakának" neveznek. Ebben az időszakban a világirodalom tudatos újraolvasására vállalkozó szerzők már a maguk közönségének ismeretében, a hazai igények tudatos számbavételével a klasszikus művek integrálására vállalkoztak. Az újjáterem-tett, arabbá lett klasszikusok valószínűleg irodalmi értelemben, értékben nem érnek fel az eredeti művekhez; de az arab színházi kultúra szempontjából lebecsülhetetlen érdemekkel rendelkeznek.

Nem könnyű konkrét élmények és ismeretek híján elképzelni egy tunéziai hősöket felvonultató Molière-adaptációt. De gondolom, francia kollégáink ugyanolyan aggódó érdeklődéssel hallgatták volna, *ha á hazai Duda Gyuri* sikeréről, politikai és népszínházi jelentőségéről szólok. Valószínűleg más, a helyemen ülő magyar kritikus sem kerülhette volna el azokat az asszociációkat - a magyar nyelvű színház önállóságáért vívott harc történelmi emlékét, a klasszikusok hazai adaptációjára történt évszázados kísérleteket -, amelyek engem kísértettek. S ha *a Magyar Elektrára* büszkék lehetünk, miért ne hinnénk, sőt tudnánk, hogy *az* arab nyelvű *Oidipusz* is szerves részévé lehetett egy ország saját színházi kultúrájának? Be kell vallanom, hogy még az aktuális színházi modellek import-ja körüli vitában is ráismertem nem egy, honunkban aktuális problémára. Ez tá-

A hammamettí színház (a szerző felvétele)

masztotta alá a bennem is megfogalmazódott konklúziót: az elzárkózás és a másolás káros végleteivel szembefordulva csak a konkrét társadalmi-kulturális viszonyoknak megfelelő, valóban megtermékenyítő, az adott hagyománnyal integrálható európai hatások segíthetik a korszerű és elkötelezett színházkultúra ügyét a harmadik világban. Az olyan szellemi, színházi áramlatok, amelyek nemcsak informálják, de valóban bekapcsolják a hazai színháznézőket a világ szellemi vérkeringésébe, s amelyek az ő saját kérdéseikre válaszolnak.

Arról, hogy ez a törekvés hogyan érvényesül a gyakorlatban, szinte minden érdekelt és megfelelő tapasztalatokkal rendelkező hozzászóló beszámolt. Az iráni Ghafary elsősorban a perzsa folklór és mesevilág elemeinek megújításáról, Tahar Guiga a folytatható arab krónikás hagyományokról szólt. Különösen érdekesnek éreztem Khaznadar szíriai rendező Brecht-előadások során kiérlelt tapasztalatát. Ő volt az, aki a brechti gondolatot először próbálta az arab elbeszélő hagyományok stílusában tolmácsolni. Főként a rendezők, gyakorlati színházi emberek hangsúlyozták, hogy a fejlődés organikusságának igénye nem jelentheti a megtermékenyítő kölcsönhatások tagadását, az információcsere és a nemzetközi tapasztalatok jelentőségének lebecsülését. De még azt sem, hogy a harmadik világ minden országának ugyanúgy kell végigjárnia a fejlődés útját, mint az európai kultúra korábbi letéteményeseinek. Nagyon is valószínű például, hogy a romantika bizonyos állomásai, a XIX. század jellemző kifejező eszközei ki fognak maradni a XX. század második felében meggyorsult, harmadik világbeli szellemi erjedésből. Valószínű és remélhető, hogy a nyugati kultúra válságjelenségeit is kikerülhetik azok, akiknek társadalmi fejlődése ezt nem indokolja. Annál is inkább, mert a kiábrándulás importja a lehető legkiábrándítóbb színházi jelenségeket szülheti: a tartalmát vesztett pesszimizmus, amelynek a közönség köré-ben sincs visszhangja, könnyen komikumba fordulhat.

Brecht, Beckett és Ionesco a harmadik világban

Elvben és általánosságban ezekben a kérdésekben a tanácskozás minden résztvevője egyetértett. Vitára inkább ott került sor, ahol a kulturális, színházi jelenségek konkrétan vetődtek fel. Több tunéziai küldött előtérbe helyezte az avantgarde színházi törekvések szolgai másolásának veszélyét, s azt, hogy a legmodernebb eszközök is érvényüket vesztik, ha szervetlenül, az adott színházi kultúrától és közönségtől elszakítva kerülnek színpadra. Roger Planchon rendező is az egyes produkciók eltérő társadalmi körülményeit állította reflektorfénybe azért, hogy az önmagát túlélt polgári színház csődjének, válságtüneteinek másolásától óvja a harmadik világ színházát.

Hazai fülnek talán különösen hangzik, ha Beckett marokkói, Brecht szíriai előadásának problémáiról szólunk. Egyáltalán, van-e, lehet-e létjogosultsága az abszurd drámának a harmadik világban ? A téma keltette vihar azt jelzi, hogy ezzel a kérdéssel a nyugaton nevelkedett, a párizsi, londoni színházi kultúra tanítványaként hazatért, harmadik világbeli alkotók kivétel nélkül szembekerülnek. Végig kell gondolniuk, hogy vajon mit mondhat Brecht és Beckett vagy akár Ionesco azoknak, akik talán Shakespeare-t sem ismerik. A Hammametben hallottak alapján, nehéz eldönteni, hogy a harmadik világbeli abszurd premierekben mennyi a nyugatra kacsintó maga-megmutatás - az, amit hazai viszonylatban sokszor „vidékiségnek" nevezünk még ma is - és mennyi a legmodernebb törekvések integrálására történő kísérlet. Mindenesetre érdekes volt az a differenciálás, amelyet Beckett életművén belül tettek többen, mondván, hogy bár nem minden darabja találhat visszhangra a harmadik világban, a megváltásra hiába váró ember lelkiállapotát, a *Godot* prob-

lematikáját talán senki nem fogadhatja olyan érzékenyen, mint az arab néző. A shakespeare-i clown-hagyományt folytató humornak is megvan, meglehet a visszhangja a harmadik világban. Sőt, az is kiderült, hogy Ionesco *Az orrszarvú*jának előadása az iráni demokratikus erők harci tettének számított: az allegorikus, de egyértelmű drámai választ a nézők egy közvetetten politizáló színház állásfoglalásának érezték.

A mondanivaló közvetlen és közvetett társadalomkritikai érvényén túl, a felszólalók elsősorban az avantgarde színház tradíciótörő, kontesztáló hatásában keresték a maguk számára a példát. S hogy van-e a modellek importja ellen tiltakozó, szuverén fejlődést igenlő álláspontok s a büszkén hírül adott abszurd sikerek között tartalmi ellentmondás, ezt sem Budapestről, sem Hammametből nem merném eldönteni. Annál kevésbé, mert a felszólalásokból nemigen derült ki a legfontosabb, hogy kiknek játsszák ezeket a műveket Marokkóban, kikhez jutnak el az írott és előadott színházi információk Ibadanban. Valószínű, hogy a színházhatósugara általában s a modern európai jellegű törekvéseké különösen - meglehetősen szűk. Talán még Marokkóban élhet a tömegekben a legelevenebben a színházhoz, a látványossághoz való vonzódás, ahol egy-egy fesztivál több ezres nézőtábort mozgat meg. Nigériában azonban egyelőre inkább egy szűk értelmiségi és egyetemista réteg az, amely az angol nyelvű színházi kultúra közönségbázisát alkothatja. A harmadik világ le nem győzött sárkányának, az analfabétizmusnak riasztó számadatait ismerve azonban ma még valószínűleg korai lenne a színházi közönség kiszélesítését a kulturális felszabadítás előterébe állítani.

Ezt éreztem a harmadik világbeli színházi kritika problémáinak tárgyalásai során is. Hogy egyelőre korai a kritikai, kritikusi normák számonkérése ott, ahol kritikusnak lenni még nem foglalkozás, ahol a sajtó, a tömegkommunikáció alap-vető feladata csak a kultúra propagandája lehet. Nézőket toborozni és az alkotókat bátorítani: alighanem ez ma a tárgyalt országok közönségteremtő kritikájának megkülönböztető hivatása. A kritikusok a maguk kritikai gyakorlatát pedig nem elsősorban a hazai törekvésekkel szemben szerzik meg, hanem első-sorban a nyugati művek és hatások szelekciójában, az átvétel kritériumának kutatásában, módszereinek orientálásában.

Ám, ha a szakszerű sajtókritika gyerekcipőben jár is, például Afrikában érdemes felfigyelni arra, hogy milyen tudatosan törekszenek a harmadik világban az e téren mutatkozó elmaradottság felszámolására. Hogy például az afrikai egyetemeken már évekkel ezelőtt megszervezték a nálunk hiányzó színházi, színháztudományi tanszékeket. Hogy Ibadanban szélesebb körű és szervezettebb, céltudatosabb a színháztörténész- illetve színházkritikus-képzés, mint Budapesten. A kritikusok képzésére irányuló erőfeszítések sem *önmagukban* fontosak, hanem mert *jelzik:* a harmadik világban megszületett nemcsak a saját színházi kultúra, de az önálló esztétikai-kritikai koncepció igénye is. A jelenlevő illetékesek meghallgatták az európai nézeteket és tapasztalatokat, mint ahogy elolvassák a nyugati szakirodalmat is, de egyre tudatosabban keresik a maguk útját.

Az elkötelezett, demokratikus, szuverén harmadik világbeli színház saját célkitűzéseit és eszközeit.

Három este a Maghreb színházak nézőterén

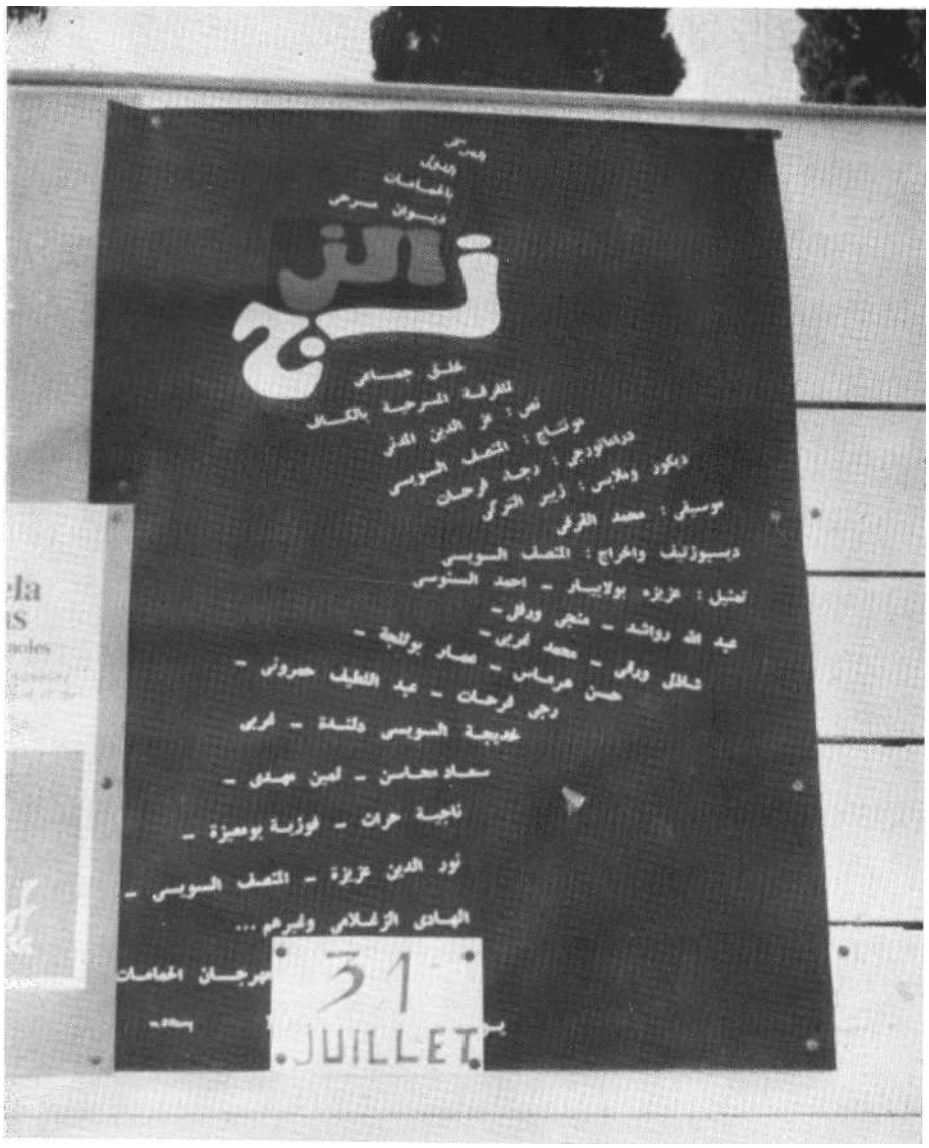
Elvek, tények, érvek után - sort kellene keríteni a harmadik színház világának bemutatására vagy legalábbis a legjellemzőbb tendenciák és törekvések színpadi megvalósulásának kritikájára. Ehhez viszont legalább egyesztendős földkörüli színházi utazásra lenne szükség. Ehelyett be kellett érnünk Tunéziában három színházi estével, ami, valljuk be, még a Maghreb színház megismeréséhez is kevés. Még akkor is vagy talán akkor különösen, ha három estén három ország arab

Tunézia, Algír, Marokkó - színházkultúrájából kaptunk ízelítőt.

Főszezonban - ami a nemzeti jövedelmének negyedrészét az idegenforgalomból szerző országban természetesen egy-beesik az üdülési idénnyel Tunézia szívében a tengerparton egész sor fesztivál zajlik párhuzamosan. Augusztusban a nemzetközi rangú karthagóin kívül Hammamet és Monastir festői szabadtéri színpadán. (A legnépszerűbb, helybeli tömegeket megmozgató tuniszi Medina Fesztiválra valamivel korábban kerül sor.) Külső körülményeit tekintve, de programjában is a reprezentatívabb ezek közül a karthagói előadássorozat, amelynek az idén a pécsi balett műsora is része volt. A programon kívül is sok vendéget vonz a produkciók színhelye, a történelmi patinával rendelkező, korszerűen felújított, sok ezer fős amfiteátrum. De csak hírnevükben nem versenyezhetnek ezzel a többi színházak, mert az élmény, amit a közönségnek nyújtanak, nem sokban marad el a karthagóitól. Hammametben a tengerrel szemközt, hatalmas, fák karéjában aszimmetrikusan kiképzett, lényegében teljesen modern körszínház a fesztivál színhelye. Az előadás, amelyet láttunk, remekül illusztrálta, hogyan tágíthatja a rendező még tovább elképzeléseivel a hatalmas színpadot, játéktérnek használva a felfelé törő padsorokat, felkiáltójelként a látványba iktatva a kör-ben sorakozó világítótornyokat. Monastirban viszont, hova Hammametből kétórás autóbuszút után érkeztünk, mint-ha egy erőd falai közé szorulna a közönség: a Ribat majdnem tizenkét évszázados, patinás falai között rozoga és kényelmetlen székek, padok sorakoznak. Am a csodálatosan szép, mindig csillagos éjszaka itt is a tervezhetetlenül gyönyörűséges környezet varázsával tetézi a nézők örömét.

Első színházi esténket „otthon", Hammametben töltöttük, a fesztivál megnyitóján, ahol az ország északnyugati részéről érkező szfaxi színházi társulat Ezzeddine Madani *Az-Zanj* című arab drámájával vendégszerepelt. A mű tartalmát legalább három változatban hallottuk, is-

Ezzeddine Madani: Az-Zanj című darabjának főszereplője



Színházi plakát Tunéziában

mertetésre már csak ezért sem vállalkoznék. Annyi kétségtelen, hogy nagy meglepetésünkre egy több idősíkban játszódó arab történelmi revüt láttunk, amelynek témája a háború és béke, tartalma, üzenete pedig a béke nehézségeinek apoteózisa. Könnyű megnyerni egy háborút - hirdetik a hősök, mert csak bátorság és hadiszerencse kell hozzá. De mennyivel nehezebb megtervezni és főként megnyerni a békét. Az első - múltbeli - képek a rabszolgaság körülményeit idézik, a továbbiak a hódítását, a sóbányában dolgozó munkások embert ölő robotját, majd kontrasztként, a felszabadult élet-öröm és a gépkorszak monotóniájának összecsapását. A városalapítás *nagy* művének dicséretét kórus és tánckar hirdeti. Á népes szereplőgárda fókuszában két, narrátorfunkciót is betöltő „gondolathordozó". A vallást, a megtartó erőt és valószínűleg a konzervativizmust képviselő prédikátor, egy mindvégig zöldbe öltöztetett markáns arcú férfiszínész a müezzinek jellegzetes hanghordozásával kommentálja az eseményeket, a szerző gondolatainak tolmácsaként megidézett értelmiségi pedig, akinek vörös-fekete betűkkel, írásjelekkel dekorált fehér jelmeze a jelenkori kommunikációs eszközök képzetét is kelti a nyelvet, szöveget nem értő nézőben.

A társulat, amely Madani darabjának előadására vállalkozott, meglehetősen új, amatőröket is foglalkoztató félprofi együttes, Moncef Souissi viszont, az elismert tunéziai rendezők közé tartozik. Tudatos törekvése az arab teatralitás megteremtése. A kitágított nézőtérre szerkesztett, néha szinte fergeteges mozgás, amelyet egyszer-egyszer valóságos hangorkán kísér, nemcsak a mi számunkra volt a szöveg árnyalatainak pótlására hivatott. Helybeli kollégáinktól tudjuk, hogy a tunéziai nézők közül is sokan voltak, akik arab anyanyelvűek ugyan, ám az archaikus dialógus árnyalatait alig-alig követték. A kitűnő koreográfia érvényesülését elősegítik a színek: a szolid és inkább csak a színpadi építmény szcenikai lehetőségeire épített díszlet éppen Zubeir Turki erőteljes kontrasztokra épít- ő jelmezeivel együtt kezd élni. A rendező, bár a legharsányabb eszközöktől sem riad vissza, koncepcióját mégis elsősorban a képzőművészeti és mozgásélmények összhatására, a színek s a ritmus varázsára alapozza. Kiemelkedő színészi alakítással, az igazat megvallva, nem találkoztunk. De különleges tartalmi szerepe volt a produkcióban a tömegek mozgatásának. A kihallgatás, üldöztetés, kínzás, életöröm drámai effektusát - legalábbis a mi számunkra - elsősorban a színpadi mozgáselemek közvetítették. Ennek volt köszönhető a cselekményében kissé vontatott darab érzékelhető sikere is.

Az arab színházzal való második találkozásunkra Monastirban került sor, ahol az algíri Nemzeti Színház vendégjátéka nyitotta meg az ötödik fesztivált. A műsoron egy hazai szerző, Cateb Yacine műve, *A kaucsukszandálos ember* szerepelt.

Az előadás meghirdetett időpontjában szinte csak lézengtünk az erőd udvarán. Á nézők csak félóra múlva kezdtek szállingózni, mintha megsejtették vagy tapasztalatból tudták volna, hogy az előadásra még további negyedórákat kell várakozniuk. Ez egy olyan országban, amelynek közvéleménye, hagyománya szerint, „minden óra, minden perc alkalmas a halálra" - magától értetődik. Ezúttal azonban, mint utóbb kiderült, egy magas rangú vendégdelegáció érkezése még jobban kitolta a kezdés időpontját. Igaz, ezalatt megtudtunk egyet-mást a bemutatásra kerülő darabról, és elgyönyörködhettünk a puritán kőfalak komorságát feloldó színes díszletoszlopokban, amelyeknek stilizált kaktuszt és ismeretlen írásjeleket egyszerre idéző szeszélyes formája elegendő anyagot és ösztönzést adott a nézők fantáziájának.

Bár a darab adott volna ugyanannyit! Bár a szöveg ne kötötte volna meg didaktikus hangvételével, különleges, de nem történelmi konkrétságával a néző asszociációit. Hiszen a vállalkozás maga - egyszerre izgalmas és tiszteletre méltó. Cateb Yacine műve - az indokínai szabadságharc apoteózisa. A szerző arra törek-szik, hogy a küzdelmek gyökerét, eredetét is közel vigye a kortársi drámához. A múlt és jelen kapcsolatát, a történelmi fejlődés szervességét kívánja ábrázolni, ám sajnos, mindezt csak illusztrálja a szerző. A dokumentumjellegre törekvő sokszereplős, sokjelenetes színmű századokra pergette vissza a történelem lapjait. Megidézte a többi között Maria

Antoinette-t, a sansculotte-okat és a jakobinusokat, bemutatta a Bastille ostromát s egy 1833-ból való „történelmi riportot" is. Ámde mindez s nyomában a kolonizáció elnagyolt krónikája csak arra jó, hogy hátteret, távlatot adjon a jelennek. Á jelennek, amelyben történelmi erők helyett - a színpadon! - hősök és bábok mérkőznek. A szemünk előtt pergő történelmi revüből szinte semmi nem maradt ki. Hirosimát ugyanúgy megidézi - vetített képek formájában - a cselekmény, mint a kínaiak hosszú menetelését. Szerepet oszt a szerző Mao Ce-tungra és az ifjú Ho Si Minh-re is. Mindez azonban nem hitelesíti, hanem sajnos inkább csak vulgarizálja a témát. Mi, akik még őrizzük sejtjeinkben a szocialista realizmust kompromittáló sematizmus emlékét, fájdalmas érzékenységgel reagáltunk a zászlólengető héroszok és zakós-nyakkendős imperialista bábok hiteltelen árnyékbokszolására. A színpadon megelevenedő történelmi olajnyomat túlságosan naiv ahhoz, hogy hitele legyen. A börtönben a szenvedésből nyíló rózsa, az építők mosollyal kísért dala, a trófeaként meglengetett levágott női fej bennünket ilyen harsány formában már nem rendít meg. Joggal állapította meg Hammametben a harmadik világ színházáról folytatott vitában Peter Selem jugoszláv kritikus, hogy a politikai színház elkötelezettsége csak szándék marad, ha a jó és rossz szimplifikált szembenállásával megelégszik. S a valóságot meghamisító, apologetikus ábrázolásmód végső soron visszájára fordítja a forradalmi szándékot is, és hatástalanságában retrográddá válik. Pedig az előadás néhány eleme, a dráma dokumentumjellegét kiemelő, de hangulatfestő elemként alkalmazott vetített képsor, a songok és szavalókórusok szöveg-intarziája, a maszkos hősök néha irigylésre méltóan kidolgozott, stilizált mozgása jelzi, hogy az algíri együttes eszköztára elég gazdag lenne ahhoz, hogy valódi színházi élményt adjon. S meglehet, egy más jelrendszerhez szokott, más elvárásokkal közelítő, a mienknél naivabb közönség még a dráma jó szándékú, tiszteletre méltó eszmeiségéhez is könnyebben találja meg az utat.

Számunkra a Mustafa Keteb rendezte előadás legfőbb tanulsága nem a sematizmus buktatói közül adódik - hiszen ezen a téren nem sok újat láttunk -, hanem a stílus stilizáltságából. Abból, hogy az arab színháznak még az ilyen, kevéssé sikerült hajtása is mentes a valóság olyanfajta szolgai másolásától, amelynek pedig sok példáját láttuk, és híven követi a maga tradícióját: ábrázolás helyett jelezni, idézni kívánja a valóság elemeit. Ragaszkodik alapelvéhez, s a színház, naivitásában és gazdagságában egyaránt - színház marad.

Marokkói művészekkel találkoztunk a következő színházi estén. S bár a vállalkozás szerényebbnek tetszett - Tarib Alej *A kádi a körben* című mesejátéka került előadásra -, az eredmény felülmúlta az előzőt. Az Al Khina Essaghir nevezetű színház - úgy mondták, Kis Maszkot jelent a név arabul - Casablancából érkezett Monastirba, s a hírek szerint Marokkó egyik legeredményesebben dolgozó hivatásos együttese.

A műsorán szereplő szimbolikus, epikus mesejáték témája az igazság; meséje pedig az igazság felderítésének nehézségei körül forog. Az előadás aktuális eszmei mondanivalója: ahol nincs jog, nincs igazság sem. Maga a sztori a naivitásig leegyszerűsített. Volt egyszer, hol nem volt, hogy a szegény család fiát felöklelte a gazdag ember szamara . . . Hogy történt, hogy nem, hogyan keresik a falubeliek a maguk igazságát, s hogyan kell a kádinak, a falu bírájának kihámoznia az ellentmondásos vallomásokból a valóságos történetet? Hiszen mást vall a panaszos, mást az atya és a szamártulajdonos, mást a tanúk s a védők. Á színpadi cselekmény voltaképpen az igazság csűrése-csavarása és felderítése körül zajló bírósági komédia. Am a mese mögött felsejlenek, s mind erőteljesebben kiragyognak a szatíra színei. A mesehősök, mint megtudtuk, maguk is részben allegorikus figurák. Megvallom, megfejtésükhöz a kulcsot az arab kollégáktól kaptam, magyarázatuk nélkül nem biztos, hogy rájöttem volna a meglepő azonosításra, amely szerint a két hosszú füllel jelzett s a szamarat megszemélyesítő gitározó figura a szerző képviselője, a majom pedig a falubeli, közvéleményt alkotó értelmiségé. Érdekessége az előadásnak, hogy a szerző szószólóját a dráma írója maga játssza, méghozzá jelentékeny alakítókészséggel s kitűnő énekhanggal. Könnyebben követhető volt számunkra a bírósági komédia második felvonása, amely tartalmában kissé elszakadt az elsőtől, szellemében azonban szervesen összefüggött vele, s amelynek hőse az az anekdotabeli férj, aki a nászúton fedezi csak fel, hogy felesége, akit a menyegzőig szűzlánynak vélt, terhes. A kádinak itt úgy kell a panaszt orvosolni, hogy a férj, az asszony s a jövendő gyerek is jól járjon, az igazság, az erkölcs és a boldogság se szenvedjen csorbát.

A vérszegény történeten jókat derülő közönség magatartása, reagálása pontosan jelezte nekünk is, mikor robbantak a humor petárdái, a baksisrendszerre és más aktuális visszásságokra utaló bemondások, s mikor vált a szofisztika érzékeltetésére hivatott, sokszor önmagába visszakanyarodó jogászi érvelés és mesebonyolítás unalmassá. A songok mintha egy keleti Kurt Weill műhelyében születtek volna, előadásuk tempója azonban meglehetősen elmaradt a mi ritmusigényünktől. Mint ahogy a mű meseszövése és az előadás kitartott stílusa is végül fárasztóvá vált. Színészi játék tekintetében a három közül ez a legnagyobb színpadi követelményeket támasztó musicalelőadás volt a legsikeresebb.

Ha a vita sejtette velünk az európai és a harmadik világbeli színház távolságát, a három előadás demonstrálta is. Tapasztalatok, konkrét színházi élmények nélkül azonban papirosízűek maradnak a teóriák. A téma megköveteli, hogy ne csak nézetekkel, hanem előadásokkal is vitatkozzunk. Ez szolgálja az európai és a gyorsan fejlődő harmadik világbeli színház fejlődését is.

A monastiri színházi fesztivál műsorfüzetéből

LUKA PAVLOVIC

Dubrovniki jegyzetek - múltról és jövőről

Minden év júliusa és augusztusa a művészeti események olyan áradatát zúdítja szépséges déli városunkra, hogy az arra vetődő utasnak ugyancsak fejtörést okoz, merre tartson: a Bunić térre, a Sponza-palota átriumába, a Domonkos-templomba vagy a Lovrjenac-erődbe. Esetleg a Rektor-palota átriumába, a Revelon-teraszra, a Zeneiskola parkjába? Vagy talán a Gundulić térre? E természet adta színpadokon valami különleges, értékes és izgalmas művészi élmény várja. Az embernek olyan érzése támad, mintha az egész város hatalmas színpaddá terebélyesedne a mediterrán éjszakában: az ódon falak, az utcák, a lépcsősorok, a tengerpart. Ez az érzés hatalmába kerít min-den utast, művészetrajongót. S aki legalább egy estét eltölt a zene vagy a dráma szentélyeiben, magával viszi az élményt, feledhetetlenül.

Az örök értékekről

Gyakori eset, hogy a feledés pora kíméletlenül belep egy-egy művészi alkotást, míg valaki hosszú idő után fel nem fedezi múlhatatlan értékét. A sors eme játéka olykor hosszú ideig tart, de néha megtörténik, hogy már a következő nemzedék felfedezi az elfeledett művet, s így az újból életre kel. Ez a „játék" rendszerint kétféleképpen érvényesül. Előfordul, hogy egy műalkotás értékét a kortársak sokra becsülik, ám az idők folyamán bebizonyosodik mulandósága. Máskor a tudatlanság vagy a szűklátókörűség semmibe veszi, sőt elvetteti az illető alkotást, hogy aztán - a közeli vagy a távolabbi - jövő feladata legyen maradandóságának felismerése. Íme, ez utóbbihoz hasonló sors várt Benetovićra és Naljeskovićra is, akik az ünnepelt Držić (idősebb, illetve fiatalabb) kortársai, de évszázadokon át csak a dubrovniki géniusz árnyékában húzódtak meg. Létükről és műveikről csupán a kortárs irodalmárok tudtak.

Valószínű, hogy a maga korában mindkettő igen népszerű volt, darabjaikat előadták. Am az újabbkori színház egyáltalán nem méltatta figyelemre őket, s nem értékelte jelentőségüket. Műveiket „színpadiatlannak", „játszhatatlannak" tekintették, s még a dubrovniki Nyári Játékok fesztiválműsorán sem kaptak helyet.

Dubrovnik egyik természetes színpadán, a Bunić téren felfedezés tanúi lehettek a nézők. Benetović *A hvari nő* (Hvarkinja) című művét adták elő a belgrádi Jugoszláv Drámai Színház művészei. A rendező Miroslav Belović és a jól összefogott együttes ajándéka volt ez az este, melyet emlékezetessé tett az uraságokról és egyszerű emberről szóló üde kis történet, a naiv és épp ezért bájos konfliktus. Mindezek kedvéért pedig szívesen elfelejtettünk egy-egy gyengébb részletet, az előadás stílusától elütő értelmezést, néhány olyan pillanatot, amikor elmaradt a hasonló előadások lényege: a báj, a kellem és a frisseség.

A Három farce előadásáról

Dubrovnik nagy szülötte, Držić darabjai a Játékok védjegyét képezik. Mindenekelőtt a *Dundo Marojéra* gondolunk, amelynek különböző rendezői és színészi megformálásai emlékezetesek maradtak, Bojan Stupica interpretálásától kezdve egészen Kosta Spajić Gundulić téri rendezéséig. De több okból indokolt és örvendetes, hogy a *Dundo Maroje* mellett egy olyan előadást is láthattunk, melynek szerzője ugyancsak dubrovniki, amellett Držić kortársa. Nikola Nalješkovićról van szó, akinek eléggé ismeretlen és csak részben felkutatott, ám értékes életművéből három darab tanúsítja szerzőjének tehetségét. E három komédia híven mutatja Nalješkovićot, korának sajátos vígjátékíróját. Á zágrábi művészek vendégjátékát úgy kellett fogadnunk, mint egy ismeretlen mű színpadi életre keltését, s olyan erőfeszítést, melynek végső célja a néhány száz évvel ezelőtt megírt szöveg korszerű felidézése.

Božidar Violić rendezése magában hordozta az enyhe stilizációra való törekvést. Az előadásban Nalješković egy balladaszerű és két farce-töredéke alkotott egy egészet, alapjában véve realisztikusan, de engedve a játékos bohózat követelményeinek. A harmadik komédia (amely a pásztorjáték elemeit tartalmazza) túlságosan is különbözik az előző kettőtől, nehezen tűri az adott keretbe sűrítést, s így inkább csak lehetőség előadói stílusgyakorlatra. Bár e részletet igen-csak játszhatóvá tették, sőt, olykor túljátszották (például a szatír bevezető jelenetével és táncával), mégis kiderült, hogy az előadás harmonikusabb lett volna, ha az első részlet is farce-jellegű, hasonlóan a másik kettőhöz, melyekben remekül érvényesült a rendező hajlama az ilyen típusú színház iránt.

Úgy tetszik, az együttes java része nem volt képes a rendezői felfogás jelentős momentumainak a teljes tisztaságig és szuggesztív hatásig való felfokozására.

Mégis, *a Három farce* előadását úgy fogadtuk, mint a Nyári Játékok műsorának felfrissítését.

A természetes színpadok attraktivitásáról

A természet adta dubrovniki színpadok biztosítják, hogy az attraktivitás kellőképpen érvényesüljön, létrehozva az előadás külsőségeit: a színpadkép hitelességét, a környezettel való összhangot, eleve kiküszöbölve a három oldalról elkerített „varázsdoboz"-színházat, amely megakadályozná a tér rugalmasabb kezelését. A műsor összeállítói, rendezői, díszlettervezői számára nem marad más, mint hogy a megfelelő darabot elhelyezzék a térben, az előadás alapelképzelése szerint. A feladat igen kényes: melléfogás és siker egyaránt lehetséges.

A Lovrjenac-erőd, a Revelin, a Bunić tér, a Sponza-palota vagy a Rektor-palota átriuma, a Gundulić-nyaraló, a Zeneiskola parkja egyedülálló lehetőségekkel rendelkezik, s valóságos bűn lenne megfosztani őket e tulajdonságuktól egy olyan előadással, melynek dramaturgiai szövete e környezettel semmiképp sem egyeztethető össze. A rosszul kiválasztott mű által elvész a színpadtér és az előadott szöveg szükségszerű egysége. Nem ritka eset azonban, hogy olykor túlhangsúlyozzák a természetes színpadot, a külső ragyogást, és kevesebb gondot fordítanak a dráma térbeli elhelyezésére. E hibák jóformán mindig előfordulnak, de keletkezésük okai néha nehezen érthetőek. Az attraktivitás nem elegendő, különösen, ha nincs alárendelve az előadás többi összetevőjének. Bizonyos, hogy a valódi érték nem tűr engedményeket semmilyen értelemben: a hiányos rendezői elképzelés, a nem meg-felelő szereposztás, az alkalmatlan jelmez vagy a felületes díszlet (Dubrovnik esetében: az önmagában hivalkodva ragyogó építészeti környezet vagy impozáns épület) megbosszulja magát.

Egy impresszív építészeti részlet ön-álló hatást válthat ki az előadáson kívül is. Izgalmas élmény lehet a szemlélő számára, de a maga eredeti rendeltetésének megfelelően. A Játékok legjobb előadásai szerencsés esetekben a külső és a belső szépség közötti harmónia bizonyítékai.

Epilógus helyett

A jövőt illetően fölvetődik egy fontos kérdés. Kissé furcsa, hogy a Játékok anyagi fedezete Dubrovnik városát s a város adminisztratív hovatartozása folytán a Horvát Szocialista Köztársaságot terheli, holott köztudott: Dubrovnik a két nyári hónapban talán az egyetlen olyan hely, ahol a jugoszláv művészet - mindenekelőtt színházi és zenei - eredményei együttesen láthatók. A Játékok jugoszláv jellegéből adódóan minden szempontból szükséges lenne a szélesebb körű pártfogás, a maximális feltételek megteremtése, hiszen a cél: a jelen mű-vészi értékeinek összegezése.

Mindazok, akik a világ sok országából, a művészet és a kultúra számos fővárosából Dubrovnikba igyekeznek, elvárják, hogy a jugoszláv művészek legkiválóbbjait láthassák, s olyan művészi élményben részesüljenek, amely megfelel művészetünk rég megalapozott tekintélyének. A művészet, mint a népek közötti együttműködés egyik megjelenési formája, feltétlenül megérdemli, hogy nemes szerepével egyenrangúan kezeljék. Dubrovnikot, a művészi tevékenység egyik fontos központját pedig úgy kell tekinteni, mint szűkös földrajzi és adminisztratív érdekeken kívül eső helyet. Az anyagi lehetőségek csak alapot adnak az érdekes és indokolt kezdeményezések születéséhez. Am ha a Játékok nyújtotta eredmény nem fejlődésről, ha-nem valamelyes stagnálásról tanúskodik (e megállapítás persze csak feltételes), akkor ez komolyabb elemzésre szorul.

Egy hozzávetőleges visszatekintés könnyen kimutatná, hogy voltak olyan előadások, amelyek ma is emelnék a Játékok művészi tekintélyét, bizonyítanák változatosságát azon a széles skálán, melyet a dubrovniki természetes színpadok kínálnak a közönségnek. Ma is sokan emlékeznek a Gradac park (Goethe: *Iphigeneia a Tauruszok között),* a Rektorpalota (Racine: *Phaedra)* és a Revelin (Corneille: *Cid)* gyönyörű estéire. A műsorból való kiiktatásuk helyett célszerűbb lett volna felújításuk, felfrissítésük, kicsiszolásuk. Így nem történt volna meg, hogy a dubrovniki természetes színpadok némelyike elhagyatottá vált, feledésbe merült, pillanatnyi névtelenség mögé rejtőzik. Shakespeare *Hamletjének* visszatérése a Lovrjenac-erődbe egy bizonyítékkal több: nem kell eltörölni a már kialakult hagyományokat.

(Ford.: Vujicsics Marietta)

BÁTKI MIHÁLY

New York színházról színházra

1.

New York-i látogatásom első napjait egy színes borítójú, kellemes formátumú album olvasgatásával töltöttem; címe *Theatre* 4, az International Theatre Institute, az ITI amerikai tagozatának legújabb kiadványa, az I970-71-es színházi évadról szól. A neves szerzők bevezető tanulmányai után (az Off Broadwayról például Clive Barnes, a New York Times rettegett kritikusa írt), amelyek a Broadwaytól egészen a nyugati partvidék, Los Angeles és San Francisco színházaiig ölelik fel valóban a teljes amerikai színházi életet, vagy másfél tucat szubjektív hangvételű írás következett. Szerzőik közül néhányról nyilvánvaló volt, hogy milyen érdemek alapján kerültek a kötetbe, Arthur Miller például vagy Harold Prince, a *Company* és a Cabaret rendezője; mások nevét csak az elkövetkező hetekben tanultam meg, mint Ming Cho Lee-ét, *A két veronai nemes* díszlettervezőjéét; megint másokét az elkövetkezendő hetekben sem tanultam meg, de ennek oka bizonyára csak az idő rövidsége volt.

A bevezető tanulmányoknál (amelyek végül is az egy évvel korábbi színházi helyzetet rögzítették) jóval érdekesebbnek bizonyultak ezek a kisebb terjedelmű, a színházi élet egy-egy sajátságos vonatkozását megvilágító írások, amelyek szinte kivétel nélkül és teljes terjedelmükben panaszokat soroltak fel.

Íme, néhány a panaszok közül: a Broadway kommerciális; az Off Broadway még inkább az; az Off Off Broadwayn viszont bárki színre kerülhet, s ezáltal az a dilettantizmus melegágyává válik; a pénzzel rendelkező producer (gyakran a producer felesége) diktálja a feltételeket, osztja ki a szerepeket, szól bele még a kosztümök tervezésébe is; a színházakban nincsenek tisztességes öltözők, társalgók, mosdók, a színpadok nem alkalmasak a bedíszletezésre. És így tovább, panaszok tucatszámra, lassan már attól féltem, hogy hiába töltöm itt a drága időm, talán nem is érdemes leföldalattizni a Broadway vagy még annál is messzebb az Off Broadway színházaihoz, s felfedező útra indulni az Off Off Broadway pince- és üzlethelyiségei között. Ez utóbbiakban - erről a műsorkalauzból értesültem - igen gyakran elmaradnak még a meghirdetett előadások is, mert ha a szereplők egynémelyikének dolga akad valahol a nyugati partvidéken, s úgy dönt hogy előbb oda utazik, akkor csak azután folytatja az előadásokat.

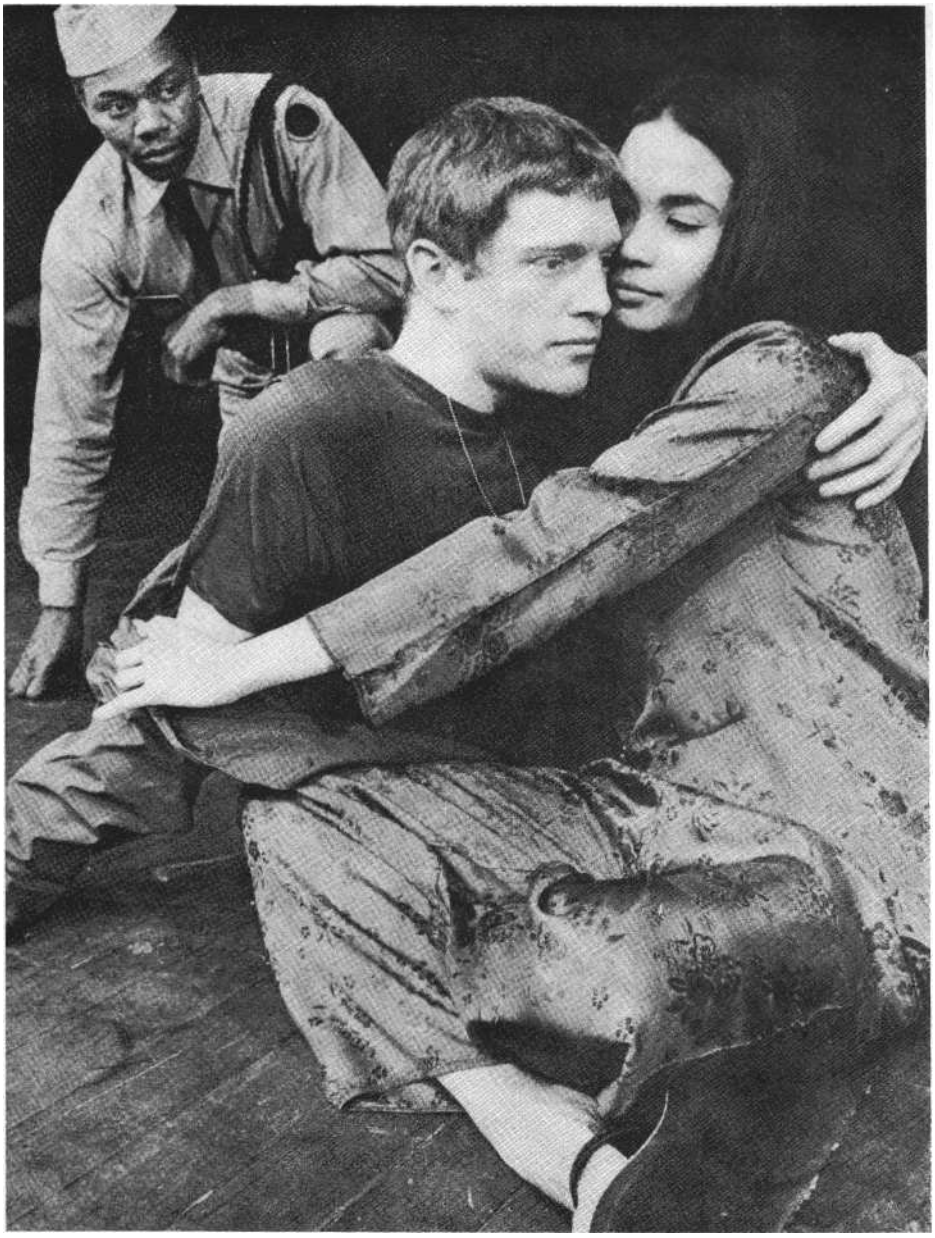
Aztán elkezdtem színházba járni - és kiderült, hogy mégis nagyon érdemes volt. Szégyelltem is magam, hogy rá nem jöttem már előbb: ahol ennyien (és ilyen egybehangzóan) panaszkodnak azok közül, akik a színházat csinálják, ott igazán nagy baj nem is lehet a színház ügyével, a színházcsinálók személye a garancia erre.

Ez persze erős túlzás. Az viszont igaz, hogy a Broadway, az Off Broadway és az Off Off Broadway, e három - hajdanában nagyon is eltérő - színházi negyed között elmosódtak a határok. Részint azért, mert - mint azt Richard Barr, a Theatre 4-ben írja - az Off Broadway egyes színházaiban már ugyanannyiba kerül színre vinni egy produkciót, mint a Broadwayn, s ennek egyenes következményeként a jegyárak is a Broadway áraihoz kezdenek hasonlítani. Lényegesebb ennél, hogy az Off Off Broadwayn gyakran ingyen fellépő színészeket, darabjaikat ingyen átengedő írókat, a még így is szükséges - nem is jelentéktelen - összeget előlegező producereket sokszor a művészet szereteténél is jobban lelkesíti az a lehetőség, hogy az előadás felkerülhet az Off Broadwayra, s akkor ebből még pénz is lehet.

Ugyanígy az Off Broadway producerei előtt a Broadwayra való feljutás célja lebeg, s valóban : a Broadway legnagyobb sikerei és legjelentősebb előadásai szinte kivétel nélkül az Off Broadwayról kerültek oda.

Így hát - némi költői túlzással - a Broadway „előszobáinak" is nevezhetjük a másik két színházi negyedet, nemcsak azért, mert mindig találhatunk olyan előadásokat, amelyek egy vagy két évvel ezelőtt „egy osztállyal lejjebb" szerepeltek, hanem azért is, mert a feljutás vágya bizony meglátszik jó néhány Off Broadway-beli előadáson: eleve úgy készültek, hogy a Broadwayn is sikert arathassa-nak.

S hogy a helyzet még bonyolultabb legyen: jó néhány, ma Off Broadwaynak nevezett színház néhány évvel ezelőtt még Off Off Broadwaynak számított volna földrajzi elhelyezkedése, jellege, játékstílusa alapján, és csak az Off Off Broadway már említett rapszodikus műsorrendje miatt igyekeznek a színházak



David Rabe: Pavlo Hummel alapkiképzése (a New York-i Shakespeare Fesztivál előadása). Albert Hall, William Atherton és Victoria Racimo

egy „Off"-ot elhagyni a hovatartozásukat jelentő névből .. .

2.

Így például sokáig abban a hitben voltam, hogy Eugenie Leontovich *Anna K.* című darabját az Off Off Broadwayn láttam; csak hetekkel később, a hirdetéseket olvasgatva derült ki, hogy tévedtem. A hirdetések szerint a szezon „Off Broadway szenzációját" mulasztja el, aki nem nézi meg az Actors Playhouse előadását, és valóban nagyon könnyen elképzelhető, hogy el is mulasztotta, aki záros határidőn belül nem nézte meg: amikor én láttam, már csak negyedéig volt tele a kicsiny színház.

A négyszögletes terem sarkában helyezkedett el a színpad, a mindössze egy lépcsőfoknyival megemelt, aránytalanul nagynak tetsző tér. Rajta színészek jönnek-mennek, cigarettáznak és beszélgetnek, mialatt a közönség - már sötétben - elfoglalja a helyét. A játék kezdetét Eugenie Leontovich megérkezése jelzi: ekkor a jegyszedők, majd példájukat követve a nézők is, tapsolni kezdenek.

Eugenie Leontovich - voltaképpen csak róla kellene írni. Úgy mondják, a New York-i színház legidősebb aktív művésze; Mejerhold-tanítvány; *a Cseresznyéskert* angol fordítója; pályája nem-csak izgalmas, de tiszteletet ébresztő is. De az *Anna K.* valahogy nem illik bele az összképbe.

Anna K. nem más, mint Anna Karenina; *ez az* előadás sem más, mint a Tolsztoj-regény dramatizálása. De ebben a dramatizálásban Kafka-reminiszcenciák szólalnak meg (nem véletlen a cím, a híres Kafka-hősre utaló rövidítés), pedig a dramatizálást, a rendezést és az egyik főszerepet - Vronszkij édesanyját - vállaló Eugenie Leontovichnak érezhetően a dráma „oroszos", érzelmes-szenvedélyes világához van több köze, mint a kissé erőltetett Kafka-párhuzamhoz. A keretjátékban egy színiiskola növendékei vitatkoznak életről, halálról, szerelemről és irodalomról, majd néhány jelzés, egy-egy kelléktárgy és jelmezdarab segítségével, egymás után több szerepet is eljátszva megelevenítik Anna történetét negyven (!) rövid jelenetben. S mert csak a rendező-dramaturg-főszereplő orosz származású, a többiek közül senki, az sem csodálható, hogy az előadás még annál is „oroszosabb", mint azt várnánk: a kitörő szenvedélyek, ziháló mellek és széles taglejtések mellől csak a harmonika édesbús hangja hiányzott.

Egy másik előadás, amelyet szintén Off Off Broadwaynak néztem (s mint kiderült: tényleg onnan került át az Off Broadwayra néhány hónappal azelőtt) Fernando Arrabal műve, *az And They Put Handcuffs on the Flowers . . . (És* meg-bilincselték a virágokat). Arrabal maga rendezte az előadást, s ez az előadás nem hagyott kételyt az írói szándék felől sem. A darab előtörténete: Arrabal, aki 1955 óta Párizsban él, 1967-ben vissza-tért Spanyolországba, ahol néhány órán belül letartóztatták, miután a spanyol államra nem a leghízelgőbb kijelentést írta egy autogramkérő fiatalember könyvébe. A fiatalember rendőrségi besúgó volt ... Arrabal közel egy hónapot töltött börtönben, ahol rabtársai arra kérték: írjon róluk, ha kiszabadul. Így született az *És megbilincselték a virágokat.*

A homályos terembe lépő nézők egy rongyos ruhájú hegedűs zenéjére foglalják el helyüket. Abbamarad a zene, s megvilágosodik a terem közepén elhelyezett, vasrácsokkal körülvett cella. Ebben és ekörül folyik a játék, itt elevenedik meg a rabok mindennapi élete, brutális fizikai szenvedéseik sorozata, s itt vált át mindez különösebb magyarázat nélkül a képzelet két síkjára: a múlt valóban megtörtént eseményeire s a rabok vágyaira, reményeire.

Az előadásból az úgynevezett „kegyetlen színháznak" szinte egyetlen eleme sem hiányzik, sőt talán a világ „legkegyetlenebb előadásának" címére is pályázhatna. Talán éppen a terem kicsisége, kamarajellege miatt van ez így: a meztelen hátakra lecsapó korbács szinte a nézők arcába vág; érezzük a nyílt színen kiürülő vizelet szagát; megborzongunk, amikor ez a vizelet vérré válva vörösre festi a benne mosdó hős kezét és homlokát. Arrabal egy nyilatkozatában

megvédte az erőszak, a kegyetlenség alkalmazását a színpadon; „A színháznak elsősorban erőteljesnek kell lennie - mondta -, a közönség számára veszélyesnek és fölvillanyozónak. A mai színház megmutatja, hogy a régi értelemben vett erkölcs képmutatás. A mai színház a felnőttek álmairól szól, az eltitkolt vágyakról, a rejtett indítékokról. Ez a színház azzal vádolja meg a nézőket, hogy erő-szakosak, pornográf hajlamúak, provokatívak - de hát alapjában véve valóban ilyenek vagyunk, és ezt nem kellene szégyellni. Nyomorultak vagyunk - de azért emberek."

Arrabal következő darabját Gilles de Rais-ról írja, aki háromezer gyereket gyilkolt meg, közben nagy államférfi és bőkezű, közkedvelt férfiú volt. „Benne egyesült a jó és a rossz a lehető legtökéletesebben - mondja Arrabal -, és természetesen nem történelmi drámát akarok írni róla." A kérdésre, hogy van-e ilyen ember ma, a XX. században, így válaszolt: *töméntelen.* És körbemutatott a teremben .. .

3.

Furcsa módon csak „alulról fölfelé", vagyis a Broadway felé áramlanak a sikeres produkciók, arról egyetlenegyszer sem hallottam, hogy egy előadás „lekerült" volna az Off vagy az Off Off Broadwayra. Feltehetőleg megvan ennek is a gazdasági oka. De hogy ez így van, bizonyára keserű perceket szerzett a köz-ismert, haladó szellemű írónak és publicistának, Gore Vidalnak, akinek az *An Evening with Richard Nixon and* .. . (Egy este Nixon elnökkel és ...) című darabja rekordgyorsasággal, néhány nap alatt bukott meg a Broadwayn, pedig - New York-i színházi szakemberek véleménye szerint - az Off Broadwayn és különösen az Off Off Broadwayn valószínűleg sikere lehetett volna.

A Broadway közönsége szinte kizárólag szórakozni jár színházba. Nem véletlen, hogy ebben a közel 30 színházban majdnem kivétel nélkül musicaleket és Neil Simon-műveket játszanak: a prózai darabok - az utóbbi hónapokban egy Harold Pinter-, egy Michael Weller- és egy Clifford Odets-dráma - néhány hét alatt lekerült a műsorról. Ez a középosztálybeli közönség a színházat nem politikai küzdőtérnek tekinti, *s ha az* író és a rendező azzá teszi, akkor ők otthon maradnak . . . A fiatalok és az idősebbek, akik még tanúi voltak a Broadway „nagy" korszakának, s akik számára politika és színház ugyanazt jelenti, nem ide járnak színházba. Ráadásul ez a Nixonról szóló darab nem is túl jó, s talán a fenti fejtegetésen kívül ez is hozzájárult a kudarchoz.

Gore Vidal, a televíziós „talk-show"-k, kerekasztal-beszélgetések elmaradhatatlan résztvevője, ezúttal is két egymással vitatkozó figurát állított színpadra, akiknek az egyszerűség kedvéért Pro és Con(tra) a neve, s akik ezúttal Nixon elnökről vitatkoznak. Vitájukhoz döntőbírónak előbb George Washingtont, majd többek között Trumant, Eisenhowert, Kennedyt hívják meg; jelen van természetesen Nixon is mint vádlott és - az amerikai törvényhozás egyik színpadon jól kihasználható sajátossága ez - mint tanú. A darab végig eredeti dokumentumokra épül; Vidal a teljes szöveget néhány mondat kivételével a szereplő elnökök beszédeiből és írásaiból idézi. Walter Kerr, a New York Times-ban közölt metszően okos és gúnyos kritikája végén meg is jegyzi: „Ha mindaz, amit a Schubert Theater színpadán láttunk, csak Vidal képzeletének szüleménye volna, mennyivel vidámabb estét töltöttünk volna el." A sikertelenség fő okát ő abban látja, hogy Vidal nem tesz többet, mint emlékeztet bennünket Nixon köz-ismert baklövéseire és a felidézés önmagában - minden drámai művészi sűrítés nélkül - nem elegendő a színpadi hatáskeltéshez. S mint írja, nem valószínű, hogy Nixon hívei akár csak a színház közelébe jönnének is, míg ellenségei álmukból felébresztve is fújják mindazt, amit a parókás, maszkos színészek Nixon bűn-lajstromából felsorolnak.

Ami menthető volt ezen az estén, az az előadás érdeme: a Nixont játszó George S. Irving, akinek alakítását Kerr olyan jónak találta, hogy javasolta: alkalmazzák Nixon választási hadjáratában - Nixon szerepében .. .

4.

Ez volt tehát egy Broadway-bukás, nézzünk most egy Broadway-sikert. S méghozzá ne is a megérdemelt sikerek közül, hanem egy olyat elsőnek, amelyben a Broadway legrosszabb hagyományai úgy találhatók meg, mint az emlékezetes állatorvosi tankönyv címlapján szereplő lovon a lóbetegségek. Ilyen ló az életben állítólag nincs is; ilyen darab és előadás viszont van. Címe: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* . . . (Furcsa dolog történt a Fórum felé vezető úton ...)

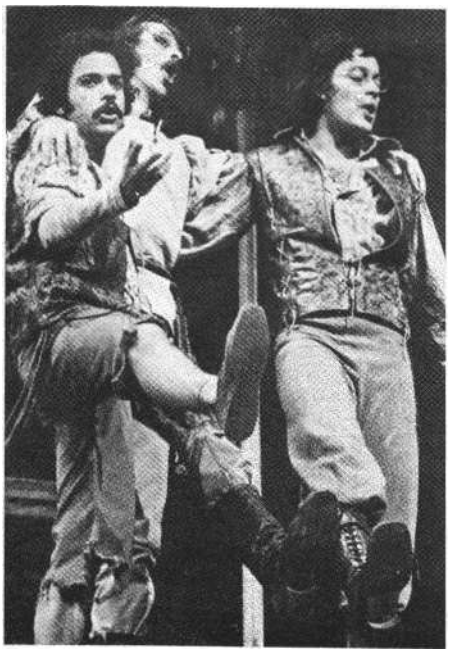
A két szerző - Burt Shevelove és Larry Gelbart - a címlap tanúsága szerint Plautus-drámákra alapozta művét. Ez az eredményen nem látszik meg. A darab inkább egy rossz Feydeau-utánzat, állandó félreértésekkel, álruhákkal és tévedésekkel fűszerezve, s mindez rettentően lassú, minden egyes poénnál leálló, hatásszünetet tartó, kabaréstílusú előadásban. (Mivel úgyszólván minden sor poén, van hol szünetet tartani.) Nemhiába az egyik szerző - Burt Shevelove - rendezte az előadást: egyetlen verbális ötletét sem engedte kárba veszni. A könnyedségnek vagy iróniának nyoma sincs: olyan komolyan veszik az egészet, hogy attól már sírni kell.

Megérdemelt siker: *Don't Bother* Me, *I Can't Cope* (Hagyj békén, úgysem megy). Ez is musical, természetesen, méghozzá fekete musical; író-zeneszerzője, rendezője és összes szereplője fekete, fehérek csupán a nézőtéren ülnek, igaz, ott viszont mindenki fehér, egy-egy véletlenül odatévedt feketén kívül. Nem mintha ők nem járnának színházba, a Negro Ensemble Company előadásait például szinte csak ők látogatják, de a Broadwayra - részint anyagi okokból, részint megszokásból - nem járnak. Az előadás fehér közönségnek készült. Nem mintha bármifajta „Tamás bácsi"-hangulata lenne, egyszerűen más a megközelítési módja, elsősorban szórakoztatni akar, s szórakoztatva ráébreszteni valamilyen alapvető igazságra. (Ebben az esetben talán helyesebb lett volna úgy mondani, hogy igazságtalanságra.)

A zenét és a szöveget Micki (vigyázat, női név!) Grant írta, s ő játssza az egyik főszerepet is. Prózai rész szinte nincs is, egy-egy szó csupán, amely elindítja képzeletünket, s figyelmünket a Harlem utcáin játszó, verekedő gyerekekre, a fehér emberrel nehezen szót értő fekete fiatalokra, a munkát nehezen találó felnőttekre irányítja. A többit a zenére és az énekre bízzák, s így összefüggő történet helyett érzésekről szól a darab, becsületesen, bátran és mindig annyi iróniával, amennyi kell ahhoz, hogy megóvjon a néhol bizony fenyegető szentimentalizmustól.

5.

S végül még egy ok, amiért ma már lehetetlen mechanikusan Broadwayról, Off Broadwayról és Off Off Broadwayról beszélni. Ez az ok a New York Shakespeare Festival, a Public Theater és Joseph Papp. A három voltaképpen egy és



Jelenet Shakespeare: A két veronai nemes című vígjátékának amerikai musicalváltozatából

ugyanaz: Joseph Papp, a lengyel emigráns családból származó producer előbb az ingyenes nyári szabadtéri Shakespeare-fesztivált valósította meg a Central Park-ban, ahol a városi tanács először használati díj fizetésére akarta kötelezni, míg végül évi 350 ezer dollár segélyt utalt ki számára (azon a 300 ezren kívül, amit máshonnan kap), s egy gyönyörű, olasz reneszánsz stílusban épült palotát, a hajdani Astor Könyvtárat is bérbe adta (ezt hívják most Public Theaternek) évi 1 dollárért ..

Nem mintha Papp nem érdemelne meg minden támogatást: az utóbbi évek nagy sikerei közül talán a legnagyobbak fűződnek az ő nevéhez, például a *Hair* bemutatása is. A hivatalosan Off Broadwaynak számító Public Theater öt (!) színháztermében öt darabot játszik egyszerre, de ezek a darabok sorra fölkerülnek a Broadwayra, mint David Rabe két drámája, a *The Basic Training of Pavlo Hummel* (Pavlo Hummel alapkiképzése) és *a Sticks and Bones* (Gumibotok és csontok) vagy a szabadtéri Shakespeare-fesztiválon bemutatott *The Two Gentlemen of Verona* (A két veronai nemes).

A Pavlo Hummel alapkiképzését azóta már Bostonban játsszák; ez volt az egyik első dráma, amely Vietnamról szólt. És mindenesetre az első, amelyet Joseph Papp - mint mondotta - „érdemesnek tartott bemutatni". Aztán akadt egy második is - és azt is Rabe írta. Ez volt a *Gumibotok és csontok,* amelyet Jeff Bleckner rendezésében most a John Golden Theater játszik a Broadwayn.

A szín egy középosztálybeli család háza, helyesebben „a" középosztálybeli család háza; minden nyugodt, rendezett, kiegyensúlyozott, még az is rendjén van és mindenki egyetértésével találkozik, hogy az idősebb fiú Vietnamban harcol, hiszen a hazájáért teszi, legalábbis a család így gondolja. Távirat érkezik: a fiú másnap hazatér. S másnap valóban csengetnek: egy szanitéc lép be, bevezetve a - vak fiút.

A darab legerőteljesebb jelenete következik ezután; a szülők nem akarnak egyedül maradni a fiúval, s a fiú sem akar otthon maradni: nem is hiszi el, hogy valóban otthon van. A helyzetet a szanitéc oldja meg: parancsára a fiú vigyázzba vágja magát, s a szülők is belenyugszanak a megváltoztathatatlanba, mikor meghallják a szenvtelen választ: „Nem maradhatok egy perccel sem tovább - mondja a szanitéc -, kinn a mentőautók tucatjai várakoznak féllábú, félkarú, lábatlan, kar nélküli, félvak és vak katonákkal, akiket haza kell szállítanom Buffalóba és Rochesterbe, Columbusba és Omahába, Houstonba és New Orleansba"; városokat sorol föl hosszan és kitartóan, köz-ben már kinn is van az ajtón, felbőgnek a motorok, és még mindig halljuk: Duluthba és Minnesotába, Memphisbe és Cincinnatiba.. .

S kiderül később az is, hogy a fiúnak a hazatérés első pillanatában volt igaza: valóban nincs és már soha nem is lesz otthon ebben a házban, nem azért, mert vak, hanem mert családja, környezete, az az Amerika, amelyet ebből a darabból megismerhetünk, nem képes befogadni a háború sérültjeit, mert akkor a háborút is tudomásul kellene venni. S erre nem hajlandó.

Ez a darab nyerte 1970-ben a kritikusok díját - így mindössze heti tízezer dollár ráfizetést jelent a színháznak, vagyis Joseph Pappnak. Ez majdnem bekebelezné a 6 5 o ezer dolláros szubvenciót, s azt nem is erre adták. Szerencsére van Pappnak olyan produkciója is, amelyik viszont heti 90 ezer dollárt hoz; a már említett *A két veronai nemes.*

Tipikusan amerikai, sőt New York-i siker ez a „rock-musical", európai néző csak értheti, de nem érezheti az előadást. Pedig Galt MacDermot - a *Hair* zeneszerzője - zenéjéhez, John Guare verseihez és Mel Shapiro rendezéséhez éppen erre van szükség: érezni azt a New York-i levegőt, amely a produkcióból árad. A levegőszimbólum itt különösen érvényes: ez a szabadtérre, utcára, parkra rendezett előadás még itt, a St. James Theaterben is szabadtérinek tetszik; nem változott az épületállványzat hatását kel-tő emeletes díszlet, a színészek ugyanúgy egy darabonként 1500 dollár értékű miniatűr rádióadóval a ruhájuk alatt játszanak, mint a 2300 személyes szabadtéri Delacorte Theaterben, szappanbuborékokat fújnak, és átgyömöszölnek a szűk színpadi bejárón egy hatalmas kínai sárkányt: utcaszínház ez a javából, harsány, jókedvű, határozott kontúrokkal. A szereplők csak szabad idejükben szőnek szerelmi cselszövéseket, napközben dolgoznak, akárcsak a nézők; Milano hercege újraválasztását készíti elő, akárcsak Richard Nixon. S ahol a dalok a brechti hagyományt élesztve plakátszövegek, a cselekményt magyarázzák, megóvják a nézőt attól, hogy állandóan rettegjen: követni tudja-e a cselekményt vagy sem. (Ezt az utolsó félmondatot egyébként a versszövegeket író John Guare nyilatkozta a műsorfüzetben: még egy bizonyíték a darab jellegzetesen prakticista amerikai voltára.)

S a Public Theater legutóbbi, májusi bemutatója, a *That Championship Season* (A bajnokság éve), amelyben egy hajdan középiskolás bajnok kosárlabdacsapat tagjai gyűlnek össze edzőjük házában, hogy felelevenítsék a régi dicsőséget, s mellesleg azért is, hogy gyakorlati tennivalókat beszéljenek meg: jelenlegi korrupt érdekszövetségüket megerősítsék.

Egyetlen éjszaka története a darab, amely megnyerte a New York-i Kritikusok Díját, s amelyet egybehangzóan az utóbbi évek legizgalmasabb, társadalmilag leghaladóbb, legfigyelemreméltóbb alkotásának nevezett a máskor csöppet sem udvarias amerikai kritika. „Az amerikai álom" ismét egy másik oldalról megvilágítva, ahol a hősök elrontott, kallódó életében csak a húsz évvel ezelőtt nyert bajnokság ezüst kupája ragyog - egészen addig, amíg meg nem tudjuk, hogy azt is csalással szerezték, s hogy ezzel ők valamennyien tisztában vannak, de tisztában vannak azzal is, hogy első-sorban saját magukat kell becsapniuk ahhoz, hogy becsaphassanak másokat.

Ez az előadás jelentette számomra a legnagyobb színházi élményt a New York-i egy hónap alatt. A. J. Antoon rendezésében öt tökéletesen megrajzolt karakterfigura játszotta végig a három fel-vonást. A New Yorker bírálója, *Edith Oliver a* következő szavakkal fejezte be a darabról írt kritikáját - s ez a mondat idekívánkozik ennek a New York-i színházról szóló cikknek a végére: „Ha valaki még mindig aggódik a New York-i színház jövőjéért, menjen, nézze meg *A bajnokság évét.* - és ne aggódjon tovább."

Jelmeztervezés vagy jelmezszervezés?

Beszélgetés Poós Évával

- Kezdjük egy „kényes" kérdéssel. Az utóbbi években Kaposváron dolgozott, majd a kecskeméti színház tervezője lett, ma is az. A „vidéki" jelző még mindig - szerencsére egyre ritkábban - valami lekicsinylőt jelent egyesek szóhasználatában. A legutóbbi példa erre a „nem budapesti" színházak rádióvetélkedője. Használjuk most a „vidéki" jelzőt arra, ami a valódi tartalma : földrajzi megjelölésként. Mit jelent vidéki tervezőnek lenni?

- Vállalom a „vidéki" jelzőt. Szívesen dolgozom vidéken. Elsősorban azért, mert a vidéki sokműfajú színház. *Csak* operettben, *csak* görög drámában, *csak* Shakespeare-ben gondolkozni nem jó. A változatos lehetőség energiát fejleszt. *A Hamlet* után például egészen más jel-legű feladat volt a *Dollárpapát* tervezni az évad végén. Egyébként sem becsülöm le a „könnyű" műfajt. Egy operett jel-mezeinek megtervezése - éppen azért, mert az egész előadásban jobban kell vigyázni, hogy ne engedjünk az ízlésből - van olyan feladat, mint egy Shakespeare-királydrámáé. A másik dolog, ami miatt szeretek vidéken lenni: a nagyobb munkalehetőség. Igaz, hogy most már gyakorlatilag megszűnt a kötelező tervezés-szám, de egy vidéki tervezőre mégis több darab jut évadonként, mint pesti kollégájára.

- Milyenek a munkafeltételek?

- Ezen a téren, úgy hiszem, megszűnt a főváros és a vidék közötti ellentét. Azt lehet mondani, hogy a körülmények egy-formán rosszak vagy - mondjuk - vidéken egy kicsivel rosszabbak. A legnagyobb baj a megfelelő műhelyek hiánya. Ez közös gond Pesten és vidéken. Teljes műhelye (cipész- és kalaposműhelyen kívül női és férfi szabótára) Magyarországon csak az Operának van. A Nemzeti Színházé is majdnem ilyen, de a különlegesebb igényeket már nem elégíti ki. Vidéken még arra sem alkalmas a saját műhely, hogy preparálja a ruhákat, vagy-is megadja azt a hatást, amit a tervező el akar érni. Általában három-három főből áll egy férfi ill. egy női műhely: egy férfi főszabászból, egy női főszabászból és két-két varrónőből, illetve szabóból. A gombfelvarrást illetve a kisegítő varrási munkákat nemegyszer már az öltöztetők végzik.

- A jelmezkölcsönző nem segít a gondokon?

– Segít. De nem szabad elfelejteni, hogy a színpadi jelmez nemcsak ruhából áll. Ez még beszerezhető a kölcsönzőből vagy elkészíthető a műhelyben. De hol vannak még a kiegészítő kellékek : a cipő, a harisnya, a kesztyű, a fejdísz stb.? Sőt, ha mondjuk egy századfordulós ingre van szükségem keménygallérral, ezt sem csinálja meg a műhely.

– Végül is akkor hogyan lehet hozzájutni ezekhez a kellékekhez ?

– Ha nem méretre készülő holmikról van szó, könnyebb a helyzet: a legyezőt, napernyőt, lornyont, ékszereket kölcsönözni lehet. Ha mai környezetben játszódik a darab, akkor is meg vagyunk mentve, mert ami az áruházakban kapható, azt mi is megvehetjük, bár nem a legszerencsésebb, ha a néző ugyanazt látja a színpadon, amit az utcán. A problémák a korabeli kellékeknél kezdődnek. A fejdíszek még megrendelhetők a jelmezkölcsönzőnél. Ha a tervező kötött vagy horgolt anyagot képzel el, rendelkezésére áll a Váci utcai különlegességi kötőszalon. Korabeli lábbelik, csizmák elkészítéséért megint csak a kölcsönzőhöz vagy valamelyik KTSZ-hez kell fordulni. Vidéken, például Szolnokon még olyan Patyolat sincs, ahol elvállalnák az anyagfestést. Kecskemétre kell vinni. Sőt, ha mondjuk bársonyt akarok festetni, akkor egyenesen Pestre.

- Ez a technikai nehézkesség sajnos meglátszik az elkészült jelmezeken. Nemcsak vidéken, Pesten is. Általában úgy tetszik, mintha az előadásokban a legkevesebb gondot éppen a ruhák elkészítésére fordítanák, mint-ha a jelmezeknek nem volna dramaturgiai funkciójuk. A prágai Nemzeti Színházban láttam Brecht Kurázsi *mamáját. A jelmezek valamilyen különleges eljárás folytán valószínűtlen realitással viselték magukon a harmincéves háború nyomait, anélkül, hogy naturalisták lettek volna. Elsősorban a katonák egyenruhájára gondolok. Az egész egyszerűen hátborzongató volt. Nálunk sohasem tapasztaltam ehhez hasonlót.*

– Nem is fog. Volt már olyan, hogy a főszabász „szívére vette", hogy el akarják nyűni a „szép, új ruhát", amelynek természetesen éppen az lett volna a funkciója, hogy elnyűtt. Az efféle érzékenységre nem árt vigyázni, mert a szabász szakmájában az alacsony fizetések és a különleges szakmai képzettség miatt gyakorlatilag nincs utánpótlás. Egyébként ha nem így lenne, akkor sem volna mód az anyagok tökéletes preparálására. Egyszerűen nincs hol. Az NDK-ban külön műhelyek léteznek, ahol az anyagokat égetik, fújják, rongyolják. Külföldön különben egész katalógusok vannak, amelyekből a tervező *otthon ülve* kiválaszthatja a kornak megfelelő *anyagokat*, stílusokat, mintázatokat, színeket. Ezek a katalógusok kizárólag színpadi vagy filmjelmezek elkészítésére szolgálnak, a bennük fölsorolt anyagok nem tartósak, egy idő után szétmennek. Természetesen olcsóbbak is, mint a „valódiak".

- Azt hiszem, ez nálunk egyelőre utópia. Térjünk vissza a valósághoz. Hogyan talál kiutat mégis a tervező ?

- Elsősorban úgy, hogy megpróbál nemcsak jelmeztervező lenni, hanem például textiltervező is. A múlt szezonban a kecskeméti *Bánk bán* ruháit úgy képzeltem el, hogy a merániak egységesen gazdagon, brokátba öltözzenek, a magyarok pedig rusztikusan, puritánul. Egy textiliparművészeti KTSZ-ben találtam egy megfelelő motívummal ellátott brokátot. De nem volt elég színskálájuk. Vittem színmintát, és megkértem őket, hogy külön szőjék le az anyagokat. A KTSZ elnöke volt olyan kedves, hogy csupa szívességből, minden megbízó vagy meghatalmazó levél nélkül megcsináltatta. Ehhez még tudni kell, hogy a tervező köteles minden darabhoz pénzügyi előkalkulációt adni, amelyért azután ő felel. Mindezekből látható, hogy nálunk a tervezés-megvalósítás kettősségéből aránytalanul az utóbbira helyeződik a hangsúly. A tervező többnyire nem annyira tervező, mint inkább szervező.

- Beszéljünk most mégis az előbbiről. Végül is ki dönti el, hogy milyen lesz az a jelmez, amelyik a színpadra kerül?

- Sajnos vidéken néha furcsa „elvárások" jelentkeznek. Elsősorban a dekorativitás tekintetében. Á tavalyi szezon *Bánk bánja a* kecskeméti színház nagy ügye volt. A hagyományok és a korízlés a tíz évvel korábbi előadás szintjét igényelték volna. Azon az előadáson pedig a díszmagyarok domináltak, sujtással, prémmel, mindennel. Csakhogy a szín-házi ízlés tíz év alatt sokat változott, arról nem beszélve, hogy a díszmagyar-stílus ellen nemcsak a saját ízlésem tiltakozott, hanem a történelmi hitelesség igénye is

mást írna elő. Így a rendezővel együtt más megoldást választottunk. Tulajdonképpen nagy dolog, hogy egy vidéki színházban lényegében egy tervező viszi végig a szezont, tehát az ő ízlése dominál - ha ezt nem befolyásolná sok minden más. Az említett esetben az, hogy nem-csak egy operetthez kell látványos, „tapsos" ruhát tervezni, hanem a *Bánk bán*-hoz is. Ezt egyaránt elvárja a színház és a közönség, mivel *egy* színház elégíti ki a különböző ízlésű és kultúrájú színházlátogatót.

- Az elmondottak azt bizonyítják, hogy legkevésbé arról esik szó a tervezésben, aminek a legfontosabbnak kellene lenni : a jelmeznek az előadás egészében elfoglalt helyéről. Az előadás egészéért pedig a rendező felelős, tehát neki kellene meghatároznia a jelmezek funkcióját az adott produkcióban. Végül is mi a szerepe a rendezőnek a jelmeztervezésben? Milyen a viszonya a rendezőkhöz? Milyen a jó rendező - a tervező szemszögéből? Mint tervező mennyire igényel önállóságot a maga számára?

Poós Éva jelmezterveiből. Bánk bán (kecskeméti Katona József Színház, 1971)

Udvornik a **Bánk bánból**

- A jó rendező véleményem szerint inspirál. A jó rendező intuíciót ad, nem gyakorlati tanácsot. A jó rendező az előadást szervezi meg, a díszleteket és a jelmezeket a tervezőre bízza. Nem az a jó rendező, aki azt mondja: „Miért van az a díszítés a bal oldalon, tegyék át jobbra!" Ilyenkor én tiltakozom: „Mondja meg, hogy mit akar kifejezni az előadás egészével és az illető szereplővel! A részletek

Brecht: **A kaukázusi** krétakör, Kormányzóné (kecskeméti Katona József Színház, 1970)

megoldása a tervező feladata." A rendezők egy része „általában" gondolkodik, színészben vagy szituációban. A látvány egészét ritkán fogják át. Pedig a tervezőnek ez fontos lenne, hogy az összhatást ki tudja kalkulálni. De legtöbbször a véletlenre van utalva: vagy jól jön ki a lépés, vagy nem.

- Általános ez a jelenség?

- Nem. Nem minden rendező ilyen. Horváth Jenőnek például legnagyobb tervezői élményemet köszönhetem: a *Kaukázusi krétakör* kecskeméti előadását, amelyen Jobba Gabi játszotta Grusét. Horváth Jenő nem tartozik azok közé a rendezők közé, akik megölik a tervező fantáziáját. Ő tág teret enged a tervezőnek, csak az előadás alapgondolatából nem enged. A többi már a munkatársak közötti kontaktuson múlik, lévén a színház kollektív művészet. Hogy mennyire így van, azt egy furcsa példa bizonyítja. *A Macbeth* szép előadás volt Kaposváron. Nem sokkal később Kecskeméten is elhatározták, hogy előadják a darabot. Gazdasági megfontolásból kölcsönkérték a kaposvári jelmezeket. Gondolták, hogy kis igazítással jók lesznek. Csak-hogy a kecskeméti drámaértelmezés különbözött a kaposváritól, más volt a rendező, a színészek egyénisége is, úgyhogy

azok a ruhák, amelyek ott a helyükön voltak, itt, az egyébként igen érdekes előadásban, nem találták a helyüket minden esetben. Hogy mást ne mondjak, a kecskeméti díszlet stilizáltsága, amely nem jelezte a helyszíneket, „ütötte" a - kaposvári realista díszlettel szinkronban levő - jelmezeket. Egy előadás jel-mezeit nem lehet büntetlenül „átültetni" egy másik előadásba.

- *Van-e kapcsolat napi divat és színpadi ruha között? Vagy hogy pontosabban fogalmazzak: a jelmeztervező - különösen, ha nő - és a magánember között? Megvalósult terveit figyelve, úgy tűnik fel, szívesen használ szőrmét. Ugyanakkor - ha nem veszi tolakodásnak - saját öltözködésében is gyakori a szőrme .. .*

- Természetes összefüggés van viselet, a tervező egyénisége, divat és jelmez között. Minden kornak megvan a maga szépségideálja, amely - még az arcberendezés tekintetében is, alkatról nem beszélve - igen rövid időközönként változik. Én hajlamot érzek a dekorativitásra, ez lehet, hogy a gyengém. Szeretem, ha egy ruha hatásos és szép, ha ez nem öncélú. A hatásvadászatot mindig igyekszem elkerülni. A dekorativitás mit sem ér tartalom nélkül. Egy jelmez ön-magáért sohase kapjon tapsot. j

- *Mi a jelmez tulajdonképpená funkciója? Képzőművész-e a jelmeztervező? Egyáltalán : önálló művészet-e a jelmeztervezés? Es: művészet-e ? Vagy „csak" mesterség?*

- Napjaink képzőművészeti ágai között nincsenek meg azok az elválasztó határok, amelyek régen megvoltak. Egy Borsosszobor szobor is és térplasztika is. Egy festmény faldekoráció is. Ha megszövik, faliszőnyeg vagy „csak" textilminta. Elmosódtak a határok iparművészet és képzőművészet között is. Talán ezért van az, hogy a tervezők sem érzik kielégítőnek a maguk számára a tervezést. Elismeréssel adózom azoknak, akik a tervezésen kívül grafikai vagy festő-művészi tevékenységet is folytatnak. Az is jó dolog, hogy ambicionálják a kiállításokat. De ha valaki elsősorban tervező, akkor vállalja, hogy „csak" tervező. Ez nem lealacsonyító. A jelmez csak szín-padon jelmez. *Az a funkciója,* hogy szín-padon jelenjen meg: egy adott színdarabban, egy adott színészen, egy adott díszletben, egy adott rendezői elképzelésben. Ne legyünk sznobok: a jelmez-tervezés nem önálló. *Alkalmazott művészet.*

Koltai Tamás

Csurka, Hubay, Maróti, Szakonyi a drámaíró és a színház viszonyáról

A magyar dráma az utóbbi években előrelendülőben van. Nemcsak a bemutatott művek mennyisége biztató, minőségük is. Némelyikük eljutott Európa jelentős színpadjaira. Vajon azt jelenti-e ez, hogy elmúltak a gondok a magyar dráma körül? Emlékszünk még dráma-íróink korábbi panaszaira, amelyek szerint színház és szerző kapcsolata esetleges, a rendezők nem mindig tekintik szívügyüknek a magyar dráma ügyét, mások-, sőt harmadszereposztásban osztják ki alkotásaikat.

A kérdés most ez: érvényes-e ez a helyzet ? Ha igaz, amit néhányan állítanak, hogy a dráma lehagyta a színházat, vagyis *a megírás* pillanatnyilag minőségben megelőzi a *megjelenítést,* akkor ez vajon serkentő vagy gátló tényezője lehet a továbbfejlődésnek? Nem kell-e valamit tennünk annak érdekében, hogy színház és drámaírás szinkronba kerüljenek?

Elég igényes-e a színház mostanában? Eleget követel-e a drámaírótól? Az utóbbi években túl sokaz adaptáció. Nem mutat-e ez is elkényelmesedésre?

A kérdések választ várnak. Ezért kerestük meg Hubay Miklóst és Csurka Istvánt, akik mindig eredetileg színpadra írt drámákat alkotnak; Szakonyi Károlyt, akinek eddigi három színpadi be-mutatója közül az egyik adaptáció volt, és Maróti Lajost, aki ebben az évadban mutatkozik be drámaíróként.

Maróti Lajos

Ténylegesen majdhogynem a drámaírással kezdtem írói működésemet. Tizenkilenc éves voltam, amikor az első darabomat megírtam. Egy bencés kolostor lakója voltam akkor, s időmet főként a filozófiai tanulmányok kötötték le. Pannonhalmán hatalmas könyvtár volt. 49-5o-ben volt ez, a látókör - a drámát illetően - Pirandellóig terjedt. Abban az évben három drámát írtam meg, a színre-kerülés legkisebb reménye nélkül, hiszen szerzetesnek készültem. Az első jelentősebb lökést egyébként még régebben a rádió adta. 36-ban szüleim egy akkor igen jónak számító készüléket vásároltak, nagyon sokat hallgattam. Valószínűleg ez a hatás szűrődhetett tovább. Az egyik darab egy passiójáték volt, a másodikat egy zsidó orvos könyve ihlette: *„Mengele segédorvosa voltam".* Azután a rendből lényegében kirúgtak - a filozófia túlságosan alapos tanulmányozása volt az ok -, elmentem fizikus-matematikusnak. Elméleti fizikusnak készültem. Elvégeztem az egyetemet, elhelyezkedtem. 57-58-ban publikálták először verseimet. Esszét, regényt is írtam. Mindemellett élt bennem a titkos nosztalgia, hogy két embert beszéltessek, s ezek között valami történjék, robbanjon. Mrožek hatása alatt - 65 táján olvastam őt - keletkezett első hangjátékom, *a Sínek.* Négyen utaznak egy vonaton, s észreveszik, hogy a kocsi alatt nincsenek sínek. Szerintem nem is kellenek oda sínek . . . Ezt benyújtottam a rádiónak, akkor még hiába. Aztán az új mechanizmus bevezetése után ezek a gondolatok már rárímelhettek ismert dolgokra - előadták. A következő hangjátékom, a *Giordano Bruno* után egy sereg ajánlatot kaptam színházaktól. Both Béla szerződést ajánlott. Több színház is kérte a darabot, de egész estét betöltő darab formájában.

- *Tehát az ajánlat nem új darab írására, hanem egy már meglevő tupírozására szólt?*

- A színház kollektív dolog. Én a sportban is a csapatjátékokat szeretem, ez vonz engem a színházhoz, mert a drámaírás maga épp olyan magányos mesterség, mint más írói tevékenység. Vannak tapasztalati szabályok. A magyar közönség nem megy be két egyfelvonásosra .. . Ennek ellenére nemigen álltam kötélnek. Úgyhogy a Nemzeti végül is a *Giordano* alapján kötött velem szerződést egy új darabra. *(A Giordano* színpadi változatában mellesleg a probléma egy más metszetét akartam adni, mint a hangjátékban.) Végül is *a Kolostor* című regényem színpadi változatát fogadta el a Nemzeti. De ez miattam történt így, nem a színház miatt. A 45-48 közötti idők nemzedék-váltásáról akartam darabot írni, de nem úgy sikerült, ahogy szerettem volna, és időlegesen félretettem. Pihenésképpen kezdtem foglalkozni a Kolostorral. Várták azt, kapták ezt... Marton Endre, akkor még mint főrendező, elvállalta, hogy megrendezi. A győri színház a *Vénasszonyok nyara* című darabom bemutatására készül, s a miskolciak egy musical írására kértek fel *Hippiakvárium* című regényem alapján. Itt gondolkodási időt kértem. Szeretnék élő színházi tapasztalatokat szerezni előbb. A színházak kezdeményezése tehát döntő módon játszott közre az indulásomban.

– *Igen, ami a megkeresést illeti. De végül is ebből egyelőre nem születtek eredeti színpadi művek, legalábbis a jelenleg bemutatásra várók között nem szerepelnek ilyenek.*

– A kezdeményezés talán nem jó szó, az inspirációt mindenképpen tőlük kaptam. A tanulóiskola azonban számomra a rádió volt. Ott le kell kötni a közönséget, sőt a közönyből, indiszponált helyzetből kell kimozdítani. Nem lehet linkelni. És nem lehet nem szerkeszteni. Amikor rájöttem, hogy a rádió mint műhely, mit jelent, fordítottam a dolgon: a rádióban próbáltam ki, amit már eleve színpadra képzeltem - például a *Vénasszonyok nyarát.*

– *A Gondolatnál elfoglalt irodalmi vezetői állása bizonyos mértékig mentesíti a „piaci törvényektől", s ez az átlagosnál kedvezőbb helyzetet biztosít az induló drámaíró számára.*

– Bizonyos mértékig igen, s ez a tény némiképp ellensúlyozza, hogy az élő irodalomban elfoglalt helyzetemet tekintve - senkihez sem tartozom, semmiféle csoportosuláshoz, véd- és dacszövetséghez, baráti társasághoz stb. Természetesen, ha valaha is diszkrepancia adódna írói hivatásom és kiadói munkám között (elsősorban időhiány formájában), nem az íróság lesz az, amitől megválok.

– *Mi tehát a saját maga előtt is bevallott és vállalt státusa?*

– Az íróság. Az én státusom és rangom az, hogy író vagyok.

– *Ahogy ilyenkor kérdezni szokták, valamilyen általános következtetést le tud vagy le akar vonni ebből az írói váltógazdaságból? Az írói státusról például?*

- Az értékítéleteknek semmiféle jelentősége nincs. Igen kevéssé szoktam törni a fejem a kollégáim ilyetén dolgain. - Szeretem, ha jót írnak rólam. De ennek se dőlök be. Én tudom legjobban, mit ér az, ami az anyaggal való birkózás után kikerül a kezem alól.

– *Írónak vallotta magát. Mint más szakmában is mesterlevéllel rendelkezőnek, mi a véleménye ennek a mesterségnek a presztízséről?*

- Amikor először jártam külföldön - Olaszországban - hivatalos úton, meglepetve láttam, hogy neves olasz írók milyen nagy tisztelettel forgolódtak egy polgármester körül. Azóta nálunk is elkezdődött - úgy érzem - a hivatali rang súlyosodása. Az alkotó ember rangja pedig csökkenőben.

- *Mit vár a bemutatás előtt álló darabjaitól?*

- Nagyképűség lenne, ha dramaturgiai elképzeléseimmel meg akarnám váltani a színházat. Meg ez a pillanat sem a legalkalmasabb, hogy erről beszéljek. Mindenesetre vannak elképzeléseim, amelyekkel a jelenlegi színház nem nagyon kvadrál, de noha hiszem, hogy jó felé tapogatok, ha valaki most azt mondja, hogy, öregem, ez egy dilettáns elképzelés, akkor legalábbis el kell gondolkodnom. Ez egész egyszerűen szakmai gyakorlat kérdése.

- Az egész irodalom akkor ér valamit, ha élénk reagálásra készteti az olvasót. A színház sincs más helyzetben, mint az irodalom egésze. Egy „rázós" témával attól függően lehet boldogulni, hogy a társadalomnak mekkora ellenérzése van a saját problémáival szemben. Előbb-utóbb minden téma realizálható, ez a fáziseltolódás viszont azt eredményezheti, hogy a mű már nem robban, csak tudomásul vétetik.

Szakonyi Károly

- *Mi a véleménye a színpadi adaptációkról?*

– Sokszor nem lesz igazi dráma belőlük. A *Viszontlátásra, drága* például nagyon szép, hangulatos, de narratív, visszafogott, az epikus anyag nem hagyta magát áttenni. *A* Macskajátéknál más a helyzet - itt az alapanyag, a levelezés közelebb állt a drámához. Végül egy harmadik lehetőség: Fejes *Rozsdatemetője.* Itt a drámai mag biztosította a sikeres áttételt. Ezt az előadások nagy száma is bizonyítja, ez a mű nemcsak regény-ként, színpadi formájában is tömegeket tudott vonzani. A példák természetesen kiragadottak, de az biztos, hogy nem formai keresgélés volt a cél, hanem új tartalom átemelése a prózából a drámába.

– *Igen, de ez elég régi példa.*

- *A Tóteknál* is ez volt a helyzet. Ez a groteszk hangvétel is megelőzte a magyar drámai eredményeket.

– *Tehát mindez egy késés kényszerű behozásának tekinthető?*

- Igen. Ez nem divatkérdés volt, ha-nem jelentős mondandójú művek átmentése, hogy ezzel megtermékenyítsék a drámaírást.

- *Ezek szerint tudatos, koncepciózus tevékenységéről beszélhetünk a színházak részéről?*

- Az eredmény mindenképpen ez volt. Akár Fejes, akár Örkény esetében.

- *És ezt a szép tendenciát máig hatónak érzi?*

- Az adaptálás az írót is megtermékenyíti. *A Pisti a Tóték* következménye.

- *Nem fenyeget az a veszély, hogy az adaptálás kiszorítja az eredeti drámát?*

- Nem tudom, mennyi kiszorítható darab van készen. Tíz évvel ezelőttről vannak tapasztalataim, amikor még a Nemzetinél voltam. Akkor nem volt elég dráma. Osváth Béla még élt, ő igazán drámapárti volt, mégis már akkor erősen szorgalmazta Sánta *Árulójának* adaptált színrevitelét. Természetesen én is jobban szeretem, ha eredeti drámát látok. Ez szakmai szempontból mindenképpen kívánatosabb, még akkor is, ha csetlik-botlik. Ebből a szempontból többet jelent, mint egy gördülékeny adaptáció. Az a szempont is nyilvánvalóan közre-játszik, hogy kényelmesebb és biztonságosabb a színház részéről egy már meg-jelent vagy elhangzott művel próbálkozni. De a summája az elmondottaknak az, hogy a drámák mennyiségi és minőségi elégtelensége miatt szükség volt annak idején ennek a folyamatnak az elindítására.

- *És ma?*

- Ma már otthonosabban mozognak az írók a dráma műfajában. Azt ebben a szobában nem tudom kijelenteni - mint mondtam is -, hogy mennyi dráma van készen. De a megtermékenyítés folyamata - általánosságban - már lezajlott. Sokáig úgy látszott, hogy az elmondandókat egyszerűbb más műfajban megírni. A dráma nyíltabb, kockázatosabb. Jó pár éve jelentősen megváltozott a helyzet, a közönség is másképpen érzékeli a drámákat ma már. Lényeges dolgokról igazabban beszélnek ma, mint korábban. Ma tehát olyan mértékben már nincs szükség adaptációra, mint régebben. Most egy újabb fáziseltolódás van, a dráma szaladt előre a színjátszáshoz képest.

- *Ahogy korábban a próza a drámához képest?*

– Igen.

– Együtt *jár-e ezzel valamiféle konfliktus író és színház között?*

- Azt hiszem, most helyesebb, ha a saját gyakorlatomra térek át, hogy a személyeskedést elkerüljük. Természetesen, mint mindenki, én is fontosnak tartom a saját szövegemet. De tudatában vagyok annak, hogy a végleges formát csak a színész és a rendező személyisége által módosítva, velük együttműködve nyerheti csak el. Tehát csak a színházi munkában tökéletesedhetik. Ennek következtében el is várom, hogy amennyi életet én lehelek a darabba, annyit adjanak ők is ma-

gukból. Nem becsülöm annyira a saját szövegemet, hogy a produkciótól ne várjam el azt a pluszt, amellyel megfejti a művet. Az író részéről együttműködés-re van szükség, nem gyanakodva figyelésre. Ilyen együttműködés tökéletesen persze akkor valósul meg, ha a színház-nak olyan határozott profilja van, amelyet az író mondanivalójával tud biztosítani, illetve ez az, amire szüksége van. Nem mondhatnám, hogy a színházak ilyenek lennének. Időnként akad egy-egy elszánt rendezői nekirugaszkodás, de ezek rendhagyó esetek. Kapkodás, idő-hiány, túlterheltség. A mi színházaink voltaképpen üzemek.

– Úgy gondolja, hogy a „színházi üzem" és a határozott profil kizárja egymást?

– Nem feltétlenül. De ahhoz legalább két-három szezon kell, hogy egy színház megtalálja a maga közönségét, ha valami újba kezd. Mert a színházaink, ha határozott profillal nem rendelkeznek is, de azt azért tudják, kikből áll a közönségük. És azon vannak, hogy azt kiszolgálják. Ez nem is csoda, egy nagy színházat megtölteni gond. Ezért kellene óhatatlanul vállalni azt, hogy ne egy szezonban gondolkodjanak. Akkor nem lenne akadály a profijelleg.

- Az amatőr csoportokkal mi a helyzet?

– Tavaly volt egy vita, ahol azt javasolták, hogy az írók rájuk támaszkodjanak. Tartok tőle, hogy ez nem annyira ránk hatna termékenyítőleg, hanem rájuk, rossz értelemben: profisodni kezdenének. A színházakat kell megújítani, még annak az árán is, hogy a vérátömlesztés eleinte nehézségeket okoz.

– Mire gondol?

– Függetleníteni a színészeket egy produkció idejére. Bárhol a világon úgy kezdődik egy próbálkozás, hogy összeáll egypár ember és elkezd dolgozni. De úgy semmiképp, hogy egy társulati ülésen, ahol jelen van húsztól hatvanévesig bizonyos számú színész, bejelentik, hogy szeptembertől új stílus lesz. Lengyel ismerőseimnek feltűnt, hogy nálunk a plakátokon milyen nagy betűkkel szedik a színészek nevét. Aztán meg is bizonyosodtak róla, hogy a mi közönségünk a színészért megy színházba. Tehát mindenképpen a színész szerepe dominál. Én semmiképpen sem akarok a színészek ellen szólni, az ő hivatástudatukat vagy bármit kétségbe vonni, vagy tagadni az örömüket, a munkakészségüket egy-egy szerep esetében. Én csak azt mondom, hogy a mi színházi kultúránk nem segíti elő kellőképpen a darabok kiteljesedését. És privát jó szándék ennek a helyzetnek a megváltoztatására nem elegendő.

– Intézményesített jó szándékra gondol?

– Arra se. Az igazság az, hogy pontos elképzeléseim nincsenek. Talán el kéne indítani egy végzős főiskolai osztályt, együtt, mutassák meg, mit tudnak, adni nekik néhány évet, legyen belőlük valami. Mert ha ez az állapot marad, meg fog állni a magyar dráma fejlődése. A további termékenyítő hatáshoz egy dinamikusabb színházkultúra kell. Nem lehet elvárni, hogy az írók összmunka, együtt-működés hiányában írjanak. Nem két tábor áll itt szemben egymással, ez mind a kettőnek érdeke.

Csurka István

- A magyar drámaíró panaszkodik. Igaz, a magyar író is, de a drámaírónak min-den második szava panasz, ócsárlás, nemcsak ma, már Katona korában is.

- Miért van ez, ennyire azért talán nem nyilvánvaló, nem természetes „sors" ez?

– Vagy nem játsszák, vagy nem úgy játsszák az író darabjait, ahogy az elvárná. Nem a legkeményebb megoldásra inspirálják. Én eddig írtam öt vagy hat darabot, most nem tudom pontosan. Ha korunk statisztikai szemléletének megfelelően akarnék válaszolni, akkor tulajdonképpen nem kéne panaszkodnom. De ez nem így van. A legjobb darabjaim sorsa egyáltalán nem olyan, hogy ha az befolyásolna, akkor ezeknek a daraboknak a nyomán igyekeznék továbbfejlődni. A türelmi idő nem használ se a darabnak, se az írónak. Drámát, igazi drámát nem lehet megfontolásokkal írni, a dráma nem tűri a féligazságokat. Mindig ez áll a panaszkodások hátterében. Ezek a kallódások és a következményeik.

– n ennek valamilyen magyarázata?

– Van, de azt hiszem, ezt nem kell itt most részletezni.

– Valamit a közvetlen okokból talán mégis lehetne .. .

– Én szeretek drámát írni. Nem okoz nehézséget, hogy figurák megszólaltatásán keresztül fejezzem ki magam. És amikor ott állok teljes valómban, és egy vagyok azzal a színésszel, és az emberek nevetnek - mondjuk az nagy dolog. És mégis azt kell mondanom, hogy a magyar drámaírók az írók társadalmán belül nem tudtak tekintélyt szerezni maguknak. Egy vers irodalmi körökben nagyobb becsületet élvez, és nagyobb ön-érzetet is kölcsönöz, mint egy darab. Az a dilemma létezik ma is, hogy író-e a drámaíró vagy szerző.

- Ki tekinti őket szerzőknek ?

– Ők maguk. A színházak azelőtt a szerzőkre épültek, nem az írókra.

– - Most mire épülnek?

– Ez most összekuszálódott. Nem a szerzőkre, az biztos. Illetve: nem magyar szerzőkre. Sikeres szerző: ez blöff. Ilyen nálunk nincs. Es nem is megy mindenkinek ez. Én *a Szék, ágy, szauna* című bukást egy évig írtam. A legjobb darabjaimat nem is mondom meg, hogy meddig, mennyivel rövidebb ideig. Nem akartam én rossz darabot írni, sikereset akartam. Ez ballépés volt, de annyi eredménye mindenesetre megvan, hogy rájöttem, magamat se tudom átverni. Tény-legesen a magyar darabokra kellene épülni a színházaknak. És az se természetes dolog, hogy most megkérdeznek négy vagy öt embert, s én most egy válogatott csapat tagja vagyok. Egy válogatott csatártól - jobb helyeken - elvárják, hogy mindig hozza a jó átlagformát. Én pedig nem hozom. De ez csak nekem meg a hozzám hasonlóknak probléma, ez a Simon Templar .. .

– Neil Simonra gondol?

- Mindegy. Ez három utcával számol : a New York-i 42. utcával, a Váci utcával és a Petőfi Sándor utcával. Ebből a háromból kettő mindig bejön. És nem hiszem, hogy probléma lenne számára, hogy író vagy szerző.

– Akkor mi a teendő?

- Írni kell, mert senki helyettünk meg nem írja a darabjainkat. Az írónak a maga eszközeivel kell harcolni. Divatoktól függetlenül. Sajnos, egy-egy színdarabot nem lehet csak úgy odalőni, aztán még egyet, még egyet. Az ember egyszer csak nem lő többet. Hiányzik a céh is. A gond, amit a formára kellene fordítani, a mesterségre.

- Ez nem a színházak, a dramaturgiák gondja kellene hogy legyen ?

- Kellene. De nem is ez a legfőbb baj, hanem az, hogy nincs értő közvélemény. Ami más műfajoknál megvan. Drámabarátok nincsenek.

Színházbarátok?

– Az más. A színházaknak olyanoknak kellene lenniük, hogy én például ne menjek az egyik színházhoz soha, a másikhoz viszont többször is. Es akkor sokkal több munkával, sokkal szívósabb erőfeszítéssel tudnék csak bekerülni egy olyan válogatottba, amelybe most bekerültem.

Hubay Miklós

Hubay kérdéseinkre szép Hubay-cikkben válaszolt. Íme :

Van-e gazdája a magyar drámairodalomnak ? Azon túl, ami a színházak műsorán megjelenik? Mert ami egyszer műsorra került, annak persze hogy van gazdája. Azzal már törődik a színház, a sajtó stb. De ez csak egy része az élő drámairodalomnak. A másik része az, amelyik kéziratban van, esetleg nem is kéziratban, mert folyóiratban jelent meg vagy könyvben . . . Ki az, aki áttekinti a drámairodalomnak ezt a felét? A színházak dramaturgiái. Jó, de ha azt látjuk, hogy Füst Milánra harminc év után figyeltek föl, Weöresre szintúgy, hogy Sarkadi úgy ment el, hogy öt előadatlan darabja volt az asztalfiókjában. S Tamásinak? Számba vettük már a hagyatékát ? Mennyi a magyar drámák átfutási ideje ? A könyvkiadásban tudjuk, hogy sok, és sírunk is miatta ... De amíg egy-egy Németh-, Illyés-, Csurka-dráma eljut a bemutatóig... Mi az átfutási idő átlaga? S amíg a dráma nem akad színpadi horogra, ki tud róla? Ki törődik vele? A kritika sem, csak elvétve. (A színházi kritika is csak a produkciókban prezentált műveket tartja számon.) Persze minden rendben volna, ha bízhatnánk a színházak árgus szemében. De bízhatunk-e?

A meglevő drámák - ha kéziratban, ha nyomtatásban - de legalább megszülettek. De ki a felelős gondviselője a magyar dráma *lehetőségeinek ?* Ezek sínylik csak igazán a gazda hiányát. A műfajok, a tendenciák és az egyes írói oeuvre-ök lehetőségei.

Kezdjük a műfajokon. Ha megszűnik a Petőfi Színház, ki törődik azzal, hogy hányunkban zápult be a musicalírás kedve és lendülete? Ha az igazgatók nem tartják kifizetődőnek a rövidre fogott, sűrített drámák bemutatását („az egyfelvonásosoknak nálunk nincs sikere"), s ha az Irodalmi Színpadon is csak módjával lehet neki helyet szorítani, ki az, akinek észre kell - kéne - vennie, hogy a modern dráma világszerte fellendülésben levő, izgalmas, keresett műfaja kerül nálunk úgy margóra, hogy aki művelni kezdte, rájön, hogy nem érdemes. És aki művelni tudná, tudja azt is, hogy nem érdemes. De a külföldi egyfelvonásosok kiadása könyvsiker. Csakhogy azok jobb éghajlat alatt születtek meg. Holott egyfelvonásosaink világsikerei (Karinthy) figyelmeztethetnének rá, hogy nem volna szabad ezt a műfajt elsorvadni hagyni.

A tévének persze érdemes írni egyfelvonásosokat. De a legtöbb drámaíró azért fontosnak tartja, hogy műve előbb színpadon kapja meg a konszekrációt. Műve csak ezen a réven épül bele a maga írói oeuvre-jébe. A tévékritikusok leglelkesebb fogadtatása is kevés ahhoz, hogy az irodalom utána számon tartsa a művet. És az írónak ez is számít.

Irányzatok is elpanghatnak. A divatosak mellett az éppen kevésbé divatosak. Mint például mostanában a vígjáték mellett a társadalmi horderejű dráma. Meg-gondolkoztatónak tartom, hogy a realista hagyományokra épülő dráma ma jobbára csak úgy születik színpadra, hogy az író nagy vargabetűt téve, előbb regénynek megírja. (Vészi, Galgóczi, Jókai Anna, Molnár Géza stb.) A színházak kezdeményező kedve itt csak tallózva jár a könyvsikerek után. Lehet, hogy az író-nak így kifizetődőbb - de éppen tenni kéne arról, hogy a drámaírás is minimum olyan biztonságos és kifizetődő legyen, mint a regényírás, mert szellemi életünk és az ország számára nagy luxus regényt írni és kiadni drámaszinopszis helyett.

Egy-egy írói oeuvre kialakulásának megvannak a maga belső fejlődéstörvényei. Es ezt éppen úgy figyelembe kéne venni (kinek ?), mint egy rendezői koncepciót vagy mint egy természetszerűen meghatározott színészi alkatot. Ha csak a színházak felelősek itt a drámairodalomért, az egyes drámaírói művek kiteljesedéséért, a baj már egy *aszinkronitással* kezdődik. A színigazgató a jövő évi szezonban gondolkozik, s egy drámaírói szándék megvalósulása csak ritka és szerencsés esetben tud ezzel az „adj uramisten, de szezonkezdetre" óhajtással lépést tartani . . . Érdemes elolvasni az Irodalomtörténeti Közlemények legújabb számában Móricz Zsigmond és Németh Antal kínkeserves levelezését - Németh a szezonban gondolkozott, Móricz pedig folytatta a maga időrabló küzdelmét a drámai formával, ki-kifulladva, előlegre rászorulva...

És másról is szó van. A gondolatnak és a formának azokról a sajátos újdonságairól, amikkel a drámairodalomban szolgálni tudnánk, s a jelenleginél fokozottabban tudnánk szolgálni, ha a színházak kitartóbb partnereink lennének, s nem csak egyes produkciókra szövetségeseink. Nekem eddig volt vagy tizennyolc bemutatóm - tizennyolc rendező rendezésében. Egyikkel sem kerültem kétszer össze. (Csak amikor a Nemzetiben dolgoztam, akkor fordítottam Marton keze alá három darabot is. Ehhez persze kellett ez a színházi szoros kapcsolat.) De többi drámaírótársamat is csak ritkán látom kitartóbb, „sorszerűbb" kötésben egy-egy rendezővel. Pedig ma már látjuk, hogy színháztörténeti jelentőségű volt a Sarkadi-Horvai és az Illyés-Gellért páros.

Külföld felé van képviseletünk - a Szerzői Jogvédő. De a magyar színházak felé ki képvisel minket? Elszakadtunk a színházaktól .. .

A színházak dramaturgiáin nem dolgoznak írók. Tíz-tizenöt évvel ezelőtt eltűntek az aktív drámaírók a fordítók és átdolgozók sorából. Különféle szín-házi intézményeknél sem igen mutatkozik olyan tendencia, hogy írókat szervezetileg bevonjanak a munkába.

Lecsökkent a drámaíró és a színház viszonyának intenzitása. Ennek következményeként a drámaírás nem fejlődik kellőképpen, és a színházművészetre is károsan hat vissza ez a jelenség. Nagyon sok rendező megfosztja magát a fejlődésnek attól az iskolájától, amit egy készülő, eredeti és esetleg a számára izgalmas műnek az előkészítése jelent.

Ami az adaptációkat illeti, se ellene, se mellette nem akarok nyilatkozni. Elképzelhető egy eredetileg drámába való gondolat, amely színházi hívás hiányában másban öltött formát. Ennek csak örülni lehet. A régi típusú rigorózus dramaturgia ma már érvényét veszti. Egy-egy írói gondolat metamorfózisa más, mint a XIX. században. Minden rendező tudja, hogy bármit színpadra lehet vinni, sokkal kevesebb az akadály. Annak ellenére, hogy én eleve színpadra fogalmazok, egyáltalán nem vonom kétségbe az adaptálások értékét, hiszen az összes Pirandello-dráma novella volt eredetileg, az Oszlopos Simeon is, az Örkény-drámák is. Hogy milyen metamorfózison át gomolyog elő a dráma, az nem érdekel. Amit azonban alapvető problémának tartok, az az, amit elmondtam. Nonszenszhelyzetben van a magyar drámairodalom. A szomszédvár szerepébe kényszerítették: irodalom kontra színház, színházcentrikus vagy irodalomcentrikus színház: ezekkel az áldilemmákkal találkozhatunk. Hogy ez hova vezet, ha így folytatódik, nem tudom.

Ezen a nyáron az Írószövetség egyes szakosztályaiban megbeszélés volt arról, hogy lehetne az irányzatok jobb kirajzolódását elősegíteni, bátorítani. A drámai szakosztályban is volt ilyen vita. Az eredmény: a legizgalmasabb tendenciák kifutási lehetőségeként az amatőr mozgalommal való összefogást tudták javasolni.

Vágó Péter

CSAPLÁR FERENC

Avantgarde és tömegszínház

A Munka-kör öt esztendeje

A Munka-kör 1928-33-ban folytatott színpadművészeti tevékenységében - akár a kortárs művészeti, politikai csoportosulások közül a *Zöld Szamár, a Rendkívüli Színpad, a 100%* vagy épp a *Szegedi Fiatalok* mozgalmában - a magyar színháztörténetnek a 20-as évek közepén kezdődő izgalmas és tanulságos epizódja tükröződik. Az epizód lényegét és végső értelmét így lehetne összefoglalni: az avantgarde színházi törekvések a baloldali folyóiratok lapjairól eljutottak a színpad, pontosabban a baloldali munkásszínpadok deszkáira, az elméleti munka után a gyakorlati megvalósításig.

A folyóiratok lapjaira szorítottság korszakában Kassák folyóiratai, a bécsi *Ma* és *a már* idehaza megindított *Dokumentum* volt a magyar avantgarde színházi törekvések legfontosabb fóruma. Maga Kassák az új színházzal kapcsolatos nézeteiről *a Ma* 1924-ben megjelent *Musik und Theater* különszámában szólt először. Ezek teljes összhangban álltak általános művészeti elveivel. Kassák abból indult ki, hogy az új színház is, akár az új irodalom, építészet, festészet, zene és film, öntörvényű művészet, organikus egész, mely „a korban élő emberek felérző képességét, rendező akaratát és uralkodó erejét", egyszóval a jövőbe mutató tendenciákat fejezi ki. Ehhez azonban meg kell szabadulni az író epikus, a színész illusztráló és a festő dekoráló szerepén nyugvó hagyományos színpadi hierarchia uralma alól, s létre kell hozni az egymás mellé helyezett elemek, a fény, hang, szín és mozgás szintézisét. Az irodalmi művek „transzponálása" helyett az anyagszerűség és tárgyilagosság elvén nyugvó s a szigorú konstruktivitással egységbe hozó „elsődleges alkotást". Egy új műfajnak kell megjelennie, mely a jól ismert konstruktivista frazeológiával szólva „inkább egy megkonstruált géphez *vagy* a modern városhoz, mint az eddigi színpadművészethez fog közel állni".

Ezeket a gondolatokat, melyek inkább csak összefoglalták eléggé elvont formában a korabeli avantgarde színházi törekvések, az ún. „teljes színház" lényegét, Kassák a *Tisztaság* könyvében kiegészítette az első eredmények „felmutatásával". A revüben már felismerni vélte az új mű-faj és ezzel az új színházművészet csíráit, a revüköltőben pedig „az általa elképzelt alkotó „organizátort."

1929-ben, *a Munka-kör* keretei között végzett gyakorlati tevékenység során a „konstruktív", a „teljes színház" gondolatát a hazai valósághoz, a mozgalmi szükségletekhez, a kör nevelő, az új embertípust megteremtő szándékához igazította. A kollektivitást kifejező új „szintetikus" műfaj a „szocialista kultúreste" lett.

1928 végétől kezdődően alakultak meg *a Munka-kör* kultúrcsoportjai. A kör íratlan törvényeit követve a közösség min-den tagja részt vett valamelyik kultúrcsoport munkájában. A szavalókórus mint-egy 4o főből állt. Tagja volt többek között a festő Vajda Lajos, Schubert Ernő és Kepes György, az iparművész Kovács Zsuzsa, a tipográfus Lengyel Lajos és Basch Tibor, Kassák nevelt lánya, a tánc-művész Nagy Etel, Justus Pál, Barabás Tibor. A nagy szavalókóruson kívül létrejött egy 10-15 tagú kamarakórus is. A kórusokat Simon Jolán, Kassák felesége vezette, akit olykor Heimer Jenő helyettesített. A művek kiválasztásában és betanításában részt vett Kassák is.

A szavalókórusokkal párhuzamosan működő népdalkórus munkáját Justus György irányította. Tanácsaival, Kassák és Nádass József verseinek megzenésítésével jelentős segítséget nyújtott Kadosa Pál.

Színjátszócsoport mint olyan külön nem létezett. A közreműködők a kör tagjai közül kerültek ki esetenként a szatirikus és agitatív jelenetek szerepei szerint. A betanítás munkáját Simon Jolán, Kassák és Gró Lajos irányították.

A szocialista művelődési est Piscator dialektikus, nevelő színházának és a korabeli német proletkult amatőr színháznak a példája nyomán született. Kizárólagos célja az volt, hogy a proletár hallga-tóság osztályöntudatát erősítse, hogy aktivizáljon. Megvalósítási formáját tekintve tulajdonképp montázssor volt: különböző műsorszámokból összeszerkesztett „organikus egész".

Mindenekelőtt tartalmi és formai változatosság jellemezte. Hatott rá a két igazi szórakoztató tömegszínház, a cirkusz és a varieté is. A változatosságot részben technikai eszközökkel, színes háttér, világítás, plakátok, rajzok, agitációs jelmondatok alkalmazásával, szóló és csoportos előadók, zenés és prózai számok, a szatirikus és komoly hangvétel, a nevelés és szórakoztatás váltogatásával és gyakori összekapcsolásával érték el. Szándékuk, mint az epikus szín-házé, nem illúzióteremtés, hanem demonstrálás volt. A hagyományos szín-háztól és megoldásoktól való elkülönülését az is indokolttá tette, hogy az elő-adók nem hivatásos művészek voltak, hanem - mint *Gró* Lajos írja (Gró Lajos: A szocialista kultúrestéről. Munka kultúrstúdiója, 1932. I. sz. 8. 1.) - „jó-részt egész nap dolgozó vagy a munka-nélküliségben kimerült munkások", akik számára meg kellett találni a művészi színvonalat biztosító új, egyszerű formákat.

A szocialista művelődési test gerincét a szavalókórus produkciói alkották. Magában a szavalókórus-formában megvalósulhattak Kassák és a kör művészeti, ízlésbeli elvei: a kollektivitás, a tisztaság, a plasztikusság és a monumentalitásra törekvő egyszerűség. Ezek szabták meg a *Munka* szavalókórus előadói stílusát. A bemutatott művek nagyrészt Kassáknak, Nádass Józsefnek és Justus Pálnak az együttes számára írt kórusversei voltak, ezeken kívül Toller, Whitman, Stramm, Sandburg, Jouve, Déry Tibor, Várnai Zseni és mások költeményei. Kassák *Májusi kórus, Bányászok hajnalban, Gyerekek az utcán, 1931* és a korábbról való, de ugyancsak előadott *Mesteremberek* valamint Nádass József *Harc előtt és A mi sorsunk,* Justus Pál *A mi életünk,* Déry Tibor *Csárdás c.* alkotását közös mozzanatok, a verskezdettől a befejezésig húzódó érzelmi-gondolati ív hason-lósága vagy épp teljes azonossága rokonítják.

A szavalókórus műsorának másik fő gondolata a háborúellenesség volt. A *Tábornok úr* című „kínai versen" valamint C. Sandburg *Háború* című költeményén kívül bemutatták Kassák *Eposz Wagner maszkjában* című versciklusának egy részét is, mely a kultúrestek műsorán először az egyik egyéni versmondó, Heimer Jenő előadásában szerepelt, s a siker hatására készült kórusvers belőle.

A szavalókórus produkciói révén kapott hangot a hallgatóság megannyi közös érzése és élménye, az aktivizáló, mozgosító szándék.

A Munka szavalókórust - a külső megjelenést tekintve mindenekelőtt ebben különbözött *az* együttes *a 100%* kórustól - vezényelték. A kórustagok egyenruháját Kassák gondolta ki: a férfiak sötétkék

vászonból készült munkászubbonyt, a nők ugyanebből az anyagból való orosz inget és szoknyát viseltek.

Az együttes legnagyobb vállalkozására az MTE (Munkás Testedző Egyesület) 193o. március i6-án, a Városi Színházban rendezett fesztiválján került sor, ahol Kassák *Egy nap életünkből* című kórusdrámáját adta elő: szólisták, tornászok bevonásával, árnyjátékokkal, színpadi tömegjelenetekkel. E produkció próbáin Hont Ferenc is megjelent, tanácsaival, észrevételeivel segítséget nyújtott. Kassák költői szépségekben gazdag kórusdrámája a Kassák-Nádass-féle kórusmű-modell legtökéletesebb megvalósulása volt, igazi tömegszínpadi alkotás, mely a szimultán előadás folytán egyszerre szuggesztív vizuális és hallásélmény lehetett, az értelemre és érzelemre egyaránt hatott.

A szavalókórus produkcióival formában, tartalomban és hangulatban éles ellentétet alkottak a színjátszócsoport műsorszámai. Ezek a szovjet és német szocialista kabaré példája nyomán született többnyire szatirikus hangú aktuális élőújság-jelenetek voltak, szövegüket Kassák, Nádass József, Justus Pál és Szántó Róbert írták. „A magam törekvése - emlékezik önéletrajzi könyvében Nádass József (Nádass József: Láng és korom, Bp. 1961.) - a színpadi kísérletezések keretében a mondanivaló erősítése volt. Már túljutottam azon, hogy a formabontás az elsődleges feladat. Egyre kevésbé érdekeltek Jessner, Reinhardt, Gemier és társaik esztétikailag színvonalas bravúroskodásai, viszont Mejerhold, Sztanyiszlavszkij és főleg Piscator megoldásai föllelkesítettek."

Az előadott jelenetek egy része - Kassák: *Asszonyok a háború után;* Szántó Róbert: *Püspök jelenet - a* háború ellen agitált, Kassák *Szolgálók élete* című jelenete a munkás-paraszt szövetségért. A legtöbb a fasizálódás folyamatát leplezte le, erős szatírával, mint például Kassák-Nádass *Diktátor-iskolája* vagy Szántó Róbert *A jó ember és a bűnös* című börtönjelenete, mely a nyomorgó fiatal munkanélküliből lett alkalmi betörőnek, az 1931 októberé-ben statáriálisan halálra ítélt és kivégzett Onódi Lászlónak az esetét elevenítette meg. A polgári vagy arisztokrata világ egy-egy jellegzetes figuráját tette erősen karikaturisztikus eszközökkel nevetségessé többek között az ismeretlen szerzőjű *Kérlek alássan, izé* és Zelk Zoltán *A futballdrukker* című rövid szatirikus színpadi műve. Bemutatásra került Nádass Józsefnek *a Száműzött királyok asztaltársasága* és a Bethlen Istvánról szóló, Justus György által megzenésített *Bethlen-oratóriuma,* valamint a *Parlament* című jelenete, Kassák *Kíntornása* és egy változó tartalmú páros jelenete *Pistuka és apuka* címmel. Zelk Zoltán bohócjeleneteket és aktuális politikai strófákat írt, melyeket zenebohócnak maszkírozva öccse, Zelk Tibor adott elő Korniss Dezső és Kis Sándor segédletével. Justus György mintegy 30 jelenethez, szatírához komponált zenét, legtöbbször Nádass József szövegére.

A bécsi Stehgreiftheater mintájára kísérleteztek a kultúrestek keretében ún. rögtönzött jelenetekkel is. A közönség soraiba elhelyezett „közbeszólók" - ezek rendszerint Zelk Zoltán, Lengyel Lajos, Kis Sándor vagy Heimer Emil voltak - magát a közönséget is közbeszólásra késztették, a játékban való aktív részvételre. A Stehgreiftheater ösztönző hatásának bizonyára szerepe volt az aktuális, élőújság-jelenetek megszületésében is.

A népdalkórus, melynek tevékenysége *a Munka-kör* zenei tevékenységének részeként külön tanulmányba kívánkozik, magyar, orosz, román, szlovák és afrikai népdalokat adott elő. Mozgalmi indulók is előadásra kerültek, így például Nádass-Justus György *Munka-indulója,* H. Eisler *Szolidaritás dala,* Szabó Ferenc *Fel, mu*zsik című indulója, J. R. Becher *Der grosse Plan c.* művének részletei Justus György zenéjével.

A csoportos produkciókkal egyéni műsorszámok váltakoztak, főleg Kassák, Nádass József és Justus Pál versei, songjai a kultúregyüttes szólistáinak, Heimer Jenőnek, Verzsenyi Margitnak és Nagy Dezsőnek az előadásában. A Munka kezdeti időszakában Nagy Etel modern táncszámokat, Szalmás Piroska pedig Bartók zongoradarabokat adott elő, vagy kísérőként működött közre. A hivatásos művészek közül gyakran szerepelt Vidor Ferike és Somló István, valamint Csabai László tenorista, a későbbi ismert amerikai operaénekes.

A szocialista kultúrestek - melyek közül nem egy valamely aktualitáshoz kapcsolódó „tematikus", „alkalmi" rendezvény volt - általában 5-6 szavalókórusból, 4-5 népdalkórusból, 3-4 szóló számból, 3-4 jelenetből állottak, melyeket kulturális vagy gazdasági témájú előadás egészített ki bevezetőként vagy két produkció között. Ezeket a mozgalom ideológusai (Gró Lajos, Nádass József, Nádas Endre, Falus Ervin vagy épp maga Kassák) tartották. Az est rendszerint a szavalókórus szereplésével zárult. A műsorszámok filmszerű gyorsasággal és folyamatossággal követték egymást. Nem egyenként, hanem összességükben akartak hatni. Maga az egész est szintetikus visszaverődése akart lenni a nézőtér akaratának. Ebben Piscator és Mejerhold színházán kívül jelentős szerepet játszott az orosz film ihlető hatása is. Ezzel s az akkori szocialista valóságábrázolást jellemző neue Sachlichkeittel hozható kapcsolatba az egész kultúrest tárgyszerű, kemény és reális jellege, a lényegre koncentráló puritán eszköztelensége, minden hagyományos „művészkedéstől" való tartózkodása, a személyes sorsot és problémákat háttérbe szorító kollektív szemlélete. „Nem művészetet akarunk csinálni - vallotta idézett írásában Simon Jolán. - Szavakban ki akarjuk mondani életünket és hisszük azt, amilyen mértékben meg tudunk felelni ennek a feladatunknak, ugyanolyan mértékben, önkéntelenül a dolgok lényegéből fakadó kényszerűséggel közeledünk a felé az új művészet felé, mely belőlünk és értünk kell hogy szülessen életre."

Az estek kezdetben a Vasas Szakszervezet Magdolna utcai székházának kis előadótermében, majd a TTE (Természetbarátok Turista Egyesülete) Nagydiófa utcai központjának nagytermében zajlottak le, havonta új műsorral. Az előadások legtöbbször főpróba címen mentek, melyeket bemutató nem követett, mert ezeket a rendőrség megakadályozhatta vagy megzavarhatta volna. Vendégeket csak a kör tagjai hívhattak meg. „Ennek ellenére - írja Nádass önéletrajzi művében - a közönség köre egyre bővült. Nem a csoportba tartozó baloldali művészeket is gyakran meghívtunk. Horváth Árpád, Bálint György, Zsolt Béla és mások szintén eljöttek." Ezeknek az estéknek az emléke jelenik meg Kassák *Az út vége* című regényének egyik részletében: „Vagy háromszázan gyűltünk össze a teremben . . . úgy éreztük magunkat, mint egy óriás hajó utasai kint a szabad tengeren ... A közönség, az a közönség, melyről most is láthattuk, hogy mennyire egy velünk, összecsapta tenyereit és zuhogott a lábaival ..."

Gyakran szerepeltek a szakszervezetek, az SZDP valamint a különféle kulturális szervezetek színpadain, Óbudán, Csepelen, Kispesten, Újpesten, Rákospalotán. Kétszer műsort adott a Nyugatbarátok Körében és számtalanszor az ifjúmunkásság túráin. 1931 nyarán az

együttes Bécsben az osztrák Schutzbund egy csoportjának is bemutatta műsorát, majd ez év végén a szlovenszkói munkásakadémia meghívására Csehszlovákiában: december 25-én Érsekújváron, másnap Galántán, 27-én pedig Pozsonyban a Városi Színházban.

Tevékenysége egyébként kezdettől fogva döntően hatott a csehszlovákiai *Sarlós mozgalom* kulturális munkájára. Pozsonyban a Sarlós fiatalok előbb diák-szavalókórust, 1931 tavaszán pedig munkás-szavalókórust alakítottak. A *Sarló* 1931. szeptemberi kongresszusán elfogadott kulturális program nagyszabású munkás művelődési mozgalom megteremtését irányozta elő. A Munka 1931. decemberi előadóútja után egymás után alakultak meg a szlovenszkói városokban a szavalókórusok és színjátszó gárdák. Idehaza számos munkásszervezet a Munka-körtől kért kórusoktatókat.

A Munka-kör együtteseinek tevékenységéhez, elveinek, eredményeinek propagálásához jelentős segítséget nyújtott a saját folyóirat, *a Munka.* Közölte többek között Piscatornak *A szocialista színház és közönsége* című cikkét, Justus Györgynek a mozgalmi zenéről, Simon Jolánnak a szavalókórusról szóló írását, Kassáknak *a Májusi kórus* című kórusversét és *az Egy nap életünkből* című kórus-drámáját, beszámolt az MTE fesztiváljáról és a csehszlovákiai előadóútról. Következő lépésként 1931 decemberében a kör *a* Munka *Kultúrstúdiója* címmel új folyóiratot indított, melyet Gró Lajos szerkesztett. Egyetlen megjelent számában cikket hozott a kultúrestekről Gró Lajos, a népdalkórusról pedig Justus György tollából, két kabarészövegen kívül közölte Kassáknak az 1931 és Nádass Józsefnek *A mi sorsunk* című kórusversét, Kassáknak *A szolgálók élete* című jelenetét. Az utóbbi miatt indított rendőrségi eljárás okozta a folyóirat gyors meg-szűnését.

A csoport egyik legérdekesebb és önmaga számára is legtanulságosabb vállalkozása Brecht-Weill Koldusoperájából né*hány* részlet előadása volt. Magáról a műről magyar nyelven Nádass József számolt be először a Korunkban a bécsi bemutató kapcsán. 1928 őszén a Munka Nádass József tollából interjút közölt a bécsi bemutató akkoriban Pesten tartózkodó rendezőjével, Karlheinz Martinnal. Az osztrák rendező Brecht művé-nek méltatása után felajánlotta e segítségét a Munka számára. Valószínűleg ekkor születhetett meg a csoport vezetőiben *a* Koldusopera-részletek házi bemutatásának gondolata. 1929. december 31-én az akkori Esplanade szálló különtermében zártkörű szilveszteri előadás keretében került sor néhány song megszólaltatására: kevés díszlettel, dobogón. A szövegeket közös munkával Nádass József, Justus György és Körmendi Zoltán ültették át magyarra. A songok dallamára szinte teljesen új, az egész darab gondolati lényegét közvetlenül összefoglaló agitatív verseket írtak. Bicska Maxi monológjából így lett a Cápa-dal, melyet Kovács György harmonikakíséretével maga Justus György adott elő. „Kezdet-leges eszközeink és műkedvelő gárdánk ellenére - emlékezik önéletírásában Nádass József - a részletek hatalmas sikert arattak. Több közülük a kultúrestek műsorába is bekerült.

A darab és a siker hatására 1932-ben Nádass József és Justus György „csúfondáros, szatirikus, songokkal teletűzdelt játékot" írt, *Játék, amelyben egy herceg* is *elkallódik* címmel. Színházi előadására azonban nem akadt vállalkozó: Jób Dániel, a Vígszínház igazgatója visszaküldte a darabot. Ez lett a sorsa Kassák és Nádass József közösen írt háromfelvonásos drámájának is. „Egy külföldről hazatért fiatalember volt a hőse, kommunistasággal vádolt - emlékezik idézett könyvében Nádass József. - Házkutatás, a polgári család széthullása és más illetlen dolgok szerepeltek benne." A szerzők ekkor már az avantgarde-nak a realizmussal való szintézisére törekedtek. A darab kézirata évtizedekig lappangott, előkerülése után pedig Kassák - nyilván nem ok nélkül - méltatlannak találta a publikálásra.

A csoport tevékenysége a statárium ideje alatt, Sallai és Fürst kivégzése után is még jó ideig tovább folyt: egyre nehezebb körülmények között. „Vértanúink emlékét idéztük" - írja Kassák nyilván az egyik akkor bemutatott estre utalva *Az út vége* című regényében. Az utolsó vállalkozás egy Gorkij-est volt 1933 januárjában. A műsor keretében - Kassák beszéde, orosz népdalok és Gorkij *Viharmadár* című versének megszólaltatása után - mutatták be Kassák és Nádass József közösen írt *Gorkij* című egyfelvonásos drámáját, melyet külön kiadvány-ként a Munka is megjelentetett.

A darab alapszituációja, a bírósági tárgyalás, a szocialista vádlott és az államhatalmat képviselő bíróság politikai vitája a korabeli német proletkult tandrámák egyik leggyakoribb sablonja volt, igen alkalmas eszmék, gondolatok, mozgalmi célok közvetlen propagálására. Ugyanakkor ez az alapszituáció Magyarországon 1933-ban fájdalmasan és bátran aktuális volt: a statárium utáni helyzetre, a fokozódó üldözésekre, a terrorhullámra utalt, valóságos esetek egész sokaságára. A Gorkij ellen fellépő törvény-széki elnök szájába olyan jellegzetes mondatokat adtak a szerzők, melyeket Töreky, Horthy vészbírája használt Sallai ellen a statáriális tárgyaláson. Maga a darab sem fikció : az 19o1-ben illegális pártmunka miatt letartóztatott Gorkij ügyének bírósági tárgyalását eleveníti meg. A vádlott, a tanúk és a bíróság tagjainak szavaiból kirajzolódik az író és politikus Gorkij arcképe. Ez volt a szerzők legfőbb szándéka, s e szándék közvetlen, didaktikus érvényesülése már-már szétfeszíti a szituáció kereteit. A tárgyalás során részletek hangzanak el Gorkij levelezéséből, szó esik a *Viharmadár*ról, Leninről és az Iszkráról. A darab közepén elhelyezett szavalókórus-betét az epikus színház elidegenítő effektusának szerepét tölti be: megbontja a szín-padi illúziót, s a játék példázatértékére figyelmeztet.

1933 tavaszától *a Munka* kultúrgárdájának további tevékenységére már nem volt mód. A TTE, vezetősége kitiltott egy együttest a Nagydiófa utcai székházból, a szociáldemokrata ellenőrzés alatt álló szervezetek többé nem engedélyezték fellépését. A próbák, a rendszeres műsoros estek megtartása lehetetlenné vált. A tagság lassan szétszéledt: a festők és Zelk már 1930 elején kiváltak a körből, nemsokára Justus Pál, majd 1933 nyarán Kassák legközelebbi és legrégibb munkatársa, Nádass József is.

A *Munka-kör* színpadművészeti tevékenysége az egyik legjelentősebb hazai kísérlet volt az avantgarde tömegszín-ház megteremtésére. Maradandó értéket azonban nem hozott. Hagyományellenessége, a dolgokat leegyszerűsítő, a személyiséget háttérbe szorító szemlélete, tudatformáló szándékának direkt módon való jelentkezése következtében a népfrontpolitika korszakában folytathatatlan kísérletnek bizonyult. Inkább maradandó tanulságokkal szolgált: a kortárs haladó színházmozgalmakkal együtt egy politikailag, művészileg bonyolult, nehéz korban a színház társadalmi hivatására, kimeríthetetlen lehetőségeire, a formai, technikai korszerűség, a kísérletező bátorság örök szükségességére figyelmeztetett.

szemle

LUX ALFRÉD

Árnyék és valóság

Gábor Miklós könyvéről

Bizonyára nem volna érdektelen Gábor Miklós naplójának irodalmi szempontú elemzése - világos beszédű, kitűnő stiliszta! -, minket most mégis az alkotó és alakító ambíció összefonódása érdekel leginkább.

Naplót, memoárt nem egy színész írt már. Gábor Miklóst sem eddig megjelent két kötete különbözteti meg tőlük. Ha-nem egy olyan belső igény, amely legalábbis szokatlannak tűnik. Nincs az a pszichoanalitikus, aki lényegretörőbb választ fakaszthatott volna, mint Gábor önmagától: „Hova vágyom? Nem vágyom-e egyszerre két helyre legalább ?.. . A színész helyzetében csak a színész tudatával állhatok. Ezt viszont már alig bírom. Nyilván ezért írok. Illetve: ami írásra kényszerít, az teszi nehézzé színészi sorsomat. Új életet kell kezdenem: ez a konfliktusom!"

Mi is ez a konfliktus ? Két műfaj összeütközése? A megérlelt előadóművészet helyett vagy mellett izgató erővel lép fel az alkotó ambíció? Kétségtelenül ez is, de van sokkal egyszerűbb magyarázat. Gábor Miklós intellektusára gondolunk, aki kevésnek érzi a színpadot, és ezért akar tollat ragadni. A színészet egyúttal mesterség is, és ebbe a mesterségbe bele lehet fáradni, átmenetileg persze. S ilyenkor menekül a papírhoz. Csupán egyvalamit téveszt szem elől: ha nem volna színészi múltja, jelene, sikere és problémája - nem volna írnivalója sem. Hiszen minden megfigyelése - tegyük hozzá: bölcs megfigyelése - nem egyéb, mint az ízig-vérig színész vadászösztöne, aki lecsap a nyersanyagra, hazaviszi, meghányja-veti (gyakran úgy, hogy leírja), az-tán érlelten kamatoztatja a színpadon. S az teszi ezt a játékot igazán széppé, kötetét megtámadhatatlan vallomássá, hogy mindezt ő is tudja: „Ez a napló, mindaz, amit írtam és még írni fogok, valami más célt szolgál, szolgája színészetemnek, vagy még inkább kereső életemnek. Költő sose voltam, csak a színpadon. Ami ezen kívül van: legyen szerény."

Figyeljünk fel erre a szigorúságra, az elégedetlenségre önmagával szemben. Itt van a nyitja mindennek: fáradtságnak, fejlődésnek, csúcsoknak - és persze az íráskényszernek is. Mint egy nagyon bölcs kamasz, akinek a mozdulatai kapkodóvá válnak a tiszta indulattól. Költő barátja is észreveszi ezt, amikor megjegyzi: „Benned mindig van valami brutálisan gyerekes, ami áttöreti veled rendezőid precizitását."

A keresés voltaképpen az élet, s egy színész keresése nem más, mint művészete. Lehet rapszodikusan keresni, kapkodni akár, de a csapongásból mindig letisztul valami, amit leginkább felelősségnek nevezhetnénk: „Ami a művészetben nem élet-halál kérdés, az blöff" - mondja.

Gábor Miklós naplója pszichológiailag sem jelentéktelen írás. A legtöbb napló, az övénél sokkal határozottabbak, megszerkesztettebbek is analitikus után kiáltanak, mintegy anamnézisei az író válságának. Gábor viszont önmaga ül le ágya mellé, állapítja meg a diagnózist és pedzi a terápiát is. - Milyen gyakran foglalkozik például álmaival, de mindig helyére téve ezeket az álmokat. Mintegy illusztrálva a megelőző vagy következő nappalokat. Nemegyszer álmában is dolgozik: „Ördög vigye Hamletet! Nem elég, hogy ha este játszom, egész nap másra se tudok gondolni, nem elég, hogy hosszú és fárasztó, de aztán még aludni se hagy! Hajnalban nyugtalan szervezettel - egy elméleti vita közepén ébredtem. Mint a természetrajzi filmek gyorsított felvételein a növények, burjánzik az agyam, tisztán és ingerülten, az egész túl gazdag, szinte megijedek, nem is bírom követni, újra meg újra kiugrom az ágyból, hogy feljegyezzek néhány mondatot." S közben, ártatlan arccal, mint egy gyerek, de ugyanannyi csúfondáros kíváncsisággal kérdi: „... míg aludtam, honnan tudtam, hogy élek ?"

A művésznek azonban nemcsak az önmagához, énjének kiteljesedéséhez való utat kell keresnie és megtalálnia, hanem a közönséghez vezetőt is. Gábor Miklós ezt az utat igyekszik éppoly lelkiismerettel, megalkuvások és hízelgések nélkül végigjárni, mint az önmagához vezetőt. A kettő persze végső fokon elválaszthatatlan, ezért is vallja Stendhallal együtt: „... az ember csak addig tud dolgozni, amíg másoknak akar tetszeni, amíg a hiúság dolgozik benne ... Így aztán az ember mindig a társadalomhoz lyukad ki, követelni kezd egy társadalmat, melynek érdemes tetszeni. - Mi más ez, mint be nem vallott népművelési program, a közönség, a társadalom érzékenységével szemben támasztott permanens igény.

Az idáig vezető út viszont egyelőre tele van buktatókkal.

Gábor Miklós gyakran értetlenül áll szemben a közönséggel, és ez az értetlenség nemegyszer őt magát ingatja meg: „Az egész művészeti közélet abból áll, hogy az emberek nyilvánvaló tényeken vitatkoznak, míg végül úgy tűnik, hogy nem is nyilvánvalóak." - Máskor viszont határozott, és nem enged saját álláspontjából: „... a modern színház főgondja, hogy Hamletről is bebizonyítsa, hogy nem hős. Az én főgondom, hogy Kis Jánosról is bebizonyítsam, hogy hős .. . Nincs olyan rossz, amivel ne azonosítanám magam. Egyetlen szerepemben sem találok más megoldást." - Feltétlenül igaza van; enélkül III. Richárdot lehetetlen volna eljátszani.

Igen, akárhogy is nézzük, ez a könyv egy színész kitárulkozása. Színészé, aki megunván a minduntalan változó maszkokat s a mögéjük szorult vallomásokat, ezúttal saját személyében lép elénk, bevezet minket önmaga rendelőjébe, szemérmetlenül kérdez, és szégyenkezés nélkül felel is. Mi ott ülünk, megtisztelve a bizalomtól, s miközben figyeljük ezt az önvallatást, egyben látjuk Gábor Mik-lóst, a színészt, mint önmaga szavainak illusztrációját. Ha csak az irodalmat nézzük a könyvben: élveboncolásnak vagyunk tanúi. Ha a színészt szeretnénk jobban megismerni-úgy könyve retrospektív elemzés. Es ez legalább annyira izgalmas.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Sziládi János:
A Dózsa testvérek

Osztovits Levente;
Egy ilyen fönség, nézd ...

Szántó Erika;
Candida

Hermann István :
Az Etna kráterében

Molnár Gál Péter:
Avantgarde vagy amatőr?
(A Belgrádi Színházi Fesztiválról)

Mészáros Tamás:
Színészek a rendezésről

N. Krimova:
A csodálatos színészek hazájában

SZÍNHÁZ

THÉATRE

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

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

Résumé

Dezső Malonyay:
Les aspirations et les résultats

L'auteur, chef de la section de théâtre du Ministère de la Culture, attire l'attention sur quelques phénomenes récents de l'évolution de notre théâtre. Beaucoup de théâtres ayant récu une nouvelle direction dynamique leur caractère spécifique est plus facile a dégager. Les jeunes debutants ont accès a de tâches importantes. Les contants internationaux de nos théâtres sont eux aussi en train de se affermir.

Péter Molnár Gál:
Le province c'est la province

Pour changer la situation du théâtre en province il ne suffit pas de traiter les symptomes. Les rôles joués au cinéma ou sur le petit écran peuvent, il est vrai, mettre en circulation des acteurs peu connus, sans pourtant modifier l'essentiel. Jouer en province n'est pas une définition péjorative mais implique néanmoins certaines conséquences. Cependant on connaît des exemples notoires comment un théâtre de province, en devenant un foyer spirituel, d'un caractère spécifique, peut acquérir une importance sur l'échelle nationale.

Sándor Köröspataki Kiss:
Les invités de la cave royale

Quittant son édifice habituel, le Théâtre National a choisi la cave du Château Royal de Buda pour présenter, dans cette ambiance gothique, le drame *Pinkville* de George Tabori, auteur américain d'origine hongroise. Les notes prises pendant les répétitions évoquent l'atmosphère du travail des préparatifs, le processus d'adaptation aux conditions insolites.

Erika Szántó:
Roméo et Juliette sur la Place du Dôme

Le Festival de Szeged, la plus spectaculaire des fêtes estivales de notre théâtre, présente annuellement une pièce en prose et trois à quatre oeuvres lyriques. En 1972 ce fut le tour de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, pièce qui provoque déjà depuis dix ans de différentes conceptions de mise en scène et à leur suite des polémies violentes. A Szeged, le metteur en scène ayant ménagé ses effets de choc, le public put assister, sans émotions particulières, à une „tragédie accidentelle".

József Majoros:
Soirées théâtrales au Château de Gyula en 1972

Il s'agit déjà du neuvième festival organisé au Château de la ville de Gyula, à l'est de la Hongrie. Le programme offre chaque année deux pièces classiques: une hongroise et une étrangère. Cependant le choix de la première reste, d'une année à l'autre, sujet de discussion: aspirant à trop d'originalité, les organisateurs négligent un peu l'aspect de la qualité.

Ákos Benkő:
Le théâtre hongrois en Yougoslavie

L'article passe en revue l'histoire du théâtre hongrois en Yougoslavie et rend compte de quelques pièces nouvelles, fruits d'un concours récent.

PéterMolnár Gál:
Notes sur le théâtre de Moscou

L'article rend compte de la situation du Théâtre d'Art, depuis la nomination de son nouveau directeur Oleg Yefrémov. Après une analyse du spectacle *Dulcinée de Toboso* Molnár Gál approuve le fait que le public de la capitale soviétique peut voir en même temps des différentes interprétations d'une même pièce.

András Pályi:
Les adaptations shakespeariennes de Dürrenmatt et de Ionesco

Selon Pályi, la nouvelle pièce de Ionesco, *Macbett*, représente un pas en arrière dans l'oeuvre de l'auteur, surtout si on la compare au *Roi Jean* de Dürrenmatt. *Macbett* ne laisse entrevoir qu'un seul message de la part de Ionesco: celui qui arrive au pouvoir est amené inévitablement à tuer.

Róbert Dévényi:
Soirées aux théâtres de plein-air en Scandinavie

Aux pays scandinaves les théâtres d'été affichent souvent pendant de longues années les mêmes pièces. A Stockholm, dans la cour du Musée Halwyl, *Roméo et Juliette* a bénéficié d'une ambiance idéale, tandis que la représentation de *Comme il vous plaira* à Oslo a payé son dû aux idées courantes de l'actualisation, la forêt des Ardennes paraissant un nid abstrait de hippies.

Anna Földes:
Le théâtre du troisième monde

A Hammamet, station balnéaire de Tunisie, on a organisé une rencontre internationale sur les problèmes du théâtre du troisième monde, avec la participation de nombreux experts européens. Les discussions ont traité de l'aspect multicolore du théâtre du troisième monde et du besoin d'une interprétation locale de la littérature dramatique occidentale. Les participants ont pu voir aussi quelques représentations offertes par les pays du Maghreb.

Luka Pavlovic:
Notes de Doubrovnik, sur le passé et l'avenir

Le rédacteur de la revue Odjek de Sarajevo constate avec regret que récemment on vient d'arrêter les représentations à plusieurs lieux scéniques de plein-air à Doubrovnik. Il estime qu'en élargissant le répertoire on pourrait ressusciter ces lieux pour garder intact le grand attrait théâtral de la ville.

Mihály Bátki:
D'un théâtre à l'autre à New York

Nous lisons un aperçu sur quelques spectacles récents à New York. L'auteur a vu *Anna K.* de Leontovitch, *Ils ont passé des menottes aux fleurs* d'Arrabal, *An Evening With Richard Nixon* de Gore Vidal ainsi que quelques comédies musicales à succès.

Tamás Koltai:
Le costume – dessiner ou organiser?

L'auteur poursuit une conversation avec Éva Poós, costumière du Théâtre Katona József de Kecskemét, sur les problèmes actuels du style du costume.

Péter Vágó:
L'auteur dramatique et le théâtre

Ici la conversation se poursuit entre Péter Vágó et quatre importants auteurs de notre théâtre: István Csurka, Miklós Hubay, Lajos Maróti et Károly Szakonyi, concernant les difficultés et les résultats du contact vivant entre théâtre et écrivains.

Ferenc Csaplár:
Avant-garde et théâtre des masses

L'étude traite de l'activité d'un ensemble hongrois, le Cercle de Travail qui au cours de sa brève existence, de 1928 à 1933, a essayé d'unir le programme du théâtre populaire aux tendances de l'avant-garde.

Alfréd Lux:
Ombre et réalité

Essai sur le livre „L'Ombre du comédien" de l'acteur Miklós Gábor.

Ára: 12 Ft

Poós Éva jelmeztervei a Hamlethez: Gertrud, Claudius, Ophelia (Kecskeméti Katona József Színház, 1972).