SZÍNHÁZ

Fekete Éva: Félreértettük Brechtet?
Földes Anna: Dialógus a Dobozy-darabról
John Trewin: A kaland színháza
Somogyvári Rudolf: A második Babel-szerep
Hubay Miklós: Totális színház – eszme nélkül?
Boldizsár Iván: Örkény Párizsban
Molnár Gál Péter: Törőcsik-portré
Köröspataki Kiss Sándor: Meglepetések Hollandiában
Eörsi István: Hordók (II. rész)

69

1

SZÍNHÁZ II. ÉVFOLYAM I. SZÁM • 1969. JANUÁR

TARTALOM

FEKETE ÉVA *Félreértettük Brechtet? [1]*

Magyar játékszín

FÖLDES ANNA *Dialógus egy drámáról* [7]

Arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER *Törőcsik [12]*

Műhely

SOMOGYVÁRI RUDOLF *A második Babel-szerep [15]*

Fórum és disputa

HUBAY MIKLÓS *Totális színház — eszme nélkül? [18]*
BARABÁS TAMÁS *Írók, fordítók, színházak és az új jogdíj-rendszer [21]*
TA A R FERENC *Vidéki színház — vidéki színész* [24]
MÉSZÁROS TAMÁS *Szocialista krimi? Lélektani krimi? [27]*

Színház és közönség

GYŐRI ILLÉS GYÖRGY *Beszéljünk a propagandáról [29]*

Világszínház

BOLDIZSÁR IVÁN *Örkény Párizsban* [32]
JOHN TREWIN *A kaland színháza [33]*
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR *Meglepetések Hollandiában [38]*
EMBER MÁRIA *A biztosítás* [42]
LEHOTAY HORVÁTH GYÖRGY *Kísérletek a közönséggel [44]*

Színháztudomány

GYÖRGY ESZTER *Színház Pest-Budán* [45]

Könyvszemle

LÁZÁR MAGDA *Lee Simonson: Kezdődhet a játék [47]*
ZOMBORY ERZSÉBET *Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete [49]*

Dráma

EÖRSI ISTVÁN *Hordók (II. rész) [51]*

A fényképeket Iklády László készítette

FEKETE ÉVA

Félreértettük Brechtet?

Ha szemügyre vesszük Brecht sokoldalú életművét, első pillantásra úgy tűnhet fel, hogy ebben az életműben uralkodó szerepe van a racionalizmusnak. Tény, hogy Brecht egész színházszervezői tevékenysége - szándéka szerint - didaktikus-intellektuális színház létrehozására irányult. Ennek a szándéknak a termékei a tandrámák, s ezeket az intenciókat igyekszik megfogalmazni színházelméletében. Nyilatkozatai is messzemenően alátámasztják ezt az első pillantásra kialakult véleményt. „Hiszek az emberben, ami azt jelenti, hogy hiszek az emberi értelemben" - mondja, Galileijével együtt vallja: „Az emberi nem legnagyobb élvezete a gondolkodás", s a nála szokásos poentírozással jelenti ki: „A színház filozófusok ügye lett". Nem meglepő tehát, hogy a Brecht-értékelések túlnyomó többsége, és nemegyszer a Brecht-drámák színpadi interpretálása is az értelmezés kulcsfogalmát a racionalizmusban véli felfedezni, mondván: Brecht színháza intellektuális színház, minden Brecht-drámára és jó előadásra az intellektualizmus jellemző. Ez az intellektualizmus a közönségre való hatás szempontjából azt jelenti, hogy Brecht a proletariátusnak mint közönségnek az eszére apellált, az érzelmeket is az értelemnek kívánta alávetni.

Noha a racionalitás szerepének ez a túlhangsúlyozása indokolható, kérdés, *hogy* valóban indokolt-e, lehetővé teszi-e a brechti életmű gazdag ellentmondásainak megértését, az érzelmekhez való viszony összetettségének feltárását?

A fiatal Brecht, az első világháborúban felnövő nemzedék tagja, elszánt radikalizmussal mond ítéletet a polgári társadalom felett. Az általános és elvont kritikán belül Brecht támadásának céltáblája elsősorban a polgári színház. Elavultnak tartja és negatívan ítéli meg a polgári színház társadalmi funkcióját, mely szerinte abban merül ki, hogy egyfelől kielégíti a polgárság konvencionális műveltségszükségletét, másfelelől pedig biztosítja a zavartalan kikapcsolódást. Brecht kritikája - noha leegyszerűsített formában - végül is helyesen értékeli a polgári *átlagszínház* pozícióját. Reakciója ekkor még csak az „avantgarde fene-gyereké": ha a polgári színház megnyugtatja, kellemes élményekkel bódítja el a közönséget, akkor ő felrázza, nyugtalanítja, kellemetlenkedik neki. „Ne bámuljatok olyan romantikusan" - utasítja vissza a polgár felszínes érzelmi szükségleteit, „romantikaigényét". *A Dobszó az éjszakában* sem más, mint a hagyományos érzelmi logika visszájára fordítása, s egyben annak a brutális kimondása, hogy lehetetlen kiemelkedni a „disznó létből". Az érzelmi kiüresedést azonban Brecht - s ebben haladja túl az avantgarde irodalom átlagát - nem örökké adott *condition humaine-ként* mutatja be, hanem konkrét társadalmi típusokban igyekszik megtestesíteni. Ez művészileg csak féligmeddig sikerül: míg a háborús konjunktúrán meggazdagodó kispolgár-figurákat jellegzetes vonásokkal rajzolja meg, addig a „háborús hős" kispolgár alakjában már erősen érezhető az expresszionista stilizálás, a Spartacus-felkeléssel szimpatizáló kispolgárok alakja pedig teljesen megreked az elvontságban. A darab problematikájának művészi megfogalmazását adja viszont *a Legenda a halott katonáról c.* vers. A halott katona diadalmenetének groteszk-szimbolikus képében művészi hitellel leplezi le a nacionalista-militarista német társadalmat. Már ekkor megmutatkozik művészi karakterének az a sajátos vonása, hogy az alapvető társadalmi és etikai problémákat előbb tudja a lírikus Brecht művészileg megfogalmazni, mint a drámaíró Brecht cselekményben, típusokban ábrázolni. A líra általános műfaji sajátossága, a konkrét társadalmi-történelmi szituáció, Brecht élményanyagának jellege stb. adhatnak erre magyarázatot.

A Koldusopera forradalma

A polgári társadalom következetesen radikális gyűlölete és az elnyomottak iránt érzett szeretete - s ebben Brecht mélyen különbözik az avantgarde művészértelmiség arisztokratikus világmegváltó gőgjétől - vezeti el a marxizmus eszméihez. 1926-ban elolvassa a *Tőkét* és *a Kommunista Kiáltványt.* Marx elemzése a reveláció erejével hat rá, mert megmutatja a kritika igazi megvalósításának útját, a proletárforradalmat. Az a mű, amelyben Brecht megjeleníti, hogyan érvényesülnek a kapitalizmus alaptörvényszerűségei a polgár magatartásában, a Gay *Beggar's* Opera-jából 1928-ban írt Koldusopera. Nem véletlen a tárgyválasztás. Gay operája a klasszikus kapitalizmus korszakában született, amikor a mindennapi élet felszínén még viszonylag „tisztán" leolvashatók voltak a kapitalista társadalmat mozgató belső törvények. S mivel Brecht éppen e törvények „tiszta" érvényesülését akarja bemutatni, alkalmasabb számára a XVIII. századi Koldusopera-történet, mint saját korának életanyaga. Ugyanakkor az is nagy könnyebbséget jelent az ekkor még elsősorban intellektuális élmény-anyaggal rendelkező művész számára, hogy az eredeti műben készen adott történet, kidolgozott típusok állnak a rendelkezésére. Az átdolgozás azáltal válik újrateremtéssé, hogy Brecht, a korruptság problémakörét háttérbe szorítva az érzelmek elidegenedésének kritikáját helyezi a középpontba. Peachum, a kolduskirály az emberek részvétének a felkeltéséből húz hasznot, Bicska Maxi és Tigris Brown baráti szeretetét üzleti kapcsolatuk tartja ébren. A történetből az derül ki, hogy a gazdagok jól érzik magukat ebben az elidegenedettségben *(Ballada a kellemes életről).* De a Koldusopera tanulsága jóval több ennél. Nem jelennek meg a cselekményben a valódi elnyomottak, de róluk beszélnek *a songok.* Kalóz Jenny songjában evokatív erővel fogalmazódik meg, hogy az emberhez nem méltó élet embertelen-né teszi az elnyomottat is. Brecht tehát megértette Marx alapvető gondolatát: „A vagyon os osztály és a proletariátus osztálya ugyanazt az emberi önelidegenülést képviseli. De az első osztály ebben az önelidegenülésben jól érzi és igazolva látja magát, az elidegenülést *saját hatalmának* tudja és benne egy emberi létezés *látszatát* bírja; a második osztály megsemmisültnek érzi magát az elidegenülésben, tehetetlenségét és egy embertelen létezés valóságát látja benne". Az emberi lényeg eltorzulásának felismerése a kapitalizmusban Brechtnél egy plebejus egyszerűséggel megfogalmazott alaptételben jelentkezik: az ember igazi lényege szerint jóságra vágyik. Az igazi érzelmek, az emberséges erkölcs megteremtésének egyedüli feltétele a nyomor megszüntetése: „Ti megmondjátok, hogy kell jónak lenni, / És nem folytatni bűnös életet, / De adjatok előbb valamit enni, / Mert ez a kezdet: úgy beszéljetek. / Hisz nektek jut a pocak, nekünk az erény, / Hát nézzétek, ez mindenkorra áll: / Akár-hogy kerteljetek, csak kimondom én, / Előbb a has jön, aztán a morál. / Mikor lesz, hogy az éhező levághat / A nagy kenyérből egy kis részt magának?"

A songokból kibontakozó emberfelfogás Brecht világszemléletének gazdagodásáról tanúskodik. Már nemcsak szemben áll az elidegenedés tényével, hanem látja annak okait is; elkeseredett embermegvetését felváltja az ember sorsának keserű-humanista megértése. Brecht kitűnő érzékkel találja meg azt a formát, amelyben e belső, tartalmi gazdagodás művészi kifejeződést nyerhet. A lírikus Brecht a songban teremti meg ezt a művészi formát. Hangsúlyozni kell, hogy a song nem megzenésített líra, amelyet betétként énekelnek el a darabban. Ekkor ugyan még nincs közvetlen kapcsolatban a darab cselekményével, nem az egyes alakok mondanivalóját fogalmazza meg (az alakok a song éneklésekor kilépnek szerepükből), hanem az író véleményét mondják el alapvető társadalmi-etikai kérdésekről. A song az alakok magatartásával Szemben tartalmi, hangulati ellenpontot képez, amely le-leplezi és megmagyarázza ezt a magatartást. A Szöveg és a zene szerves kapcsolata rendkívül szuggesztív hatást vált ki, érzelmileg szinte attakírozza a nézőt. A songok együttese teremti meg a darab eszmei éS intonációs egységét. Ezáltal a Koldusoperában Brecht egy teljesen új típusú színpadi formát alakít ki, mely így - az egész életművet tekintve - egyszeri megoldás marad ugyan, de megszüntetve-megőrizve érezteti hatását a későbbi parabolákban is.

Epikus és drámai színház

Brecht tudatosan arra törekszik, hogy a polgári színházzal szemben egy új típusú színházat alakítson ki. Sokan és sokszor idézik azt a táblázatot *(Megjegyzések a Mahagonnyhoz, 1930)* amelyben - a polgári színház kritikáját radikálisan általánosítva a polgári drámára is - szembeállítja a színház „drámai" és „epikus" formáját. Ebből vonnak le messzemenő konzekvenciákat a modern színház „epikusságára", „intellektualizmusára" vonatkozóan. Noha az „epikus" színház és az „intellektuális" színház kérdése szorosan összefügg egymással, mégsem fedi egymást a két problémakör, mivel az epikus jelleg elsősorban a dráma kompozíciójára vonatkozik, az intellektualizmus viszont az előadásmódra és a hatás jellegére. Cikkünk kérdésfeltevéséből adódik, hogy a szorosan vett „epikus színház" problémájával nem foglalkozhatunk. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a Brecht elméleti írásait teljesen kritikátlanul kezelő esztéták művei nyomán ezen a téren is tartós előítéletek születtek, amelyek árnyékában nem érthető meg az az új drámai kompozíció, melyet Brecht a *Kurázsi mamában* vagy a *Galileiben* teremtett meg, s így nem csodálható, hogy a „modern" kompozíciók felületes azonosításával gyakran elmossák azt az alapvető művészi-világszemléleti különbséget, amely Brecht és az „epikus színház" Thornton Wilder-féle képviselői között fennáll; e formális elemzésekhez azután hozzábiggyesztenek különböző ideológiai-politikai distinkciókat tartalmazó megjegyzéseket stb.) Brecht a polgári átlagszínházban létrejövő felszínes hatást azonosítja a drámai mű hatásával általában, s - mint közvetlen *érzelmi* reakciót - támad-ja. Ezzel elvitatja a dráma érzelmi megrendítő hatását, s ezt az abszolút tagadást azzal hang-súlyozza, hogy a katarzis-elmélet megalapítójával, Arisztotelésszel szemben kialakítja az ún. „nem-arisztotelészi dramaturgiát". A Brecht-értékelések többsége nagy forradalmi újításnak tartja a „nem-arisztotelészi dramaturgia" koncepcióját. Vizsgáljuk meg Brecht gondolat-menetét !

Nem-arisztotelészi dramaturgia?

„A nem-arisztotelészi drámáktól elhatárolva - kezdi fejtegetéseit - arisztotelészinek nevezem azokat a drámákat, amelyekre a véleményünk szerint fő pontban érvényes a tragédiának az a meghatározása, amelyet Arisztotelész adott Poétikájában. Ez a fő pont nem a sokat vitatott dramaturgiai probléma, a hármas-egység, hanem társadalmi érdekű kérdés. Mit tartott Arisztotelész a tragédia céljának? A katarzist, a néző megtisztítását félelemtől és részvéttől egy félelmet és részvétet kiváltó cselekmény által." A tragédia hatása Brecht szerint is társadalmi érdekű kérdés. De Arisztotelész magyarázóinak nagy többségéhez hasonlóan ő is azonosítja a katarzis érzelmi alapját ennek tartalmával, az arisztotelészi katarzis par excellence társadalmi-etikai tartalmát (Lessing megfogalmazásában: „szenvedélyek át-alakítása erényes készségekké") a félelem és részvét érzelmeire korlátozza. A félreértés akkor válik súlyossá, amikor Brecht ezt az érzelmi folyamatot eltorzítja és beleéléssé degradálja: „Ez a megtisztulás - mondja - tulajdonképpen *pszichikai aktus,* mely azáltal következik be, hogy a néző beleéli magát a színész által utánzott cselekvő személybe." Végül levonja a konzekvenciát: „Akkor beszélünk arisztotelészi dramaturgiáról, ha a dráma ezt a beleélést idézi elő, függetlenül attól, hogy az arisztotelészi szabályok használatáról van-e szó vagy sem". A katarzis-elmélet eme interpretálása inkább közeledik Lipps pszichologista beleélés-felfogásához, amely éppen az átlagbefogadói magatartás elméleti igazolására született. Brecht tehát az esztétikai befogadásban abszolutizálja az érzelmi azonosulást. Nyilvánvaló azonban, hogy a distancia nélküli beleélés még a legprimitívebb befogadói magatartásban sem jöhet létre, hiszen a néző mindig tisztában van azzal, hogy nem a közvetlen mindennapi életéről, és ebben saját magáról, hanem mindig valami másról van szó. Ez az „én és más" viszony, a mindennapi szubjektivitás és a művészileg visszatükrözött, lényeggé sűrített objektív valóság összeütközése a katartikus élmény alapja.

A Koldusopera differenciált érzelemkritikájával szemben az elmélet sommás érzelem-el-

utasítása visszalépés. Visszalépés, amelyben reálisan tükröződik Brecht elméletének és művészi gyakorlatának egymáshoz való viszonya, ugyanannak a szándéknak elméleti és művészi realizálása közti divergencia. Az érzelmi alapon létrejövő teljes identifikációval Szemben Brecht azt a nézői magatartást tartja jónak, amelyet az értelmi distancia határoz meg. Az intellektuális hatást az ún. elidegenítési effektussal váltja ki a mű. „Egy folyamatnak vagy jellemnek az elidegenítése azt jelenti - mondja Brecht -, hogy magától értetődő, ismert voltát arra használjuk fel, hogy csodálkozást, kíváncsiságot váltson ki. Egy megszokott társadalmi jelenséget mint feltűnőt, érthetetlent mutatunk be." Tartalmi magvában Brecht szándéka az elidegenítési effektussal az, ami minden művészet általános feladata: a defetisizálás. A brechti *művészet* defetisizáló tendenciája - mint látni fogjuk - éppen az érzelmeknek a kapitalizmusban kialakult fetisisztikus burkát igyekszik áttörni, s ezeket emberi gyökereikre visszavezetni. Brecht abban téved, hogy ezt a defetisizálást elméletében kizárólag értelmi folyamatnak tünteti fel, amelyben a szenvedélyes érzelemmel szemben a hideg ráció dominál.

Az érzelmek visszautasítása

Brecht téves kérdésfeltevését („Lehetséges-e a félelem és részvét helyére a tudásvágyat és a segítőkészséget tenni ?") a harmincas évek elején azonban már nemcsak a fenti elfogult polémia, hanem sokkal inkább az a pozitív törekvés motiválja, hogy darabjaival a munkástömegekben kialakítsa a helyes öntudatot és az aktív cselekvőkészséget. Csakhogy ennek a tudatosságnak itt tisztán didaktikai célja van, s az érzelmi hatás kiküszöbölése Brecht szemében a tudatos tisztánlátás alapvető feltételeként jelenik meg. Az érzelmeknek ez a vissza-utasítása magukban a tandrámákban is többféle formában jelentkezik. *A Kivétel és szabály* azt a kérdést teszi fel: megengedhetnek-e maguknak érzelmeket az elnyomottak? Emlékezzünk a *Koldusopera* válaszára: a kapitalizmusban az önzés általános, s éppúgy jellemzi az elnyomottakat is, mint az elnyomókat („Előbb a has jön, aztán a morál"). Itt azonban a szabály mellett van kivétel iS, s ez a kivétel - nem véletlenül - egy plebejus figura. Csak az elnyomottakban van még emberség, de ez szükségképpen elpusztul az önzés társadalmában, a szabály összetöri a kivételt. A tanulság tehát az, hogy ebben a társadalomban vissza kell fojtani az érzelmeket, el kell rejteni a jóságot: „A rendszerben, mit ők alkottak, / az emberség kivétel. / Ki embernek mutatkozik, / Az kárvallottan elmehet. / Mindenkit féltsetek, / Kin látszik a szelídség. / Tartsátok vissza, / Ki itt segíteni akar." A rezignált-lemondó válasz azonban nem takarhatja el azt a tényt, hogy Brecht ember-képe az érzelmek létének elismerésével legalábbis *potenciálisan* gazdagodott. Ez a megszorítás azért szükséges, mert ugyanakkor, amikor elismeri, hogy a polgári társadalomban is léteznek az elnyomottakban igazi érzelmek, a munkásmozgalom gyakorlata szempontjából szükségesnek tartja az érzelmek aszkétikus korlátozását a „kollektíva érdekében". *A Rendszabályban* a Fiatal Elvtárs sorsa példázza, hogy aki nem képes individualitásának feladására, aki a nyomorgók iránti szánalomérzését nem tudja az ész kontrollja alá helyezni, az nem lehet a munkásmozgalom tagja. (Nagyon valószínű, hogy Brechtet felfogása kialakításában a német munkásmozgalom szektás gyakorlata befolyásolhatta.) A „kollektív ember" eszménye kerül a tandrámák közép-pontjába, ami egyben tudatos lemondást is jelent a művészileg konkrét emberábrázolásról. Az arc nélküli alakok „sorsában" nem a kor alapkonfliktusai nyernek művészi megfogalmazást, ezek a sorsok pusztán egy-egy tézis illusztrációjául szolgálnak. így a tandrámák eredeti céljukat, „a munkástömegek felrázását" (Lenin) sem tudják hatékonyan megvalósítani.

Tragikum nélküli tragédia

Hitler hatalomra kerülése az emigrációba kényszerülő Brechtben mély megrendülést vált ki, és olyan önvizsgálati folyamatot indít el, amelyből népe és kora általános érvényű kollízióinak megértése és drámai megragadása nő ki. Mi tette lehetővé teszi fel a kérdést Brecht -,

Míg a parabolatörténetben az embertelenség a *szabály*, az osztálytársadalmak lényegéből fakadó törvény, és az aktív emberség *a kivétel*, addig a keretjáték azt ígéri, hogy a jövő társadalmában az aktív emberség lesz a *szabály*, a közösség által alkotott etikai mérce, és az embertelenség, az önzés lesz *a kivétel*. Ennek a reálisan megvalósítható etikai perspektívának a fényében válik a parabolatörténetben magában is az a kivételes állapot *ideiglenesen* megvalósíthatóvá, amikor Azdak személyében a nép maga dönt saját sorsa felett. Ez a közös vonás teremti meg a darabban a dramaturgiailag is megragadható hangulati egységet, az egész mű alaptónusát meghatározó optimista derűt. Babarczy László rendező, úgy érezzük, sikeresen oldotta meg ezt a feladatot. A keretjáték és a történet közötti átmenet azáltal válik természetessé, hogy a két kolhoz parasztjai együtt készülődnek a történet eljátszására (vidám beöltözés a színpadon), a befejezésben pedig Azdak táncmulatsága magától értetődően alakul át a két kolhoz közös örömünnepévé. Az alakok még mint a történet szereplői, de már mint az ellentétük megoldásán közösen örvendező kolhozparasztok szuggesztív álló-képbe merevednek, s ez a kép sugallja közös igazságukat, melyet az Énekes befejező szavai fogalmaznak meg: „Hogy minden azoké legyen itt, akik bánni tudnak véle / A gyermek az anya-szívűeké, hogy fölnevelődjön / A kocsi a derék kocsisoké, hogy sebesen szaladjon / S a völgy azoké, akik öntözik, hogy gyümölcsöt teremjen." (A rendezés érdeméhez még az is hozzátartozik, hogy Babarczy László igazi ensemble-típusú színházat valósított meg az előadásban. A darab előkészítésénél a rendező messzemenően alkalmazkodott - mint ez az előadásból kiderül - a színészek adottságaihoz és felkészültségéhez, s eszerint osztotta fel a szerepeket is. Ennek az együttműködésnek az eredménye az egész színészgárda egyenletesen jó teljesítménye, s ezen az alapon a színészi képességek önálló és egyéni kibontakoztatása. Ezért különösen kitűnő Ronyecz Mária Gruse, Haumann Péter Azdak és Holl István **az** Énekes figurájában, akik eredeti színészi alakításokkal bontották ki a színpadon a brechti típusok lényegét.)

A plebejus érzelmek költője

Brecht a parabolatörténetben plebejus magatartás-típusok széles skáláját hozza elénk, amely a gyáva meghunyászkodástól a félénk segítőkészségig terjed, s etikai csúcspontját Gruse aktív emberségében éri el. Gruse embersége nem szavakban, hanem tettekben nyer kifejeződést. Ez teszi rendkívül összetetté az Énekes dramaturgiai funkcióját. Ő meséli el a történetet, s ugyanakkor ő fogalmazza meg a szereplők érzelmeiben lejátszódó kollíziókat. Szimon és Gruse viszonyában hallatlan drámai feszültséget teremt az az ellentét, amely érzelmeik mélysége és nyelvi kifejezhetősége között feszül, s ez oldódik fel sajátosan az Énekes songjaiban. A songok feladata tehát már nemcsak a költői általánosítás, hanem az emberi karakterek mélyebb művészi kibontása is. A song szerves beépülése a drámai közegbe azt az ellentmondásos viszonyt (Iszonyú a kísértés a jóra!) oldja fel művészileg, amely Brecht és a plebejus érzelemvilág között fennállt. Drámailag ezt az ellentmondást a furfangos, keserű-bölcs, érzelmeit iróniába rejtő és a plebejus érzelmek emberi nagysága előtt leboruló Azdak figurája testesíti meg, benne foglalja össze Brecht azt az emberi és művészi végrendeletet, melyet egyik versében így fogalmaz meg utódainak:

„Ti, akik fel fogtok bukkanni az árból, / Amelybe elsüllyedtünk, / Ha gyengéinkről beszéltek. / Gondoljatok / A sötét korszakra is, / amelyből megmenekültetek. /

Hisz mi cipőnknél gyakrabban cseréltünk országokat, amíg / Átláboltunk az osztályok háborúin, kétségbeesve, / Ha a jogtalanságra nem felelt lázadás.

De eközben tudjuk: / Az aljasságra vicsorgó gyűlölet / Is eltorzítja az arcvonásokat. / Az igazságtalanság miatt érzett haragtól / Is bereked a hang. Ó, kik a nyájasság / Számára akartuk előkészíteni a talajt / Még mi sem lehettünk nyájasak. / De ti, ha eljön majd az a kor, / Hogy az ember az ember segítője lesz, / Gondoljatok ránk / Kímélettel."

FÖLDES ANNA

Dialógus egy drámáról

Dobozy Imre: Eljött a tavasz

ígéretért - előlegezett bizalom. Ez a premier előtt adott nyilatkozatok képlete. Bemutató után a képlet változik: a kérdések tárgya, ihletője, a válaszok fedezete és ellenőre maga a mű. A dráma és az előadás. Az interjú - bár változatlanul informál - szükségszerűen közelít a kritikához. Mégsem válhat kritikává, mert lényege szerint nem ítélet, hanem vita. A szerző „védekezés" helyett lehetőséget kap arra, hogy felvegye vagy érintetlenül hagyja a kesztyűt. A kritikus pedig, hogy szembenézzen saját véleményének kontrolljával.

Kettőjük vitája mégsem magánügy.

Ebben a meggyőződésben kerestem fel néhány héttel a premier után *Dobozy Imrét,* az *Eljött a tavasz* szerzőjét.

Kezdjük az ön drámával kapcsolatos nyilatkozatának legmeglepőbb megállapításával. Eszerint nem mint bíró tárgyalja és ábrázolja a felvetett problémákat.

– Valóban, ez eltökélt szándékom volt. Az utóbbi időben túlságosan elharapózott nálunk az a magatartás, hogy mindenki mindenről tudja az abszolút igazságot. A rádióbemondó, a kommentátor, a pedagógus és az úttörő. Kiment a divatból, hogy valaki véleményt mondjon. Én az abszolút igazság kinyilatkoztatása helyett megpróbáltam kivallatni hőseimet, milyen helyzetben, milyen érdekből mit cselekedtek, mit vállaltak és mit mulasztottak. A maguk igazságát képviselő figurák hiteles vallomása kell hogy hordozza az ítéletet.

- De a dráma természete szerint Ön minősíti is a figurákat.

- Természetesen. Tudatos írói meggondolás dönti el, hogy jellemvonásaik, tulajdonságaik közül mit hangsúlyoz az ember a színpadon. De az ábrázolásban is törekszem az elfogulatlanságra.

- Meglepő ezt Dobozy Imrétől hallani.

– Ne értse félre: az üggyel szemben nem vagyok elfogulatlan. Éppen ezért nyúltam ehhez a témához.

- Mint a dráma „elfogulatlan" nézője, úgy érzem, hogy hőseivel sem lehet az, hiszen a kollektív vallatás szuggerálja az ítéletet.

– Igen, de ez már a néző ítélete lesz és nem az íróé. Az én célom, hogy a néző a maga ítéletének meghozatalánál értse, hogy mit kellett volna tenni, és érezze azt is, hogy ezeknek az embereknek milyen nehéz lett volna azt megtenniük.

- Életrajza alapján feltételezem, hogy az ábrázolt szituáció részben saját élménye.

– Ha a történet nem is, a tapasztalat feltétlenül sajátom. 1942-től előbb a **Horthy-hadseregben** szolgáltam, azután a másik oldalon harcoltam, a németek ellen. Azt hiszem, éppen a tapasztalataim óvnak meg a sommásságoktól.

– Vitathatónak érzem, hogy ebben a században, amelyet kétségtelenül a magyar társadalom modelljének szán, hiányoznak a végletek. Mintha tudatosan kerülte volna a jellemek politikai, világnézeti polarizálását.

– Valóban ez történt. Úgy éreztem, hogy a mártírok és a fasiszta gyilkosok alakja már számtalan változatban szerepel a magyar irodalomban. Tulajdonképpen az Eljött a tavaszban is jelen vannak a végletek, én is megidézem a nyilast, a németet. Csakhogy ezek nem mint karakterek szerepelnek nálam, hanem kizárólag funkciójukban - gyilkosként. Azért elégedtem meg velük kapcsolatban ennyivel, mert nem az érdekel, hogy ők milyenek, hogy miért gyilkolnak, hanem az, hogy milyen közeg tette lehetővé a tobzódásukat. A két pólus között levő massza, a tömeg problémáját kutattam, azét a rétegét, amely mintha kiszorult volna a művészetek reflektorfényéből. Pedig nemcsak számukban voltak jelentősek, hanem történelmi szerepükben is. Rengetegen voltak, akik nem tekinthetők fasisztának, de mégsem fordultak szembe a fasizmussal, és nem tettek semmit az adott hatalom ellen. Sőt, ellenkezőleg, a lehető leglelkiismeretesebben szolgálták és a végsőkig kiszolgálták. Régóta izgat, mi az oka annak, hogy az emberek többségével nálunk mindent meg lehetett csinálni. Hogy cselekvésük iránya kizárólag attól függött, merre vezetik őket. Harcoltak az orosz fronton, eltűrték a nyilas terrort, de vállalták az újjáépítés terheit is. A ma felől közelítve a kérdéshez, ez felveti, hogy az emberek a bőrükből nem tudnak ugyan kibújni, de képesek és hajlandók a jó ügyhöz is idomulni. Mi az oka a mindenhova vezethető tömeg hajlékonyságának? Miért hiányzik az emberek többségéből a tartás? Ezt kerestem például Vonyó jellemében is.

– Vonyó *(az előadáson Szirtes Ádám alakítja - A szerk.)* a dráma egyik legöszszetettebb, legérdekesebb figurája.

– Örülök, hogy ez a véleménye. Vonyó figurájával arra kívántam irányítani a figyelmet, hogy ez az ember talán még veszélyesebb, mint a típusfasiszta, mert szokatlanabb és megtévesztő. Még munkaszolgálatos is van, aki mellette tanúskodik. Pedig Vonyó Berdicsevnél tízesével végezte ki a partizánokat - egy üveg rumért. De Vonyóban a szolga tisztessége, az engedelmesség keveredik a kegyetlenséggel. Beszéltem a premier után a dráma egy fiatal nézőjével, aki azt mondta: Vonyó mégiscsak más, korlátolt, de nem olyan elvetemült, mint a többiek, és nem lehet felette ugyanolyan szigorúan ítélkezni, mint azok felett, akik félrevezették. Ennek a fiúnak azt feleltem, hogy próbált volna csak két hónapot egy ilyen Vonyó alatt szolgálni. Persze ez nem jelenti azt, hogy egyforma mértékkel kívánnám mérni a felelősséget.

- A nemzeti felelősség problémája az egyik legaktuálisabb közéleti vitakérdés. Ezzel kapcsolatban már a Hideg napok is felszította a szenvedélyeket, és valószínű, hogy az Eljött a tavasz nyomán újra fellángolnak majd a viták. De hadd jegyezzem meg, *hogy a* dráma állásfoglalása és kicsengése, úgy tetszik, nem egyezik az Ön nyilatkozatával, amelyben mintha előre védekezne „a bűntudat atmoszférájának erőltetése" ellen.

– Lehet, hogy a drámához fűzött kommentárban ez nem világos, de remélem, a műben az. Hogy semmit sem tagadhatunk le, amit elkövettünk, de semmit nem kell vállalnunk, ami nem bennünket terhel. Meggyőződésem, hogy más fokon felelős az, aki parancsot adott a gyilkolásra, mint az, aki képtelen volt kiadni a parancsot ennek az ellenkezőjére.

– Elvontan talán igen. De az Eljött a tavasz éppen azt bizonyítja be, hogy következményeiben nem olyan nagy a különbség. Végletes szituációkban a cselekedetek elmulasztása is bűnné válik.

- Ezt a kérdést mégis történelmietlennek érzem. Hiszen az emberek *akkor* nem számoltak tetteik következményeivel, nem ismerhették azokat. A darabban is mindenkinek megvan a maga igazolása.

– Bodakinak igen, de Sajbán századosnak már nem. És húsz év után nem minden igazolás elfogadható. De ha már itt tartunk, maradjunk is Bodakinál...

– Őt szántam a dráma kulcsfigurájának. Ő testesíti meg az ellenállás, a cselekvés lehetőségét.

- Ezt elfogadom. Nagyon izgalmasnak érzem a figurát, hitelesnek a maga felemás, de mégis sorsdöntő lázadását. Nem érzem azonban indokoltnak Bodaki öngyilkosságát.

– Ha úgy tette volna fel a kérdést, hogy logikus-e Bodaki öngyilkossága, könnyebben válaszolnék. Azt mondanám, hogy nem az. De ez az egész dráma arról szól, hogy az emberek nem logikusan cselekszenek. Hiszen a logika azt követelné, hogy a felismeréstől egyenes út vezessen a tetthez, és a cselekmény mégis ennek az ellenkezője. Ilyen értelemben Bodaki viselkedése sem logikus: ő elért oda, hogy a történelem most igazságot szolgáltat neki, tehát - a lélektani képletek szerint - triumfálnia kellene. De a valóságban, pontosabban a drámában ezzel egyidőben érti meg saját akkori szerepét. Azt, hogy a német megölése után már fontosabb ember volt a században, mint Sajbán. Ha ő akkor továbbmegy a megkezdett úton, ha félreteszi a maga sértődését, és habozás nélkül elindul a lágert felszabadítani, talán minden másképp történik. Összeomlásának ez a feltámadó felelősségérzet az első és döntő indítéka. A második az, hogy most tudja meg, van valahol a világban egy gyermeke. Hogy' Anna árulása talán egy tévedés következménye. Hogy élhetett volna másképpen is, mint nyámorékon, magányban. A harmadik ok, amiért így zártam a drámát nem Bodaki jellemével és sorsával függ össze, hanem azzal, hogy tudatosan kerültem a mindent elrendező, megnyugtató befejezést. Nem akartam, hogy az emlékek tetemrehívása után bajtársi összejövetellé laposodjon a század találkozója, és a figuráknak sikerüljön megszabadulni a palackból kiengedett szellemtől. Ellenkezőleg, azt akartam, hogy a hősök is, a nézők is érezzék: nincs kiengesztelődés..

(A színpadi megvalósítás, sajnos, nem szolgálta elég árnyaltan, elég meggyőzően ezt az elképzelést. Bodaki öngyilkosságának írói motíválását, drámai előkészítését Dobozy, meggyőződésem szerint, nem tudta maradéktalanul megoldani. De érvei a koncepciót illetően elgondolkoztatóak.)

- Bodaki öngyilkosságán kívül még egy ponton hagyott kielégítetlenül a dráma, és ez Anna alakja.

– Anna szándékom szerint fontos vonást ad Bodaki jelleméhez. Kettőjük szerelmének rajzával, azzal, hogy Bodaki korántsem ragaszkodik úgy Annához, mint az asszony hozzá, érzékeltetni kívántam Bodaki állhatatlanságát is. Ezenkívül Anna jelenléte, úgy hiszem, mélyebbre ássa a szakadékot Bodaki és Sajbán között.

- A személyes indulat valamiféle „bánki sértődés" funkcióját kell hogy betöltse?

– Inkább úgy fogalmaznám, hogy a lány katalizátornak tekinthető a Bodaki-Sajbán viszonyban.

- Ez persze legfeljebb funkció, de még nem drámai szerep.

– Anna számára az átélt drámai részletek most állnak össze, most érti meg, hogy mi történt 1945 tavaszán Magyarországon, és most érti meg saját tragédiáját is. Ennyiben az Eljött a tavasz Anna drámája is.

– Az előadás, sajnos, éppen ezzel maradt adósunk.

– Meglehet, hogy a szövegnek több fogódzót kellett volna adnia a színésznek, hogy világosabbá és élményszerűbbé váljék Anna alakja. Ennek minősítése, úgy gondolom, a kritika dolga. Amit én elmondtam, a szándékra vonatkozik.

– Ha már az ellenvetéseknél tartunk, legyünk túl a leglényegesebbeken egy lélegzetre. A harmadik fenntartásom tudniillik a dráma címére vonatkozott. Úgy érzem,

az Eljött a tavasz nem a legszerencsésebb cégér, mert más képzeteket ébreszt és másféle várakozást kelt, mint a mű.

- Mondja ki nyíltan, hogy banálisnak tartja!

- Annyi biztos, hogy ez a túlságosan is ismerős, patetikusan hangzó cím nemigen vonzza a közönséget.

– Szerintem nem baj, ha egy műnek le kell győznie a címet. Azért választottam ezt, hogy az emberek a szavak mögé tekintve rájöjjenek, hogy a tavaszok nemcsak úgy „eljönnek", nem akkor, amikor várjuk, nemis mindig az a tavasz, amit képzelünk - de a tél után azért törvényszerűen kitavaszodik.

- Majdnem minden kritika felveti az Eljött a tavasz drámán belüli műfaji hovatartozásának kérdését. Általában a dokumentumdrámát és a publicisztikai hangvételt emlegetik. Hogyan vélekedik ezekről a szerző ?

– Ami az elsőt illeti: az Eljött a tavasznak semmi köze a dokumentumdrámához.

– Ha ennyire kategorikus, akkor a kérdés második felét már meg sem merem ismételni. Pedig meggyőződésem, hogy a „publicisztikus" jelző korántsem pejoratív, legfeljebb mi, kritikusok járattuk le, amikor rossz, sematikus műveket tapintatból „publicisztikusnak" minősítettünk. A jelző igazi tartalma az érvelő, gondolati jellegű művekre vonatkozik.

– Ezen érdemes lenne eltöprengeni. Mert e szerint az értelmezés szerint Peter Weiss Vizsgálata és Hochhuth Helytartója is publicisztikai jellegű alkotás. Szerintem ezekre is szerencsésebb a vitadráma megfogalmazás. A magam művét is legszívesebben ide sorolnám. Egyébként hadd kérdezzek vissza: ha nálunk publicisztikai mű az, ami „lelkizés" nélkül, főleg gondolatokkal él, akkor hogy lehet az, hogy publicisztikánk nincs jobban tele gondola-tokkal? . . . Az, hogy ennyire politikus korban élünk, és hogy az emberek egyre nagyobb hányada képes a maga gondolatainak megfogalmazására, rákényszeríti az irodalmat ezeknek a gondolatoknak a kimondására. A modern drámában szerintem a kimondott gondolatnak legalább olyan fontos szerepe van, mint az eljátszott szituációnak vagy a hősök egy-egy jellemvonásának.

– Nem hiszem, hogy a jellem és a gondolat ilyen módon elválasztható lenne.

– Nem is áll szándékomban elválasztani. Sőt. A jelenkor világirodalma azt bizonyítja, hogy a vitadráma és a lélektani dráma között már korántsincs olyan éles cezúra, mint valaha volt. De éppen mivel a privát érdekű irodalom felett eljárt az idő, törvényszerű a gondolatiság, a politika előrenyomulása. Ebben a véleményben egyébként megerősített nemrégiben az a belgrádi nemzetközi írókonferencia, amelyen a modern irodalom és a társadalom kérdéseit vitatták Kelet és Nyugat íróképviselői. Persze ezzel nem akarom azt mondani, hogy *csak* a közéleti irodalomnak van létjogosultsága. Egyáltalán, semmilyen *csakot* nem szeretnék megfogalmazni. Legfeljebb annyit, hogy engem azért foglalkoztatnak elsősorban a közéleti problémák, mert úgy érzem, korunk információkkal elárasztott, felcsigázott tudatú, zaklatott életű emberét is ez érdekli igazán.

– A már sokszorosan elismert előadásnak nincs szüksége a szerző udvarias formalitásnak tűnő dicséretére, ezért erről nem is kérdem. Szeretném viszont tudni, milyen drámaírói tapasztalatot vagy tanulságot hozott az előadás.

- Talán elsősorban azt, hogy a próbák során megerősödött bennem az a hit, hogy az ilyenfajta intellektuális színjátszásé a jövő; amelyben a játék, azaz a cselekvés és az ítélkezés, tehát a szembesítés együtt él a színpadon. Annak, hogy az emberi magatartást és annak etikai megítélését egyszerre érvényesíthesse a színész a maga szerepfelfogásában, az a feltétele, hogy minden naturális maradéktól megszabadítsuk a színpadot. Én magam írás közben is erre törekedtem. Már az emlékek felidézésénél szerettem volna érzékeltetni: nem biztos, hogy minden úgy történt, ahogy hőseim vallják, nem biztos, hogy minden ma megfogalmazott mondat így hangzott el annak idején, de biztos, hogy húsz év után így él, így rögződött az

illetőben, ahogy idézi. A színpadon minden figura két ember: a tegnapi, akit kivallat és a mai, aki vallatja. Ennek a kettőnek az érdekei nem feltétlenül esnek egybe. Hiszen aki vallat, az az igazságot keresi, akit vallatnak, az pedig az önmagára legkedvezőbb „igazságot" mondaná el legszívesebben. Csakhogy minden szépítés, minden hamisítás megakasztja a válaszok fogaskerekét, s a cselekmény egyszer csak csikorogni kezd: ha Sajbán nem mondta volna ki Bodaki nevét, amikor a német faggatta, hogyan történhetett a következőkben az, ami történt . . . A felidézett részleteknek *együtt* ki kell adnia a teljes igazságot. Ez a társadalmi kontrollt jelentő kollektív emlékezés jelentősége a drámában. A rendezés szerintem abban segített nekem és a színészeknek is, hogy minden részletében különös figyelmet szentelt a jelen és a múlt, a szubjektív és objektív igazság kettősségének. Ennek a törekvésnek a jegyé-ben még a próbák során is változtattunk a szövegen, és azt hiszem, az előadás sok kitűnő színészi pillanata köszönhető ennek a felismerésnek.

NÉMETH LÁSZLÓ DRÁMAI

különleges helyet foglalnak el a mai magyar színház életében. Sajátos dramaturgiája, mondanivalójának sokrétű, izgalmas volta egy-egy újabb bemutató alkalmával mindig a felfedezés örömével hat. A negyvenes évek elején Németh László egy saját színházban szerette volna színre vinni már többször könyvdrámának ítélt, de a bemutatók alkalmával mindig eleven, élő színháznak bizonyult drámáit. Az ***utóbbi*** *években a könyvek lapjairól sorra előlépnek a Németh László-teremtette hősök, s valódi színház épülhet rájuk.*

A veszprémi Petőfi Színház már több Németh László dráma bemutatójának volt színtere, s e színház közönsége is mindig örömmel fogadja az újabb Németh László drámákat.

Ebben *az évadban - január közepén - az APÁCZAI kerül színre Horvai István rendezésében, Szilágyi Tiborral a címszerepben. Ez a tizenhárom éve keletkezett mű szervesen illeszkedik a sajátos Németh László-i drámai oeuvre-be. Apáczai Csere János alakjával, a 17. századi erdélyi tanítóval izgalmasan megfogalmazott drámai hős lép színpadra. Apáczai a hit, a meggyőződés és hivatásszeretet nagyszerű példáját adja. A tanítás kínja és gyönyöre, az igazsághoz való ragaszkodás veszélye és szépsége, a csendes bátorság hősi pózoktól mentes nagyszerűsége megrázó drámává ötvöződik. Az Apáczai mai gondokból fogant és mai gondolatokkal átszőtt történelmi dráma: hű maradhat-e az ember a hithez, igazsághoz és hazához még akkor is, ha a hit még új, az igazság nehéz és a haza kemény szülő, nehezen fogadja be fia hitét és igazságát. Németh László határozott igennel felel a kérdésre.*

A vállalkozás szépségét és izgalmát éppen a feladat nagysága adja. Apáczai arra vállalkozott, hogy elkezdjen valami újat, amikor a megcsontosodott régi, még úgy látszott, szilárdan tartja magát; Németh László 1955-ben még nem érezhette könnyen realizálhatónak az Apáczai színpadra kerülését, mégis megírta, megjelenítve benne egy nemzet tanítására vállalkozó író gondolatait egy nemzetet tanító tudósról.

Ösztönzés, biztatás árad e drámából, felszabadítja, megsokszorozza az erőket, a tehetséget.

(S.O.)

---

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

Törőcsik

Tíz évvel ezelőtt nem tartották színésznőnek.

Lehet, hogy filmen jó - mondogatták -, dehát az nem művészet: bármelyik civilből lehet filmszínész! És Solvejgre hivatkoztak, mint kirobbanó bukásra. (Mindig el-feledték hozzátenni, hogy az egész előadás Peer Gynt-östül, rendezőstül együtt bukott.) Nem szóltak elragadóan bájos Sipsiricájáról, amit még főiskolás korában játszott el, sem Marianne-j áról, amely az első megoldott Moliére-naiva volt, csípős bájjal, makrancos akaratossággal, szerelmi öntudattal. S amikor Ruttkai Éva után (hálátlan feladatként) beugrott Natasa Rosztova szerepébe, kevesen nézték meg a szakmából, és a kritikusok nem írták le törékeny kislánybáját, poétikus lebegését a báli jelenetben, sem szép mosolyát - igaz, Gyárfás Miklós gyönyörű tanulmányt írt Marika mosolyáról, de ez sem a színpadi, hanem a moziszínésznő tavaszi mosolyának bókol; amikor pedig sztálinvárosi Cilike-ként a Kölyökben megnemesítette az édes-kés anyagot, akkor sem vették észre, hogy itt egy nagyon jelentős vígjátéki színésznővel van dolgunk, olyannal, akire, ha Deanna Durbinnek vagy Danielle Darrieux-nek hívják, filmsorozatokat írnak, és szériában kamatoztatják lírai humorát, komikus báját, bájának komikumát. A Potyautasban - egy francia körúti bohóságban - kiderült, hogy mindezt színpadon is tudja: énekel, táncol és elragadó értelmességgel poentíroz, de rangon alulinak tartották ezt leírni róla.

Szerepről szerepre nőtt. Darabról darabra jobb lett, többet tudott - nem az életről, mert azt kezdetben is tudta, mint minden igazi művész -, a mesterségről. Mesterszínésznő lett. Egyforma biztonsággal mond el nébány versszakaszt egy mechanizált tömegjelenetekkel teli politikai plakát-darabban, játszik Csehov-atmoszférájú drámát, érett asszonyt, kisleányt, intellektuális színházat és érzelmes csacsiságot.

Es tulajdonképpen azt is elfelejtették leírni róla (nem Brecht-Jchannája kapcsán, hanem az Úri muri Rozikájaként), hogy modern színésznő, hogy mennyire modern, és mennyire nem modernistán modern. A filmgép előtt tanulta a finom mikromimikát vagy belső adottsága; halkabb egyénisége következtében keveri pasztellekből széles színskáláját vagy az előnytelen hang-anyag fakultságához nem tartja illőnek a harsányabb mimikai hangot - tény, hogy halk és természetes játékmódja a modern színjátszás egyik jelentékeny alakjává teszi.

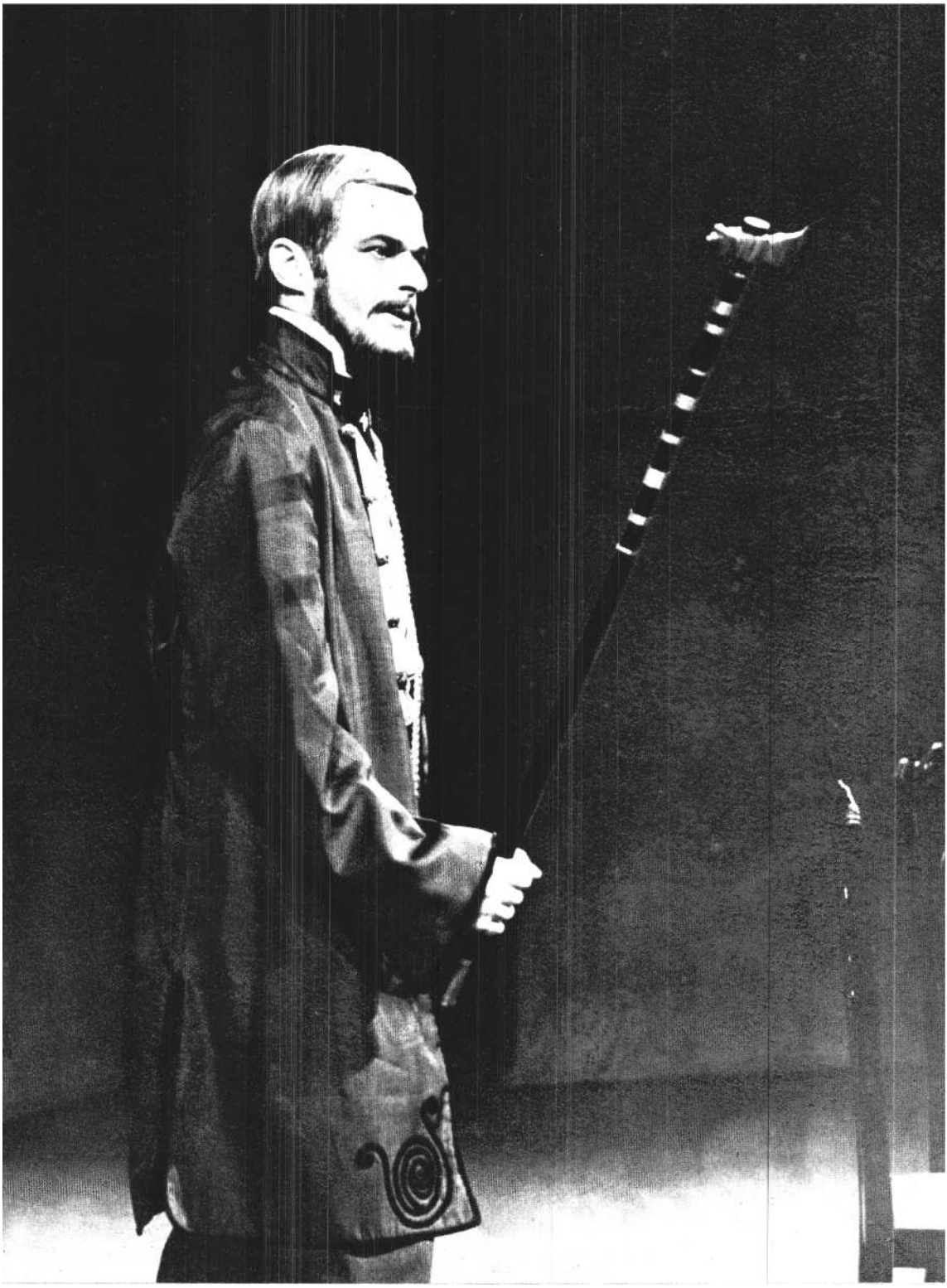
... és már Helgáról beszélünk, Zorin Varsói melódiájának hősnőjéről, akit két nagyszerű partnerével, Sztankay Istvánnal és a rendező Iglódi Istvánnal össze-hangolva teremtett meg.

Leül Sztankay karosszéke mellett egy zsámolyra. Nézi, szeretettel, szomorúan. Nyugalom ömlik szét benne, de nem boldog. Kintről rádiózajok. Fut a szilveszteri idő. Már vendégségben kellene lenniök. Fel kéne ébreszteni - rebben meg madár-

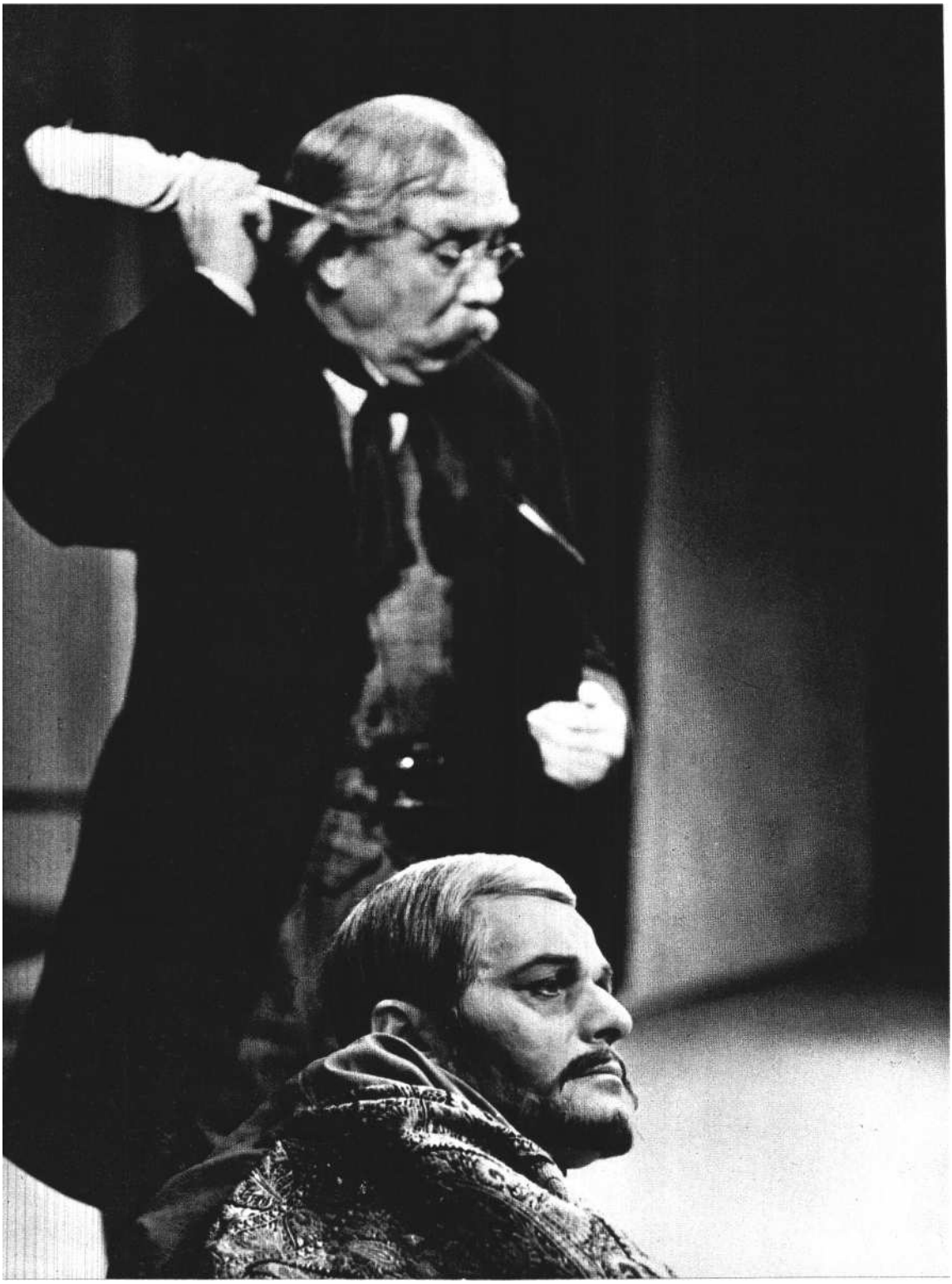
TÖRŐCSIK MARI ZORIN: VARSÓI MELÓDIA CÍMŰ SZÍNMŰVÉBEN (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

TÖRŐCSIK MARI ZORIN: VARSÓI MELÓDIA CÍMŰ SZÍNMŰVÉBEN

TÖRŐCSIK MARI *ZORIN:* VARSÓI MELÓDIA *CÍMŰ* SZÍNMŰVÉBEN



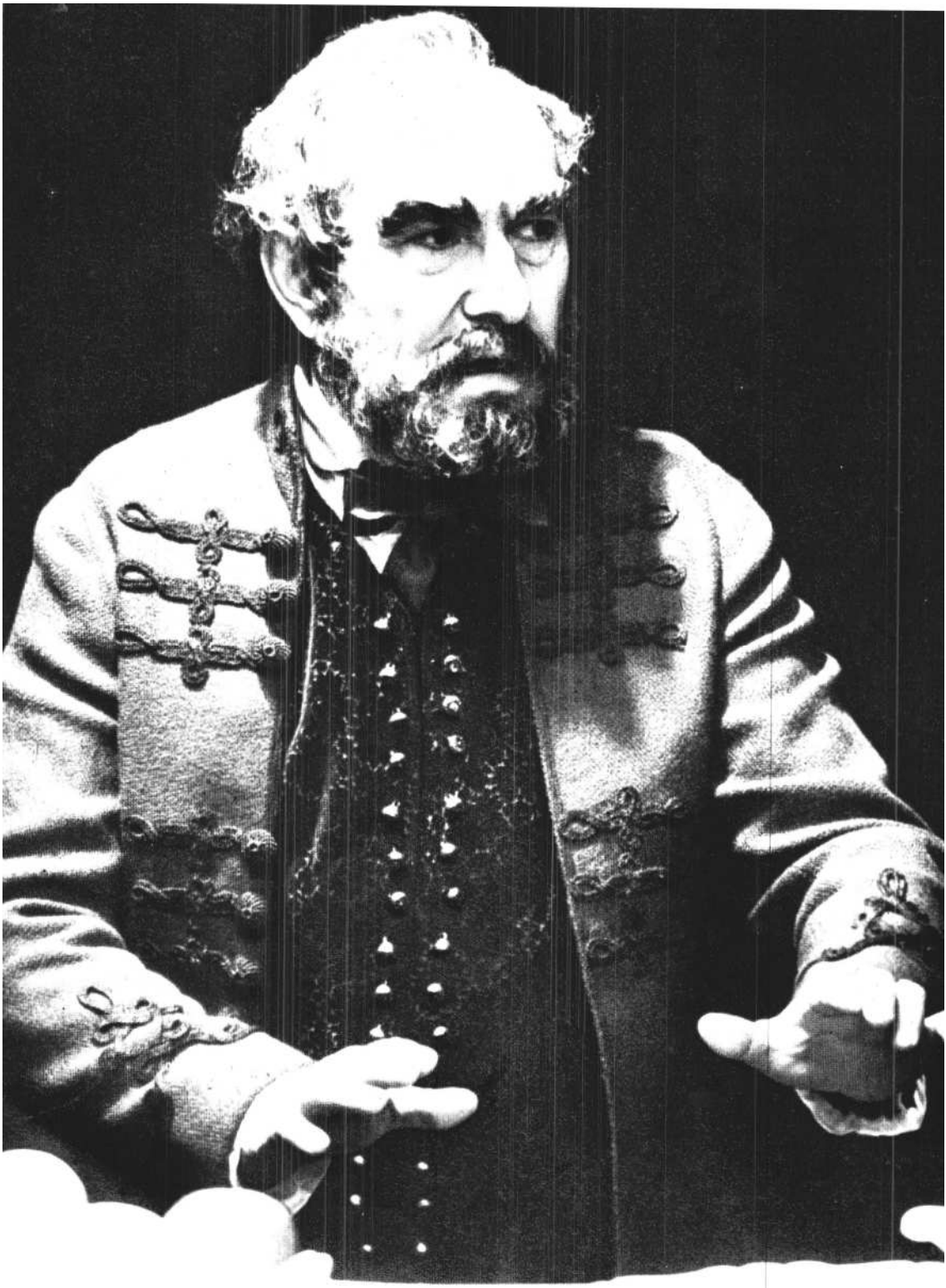
KRÚDY *GYULA: A* VÖRÖS POSTAKOCSI (VÍGSZÍNHÁZ) - ALVINCZI EDUÁRD: DARVAS IVÁN



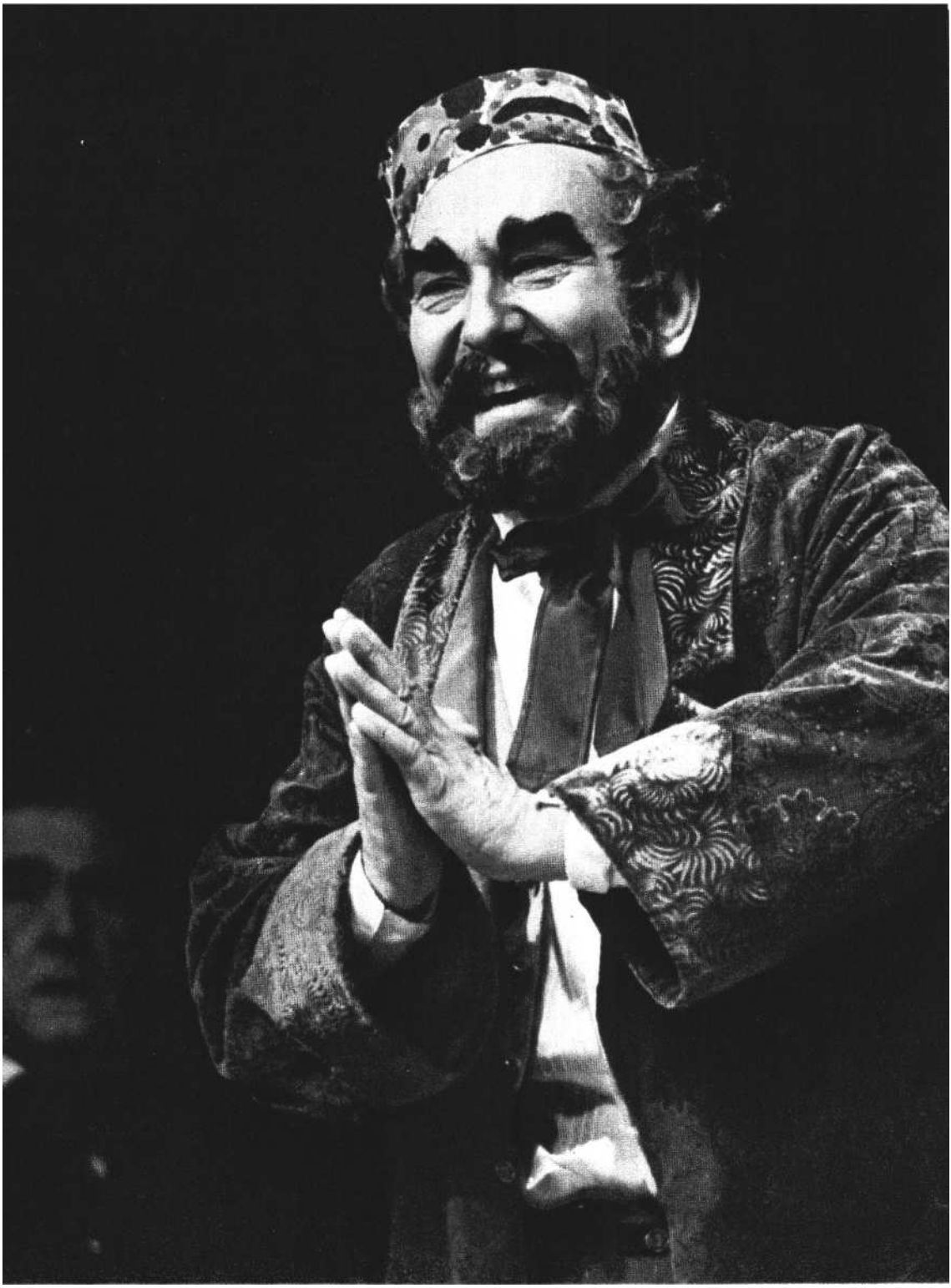
KRÚDY GYULA: A VÖRÖS POSTAKOCSI (VIGSZINHÁZ)
ALVINCZI EDUÁRD: DARVAS IVÁN, SYLVESTER: PETHES SÁNDOR

KRÚDY GYULA: A *VÖRÖS* POSTAKOCSI (VÍGSZÍNHÁZ) - ESZTELLA: HALÁSZ JUTKA

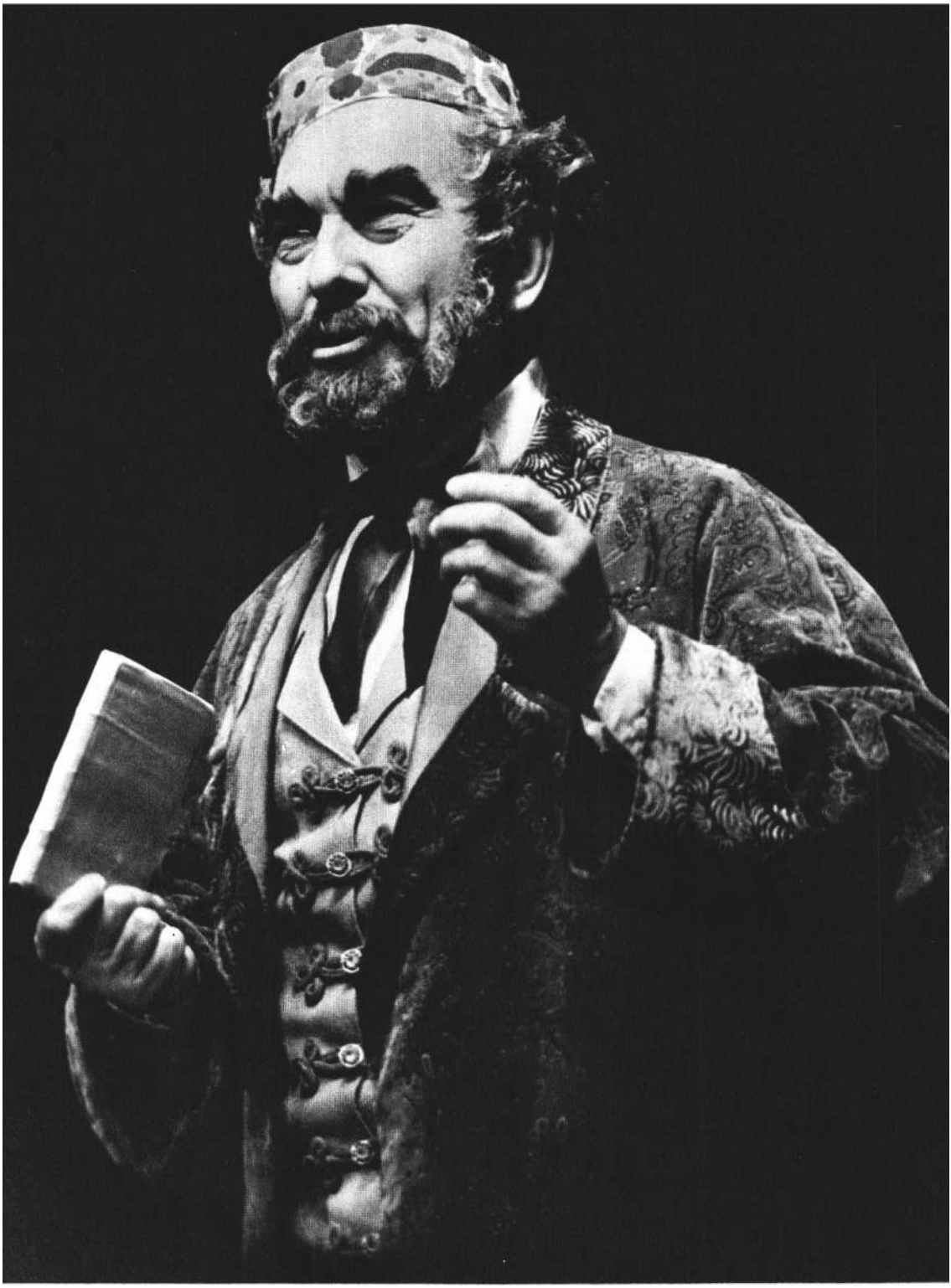
KRÚDY GYULA: A VÖRÖS POSTAKOCSI (VÍGSZÍNHÁZ)
STEINNÉ: BULLA ELMA, REZEDA KÁZMÉR; TAHI TÓTH LÁSZLÓ



NÉMETH LÁSZLÓ: SZÉCHENYI (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). A CÍMSZEREPBEN: BESSENYEI FERENC



NÉMETH LÁSZLÓ: SZÉCHENYI {BESSENYEI FERENC



NÉMETH LASZLÓ: SZÉCHENYI (BESSENYEI FERENC)

teste. Elmosolyodik. Nem lehet ezt az alvó férfigyereket felkölteni. Aludjon csak. És strázsál guggolva. Hosszú némajáték, mégsem hosszadalmas. Néznénk még az arcát, a testét, félszeg és csöndes rebbenéseit, aggódó fájdalmát. Csöndes szerelélésében az elmúlás, az érzelem elmúlásától való félelem is bujkál: ha felébred, talán véget ér a szerelem. Amíg őrzöm az álmát, addig biztosan az enyém.

Ez a bölcs-együgyű-boldog-boldogtalan--gyermeki-asszonyi álomstrázsálás két másik emlékképet idéz.

Az egyik ugyancsak a Katona József színpadán Arbuzov Tányájának második felvonásvége volt, amit Konszkij vendégrendezésében játszott el - ugyanannak a Konszkijnak a rendezésében, aki most Zorin darabját ajánlotta a színésznő és a szín-ház számára. Hosszú némajáték volt az is. A színpad hátterében ült az ablaknál, kifelé bámult, karján csecsemőjével, és lassan kihűlt benne a világ, mozdulatlanul maradt magára, hirtelen megértve a halált és magányra ítéltségét is. Fiatal volt, majdnem gyereklány és fiatal színésznő, de ez az ablaknál ülés megrendítően szép volt és mély, és biztos ígérete egy bontakozó nagy színésznőnek, aki az életről gazdag és költői dolgokat fog még elmesélni. Érdektelenné vált hirtelen, mennyit tud Törőcsik a színpadi mesterségből, amikor ilyen poétikus pillanatokat volt képes teremteni.

A másik mozdulatot nem ő játszotta el, hanem Csuhraj Tiszta égbolt című filmjében Drobiseva, amint gyerekágyában fel-húzott lábakkal nézi a férfit, akit szeret, nézi hogyan alszik: figyeli az álmát és magába akarja szívni az arcát, hogy rövid együttlétük után, ha el kell válniok - hiszen háború van - övé legyen ez az arc, meg bírja őrizni emlékezetében.

Butácska magasszárú cipőben, kinőtt gyerekruhában jelenik meg az első felvonásban, gyöngyházmosolyával. Mosolya mindig feltételezi a szenvedést, de bátran néz elébe és vállalja: tudjuk, nem roppan majd össze.

Mennyi színe van, mennyire játékos, mennyire felszabadult! Es milyen higgadt és szilárd tud lenni később, amikor elmúl-nak az éjszakai kóborlások esztendei, várótermekben, múzeumokban bujkálások, lopott csókok.

Azután - a második részben - mint Varsó énekes sztárja jelenik meg. Nem színésznősre öltöztette Schäffer Judit. Eleganciája diszkrét. Egy sztár inkognitó-ruháját viseli. Puha és lusta mozdulatokkal jár, elkényeztetetten mozog. Nem kényeskedik, de mégis olyan valakinek a mozdulatai ezek, aki hozzászokott a körülszeretgetéshez és ahhoz, hegy folyton figyelik. Álfesztelenség, begyakorolt mű-közvetlenség, kidolgozott egyszerűség.

Kezei repkednek. Kényeskedők és finoman manikűrözöttek. Dizőz-kezek. Elkényeztetettek. Kesztyűt hordó kezek. S amikor a vendéglő közönségének közkívánatára énekelni kezd, olyan finomkodó kecsességgel tartja jobbjában a mikrofont, hogy meggyőződésünk: mindenki kedvence. Varsó divatos dizőze, aki dekoratív affektációval jelzi, mennyire kedve ellenére van éppen most a siker; a fiú felé táruló bocsánatkérő kezek mutatják, köznapi számára az ünneplés.

Abban azonban nem vagyok biztos, hogy Törőcsik is tudja, mennyi finomsággal jelzi Helga lassú belesüppedését a rutinba; azt a folyamatot, amikor már nem örömmel művész, hanem gyötrelmes nyűg-ként, fárasztó munkaként, amikor terhes már számára az obligát siker, és a telefon-számla kiegyenlítéséért vagy nyaralója betonoztatásáért énekel. Apró, árulkodó jelek utalnak arra, hogy Helgából a szerelem kihalásával párhuzamosan a művészet lángja is kihamvad. Elfásul, mind üresebb művész lesz, aki - mert nem talál örömöt az életben - nem képes örömöt szerezni jószívvel az embereknek sem. Nem arról van szó, hegy Törőcsik a betétszámát milyen hangterjedelemmel énekli, mert az kifogásolhatatlan: az átélés hitelesíti) hangját. A kérdéses nem az tehát, hogy Törőcsik milyen énekesnő, hanem hegy Helga milyen énekesnő Törőcsik ábrázolásában.

Minél elkényeztetettebb puhasággal mozog, minél inkább jól érzi magát a drága ruhákban, minél inkább szolgálatra várva tartja oda magát a feladandó kabát elé, minél távolabbi, északibb tekintettel néz arra, akit szeretett: annál nyilvánvalóbb, hogy már csak a gépies tudás, hajdani friss tehetségének kamatai éltetik művésze-tét. Nem lehet részvétlennek lenni és jó művésznek is egyszerre. Aki pedig elfelejti egykori szeretetét és már nem emlékszik a szerelemre, az nem képes igazi érzelmekre a művészetben sem.

Ahogy elmegy a színpadról - otthagyva újabb tíz évre azt, akit szeretett - ez nem a hangsúlyos színpadi kimenés, nem tapsra éhező távozás : kimegy, nem néz a férfira, szürke szavakat mond, hogy távoltartsa magától a másikat, nehogy megzavarhassa elhatározottságát, mert most már egyedül kell megoldania az életét, nem számíthat a másikra. Suta, kicsit féloldalas kimenetele azért olyan fájdalmas, mert kerüli a hangos hatásosságot, nem teátrális távozás: (tudjuk) nem lesz öngyilkos, sem alkoholista ezután. Nem züllik el. Élni fog. Egyszerűen, egyedül, mint eddig, csak egy remény-nyel kevesebbel. Élni fog, ami a legnehezebb.

Újabb tíz év. Harmadik megjelenésére egészen kihűltek kislányos színei. Hűvös és elegáns. Fáradt és üres. Finom gúny bujkál a hangjában. A megkeseredett okos nők gúnyos védekezése. Nemcsak ennek a férfinak szól a gúny. Csípős lett a modora. Bújtatott csípősség ez, hiszen siker-ember, aki beleunt a sikerbe picinyt, de nem annyira, hogy otthagyná vagy kockáztatná bárkinek is a sértődését.

A búcsú pillanatában a szöveg annyit mond csak: *Vitek, vigyázz magadra!* Semmitmondó szöveg, és ezzel vége is a jelenetnek. *Vitek!* - mondja, és olyan ötletszerű hirtelenségű utánaszólás ez, mintha most, most eldőlne valami, de az utána tartott szünetben végiggondolja, hogy nem érdemes - nem szabad - felkavarni a régi viharokat, nem érdemes - nem lehet - feltámasztani a kihűlt érzéseket. És lemondóan és beletörődve - *Vigyázz magadra!* - mit lehet még mondani, hogy ne legyen sok és kevés se: érezze a férfi, hogy igazi volt az érzelem valamikor, és nem szeretné a jövőben sem, ha bármikor is sajnálnia kellene vagy szégyellnie ezt az érzelmet. Búcsút intő jobb keze ott marad a levegőben. Lefittyed. Bután és társtalanul lóg, azután megfordul és megy vissza a pódiumra énekelni.

Zorin darabjának bemutatása után szétfoszlott a szakmai fanyalgás, és egycsapásra tört ki a rajongás helyette. Ez megijesztett. Egyetlen ellenvéleményt sem lehet hallani most Törőcsik szerepmegoldásáról vagy tehetségéről. Az egyöntetűen kollektív el-olvadás mindig ijesztő.

Természetesen most ő lesz az ügyeletes zseni. A színházi szakma mindig kinevez valakit ügyeletes zseninek, mert ez fegyver a többiekkel szemben; mert nem kell a többiekkel törődni, ha csak egyért rajong-hatunk; s már (felelőtlen) rajongásunk fel-ment minket attól, hogy figyelemmel kísérjük a bontakozó tehetséget, a kínlódó és vajúdó tehetséget.

Kényelmes szokás.

Ha belehal művészileg: igazolni látjuk előítéleteinket.

Ha mégis naggyá lesz a gyötrelmes évek adójával: nélkülünk, az egész színházi szakma segítsége nélkül lesz azzá.

műhely

SOMOGYVÁRI RUDOLF

A második Babel-szerep

Babel novelláit olvasni nagy élvezet. Babel darabjait játszani a legnagyobb élvezetek közé tartozik. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy Babel mindkét darabjában, az *Alkonyban* és *a Máriában* is játszhattam. Hálás vagyok a Thália Színháznak azért, hogy nemcsak a közönséggel ismertette meg ezt a sokáig méltatlanul elsüllyesztett szerzőt, hanem minket, színészeket - s engem is - megajándékozott Babel szerepeivel.

Miért olyan jók Babel szerepei? Erre a novellista Babel ad magyarázatot. Amilyen tömörek a novellái - sokszor egy-másfél oldalon egy egész világ tárul elénk - ugyanolyan tömörek a szerepei is. Egy-egy mondatukba az író nemcsak a figura legjellemzőbb megnyilatkozásait tömöríti be-le - szinte szétfeszítve a mondat kereteit - hanem az egész kort, az egész világot is, melyben a figura él és megszólal. Nincs ezekben a szerepekben egyetlen fölösleges szó. Ezért jók - de éppen ezért nagyon nehezek is. Nincsenek bennük pihenők, üresjáratok, nincs bennük a színész számára lehetőség újabb és újabb nekirugaszkodás-ra egy következő, fontosabb jelenethez. Itt minden jelenet, minden mondat mindig a legfontosabb. Ezért Babel figuráinak megalkotásához igen koncentrált felkészülés szükséges.

Mikor Dimsic, az uzsorás szerepét megkaptam *a Máriában,* már mögöttem volt az *Alkony* Benya Krikje. Ez csak annyi könnyebbséget jelentett, mint mondjuk a szülő nőnek az, hogy már szült, és ismeri a folyamat minden fázisát és nehézségét, de mindent újból végig kell csinálnia. A hasonlat talán nem a legjobb, de egy színész munkája, amikor újabb szerepet elevenít meg, egy kicsit mindig a szüléshez hasonlít.

Kézhez kapni a szerepet - a jó szerepet - nagy öröm. Hordozza az ember magánál, ott van a táskájában, a zsebében, elő-elő-veszi, bele-belenéz, újra elteszi: ismerkedik vele. Majd nekiül, és elkezdi tanulni. A vágy egyre sürgetőbb: jó lenne már tudni. Aztán gyorsan, nagyon gyorsan megtanulja a szöveget, hogy az első akadályon túl legyen, és elkezdődhessék az igazán nagy munka: a szerep életrekeltése. Azt hiszem, ahány színész és ahány szerep - ez mindig más és más. A szerep kézhezvételekor érzett öröm, majd a szöveg megtanulását követő megkönnyebbülés után mindig valamilyen ellenállás lesz úrrá rajtam. Hogy mi ez? Azt hiszem, soha nem fogom tudni megfejteni. De talán nemis kell. Nem szám-tanpélda ez. Az ellenállás egyre nő, minél jobban és mélyebben akarok belehatolni a szerepbe. Újabb és újabb ismeretlenekbe ütközöm, majd eljön a szerepalkotás[i] legrosszabb időszaka: reménytelennek látom a harcot, fel akarom adni, gyengének érzem magam, kicsinek, butának, méltatlannak, eluralkodik rajtam valami szorongó kisebbségérzet, menekülni akarok az egésztől: hogy lehetne megszabadulni? Sehogy. Végig kell csinálni.

Dimsic egyik legkedvesebb szerepem. Markáns vonások, finom kis árnyalati változások teszik reálissá. Mindezeket megismerni benne, magyarázatot találni rájuk, magamévá tenni és magamon keresztül kivetíteni - ez volt az a nagy harc, melyet megvívtunk egymással, és most jóleső kimerültséggel, a jó harc termékeny és boldog fáradtságával lépünk esténként a szín-re, megmutatni magunkat, Dimsic meg én.

Ritkán volt ennyire jó színészi közérzetem, mint most, mikor Dimsicet játszom. Úgy érzem, sikerült teljesen megismernem, és biztos vagyok minden kis mozdulatában, rezdülésében. Ezért szeretnék reagálni a kritikák egy részének arra a ki-tételére, hogy a hanghordozással való jellemzés talán nem feltétlenül szükséges. Higgyék el nekem, nem hatáskeresés és nem karikatúra ez. Annyira ismerem, meg-ismertem Dimsicet, hogy szinte biztos vagyok abban: így beszélt, csak így beszélhetett, mert ha nem, ebben a nehéz szerep-alkotási folyamatban a figura „ellenállt" volna nekem.

Vizuális típus vagyok. A szerepeket, a figurákat azonnal látom magam előtt, s ezt az első látomásomat mindjárt le is rajzolom. Szereppéldányaim tele vannak skiccekkel: első elképzelésem a figuráról oldal-nézetből, szemből, majd egész alakban. Apáthi Imre egyszer meglátva ezt, felhívta figyelmemet, hogy ne csináljam, mert anynyira megköthet, hogy nehezen tudok szabadulni a későbbiekben egy ilyen - első benyomásra nyilván nem mindig helyes - képtől. Mint annyi jó tanácsát, ezt is megfogadtam. Azóta kevesebb a firka a szerepeimben, de azért teljesen nem tudtam megszabadulni ettől a rajzos szerepfogalmazástól.

Dimsicet is rögtön láttam magam előtt. Persze nem úgy, ahogy azután eljátszottam. És ezért volt Apáthinak igaza. Mert bizony a próbák későbbi időszakában erősen zavart az első elképzelésem. Minden színész használ úgynevezett „mankókat" egy-egy szerep életrekeltésének kezdeti stádiumában. Ezek sokfélék lehetnek, és mindig a színész ösztöneiből fakadnak. Lehet ez a „mankó" egy-egy kellék, amit a színész eleinte nélkülözhetetlennek vél, majd később elvet mint szükségtelent vagy egyenesen zavarót; lehet, hogy a szerepet a karikatúrája felől közelíti meg, ezzel megtalálja a markáns vonalait, melyek később „elkomolyodnak" és megtelnek az igazi tartalommal. Szükséges eszközök ezek, melyek csak később válnak feleslegessé. Baj akkor lesz, ha a színész „mankójától" nem tud vagy nem mer megszabadulni a rendelkező próbáktól a főpróbáig. Igy soha nem játszhat el egy szerepet differenciál-tan, hiszen kötve van tárgyakhoz, eszközökhöz, szélsőséges elképzelésekhez, külsőségekhez.

Dimsic roppant markánsan megírt figura, nagyon csábított a karikatúrája. Le is rajzoltam, nem is egyszer. Valamiféle halvány célzás utal arra a darabban, hogy talán vöröshajú. Ej, de jó vöröshajú, puklis, csámpás, rövidlátó karikatúrát lehetett volna belőle csinálni! Úgynevezett „ziccer" szerepet. De amikor próbáról próbára lassacskán egyre jobban megismertem ezt az embert, fokról-fokra rájöttem: egyáltalán nem szükséges, hogy vöröshajú legyen. Túlzásnak tűnt már. Ekkor barna parókában láttam, rendetlen szakállal; majd még jobban megismerve eldöntöttem, hogy sem-miféle paróka nem szükséges, lehet ennek a Dimsicnek akármilyen haja, hiszen nem az dönti el tetteinek és gondolkozásmódjának milyenségét. Lehet akár olyan is, mint az enyém. Így is játszom. A rendetlen szakáll se kellett már, sőt egy kis jól ápolt szakállacska sokkal kifejezőbb. Puklisságról, csámpásságról meg egyenesen szó sem lehet. Annál jobban kitűnik kisstílűsége és parvenűsége, ha délceg, jól ápolt ember látszatát akarja kelteni, aki teli zsebbel úgy gondolja : mindent megvásárolhat. Meg kellett keresnem azt az egy-két szituációt, amikor egy-egy lépésnél előbukkan jól álcázott lúdtalpa. Ezzel sikerült elérnem, hogy elhitetem: ez az ember külsőséges dolgokkal másnak akar látszani, mint ami valójában. Ez így már jellemábrázolás, nemcsak egy tulajdonság illusztrálása.

Mennyire örültem, mikor az egyik próbán a darabban szereplő italos üveggel ki-alakult egy játék, mellyel Dimsic jellemét még formálhattam. Az italt - amint Dimsic elmondja - a páncélvonatról kapta. Ebből töltöget többször a darab folyamán. Elég lenne ennyi is, hogy megismerjük belőle, kikkel cimborál. De sokkal jobban megvilágítja jellemét az, ahogyan tölt. Minden töltés után újra meg újra elrejti az üveget - ki-tűnik, mennyire fösvény, kicsinyes. Egyik „beszerzőjének" épp hogy egy kortyot lötytyint oda, egy - a polgárháború viharában magát ennivalóért prostituáló - úrilánynak óvatosan ad néhány csöppet, de még abból is visszatölt. Csak amikor nagyon előkelő akar lenni, akkor pazarolja és henceg vele. Ilyenkor az üveg ital már nemcsak egyszerűen kellék, hanem belső tulajdonságok kifejezését szolgáló eszköz. Ez a sok-sok apró kis igazság teszi hitelessé az ilyenfajta figurát. Nehéz és fáradságos az út, amíg ezekből minél többet megtalál az ember, és amíg a sokból kiválogatja azt, amire valóban szükség van.

Sorolhatnám még tovább a kis igazságok aprólékos keresőmunkáját, mely természetesen soha nem egyedül csak a színész munkája, hanem rendezővel, partnerekkel közösen végzett tevékenység. De nem bízhatja magát a színész kizárólag csak a rendezőre, sem pedig a próbán megszülető ötletekre. Rengeteg „házi feladat" van egy szereppel. Neki kell ülni és ki kell hámozni a szövegben, a szituációkban rejlő lényeget, és megkeresni a leghitelesebb kifejezőeszközöket. Közben természetesen csapong a fantázia, de mindig csak az adott keretek, a konkrét figura és szituáció keretei között. Ha nem így van, az öncélú eszközök kerül-nek túlsúlyba, melyek lehetnek önmagukban jók vagy akár még hatásosak is. Lehet, hogy az életben kis hazugságokkal széppé, szebbé tehetünk bizonyos szituációkat, de a művészetben nem lehet hazudni, mert a hazugság azonnal kiütközik. Tudatosság és ösztön nagyszerű együttes munkája ez az igazságkeresés, és nincs jólesőbb érzés színész számára, mint amikor egy szerepben úgy érzi, hogy sikerült megközelítenie.

Lehetne egy szerepre való felkészülésről még nagyon sokat írni, írtak is már, sokkal jobban, mint én. Nem akarom sokakkal együtt azt mondani, hogy a színész ne írjon, hanem játsszék. Igenis írjon, ha van mit. Ha bárki is megértett vagy megérzett valamit egy színész szerepalkotó munkájából, akkor valóban nem hiába írtam. De azért én is szívesebben játszom, hisz az a kenyerem, és szerepalkotó munkám eredményét - az életre keltett Dimsicet - szíve-sebben prezentálom, mint első próbálkozásomat a készülés folyamatának papírra vetésében.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG NEGYEDÉVI PROGRAMJÁBÓL

Szeptemberben beszélték meg a Szövetség munkatervét. Az elnökség a munkaprogramot jóváhagyta, majd a tagozatok konkrét feladatokra bontották fel.

A Szövetség és a Szakszervezet közös elnökségi ülése a két szervezet együttműködésével kapcsolatos feladatokat tárgyalta meg. A titkárság sajtótájékoztatót adott a Szövetség évi munkaprogramjáról, illetőleg feladatairól. A dramaturgoknak dr. Benedek András élménybeszámolót tartott a Berlini Művészeti Hetek színházi eseményeiről, amelyen a Szövetség delegátusaként vett részt; a szcenikai tagozatban Bőgel József tartott előadást a mai magyar díszlet- és jelmeztervezés kérdéseiről. Az Újságíró Szövetséggel közös rendezvényen színházigazgatók, rendezők, dramaturgok és a színházi kritikusok előtt Politikus színház címmel Hermann István tartott előadást. Az előadóművészek számára Dersi Tamás előadása segítséget nyújtott az esztendő jubileumi ünnepségeinek műsorösszeállításához. Az igazgató tagozat összejövetelén a Pénzügyminisztérium meghívott illetékesei a színházak költségvetési kérdéseiről adtak tájékoztatót.

---

fórum és disputa

HUBAY MIKLÓS

Totális színház -eszme nélkül?

„Mi, akikben megvan az úgynevezett totális színház szenvedélye, most itt állunk az effajta színház legmesteribb és elvitathatatlan példája előtt, amely ráadásul az egész egyetemes színház forrásaként ismertetett el.

De bármilyen érdekesek lettek légyen is az Oreszteia színrevitelével kapcsolatos technikai problémák, ami minket igazából sarkall Aiszkhülosz remekművének bemutatására (még jelenlegi felkészültségünk ellenére is) - az egyes egyedül az volt (túl az Oreszteia-megkövetelte színházművészeti tudáson, amely számunkra már elveszett és amelyet csak szerényen próbálgatunk részleteiben újra fellelni) -, hogy ez a mű abszolút módon tartalmazza a kapitális jelentőségű - sőt: aktuális jelentőségű - eszméknek kötegét."

Jean-Louis Barrault ezekkel a szavakkal zárja le az Oreszteia színpadi előkészítéséről szóló tanulmányának első felét, amelyben a szcenika, rendezés, zene, sőt a jellemek és a szövegmondás felmerült problémáiról is szólt, hogy áttérjen arra, amit - íme - mindennél többre tart, ami a leírt szöveg elemzésén és lehetőség *túl* tárul fel, és ez: a lemeztelenített drámai akciók és az ezekben megnyilatkozó drámai eszmék világa. *„A kapitális, sőt aktuális jelentőségű eszmék"* világa. Ahol igazolódik egy drámai mű előadásra érdemessége vagy érdemtelensége.

Azért idézem itt a „totális színház" e nyíltan hitvalló mesterének a szavait, mert - úgy érzem - válasz van bennük arra a tanulmányra, amely a SZÍNHÁZ legutóbbi számában jelent meg Staud Géza tollából. Úgy érzem ugyanis, hogy Staud, a totális színházról szóló tanulmányában, épp azon a ponton torpan meg, jobban mondva: cövekeli le magát, ahol Barrault, látjuk, szárnyakat kap: a drámai eszmék világa küszöbén.

A „Totális színház" című értekezés jó pár évvel ezelőtt már elhangzott - ha jól emlékszem - a Magyar Tudományos Akadémia valamelyik termében. Nem értettem egyet vele, s egy improvizált felszólalásban el is mondtam, miért nem.

Kíváncsian olvastam most újra ezt az értekezést: vajon megint felébreszti-e bennem az ellenkezés szellemét? Felébresztette. S mivel ismét felkértek a hozzászólásra, ezúttal megpróbálom megtalálni nemcsak az ellenérveket, hanem azt is, hogy miért érzem gyökeresen különbözőnek a színházról *való* koncepciómat attól, amit Staud vall ebben a dolgozatában.

Hadd bocsássam előre: egyáltalán nem azért, mintha a teljesség színháza (amelyben van zene, tánc, képzőművészet is - és miért ne lenne?) engem akár a legkisebb mértékben is riasztana. Ellenkezőleg: vonz és lelkesít. (Talán mondanom sem kell, hogy boldogan veszek részt drámakomponáló és - író tehetségemmel operacsinálásban, musical-ben, megadott zenére táncdrámát is próbáltam már szerkeszteni egyszer Euripidész Bakkhánsnőiből. S hogy szívesen csinálok filmforgatókönyvet, annak fő oka - a kevésbé jövedelmező drámaírói tevékenység finanszírozása mellett - hogy nem bírok ellenállni a kifejezőeszközök és regiszterek szédítő gazdagságának, amely filmcsinálásban - már az íróasztal mellett is és a rendezővel együtt koncipiálgatva - feltárul s elragad.)

Staud Gézának tehát nem a totális színházról való gondolatait érzem idegennek magamtól, hanem egyáltalán: a színházról való gondolatait.

A részek *és az* egész

Úgy látom, Staud a színház művészetét különböző, kialakult, elhatárolódott, szuverén művészetek egyesülésének tekinti s így dobhatja be aztán e művészetek közti hierarchia kérdését

is. Eris almájaként. Ez a szemlélet érzésem szerint mechanikus szemlélet. A részektől nem veszi észre az egészet. A színház - állítom - lényegében *homogén* művészet. A közönség szempontjából éppúgy homogén (legalábbis a jó színház), mint ahogy belülről, az alkotók szem-pontjából is az. Bármennyire specializálódott légyen is a különböző területeken formálódott alkotók tevékenysége, amint a színház számára dolgoznak, minden egyes alkotó *az egész* (mondjuk mi is így) *spektákulumban* gondolkodik. Az egyik írva, a másik játszva, a harmadik rendezve, a negyedik tervezve - de *egyet* csinálnak, *egy* színházi alkotást. S szerintem vaskos tévedésekhez vezet a színház vizsgálatában nem ebből az egységből kiindulni, hanem az „öntörvényű művészetek" szuverén létéből, amelyek csak valamely kompromisszummal találhatnak egymással modus vivendit, mint holmi presztizsmániás nagyhatalmak.

Az efféle szemléletet félrevivőnek érzem - például idézek ebből a dolgozatból: „Az egymás mellett jelentkező művészetek, illetve szimultán művészi mozzanatok egymáshoz való viszonya rendezetlen halmazatnak, mellérendelésnek vagy alárendelésnek tekinthető-e?" Vagy: „Az önelvűség feladásának mértéke pontosan nem határozható meg a színjáték komplexumában közreműködő művészeteknél."

A színházban, szerintem, nem egymástól elhatárolt, zárt művészeti koncepciók összepászításáról van szó, hanem egy olyan équipe-munkáról, amelynek legcsodálatosabb sajátossága éppen az, hogy lehetőséget ad minden egyes alkotónak, hogy a saját határain túl bízvást gondolkozzék a másik alkotó dimenzióiban. „Én, én vagyok Bánk!" - jegyezte fel Katona József drámaírás közbeni alapélményét. Ez azt is jelenti, hogy drámaírás közben ő a Bánkot játszó majdani színészekkel is azonosul. Egressytől Latinovitsig és tovább. Mint ahogy ezek a színészek a Katona szövegét mondva: Katonával van-nak egy misztikusnak nem is mondható, nagyon konkrét unióban. Hiszen ők is úgy érzik, hogy „én, én vagyok Bánk!"

A színház első alapvető tanításának én azt tartom, hogy az ember nincs egyértelműen bezárva a maga kialakult sorsába, hiszen a szerep révén az író is, a szereplő is és a közönség is átléphet, „kirándulhat" más sorsokba. Ezért érdemes színházba járni. S ehhez most hozzáfűzném, hogy a színház második alapvető tanításának pedig azt tartom, hogy a „színházi ember" nincs bezárva a maga diplomatokjába, mert - bár látszólag csak a maga mesterségét folytatja - számolhat és számolnia is kell más művészek tehetségével. És ezt a bizonyos „másik művészt" nem határként érzékeli, falként, ameddig ő terjedhet, s aztán ne tovább, hanem éppen megnyíló lehetőségként, amelyben - a „másikban" - ő maga is továbbnyújtózhatik.

Én a tiszteletet ott adom meg, a magam művészete szabályai szerint, a színésznek és a rendezőnek (ha tetszik: a zeneszerzőnek és a díszlettervezőnek, egyszóval színházcsináló munkatársaimnak), hogy írás közben az ő kifejező eszközeikben (s nem is csak az eddigi, hanem a jövőbeli, esetleg épp az én révemen megszerzendő művészi eszközeikben) gondolkozom. S főként abban, hogy ezt magamban nem megszorításnak érzem, művészi személyiségem megnyomorításának, hanem éppen lelkesítő ablaknyitásnak, faldöntögetésnek. S drámaírói munkám legszebb koszorúja, ha színész és rendező (esetleg zeneszerző vagy díszlettervező) számára én lehettem, bár csak egyszer is, *megnyilatkozási lehetőség*.

Vagy mondjuk így: magamegmutatásra *másoknak is* alkalom.

Futballcsapathoz, életre-halálra várvédőkhöz, összekötözött alpinistákhoz, szerelmesekhez inkább hasonlítható a színházban összeműködő írók-művészek viszonya (feltéve, ha csakugyan összeműködnek), mintsem fülemülefüttyön pereskedő szomszédokhoz. Az „önelvű" művészetek fölé- és alárendelésének az az elmélete, amelyet Staud itt portál: határpöragresszivitást vezet be oda, ahol a homogén élménynek és az enyémtieddel meg nem zavart kollektív munkának kell honolnia - hisz különben az egész nem ér egy fabatkát sem.

Görög „librettók"?

Ezzel a „hierarchia"-elmélettel elsősorban a drámairodalmat sérti. Kezdi a görögökön.

„... a görög drámák - amelyek az ókori színjáték komplexumának nagyszerű librettói voltak."

Ez nem igaz. És különösen nem igaz azzal a hangsúllyal, amellyel Staud a librettót emlegeti. A görög drámák tisztelete nem újkori humanista találmány, ahogy azt Staud, ugyanebben a dolgozatában állítja. A görög dráma - és nem a produkció - versenymű volt. A díjazás pedig irodalomtörténeti esemény.

A három klasszikus drámaíró eredeti szövegeit mindjárt haláluk után a fellegvárban helyezték el, hogy későbbi szövegromlást ezen az alapon megakadályozhassanak. A dráma szövegét elvető színészt kifütyülték és leparancsolták

a színpadról. Arisztophanész *a Békák-ban* (304. sor) kigúnyolja azt a Hegelochos nevű színészt, aki Euripidész egyik darabjában *γάλην* helyett *γάλήν-t* mondott. (És még mondja Staud, hogy a színháztörténet a XIX. századig elhanyagolt stúdium volt!). S teszi ezt épp az az Arisztophanész, aki egyrészt utálta Euripidészt, másrészt pedig - gondolom, ebben egyetért velem Staud - a totális színháznak - a drámát nemcsak versekben, hanem jelmezekben, festői színterekben, táncban, zenében komponáló - klasszikusa volt.

De nemcsak a görög, hanem minden dráma-írót sért az az érthetetlenül szűkkeblű szemlélet, amellyel Staud a drámában írói munkának általában csak a dráma *szövegét* tekinti. S a „szövegben" állandóan valami színháztól idegen, speciális „irodalmi jelleget" gyanít. (Kivételként kezeli Ibsent, Shakespeare-t és Moliére-t). Miért teszi ezt? Nem akarjuk feltételezni, hogy azért, hogy a drámaíró szerepét sikeresebben degradál-hassa. De az bizonyos, hogyha a drámaíró művében lelkiismeretesebben számbavenné a szövegen túli elemeket is: a koncepciót, az eszmét, a kompozíciót, a cselekményt, a szituáció-sort és a jellemeket - már nem bagatellizálhatná el úgy, ahogy most elbagatellizálja a dráma jelen-tőségét a színházban.

*A **drámaíró helye***

írót emlegetve, Staud mintha sohasem a színpad számára *drámát író* íróra gondolna, hanem egy olyan irodalmárra, akinek annyi köze van a drámához, mint egy műfordítónak: övé az elhangzó szöveg. De akkor kié a drámai gondolat? Ki alkotta meg a dráma szerkezetét? A hőseit? A helyzeteket, hogy a színész mondani is tudja azt a bizonyos szöveget?

Az írói mű alárendelésére Staud példája a következő: egy Petőfi életéről szóló darabban Szendrey Júlia a posztumusz hűtlenség állapotában elmondja a Szeptember végént. Hevesi figyelmezteti Bajort, hogy ne a szokott módon szavalja a verset, hanem vessen számot a szituációval, a dráma fordulópontjával. S ebből az oly magától értetődő rendezői instrukcióból Staud a következő konzekvenciát vonja le: „Ez a példa analógiásan érzékelteti, miként oldódik föl egy irodalmi remekmű autonómiája a színjáték egészében."

Egy collage-ként beillesztett vers először is semmilyen analógiában nincs a drámai szöveggel, amely eleve számot vet a jellemmel meg a szituációval. Másodszor pedig: a példa Staud fejére szól. Ami Hevesi instrukciójában érvé nyesül, az éppen egy drámai koncepció, a Petőfi-drámát író neve-nem-említett szerző koncepciója, aki a Szeptember végén számára egy tragikus szituációt teremtett. Hevesi itt, akár-milyen furcsán hangozzék is ez: a drámaíró hegemóniájának volt a szószólója - Bajorral és Petőfivel szemben.

„Most egyfajta öncélú irodalom tört be a színházba és veszélyezteti a művészi létét" - írja Staud a tanulmányában.

Bűntudattal veszem számba magunkat, magyar drámaírókat, melyikünk is hozta rá ezt a főveszélyt a magyar színházra. Melyikünk az, aki üres nyelvi játékai, zengő szövegei számára szeretne színpadot?

Szerencsére kiderül, hogy Staud - akinek a tanulmányában a leghalványabb asszociációval sem dereng fel a magyar színházművészet és dráma semmilyen újabb alkotása - ezúttal a nyugati abszurd drámaírókra gondol.

Bárha nem minket kárhoztat, akkor sem tudom, hogyan lehetséges egy színházi programot - méghozzá: a totális színház tetszetős színházi programját - adni anélkül, hogy a szerző számot vessen a magyar drámaírói törekvésekkel, jelentkezésekkel vagy a húsz év legtöbbet ígérő színházi eredményeivel.

S hogyan lehetséges, hogy a színháznak és a drámának egy olyan alapos és kitűnő ismerője, mint Staud Géza, ennyire ne vegye figyelembe az eszmék jelentőségét a színházi produkciókban - ami pedig, láttuk Barrault esetében, a rendező szívét is mindennél jobban megejti.

BARABÁS TAMÁS

Írók, fordítók, színházak és az új jogdíj-rendszer

Elmúlt az első esztendő, de az eredmények felmérése korántsem egyszerű. Az új gazdasági mechanizmus olyan szerkezeti reform, amely nem egy évre szól, s működésének bizonyos vonatkozásai is csak hosszabb idő után éreztetik hatásukat. Mindenesetre könnyebb kimutatni - már egy év után is - a hibákat, mint az eredményeket. Vagy esetleg: a vélt hibákat.

Ami az új gazdasági mechanizmus kulturális, közelebbről: színházi vetületét illeti, máris kibukkantak sérelmek (vagy vélt sérelmek), hibák (vagy vélt hibák). Különösen az új szerzői jogdíjrendszer áll a viták kereszttüzében. Kivált a nem eredeti művek gazdái - fordítók, adaptálók - háborognak.

Eddig, a régi mechanizmusban, az írónak a színházi bruttó bevétel tíz százaléka jutott. Hasonló helyzetben voltak az adaptálók és a fordítók is: bizonyos meghatározott százalékot kaptak a színház bevételéből és siker esetén (gondoljunk olyan magas előadásszámú adaptációkra - az eredeti prózai vígjátékból magyarított musical lett - mint *A kaktusz virága, a Mona Marie mosolya,* vagy olyan 350-400-as szériákra, mint a *My Fair Lady* vagy *A bolond lány)* az adaptálók és fordítók jóval magasabb jövedelemhez jutottak, mint azok a magyar író kollégáik, akik akár csak közepes sikert értek el eredeti műveikkel színházainkban.

A Művelődésügyi Minisztériumban *Malonyai Dezső, a* színházi főosztály helyettes vezetője, az egész színházi terület egyik legrégibb gyakorlattal rendelkező, kitűnő szakembere nem is titkolja, hogy az új szerzi jogdíjrendszerrel a minisztérium ezen a helyzeten kívánt változtatni.

(Egyébként hangsúlyozta, hogy miniszteri *utasításról* és nem *rendeletről* van szó. S talán nem mindenki van tisztában a különbséggel. Egy minisztériumi *rendelet* - szóljon az akár az adófizetés módjáról, akár valamely kulturális problémáról, adja ki bármelyik minisztérium - minden magyar állampolgárra kötelező. A minisztériumi *utasítás* viszont csak a minisztérium alá rendelt szerveket, intézményeket kötelezi, de például az írót nem; vagyis, ha az adott szerződési javaslatot a maga részéről sérelmes-

nek találja, nem köteles elfogadni, s nemcsak joga, de lehetősége is van tovább próbálkozni, másik színháznál, amely esetleg előnyösebb ajánlatot kínál neki.)

Mindenki szubjektív

A gondolatmenet, amelyet Malonyai Dezső kifejt, aligha vitatható. Így hangzik: mindenki szubjektív, aki egy produkcióban részt vesz és ezt szuverén jogának tartja, a színigazgatótól s a szerzőtől kezdve a rendezőn, a színészeken, a díszletező munkásokon át a közönségig, amely jegyet vált az előadásra. E szubjektivitás jogát senki nem kétli, érdekes módon azt vitatják csak, ha a szocialista kultúrpolitika irányítója, az állam - amely az egészet anyagilag finanszírozza! -- ugyancsak „szubjektív". Holott az állami vezetés is emberekből áll, s az állami kultúrpolitikát is emberek határozzák, meg. Miért éppen nekik ne lenne joguk - az új gazda-sági mechanizmusban immár bizonyos fokig anyagi, gazdasági tényezők latbavetésével is - szubjektív véleményüket kifejezni? Vagyis anyagilag erőteljesebben támogatni azt, amit arra inkább érdemesnek tartanak s kevésbé előnyös pénzügyi feltételeket teremteni olyan produkciók *számára,* amelyekre szintén szükség van ugyan (közönségigény stb.), de amelyek-nek létrehozása mégsem olyan elsődlegesen szükséges?

S mi az elsődleges az állam, a minisztérium, vagyis a szocialista kultúrpolitika számára? Az új magyar dráma. A minisztérium az új színházi szerzői jogrendszerrel bevallottan ezt kívánja elsősorban támogatni. Vállalva a bukás ódiumát is, mert ha egyik-másik új magyar dráma meg is bukik, az igazán jó új magyar színműiroda-lom mégiscsak úgy fejlődhet ki, ha minél több készül el belőlük és kerül színpadra. S eddig gyakran már az elkészültüket, a megírásukat is akadályozta az eddigi elszámolási rendszer.

A ***megírási díj***

Az új szerzői jogdíjrendszerben nemcsak az az új, hogy a mechanikusan egységes 10 száza-lék helyett alsó és felső határt szabtak, tehát tíznél jóval több százalékot is (de annál kevesebbet is) kaphat a magyar író a színháztól új darabjáért. Ú j az is, hogy bevezették az úgynevezett megírási díjat, amely független a jogdíjtól. Vagyis : eddig előfordulhatott (a gyakorlatban elő is fordult), hogy az író - a színház érdeklődésére - megírta a darabját, s lényegében sem-mit sem kapott érte, mert a színház nem adta elő. S még jól járt, ha legalább az előleget nem kellett visszafizetnie!

Most viszont már a darab megírásáért is megfelelő - és nem megalázó - díjat kap az író a színháztól, egyéni szerződés alapján. Utána aztán vitatkozhatnak egymással, lesz-e bemutató vagy sem? De nem vég nélkül, miként ez korábban történt. Most már a színháznak a darab leszállítását követő 30 napon belül nyilatkoznia kell és újabb, úgynevezett felhasználási szerződési javaslatot kell az író elé terjesztenie.

- Korábban, amikor ilyen biztosítékok és feltételek nem léteztek, sok író panaszkodott, hogy lenne ugyan kedve és témája drámaíráshoz, csak hát nem érdemes, annyira kockázatos vállalkozás a színház. Úgy érezzük, ezt a bizonytalanságot szüntetjük meg az új feltételekkel. Ha úgy tetszik, „szemérmetlenül" támogatjuk az új magyar drámát, vállalva a bukás veszélyét is, hiszen tudjuk, hogy az új magyar premier nem „mindennap győzelem". Mégis az új magyar művek segítését állítottuk a színházi új mechanizmus központjába. Lehet, hogy a gyakorlatban kiütköznek majd hibák, hiszen a dolgot még csak márciusban kezdtük el, bizonyára lehet farigcsálni rajta, de úgy érezzük, mégis-csak kísérletet tettünk a jó irányban. Vagyis arra, hogy a voluntarisztikus ítéleteket a művészetben valamiféle értékrendbe szedjük és ebből legalább megközelítőleg világos legyen, mit tartunk fontosnak és mit kevésbé annak - mondja Malonyai.

És a fordítók?

Igen, igen. De . . . például A bolond lány vagy a My Fair Lady fordítójának érdemes lenne-e ma ugyanezt a munkát elvégeznie, hiszen ebben az új rendszerben - az eddigi sikerszéria mellett - csak a töredékét kapná annak az összegnek, amelyet eddig kapott, s ugyanígy, például, A kaktusz virága vagy a Mona Marie mosolya adaptálója (mert mindkét darab jóval inkább adaptálás volt, mint egyszerűen fordítás) is?

Erre a kérdésre a „minisztérium" vállvonogatással válaszol. Ahogy bevallották, hogy az új magyar dráma ügyét - anyagilag is - „szemérmetlenül" támogatják, ugyanúgy nem titkolják, hogy A bolond lány vagy A kaktusz virága ügyében nem fáj nekik az ezek után várható jóval szerényebb honorárium. Mindenesetre hozzáteszik, hogy a fordítóknak sem kell azért teljesen elcsüggedniök. Egyrészt, a magas irodalmi értékű művek (például Csehov, O'Neill vagy más, annak ítélt) fordítói ezután is kiemelt honoráriumú szerződést köthetnek. Az eredeti mű (és a fordítás) minőségének azért tovább-ra is tükröződnie kell az anyagi javadalmazásban is. Másrészt: a törekvés nem az, hogy *műfajt* „büntessenek". Vagyis nem arról van szó, hogy prózai tragédia eleve csak rangos, víg-játék vagy musical pedig indulásnál is másod-osztályú lehet csupán! Ha igazán értékes külföldi musical vagy vígjáték kerül magyar színpadra (olyan, amelyet nem tekintenek átlagos operettnek vagy kommersz bulvárdarabnak), az épp-úgy megérdemli a figyelmet és a magasabb honoráriumot, mintha sorstragédia lenne.

A „járulék", ami van és nincs

Nézzük, hogyan tette meg első lépéseit a gyakorlatban az új gazdasági mechanizmus a színházi élet többi, nem szorosan a szerzőket és fordítókat érintő területén? A kiindulópont az volt, hogy ezután lesznek „járulékos" darabok - vagyis olyanok, amelyek után a színház külön pénzt fizet be a kulturális alapba (ezt az összeget helyáremeléssel is előteremtheti), és előadásra kerülnek olyan produkciók, amelyek külön támogatásban részesülnek a kulturális alapból.

Nos, a mechanizmus megindulásától, tehát 1968 márciusától június 3o-ig mindössze 78 ezer forint folyt be kulturális járulék címén, a kulturális alapból viszont színházak és írók több mint 2 millió forint támogatást kaptak. A hangsúly tehát a támogatáson van és nem a járulékon.

Az említett időszakban egyébként Budapesten mindössze egyetlen színházat köteleztek járulék fizetésére: a József Attila Színházat, Gyilkosság a paplakban című Agatha Christie produkciója után. A színház mégsem felemelt helyárakkal játssza ezt a darabot. Tervkötelezettsége ugyanis 6o százalékos, vagyis a nézőtér 6o százalékát kell megtöltenie ahhoz, hogy bevételi tervét teljesítse. A Christie-krimi ennél jóval nagyobb telitettséggel megy, a különbözetből tehát futja a járulék befizetésére anélkül, hogy ezt a terhet áthárítanák a közönségre.

És hogyan tudta elkerülni sok színház eddig a járulék fizetését? Így: a debreceni Csokonai Színház három Mrozek egyfelvonásost kívánt bemutatni. Rendben van, de jegyenként 3 vagy 4 forintot fizessetek be az alapba, járulék címén, mondta a minisztérium. Debrecen számolt - és a darabot néhány előadás után levették a mű-sorról. Ugyancsak járulékos lett volna Albee: Nem félünk a farkastól című drámájának miskolci előadása. (A minisztériumban hangsúlyozták: nem azért, mintha ezt a drámát nem tartanák kiválónak, de félő, hogy - a feltételek különbsége és egyéb okok miatt is - más akusztikája lenne ennek a műnek Miskolcon, mint a

budapesti Madáchban). Ezek után Miskolc is úgy döntött, hogy - a darabot nem játssza el. Ugyanakkor - valószínűleg a szerzői honorárium kedvezőbbé tétele miatt - Debercen 15-20 százalékosan felemelt helyárakkal adta elő Gyurkó László Szerelmem, Elektra és Görgey Gábor Komámasszony hol a stukker? című drámáját. - mégis telt házakkal!

(És az alap? Ebből részesült - a többi között - a Mózes, Mesterházi Férfikora, Gyurkó Elektrá-ja, Brecht A vágóhidak Szent Johannája c. darabja Visnyevszkij Optimista tragédiája, Szlávin Örvénye, Raffai Sarolta Egyszál magam-ja, Pausztovszkij Csillagok-ja stb. Itt már elvileg is, gyakorlatilag is lehetne vitatkozni az alap kezelőivel - de az egy másik cikk témája lenne).

Az új gazdasági mechanizmus a színházi területen azt is jelenti: *nincs imperativus* többé, csak *kultúrpolitikai befolyásolás.* Adott esetben olyan anyagi feltételeket szabhatnak, amelyek alapos megfontolásra késztetik a színigazgatókat.

KONDOR SÁNDOR

a Madách Színház gazdasági igazgatója 40 éve szolgálja Tháliát. 1928-ban kezdte, mint színész és ügyelő, Miklósy Imre újpesti színháznál. 1934-től Sebestyén Mihály társulatának tagja, majd 1939 és 1941 között Inke Rezső országjáró „stagione" fával Székesfehérváron, Miskolcon, Kecskeméten, Beregszászon, Munkácson, Ungváron játszik. A felszabadulás után felcsap „színházalapítónak". Somló Istvánnal, Balázs Samuval, Bárdi Ödönnel, Miklósy Györggyel együtt résztvevője az újpesti József Attila Színház A revizor c. előadásának.

1945 áprilisában két hónapig a kecskeméti színházban dolgozik (gyalog, kézikocsit tolva megy le Pestről), majd ugyanez év őszétől, szintén mint ügyelő és színész, a Hont Ferenc igazgatásával megnyíló Madách Színház tagja. 1949-ben kinevezik gazdasági igazgatónak.

Szorgos hétköznapok és izgalmas színházi estek emlékét ápolja. ***1947-ben,*** *Alszeghy Lajos halálakor beugrásával megmentette az Egerek és emberek előadását.*

Háromszor kapott kormánykitüntetést. Jubileuma alkalmából a Színházművészeti Szövetség ajándékozta meg.

A SZÖVETSÉG
NOVEMBERI PROGRAMJA

az igazgató tagozat összejövetelével kezdődött. A színházvezetők dr. Malonyai Dezső beszámolóját hallgatták meg a Rádió és Televízió színházi közvetítéseinek új honorárium rendszeréről, majd Szabó Ervin adott tájékoztatót a szakszervezeti vétójogról. A rendező tagozat baráti találkozón vendégül látta a Színházművészeti Főiskola vezetőit. A Szövetség központi vitáján „Hogy állunk a közönséggel" címmel Komlós Jánosnak a Népszabadságban korábban meg-jelent cikksorozatáról Both Béla tartotta a vitaindítót.

A Bábszínház igazgatója és művészei sajtófogadáson számoltak be a Berlini Művészeti Hetek keretében lezajlott nagy sikerű vendégjátékukról. „Modern színházi irányzatok" címmel a dramaturg tagozat számára Lengyel György tartott előadást. A titkársági ülésen az Országos Rendező Iroda igazgatója, Keszler Pál tájékoztatást nyújtott az országot járó színészbrigádok helyzetéről. Az elnökség baráti beszélgetést folytatott óvári Miklóssal, az MSZMP Központi Bizottsága Tudományos és Kulturális Osztályának vezetőjével kultúrpolitikai kérdésekről.

A szakmai előadások keretében Pándi Pál novemberben előadást tartott a veszprémi Petőfi Színházban „A mai magyar dráma és a színházak kultúrpolitikai alapelvei a gazdasági irányítás új rendszerében" címmel. A tavalyi Színészportrék c. előadássorozat a TIT-tel közös rendezésben idén is folytatódott. Októberben dr. Cenner Mihály Márkus Emíliáról magnófelvétellel, ***novemberben*** *Rózsahegyi Kálmánról filmvetítéssel illusztrált előadást tartott.*

TAAR FERENC

Vidéki színház - vidéki színész

A vidéki jelzőt kétféle értelemben használják. Egyfelől földrajzi hovatartozást jelent, más-részt minősítő fogalom is.

Ami a földrajzi elhelyezkedést illeti: közismert tény, hogy az ország lakosságának egy-ötöde Budapesten él. Színházi vonatkozásban a „fölfelé áramlás" részben természetes, részben egészségtelen folyamata tulajdonképpen 1837 óta, a Nemzeti Színház létrejötte óta állandóvá vált. Ennek megfelelően az idők folyamán ki is alakult olyanfajta szemlélet, hogy valóban nívós, számottevő művészet csak a fővárosban található. A századfordulótól nagyjából [1]945-49-ig bezárólag talán nem volt ennyire éles ez a probléma. Az akkori színészek zöme meg akart élni művészetéből, s örült, ha jó szerződést kapott valamelyik jónevű vidéki direktortól. A legtöbbnek Pest elérhetetlen vágya volt, még a tehetségesebbeknek is. Onnan pedig vidékre ritkán szerződött rangos színész vagy rendező, legfeljebb vendégjátékra vagy rövid távra. (Horváth Árpád példája fehér holló. A Nemzeti Színház főrendezői állását hagyta ott, hogy Debrecenben európai horizontú színházművészetet próbáljon meggyökereztetni.)

Azon keseregni most, napjainkban, hogy miért ilyenek a kialakult települési és egyéb arányok - nem segít a helyzeten. Inkább azokra a tudatos és hosszabb távra szóló intézkedésekre kell figyelnünk, amelyek célja: megváltoztatni ezt az egészségtelen helyzetet. Számos jel mutatja, hogy megindult valamilyen kiegyenlítődést szolgáló folyamat. A vidéki színházak mű-vészi színvonalban igen gyakran megközelítik, sőt némelykor túlhaladják a fővárosi színházak egyikét-másikát. Produkcióik legtöbbször nem „vidékiek" a szó minősítő értelmében. Amit pedig az új magyar dráma istápolása vagy klaszszikus drámairodalmunk értékeinek felfedezése érdekében tettek és tesznek, példamutató lehet valamennyi színház számára. Művészi rangjukat korszerű előadások, kitűnő színészi és rendezői teljesítmények fémjelzik, s ezt fejezik ki a magas kitüntetések, díjak, elismerések. Az utóbbi években a filmgyár, a televízió, a rádió, a szinkron egyre-másra hívja, foglalkoztatja a vidéki színészeket, vállalva a többletmunkát is, amely a nehéz munkaegyeztetésekkel jár. Ha a vitathatatlan eredményeket és a fejlődés fő tendenciáit nézzük, úgy tűnik, mintha rendben volna minden, s tulajdonképpen az éles különbségtevés, főként pedig bizonyos ellentmondások, torzulások hangoztatása ma már csupán álprobléma lenne.

Vidéki színház és vidéki színház között hivatalos kategorizálás nincsen. Ami funkcióikat illeti, abban nincs és nem is lehet közöttük különbség, mindegyik egyformán fontos feladatot lát el ott, ahol működik. De mások és mások a feltételek és adottságok. Közismert például, hogy a Dunántúlnak a múltban mindig fejlettebb mezőgazdasági kultúrája volt, mint az Al-földnek, ennek megfelelően a művelődésre való igény, a művészetek befogadására való készség ott feltehetőleg kedvezőbb. Más-más színházi kultúrával rendelkezett az a város, ahol elsőrendű társulatok működtek a múltban, mint azok, amelyeket csak vándortruppok látogattak néha. Ezek a múltbeli emlékek - ha úgy tetszik: bizonyos fokig alapok - nem nélkülözhetők a mai színházkultúra fölépítésénél: tudnunk kell, mi az, amit tövig le kell bontanunk a múltbeli örökségből, és mi az, ami fundamentuma lehet a mai újnak, a szocialistának.

A kétmilliós fővárosi lakosságban kialakulnak azok a rétegek, amelyek egyik vagy másik színház törzsközönségét alkotják. A közönség a múltban sem volt homogén, legfeljebb nagyjából, ma viszont rendkívül heterogén összetételű. Ez természetes. A vidéki színház egymaga elégíti ki ezt a rendkívül széles skálán mozgó, egy-mást kiegészítő vagy éppenséggel ellentétes szín-házi igényt. Az ifjúság, az értelmiség, a legműveltebb munkások és alkalmazottak ma még kicsi, de mozgékony, minden újra érzékenyen reagáló, újat, frisset, modernet kívánó rétege azt várja a színháztól - jogosan -, hogy tartson lépést a világ színházművészetének törekvéseivel. Ugyanakkor a tömegek számára a legmodernebb művek ma még túlságosan nehezek, nincs hozzá kulcsuk, hogy megérthessék és élvezhessék. Elsősorban azt kívánják a színháztól, hogy elégítse ki - jogos és reális - szórakozási igényüket lehetőleg minél több vidám, zenés darabbal.

Ilyenformán a korszerű és egyben népszerű színházpolitika megvalósítása rendkívül nehéz feladat, különösen vidéken, ahol a műfaji sokféleség sajátos gondjaival is szembe kell nézni. Gyakran a színházkultúra alapjainál kell kezdenünk a munkát. A vidéki színházak tájelőadáso-

kat is tartanak (van, amelyik évente kétszáznál is többet!), az operás társulatok pedig 100-150 kilométeres körzetben játszanak még operaelőadásokat is. S mindemellett ügyelni kell a kaszszára, mert a sikertelenül zárt gazdasági év „megfekszi" az egész társulat hangulatát, különféle belső bajok, feszültségek egész sorát indíthatja el.

Nagyjából ez a sémája egy nagyobb vidéki színház feladatkörének, s ebből már látni lehet azt is, mennyire differenciált feladatok várnak a vidéki színészekre. Tulajdonképpen minden műfajban helyt kell állniuk. És minden helyzetben! Hol normális színházi színpadon, hol feleannyi helyen, kultúrotthonok rosszul világított színpadain. Télen vagy nyáron, esőben vagy fagyban - mennie kell a vidéki színésznek. Közismert dolgok ezek, százszor elmondtuk, leírtuk, csak éppen nemigen történt még semmi, ami ezt a többletet honorálná. A vidéki színész ugyanis a tájolással olyan többletmunkát végez, amelynek valamiképpen realizálódnia kellene a fizetésében vagy egyéb jövedelmében. Fővárosi kollégája ugyanazon idő alatt, ugyanazzal az energiával rendszerint pénzt keres, rádiózik, filmezik, vagy otthon a szerepével foglalkozik, olvas, művelődik, „feltölti" magát. A vidéki színész - az előbb elmondottak miatt - sokkal kevesebbet tud foglalkozni önmaga képzésével. A nagy megterhelés következtében idő előtt megfárad, elkopik, tartalékenergiáit is elhasználja.

Bármennyire is örvendetes az a vérkeringés, amely újabban megindult főváros és vidék között, érthetetlen, hogyan és miért „ragadnak le" olyan vidéki színészek, akiknek esetleg fővárosi színházak színpadán volna a helyük. Mondhatná valaki: ma már sokféle lehetőség van az országos nyilvánosság elérésére. Kétségtelenül igaz. A televízió, a rádiózás korszakában, a filmekről nem is beszélve, sokkal nagyobb a fölemelkedés lehetősége. De csak a lehetőség. A kiválasztás, az igazi fölemelkedés emberek megítélésétől, sokszor szubjektív indulataitól függ, s nem mindig az illető tehetségétől.

A fővárosi színházak monopolhelyzetet élveznek, s ez a helyzet olyanfajta szervilizmust alakít ki még a jobb vidéki színészekben is, amely emberi tartásukban okoz súlyos károkat. Ez az állapot nem egészséges. Egyik „terméke" - a természetes kiválasztódás mellett - az elvtelen „futtatás", a személyi kapcsolatok túlzott szerepe. Minden valamirevaló vidéki színész szeretne fölkerülni Budapestre. S ezen nincs mit csodálkozni. Sokkal nagyobbak - aránytalanul nagyobbak! - az erkölcsi és főként az anyagi lehetőségek. „öregem - mondta egy vidéki színész - szívesebben vagyok Pesten negyed-fizetésért, mint vidéken maximális gázsiért, mert annak kétszeresét megkeresem fönt. És még csak nem is kell sárban, fagyban tájolni!" Érthető, ha nincs „lefelé áramlás", ha a főváros szívóhatása még napjainkban is növeli az amúgy is egészségtelen centralizáltságot. Nem különbség van, hanem szakadék tátong ma is a fővárosi és a vidéki színészek anyagi lehetőségei között. S mindaddig, amíg ez így van, külön fizetési kategóriát kellene fönntartani a vidéki színészek számára, amely legalább az alapfizetésben csökkentené a meglevő aránytalanságokat vidéki fizetés és pesti jövedelem között.

Mit tehet a vidéki város és annak színháza? Igyekszik legjobb erőit minden lehető módon magához kötni és megbecsülni, csökkentve az elvágyakozást. Az az áldozatkészség, amelyet a vidéki színházakat fenntartó megyei és városi tanácsok mutatnak, minden elismerést megérdemel, és bizonyítja, hogy helyes volt a színházak irányításának decentralizálása. A vidéki színház a művészi igényre apellálva olyan mű-sortervet állít össze, amelyben legjobb erői meg-kaphatják a rangjukhoz méltó feladatokat, s ez sok mindenért kárpótolja őket. Kárpótolja? Talán túlzottan optimista kifejezés. Hiszen furcsa paradoxon: minél több jó szerepben mutatja meg képességeit a tehetséges színész, annál inkább nő benne az elégedetlenség, ha „fönt" Pesten nem veszik észre.

Mi a megoldás? Nem tudok biztos receptet kínálni, legfeljebb odateszem a vállamat azokéhoz, akik megoldást keresnek, s viselik annak terheit. Talán filmgyárat lehetne vidékre telepíteni, s növelni a vidéki rádiók műsoridejét, önálló műsorszerkesztési alkalmait. Lehetne olyan központi alapot létrehozni, amelyből évadon-ként a legjobban, legtöbbet tájoló színészeket honorálhatnák az arra illetékesek. Lehetővé kellene tenni, hogy a színház igazgatója az éves túlóra („tuli") keret meghatározott részét bizonyos kulcs szerint a legtöbbet tájolók között oszthassa szét. Tovább kellene folytatni a jó kezdeményezést: egy-egy vidéki színház társulata önállóan vigyen színre *egy-egy* rádiójátékot vagy televíziós darabot. Meg kellene szüntetni azokat a gazdasági nehézségeket, amelyek ma még megnehezítik a színészek vendégszereplését. S hadd mondjam el, milyen pompás, meg-frissítő dolog az is, hogy évente fővárosi és vidéki színházak találkozót adnak egymásnak Debrecenben.

Évről évre sok főiskolát végzett növendék szerződik vidéki színházakhoz, s nyilatkozataikban kivétel nélkül arról beszélnek, hogy hivatástudat vezeti őket, amikor több-kevesebb időre összekötik sorsukat egy vidéki színházzal. Természetesen ott él bennük a vágy, hogy mielőbb visszakerüljenek Budapestre. Lelkük mélyén ott munkál az a kimondatlan vélemény, hogy a vidék az mégiscsak vidék. Ezt a kimondatlan véleményt nemegyszer kritikánk magatartása is alátámasztja. Semmi újat nem mondok vele, csupán elismétlem: gyakran előfordul, hogy közepes kommerszdarab pesti előadása több teret, nagyobb figyelmet kap a fővárosi sajtóban, mint egy jelentős, talán színháztörténetileg is kiemelkedő vidéki bemutató. Vonatkozik ez elsősorban azoknak a klasszikus vagy modern daraboknak az előadásaira, amelyek nem eredeti bemutatóként kerülnek színre vidéken.

Gyakran előfordul, hogy valamelyik rendező újszerű, érdekes, még nem látott felfogásban próbál színpadra állítani egy-egy művet. Néha egyik-másik kiemelkedő képességű vidéki színész számára nyújt lehetőséget a színház arra, hogy kibonthassa tudását, és új színekkel gazdagítsa művészetét. Ezekről igen gyakran semmi hír, legfeljebb csak pársoros szokványos tudósítás. Sajtónk a műhelymunkákra, a kibontakozó művészi tendenciákra kevés figyelmet fordít.

Külön is szeretném megemlíteni itt az új magyar darabok utánjátszásával kapcsolatos problémát. A vidéki színházak több nívós, mai magyar darabot mutattak be az elmúlt években. De egyik színház a másiktól ritkán vesz át mégoly sikeres darabot is. Mi ennek az oka? Talán az is, hogy a sajtó rendszerint *csak* az eredeti bemutatókra reagál kellő súllyal, az utánjátszásról sok esetben meg sem emlékezik.

A vidéki színház és a vidéki színész számára nem kis veszélyt jelent a provinciális beszűkülés. Szerencsére éppen az utóbbi években lehettünk tanúi olyan erőfeszítéseknek vidéken, amelyek ezt a veszélyt igyekeznek elhárítani, meggyőző sikerrel. A vidéki színház a kényszerből igyekszik erényt kovácsolni. Ha már nincsenek „sztárjai", kiemelkedő nagy művészegyéniségei, vannak kitűnő művészei, akikkel meg lehet való-sítani a modern színjátszás egyik követelményét, az együttes játékot. A két tényező ugyan nem mond ellent egymásnak, mégis nagyjából ez a realitás ma vidéken. Mindezek ellenére a vidéken élés kialakíthat olyanfajta magatartást, amely egészségtelen és a művészetre káros. A vidéki akusztika olykor felnagyít - érdemen felül is - egy-egy művészi teljesítményt, s mivel nincs más „bemérési lehetőség" kéznél, egyesekben kialakul az a tudat, hogy amit produkált, az a színművészet csúcsa. Az önimádatnak, egymás ajnározásának ez a közege nagyon veszélyes. Olykor valóságos nimbusz övezi a színészek egyikét-másikát, amihez a helyben eltöltött évek száma is hozzájárul, s ez még nem is volna baj, ha az ilyen színész nem hinné komolyan önmagáról azt, hogy neki már nincsen szüksége művészete megújítására. Hovatovább modorossá válik, a bevált sablonokat használja, kerüli a veszélyes, számára kockázatos erőpróbákat, csak a biztosra megy. S közben észre sem veszi, hogy elmarad, megmerevedik, művészete megkopik, s képtelen lépést tartani a művészet örök törvényével, a mindig megújulás követelményével. S ha ez az ismert és sajnálatos jelenség nem párosul a színházon belüli vitákkal, olyanfajta vezetési céltudatossággal, amely könyörtelenül igyekszik lehántani ezt a kérget a színészről és a színházról, akkor már nemcsak a színészre vonatkozik mindez, hanem magára a színházra is.

Eljutottunk hát a legforróbb problémák egyikéhez, a belső művészi nevelés, a művészi megújulás, a konvencióktól való elszakadás, az elzárkózottság fölfeszítése, a tájékozódás, az önművelés, a kitekintés és összehasonlítás kérdéseihez, s úgy gondolom, ez már nem is csak vidéki színházi gond és tennivaló, mert „vidékiség" ebben az értelemben nemcsak vidéken található. S hogy mi itt a teendő? Az elmondottakból talán a válasz is kitetszik.

MÉSZÁROS TAMÁS

Szocialista krimi?

Lélektani krimi?

Az új gazdasági mechanizmus fokozza a színházak gazdasági és művészeti vezetésének önállóságát. Az irányítás megváltozott körülményei az egyes színházak gyakorlatából leszűrhető tendenciákat általánosabb érvényűvé tehetik: némiképp a siker „módszertani" jellemzőivé. Hiszen a siker úgyszólván „kötelező" lett. Kivívásának lehetőségei viszont változatlanul különbözőek.

A József Attila Színház Berkesi-bemutatója, *a Thomson kapitány* elsősorban írói kísérlet. Berkesi látható szándéka műfajt teremteni, helyesebben nemesíteni : létrehozni az úgynevezett *szocialista krimit.* És bár nyilatkozataiban következetesen elutasítja a krimi-írás „vádját", a Thomson kapitány témája, technikája annak a sornak jelzi legújabb láncszemét, melyet a Villa Bécs mellett és a Viszontlátásra, Harangvirág kezdett meg.

Dramaturgiájának alapja a klasszikus bűn-ügyi történetek és a modern kalandsztori elemeinek ötvözete. A helyszín: magányos villa; a tét: idős főúr vagyont érő végrendelete; a kel-lékek: rejtett mikrofon, titkosszolgálati jelrend-szer, „... és ezt még megtetézi pozitív tendenciákkal és befejezéssel, abba a kellemes érzésbe ringatva publikumát, hogy önfeledten szurkol-hat a jó és az igazságos ügy győzelméért" - mint a Magyar Nemzet kritikusa írja. Hasonló módon határozza meg ezt a hagyományos krimihez képest jelentkező többletet a Film Szín-ház Muzsika bírálata: „Berkesi a színpadi érdekesség és izgalom megteremtésében a műfaj legjobbjaival is állja a versenyt. Amiben még többet is nyújt, az a bűnügyi téma szerves össze-építése egy bizonyos mértékű - a műfajt még nem terhelő - politikummal. Berkesinek ez a drámája is konkrét történelmi és társadalmi keretek között játszódik, és benne az erkölcsi igazságot magától értetődően a haladás frontján találjuk." És így látja az Élet és Irodalom cikk-írója is, amikor azt mondja, hogy Berkesi darabjai „a veszély, a vakmerőség, a találékonyság kultuszát hangsúlyozottan aktuális politikai mondanivalóval ötvözik." Nem beszélhetünk tehát értés és értékelés hiányáról e témát illetően. Sőt. Mintha túlzott bizalmat előlegezné-nek a kritikák egy kísérletnek, elfeledve, hogy a szándék még nem eredmény.

S egyáltalán: olyan szándékról van-e szó, amely megéri a kísérletezést?

Valóban alkalmas-e a krimi műfaja „pozitív tendenciák" érvényesítésére, politikai mondanivaló érdemi tárgyalására, következetes végigvitelére? Hiszen az a műfaji váz, amelyre a társadalmi-politikai tartalom épül, közismerten naiv, olykor szinte a gyermekmesék szintjén vulgarizál. Megbírja-e ez a váz a felépítmény súlyát, vagy statikai kényszer alábbadni - ezúttal éppen a mondanivaló színvonalát ?Pontosabban a politikai igényességet. A Thomson kapitány azt látszik bizonyítani, hogy az engedmény el-kerülhetetlen.

Ebben a darabban ugyanis a „bűnügyi téma és a politikum szerves összeépítése" a valós történelmi összefüggések leegyszerűsítését, illetve túlbonyolítását jelenti. Következésképpen a cselekmény mozgatóerői hitelüket vesztik, és ez-által a haladó tendenciák hiteles ábrázolását is veszélyeztetik. S hogy ne maradjunk rébuszoknál, hiszen a dráma is „konkrét történelmi és társadalmi keretek között játszódik": elképzelhető-e *az* amerikai titkosszolgálatról, hogy egy magyar zeneszerző becsülete és a magyar állam javainak gyarapítása érdekében latbavesse apparátusát? Márpedig a darabban enélkül nincsenek bonyodalmak, fordulatok - nincs Thomson kapitány. És ez a buktató végső soron műfaji szempontból is visszahat, hiszen elsősorban mégiscsak krimiről van szó, ahol biztosítani kell a logikai feladvány valószínűségét.

Kétségtelen azonban, hogy ezt az alaphibát csak az előadás végén ismerjük fel, s esetleg a cselekményszálak elvarrásának nehézségeivel menthetjük. Vagyis pusztán technikai fogyatékosságnak is tarthatnánk, amely nem vonatkoztatható a tartalomra. Csakhogy egy társadalmi drámát elfogadhatunk olyan cselekménybeli megoldással, amellyel nem értünk egyet, nem érzünk konzekvensnek. Legfeljebb vitatkozunk vele. De a krimiben - a Thomson kapitányban is - a cselekmény s elsősorban a cselekmény végkifejlete: maga a „mondanivaló". A szereplők a történés rabjai, létüket csak annak valószerűsége igazolhatja. Bonyolult jellémekről, gondolatok összecsapásáról ilyen feltételek mellett nem beszélhetünk.

A szocialista krimi célja az lenne, hogy a valóban pozitív politikai mondanivalót vonzó keretben hozza közel közönségéhez. A kérdés: ki a közönség? A válasz egyszerűnek látszik, hiszen a krimi - mit tagadjuk - mindenkit érdekel. A

„mindenki" általános névmás, korosztályokat különböztet meg. A Thomson kapitány esetében kettőt. Azokat, akik *átélték* és azokat, akiknek *tanítjuk* azt a történelmi időszakot - a háború, a konszolidáció éveit - amelyben a cselekmény játszódik. Vajon azoknak, akik mindezt átélték, nem tűnnek naivnak a csupán az írói fantázia törvényei között funkcionáló képletrendszerek? És azoknak a fiataloknak, akiknek mindez már tananyag, vajon valóban az „ajánlott irodalmat", az adott kor megismertetésére szolgáló művet nyújtottuk át?

A kérdés ez: nem lenne helyesebb vállalni a tiszta, „l'art pour l'art" krimit, s olyan kereteken belül közvetíteni társadalmi-politikai problémáinkat, amelyek erre valóban lehetőséget nyújtanak ?

A Thomson kapitánnyal csaknem egyidőben mutatták be a Katona József Színházban Ugo Betti, a nálunk kevéssé ismert olasz szerző drámáját, *A játékost*, amely egy lélektani nyomozás története. írói anyaga kitűnő lehetőséget nyújt a primér, „krimis" elemek hangsúlyozására. Utóbbiakat a pszichológiai motiváció „nemesíti meg". Mindez valójában élmény is lehetne, miként azt a műsorfüzetben Both Béla, a darab rendezője írja: „Szeretnénk Ugo Betti darabját úgy tolmácsolni, hogy kérdései, gondolatai, érzései teljes intenzitásukban jussanak el a nézőtéren ülők agyáig, szívéig. Hogy ott tovább gyűrűzzenek."

A remélt hatást erősen csökkenti a darab eredetiségének hiánya. Lényegében Kafka világának áttranszponált változatát látjuk, némi egzisztencializmussal - Sartre és Camus világával - elegyítve. Miközben igyekszünk érdekeltté tenni magunkat a „játékos" perében, fel-rémlik bennünk valami *a Zárt ajtókból, az Altona* foglyaiból, néhol a *Caliguláról.* S ezen nem képes segíteni még az érzelmek olaszos szentimentalizmusa sem.

Úgy érzem, magyarázatra szorul, mit értek ezen pontosabban. Hiszen a kafkai hős számára mindaz, ami vele történik: a procedúrák, kihallgatások, okok és indokok - érthetetlenek, áttekinthetetlenek. Ezzel szemben Ennio, a „játékos" előtt minden teljesen világos. Ismeri a vádat, a vádlót, a vizsgálóbírót, egyszóval az egész mechanizmust. Konkrétumok ellen védekezik konkrétumokkal. És sikerrel. Helyzete a legkevésbé sem kafkai. A talajt az önmagával folytatott perben veszti el a lába alól, lelkiismeretének ítélőszéke előtt. Ám az író ezt a lélektani drámát a néző számára főként *külsődleges* eszközökkel szemlélteti. A megjelenített látomások (ítélőszék a magasban, az állomásfőnök-szobapincér Valaki figurája) így végül mégis felidézik Kafkát. De nem lehetnek meggyőzőek, mert nem a „játékos" valóságos helyzetét jelzik. Az igazi lélektani dráma kevesebbet bíz a kellékekre, többet az írói invencióra.

De a rendezőnek ezt a darabot kellett szín-padra állítania. Nem teremthetett új, jobb drámát, nem javíthatta ki a meglevő hibákat sem. Belátva, hogy a puszta szöveg nem elegendő annak bizonyítására, hogy Ennio lelki válságának filozófiai vetülete legalább olyan újszerű és igényes, mint azt az egyébként kitűnő Kálmán György eljátssza, megkísérelte a látvánnyal, hangeffektusokkal ellensúlyozni a gondolati színvonal gyengéit. Amint a fentebb már idézett darabismertető is írja: „Vonatok érkeznek és indulnak, egy égőpiros szék jelenik meg a magasban, a szekrényajtó nyikorogva kinyílik, valahonnan felhangzik egy régi dal, a halott asszony fátyolba burkolja az arcát, s az állomáson az elsiető utasok így búcsúznak: Viszontlátásra, gyilkos!" Mi azonban végül is elégedetlenül hagyjuk el a nézőteret. A szándék: a krimi-izgalmat váró néző igényeinek differenciáltabb, igényesebb, irodalmibb szintű kielégítése itt sem sikerült.

A színház kiszolgálja és kifejleszti saját divatját (e két folyamat kölcsönhatása nyilvánvaló). Ám ugyanakkor, amikor közelít a tág értelem-ben vett közönségigényhez, igyekszik ennél többet is nyújtani. Ez a remélt „többlet" - úgy tetszik - a legjobb szándékkal sem érhető el egy-könnyen.

színház és közönség

GYŐRI ILLÉS GYÖRGY

Beszéljünk a propagandáról

Sajtóvitákon, ankétokon, a színházi élet minden zárt és nyilvános fórumán, szakemberek között és a széles nyilvánosság előtt folyik immár évek óta visszhangos és aggodalmaskodó eszmecsere színházaink látogatottságáról, kultúrpolitikai, társadalmi hatásairól. Ezzel szoros összefüggésben minden vitatkozó eljut a szín-házi propagandáig, ostorozza vagy ösztökéli.

A színházi propaganda - ebben mindenki egyetért - nélkülözhetetlen. Mai állapotáról, szerepéről, intenzitásáról azonban megoszlanak a vélemények. Mást hiányol Komlós János a Népszabadságban megjelent „Hogy állunk a közönséggel ?" című sorozatában, megint mást a Népszava, más a panaszuk a fővárosi, más a vidéki színházainknak s az egyes színházi propagandával foglalkozó szervezeteknek.

A színházi propaganda fogalmától elválasztthatatlan a közönségszervezés - de mint fontos, önálló társadalmi tevékenység, külön vizsgálatot érdemel. Most csak a szűkebben értelmezett, kifejezetten színházi propagandával foglalkozunk. S ennek jelenlegi rendszerében kettéválik általában a színházak országos propagandája és a színházaknak egyes előadásaikat népszerűsítő tevékenysége.

A Színháztudományi Intézet keretében 1966. utolsó negyedévében kísérleti jelleggel, 300 000 forintos költségvetéssel kezdte munkáját az Országos Színházi Propagandacsoport. r967-ben már 700 000 forintot fordíthatott általában a színházművészet, a színházlátogatás propagálására s ezen belül a színházi információ kiterjesztésére. 1968-ban csak 480 000 forintból gazdálkodtak.

Mire fordítják, hogyan kamatoztatják kultúrpolitikai céljaink érdekében ezt az összeget, milyen tevékenységet végez tulajdonképpen ez a mindössze egy egész és egy fél állású dolgozót foglalkoztató „csoport" ?

Közreműködésével a televízió rendszeressé tette Gong, később Körkép című műsoraiban az országosan színházi eseménynek tekinthető produkciók, propagálását. E műsorokban - helyesen - egyenrangúan szerepelnek a fővárosi és vidéki színházak. A TV-Híradó és a TV jelenti felvételein bemutatott színházi eseményeket illetően annál több a kívánnivaló: bár a propagandacsoport munkatervében szerepel, hogy koordinálja a televízióval a kamera elé kerülő jelenetek kiválasztását, vagy nem érvényesítik kellő körültekintéssel ezt a tervet, vagy a „koordinálás" ez esetben csak puszta adminisztrációt jelent. Tény ugyanis, hogy a propagált jelenetek, színpadi epizódok rossz kiválasztásával nemhogy kedvet ébresztenének a közönségben, az unalmas, színtelen részek rossz fény-és hangeffektusokkal történő közvetítése egyenesen elriasztja az embereket a darabtól. Több gondot kellene fordítani arra, hogy a „kínált" darabok legizgalmasabb, látványos, figyelem-keltő részleteit közvetítsék - méghozzá zavaró technikai momentumok nélkül.

A rádió kultúrpolitikai és aktuális osztálya a Színházi Propagandacsoport tájékoztatása alapján állítja össze havi színházi terveit. A rádió színházi propagandája magában foglalja a különféle kritikai jegyzeteket, vitákat is. De szóvá kell tennünk a rádiónak egy új, a színházak által különösen sérelmezett intézkedését: az utóbbi időben felemelték a hirdetési díjakat, s előállt az a helyzet, hogy reggelenként csak annak a néhány színháznak a műsorait hozzák a hallgatók tudomására, amelyik ezt a magas összeget meg tudja fizetni . . . Az új gazdasági mechanizmus elveinek ilyen alkalmazása ellentmond kultúrpolitikánknak.

A Propagandacsoport a filmhíradó színházi riportjaihoz anyagilag is hozzájárul. Jórészt en-

nek köszönhető, hogy a mozik egy-egy kultúrpolitikailag is fontosnak tartott színházi produkciót havonta kiemelten propagálnak, a korábbi sovány, villanásszerű filmfelvételekkel szemben. A filmhíradó a legjobb jelenetek köz-vetítésével kedvet ébreszt a közönségben a darab megtekintésére. Miért nem tudják ezeket az elveket érvényesíteni a televízió felvételeinél is ?

Ez a szerv látja el havonta eseménynaptárral a kommunikációs központokat és orgánumokat. Nem a színház helyett - a színházért gondoskodnak arról, hogy minden orgánum megkapja az általános tájékoztatást. Az MTI fotoszolgálatának igénybevételével a csoport a SZOT-tal kötött szerződése alapján 50 kijelölt fővárosi üzemben, intézményben, művelődési objektumban „Színházi híradó" tablókat helyez el. Nép-szerű a csoport évente háromszor kiadott szín-házi rejtvényfüzete, amelynek amellett, hogy minden költsége megtérül, jelentős szerepe van az elemi színházi ismeretek terjesztésében is. A munkatervben szerepel a vidéki lakosság színházi igényeinek serkentésére hivatott ismeretterjesztő füzet kiadása csakúgy, mint a különböző vállalatok (pl. OTP) reklámanyagaihoz kapcsolódó színházi információ.

A színházi propaganda fővárosi „gazdája" a Színházak Központi Jegyirodája. Eredetileg - a tervek szerint - Színházi Propaganda- és Jegyirodaként kellett volna létrejönnie, de mert előbb alakult meg a Színháztudományi Intézetben a Propagandacsoport, nevében megmaradt egyszerűen jegyirodának. A budapesti színházi propaganda feladatait azonban - a színházak konkrét propagandája mellett - a jegyiroda végzi. Mégpedig anyagi erőihez képest jól.

Kitűnően bevált az irodának az üzemi közönségszervezők s rajtuk keresztül a közönség alapos tájékoztatására szerkesztett, havonta tíz-ezer példányban megjelenő „Szervező" című lapja. Ez a következő hónap bemutatóinak ismertetése, a jövő havi részletes műsor mellett kritikákat is tartalmaz a frissen bemutatott darabokról. E lapnak köszönhető, hogy a közönség-szervezők az üzemekben, intézményekben minden színházi eseményről részletesen tudják tájékoztatni a közönséget, megismerik a jövő havi produkciókat, így már előre megfelelő ajánlatokat tehetnek. A jegyiroda a nagyközönség számára 50 00o példányban adja ki a fővárosi műsornaptárt, amely valamennyi színház következő havi műsorát, szereposztását ismerteti. Az iroda nagy fali műsornaptára minden üzem-be, vállalathoz eljut. Üzemeltet utcai színházi világítóoszlopokat (p1. Astoria-vitrin). Jól szerkesztett kiadványa volt a 40 000 példányban megjelent „Színházról fiataloknak" című könyvecske.

A színházak konkrét propagandamunkája jórészt kimerül a saját kirakataikba állított kosztümös képek, röpcédulák, plakátok (igen ritkán rajzos plakátok) s néhány műsorfüzet készítésében. Amire - minta legfőbb akadályra - minden színház joggal hivatkozik, az a korlátozott anyagi lehetőség.

A József Attila Színház költségvetésében például „plakát, röplap, hirdetés" címén tervezték a propagandát. 1968-ra plakátra és röplapra 50 000, fotóra 15 000, hirdetésre 114 000 forintot költhet a színház; ezzel szemben júniusig plakátra 43 000, fotóra 10 000, hirdetésre 72 000 forintot költöttek el.

A Vígszínháznak csak a szokványpropagandára van pénze; eddig mindössze évi 91 000 forintot fordíthatott saját propagandájára. A Fővárosi Operettszínház pedig összesen 125 000 forintot költhet ilyen célokra.

A Nemzeti Színházban - a József Attila Színházhoz hasonlóan - szintén széttagoltan jelentkezik a propaganda-költségvetés. 1968-ban minden új bemutató propagandájára 20-25 000 forintot fordíthatott. S vidéken sem jobb a helyzet.

Egy prózai színház képtelen előteremteni a propagandaköltségeket. Ez a Cirkusz vagy az ORI csinnadrattás propagandájával szemben - egyszerűen anakronizmus. Nem mintha a Cirkusznak és az ORI rendezvényeinek nem volna szükségük megfelelő propagandára, de az már elgondolkoztató, hogy a Cirkusz Vállalat egyetlen „Buffalo Bill a Vadnyugaton" című produkciójának propagandájára jóval többet költhetett, mint a Nemzeti Színház egész éves, tíz új bemutatóból és egy sor repertoárdarabból álló műsorának népszerűsítésére. Az Országos Rendező Iroda betervezett propagandaköltsége az idén 418 00o forint, ebben az évben az országos propagandacsoport is körülbelül ilyen összeg felett rendelkezhet.

A röpcédula és a szokványos, szürke plakát önmagában keveset mond egy színdarabról. Mégsem vitatható például a plakát szükségessége: a közönség keresi. Igen, de a Fővárosi Tanács korábbi érthetetlen intézkedésével kiirtotta Budapestről a színes hirdetési objektumokat - táblákat, falakat, oszlopokat. Ma már alig van hirdetőoszlop, ahol a színházak hirdethetnek, s a megmaradt hely zömét is elfoglalják a „Cipőt a cipőboltból"-féle reklámok. A várostervezés,

amely e hirdetési objektumokat még városaink új lakótelepeinél sem „álmodja" az architektúrába, megfosztja a városokban egyébként világszerte megszokott és kedvelt színes propagandától a színházakat.

A nyomdai kapacitások nehézségei legalább annyira rontják a helyzetet, mint a nyomdai költségek emelkedése. Nem az elképzelések, ötletek hiánya miatt gyengélkedik a színházak propagandája, egyszerűen lehetetlen, hogy a színház már májusra nyomdába adja az egész jövő évad műsorát.

A lehetőségekkel tehát valóban rosszul állnak színházaink. De a meglevőkkel sem élnek egyformán. Követendő példák, kezdeményezések is akadnak. Ilyen a Fővárosi Operettszínház színesen szerkesztett műsorfüzete, amelynek anyagi alapjait kereskedelmi reklámszövegek átvételével teremtik meg, vagy a Szegedi Szabadtéri Játékok találékony, évről évre javuló, minden lehetőséget, helyi segítséget kiaknázó propagandája.

Magukat a színházakat elsősorban amiatt kell elmarasztalni, hogy a propaganda leghatékonyabb formáit, az élő tömegkapcsolatokat elhanyagolják.

Gátolja, hátráltatja a színházi propagandát az az áldatlan állapot, ami e propagandával foglalkozó szervek, személyek között uralkodik: személyi-anyagi ellentéteik, partikuláris érdekeik előtérbe helyezése rosszul szolgálja színházi politikánkat.

Márpedig a színházi propaganda nem egyszerűen egyes színházak gazdasági ügye. Valóban társadalmi érdek.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG

rendezői tagozatának ankétjai az idei színházi évadban is folytatódtak, októberben Pécsett a Kaukázusi krétakörrel, Győrött a Boszorkányok pedig nincsenek, Békéscsabán az Egyszál magam, Szegeden a Bánk bán, Kecskeméten a Dózsa előadásáról. Novemberben Miskolcon a Bernarda háza, Békéscsabán a Csongor és Tünde, Debrecenben a Macbird, Kaposváron a Handabasa avagy A fátyol titkai, a Déryné Színházban a Liliom, Veszprémben a Szerelmem, Elektra került sorra. Az ankétok vezetésében színházi rendezők és kritikusok működtek közre. Az idei évadtól a Szövetség zenés művek előadásait is bekapcsolja az ankétok programjába. Az első ilyen ankét Szolnokon zajlott le a Leányvásár előadásáról.

A Szövetség külföldi tanulmányútjain szeptemberben a Szovjetunióban járt Simon Zsuzsa és Berényi Gábor; az NDK-ban volt a Berlini Művészeti Hetek vendége Sallós Gábor, dr. Benedek András és Szemes Mari októberben; novemberben Bulgáriába utazott Komlós Júlia, Csányi Árpád és Sík Ferenc; Lengyelországba Várady György és Sándor János; Romániába Pétervári István és Dobai Vilmos. A Szövetség vendégül látta Romániából Zoe Anghel színművésznőt, a román Színművészeti Főiskola tanárnőjét, Dina Coceát, a bukaresti Nemzeti Színház érdemes művészét, a román Szövetség főtitkárát; az NDK-ból Ursula Fröhlich intendánst, dr. Hermann Kähler színház- és irodalomtörténészt és Martin Kreutzberg színházszociológust.

világszínház

BOLDIZSÁR IVÁN

Örkény Párizsban

A cím nem tőlem származik, hanem a Nouvel Observateurtől. A francia baloldali értelmiség legtekintélyesebb hetilapja - tehát a mai francia viszonyok között is a legsúlyosabb szavú hetilap - írta kétoldalas cikkének a tetejére ezt a tőmondatszerű címet. Akkor már játszották a Tótékat, tehát a cím azt jelezte, hogy az olvasó-nak nem kell magyarázni, kicsoda Örkény, nem kell hozzátenni, hogy jeles magyar író vagy a *La famille Tott* szerzője. Az Örkény név - pontosabban ORKENY, ejtsd orkeni, de István és nem Stephan - bevonult a párizsi szellemi köztudatba.

Ezt nemcsak a Nouvel Observateur címéből és nem is csupán magából a cikkből következtettem. Egy hónapig voltam Párizsban és francia barátaim vagy látták már a darabot vagy készülődtek megnézni. Új ismerőseim magyar voltom hallatára megkérdezték, mi a véleményem a darabról és ismerem-e a szerzőjét. Ázsióm növekedett, amikor elárultam, hogy osztály-társak voltunk. (Ugyanakkor Örkényé kissé csökkent, mert azt mondták: „Ó, hát ilyen öreg ?")

„Örkény Párizsban" : ez számunkra azt jelen-ti, hogy egy magyar író, egy magyar színmű, tehát a mai magyar kultúra egy része *jelen* van Párizsban. Ez a jelenlét annál örvendetesebb, minél kevesebb illúzióval nézi valaki hírünket a világban. Tudnunk kell, hogy a felszabadulás óta ez az első magyar színdarab Párizsban. (Illyés Kegyencét ünnepi tiszteletadás formájában ad hoc társulat mutatta be, már eleve csak három estére bérelve ki az Öreg Galambdúc színházat, hogy Illyés Hunok Párizsban-jának stílusában maradjak.) A háború előtt sem látott a francia főváros sok magyar bemutatót, egy-két Molnárt, néhány Lengyel Menyhértet, a többi-re legfeljebb a Színháztudományi Intézet mindentudó archívuma emlékszik.

Nem arról van szó tehát, hogy bemutattak külföldön egy magyar darabot. Ez a külföld Párizs; a magyar darab mai író műve; az első bemutató egy emberöltő óta. A franciák nem szeretik az idegeneket, a francia kultúra még ma is önmagába visszatérő, még a távközlési forradalom korában is szinte légmentesen zárt világ. Magyar megjelenésnek, magyar jelenlét-nek még akkor is örülnünk kellene, félretéve a pesti és szakmai félig cinikus, félig szívből jövő ellengőzöket, ha a La famille Tott-ot a tizedik előadás után eltemették volna. De nem ez történt.

A kedvező és megértő kritikákról írtak a lapok; Örkény maga is utalt rájuk - szerényen - a Film Színház Muzsika hasábjain. A kritika Párizsban sem minden, ha egy darab sorsáról van szó. A Tótékat a 42. előadáson láttam. Telt ház volt, csak azok a helyek maradtak üresen a földszinten és az erkélyen, ahonnan semmit sem lehet látni. A jó öreg Gaité Montparnasse Színház, a harmincas évek irodalmából oly meghitten ismert Coupole kávéház mögött ugyanis a világ egyik legfurcsább alakú színháza: szélesebb, mint amilyen hosszú. Kétoldalt is vannak zsöllyék, de ezekről csak periszkóppal lehetne látni a színpadot.

Az előadást francia barátaim társaságában néztem végig. Sokat nevettek, helyenként gurultak a kacagástól; néha olyankor is, amikor a Tháliában inkább elnémul a nevetés. Erről majd mindjárt beszélünk még, most annyit, hogy a nézőtéren a hangulat végig jó volt, sokat tapsoltak; barátaim örültek, hogy eljöttek. Siker.

Akár meg is állhatnék itt. Igen nagy dolog ez. Örkény jelentőségét Párizsban a magyar irodalom és a magyar színművészet szempontjából nem csökkenti az, hogy a francia nézők egy má-

sik darabot látnak. Tragikomédia helyett, groteszk helyett, abszurd dráma magyar módra helyett bohózatot. Igaz, a végén „valami keserűt éreznek a borban", igaz, barátaim azt mondták, ha visszagondolnak rá, nem a nevetés jut eszükbe, hanem az elesett Tót fiú. Az előadásban azonban elveszett a Tóték igazi veleje: hogyan válnak egyszerű, derék emberek az esztelen erőszak segítőivé.

Az eltérés az eredetitől nem több, mint egy fok a kör 36o fokából, de ahogy nő a kör sugara, úgy szélesedik ez az egy fok és végül a kör már nem ugyanaz lesz. Ezt az egy fokot az idézi elő, hogy az őrnagy alakítója, Jabbour, az egyik legkiválóbb francia komikus színész. Ha belép a színpadra, már nevetnek a nézők. Jabbour a horthysta őrnagy helyett afféle Svejk őrnagyot játszott. A párizsi színpadon az Őrnagy nem félelmetes korlátolt alak, aki nem tud mást adni, mint belénevelt lényege és ez egyszerre iszonytató és nevettető. Jabbour Őrnagya viccelődik, jópofáskodik, *csak* mulatságos figura és ettől a nézők többet nevetnek, de végül a színdarabtól kevesebbet kapnak.

Ez a különbség tulajdonképpen magyar magánügy, francia barátaim és nézőtársaim nem is értették, mit akadékoskodom. Nekik így is sokat mondott Örkény műve a mai magyar drámairodalomról és a tegnapi magyar valóságról. Örkény sok évtizedes jeget tört meg Párizsban. Most van itt az ideje annak, hogy egy másik magyar színdarab a mai magyar valóságot vigye el nevetések vagy megrázkódtatások között a francia közönséghez.

JOHN TREWIN

A kaland színháza

Gallia - mondta Caesar találóan - három részre osztható, és végeredményben ez a helyzet az angol színházzal is 1968 őszén. A hajdani Old Vic színpadán ott ragyog - és ha megfelelő darabot kap, akkor valóban ragyog - a Nemzeti Színház társulata. Ott a Royal Shakespeare Company Stratford-upon-Avonban, meg a londoni Aldwychban, melynek színpada ravasz módon, méretét és formáját tekintve pontos mása a stratfordinak. S kint, Chelsea felé - a Royal Court Theatre, avantgardista dráma-íróinak csoportjával mindig készen áll arra, hogy hajlékot adjon egy újabb robbantásnak. Alig-hogy az English Stage Company egyik darabja elsodorta a színház tetejét, az épületet úgyszólván újjáépítik, s egy másik drámaíró meg-gyújtja a következő gyújtózsinórt.

Ez a három erőteljes hatás uralkodik az angol színpad felett. Megkérdezhetnénk, mi történt London központjának harminc-egynéhány nagyhírű színházával. Semmi kétség, a West End valaha egyeduralmat élvezett. Ma a látogatók - külföldiek és vidékiek egyaránt - először azt kérdezik: mi megy a Nemzetiben, az Aldwychban vagy a Courtban; kivétel nélkül, mindig ugyanaz a kórus. A West End az úgy-nevezett „széria" - drámák otthona lett, bár ezeknek a :régi formája - a szalondráma, a stilizált, könnyű szórakozás - ma már úgyszólván halott. A zenés daraboké természetesen élő mű-faj, sőt, nagyon is az; alig volt valaha is egy-szerre annyi belőlük, mint ebben az évadban, és a legtöbb Amerikából jött. Egy musicallel a gazdasági vezető nagyjából biztonságban érez-heti magát. Tudja, hogy ennek a műfajnak mindig van közönsége. Mondjanak a kritikusok, amit akarnak, a musical-t nem lehet olyan könnyen elpusztítani, mint az üres bohózatot és a felszínes detektívhistóriát - a szórakoztató színház aprópénzét.

Különös dolog ez a lázadás a szórakoztatás ellen. A modern színház elveti az olyan drámát, mely nem az eszmék drámája, hanem egyszerűen - a régi kifejezéssel élve - olyasmi, amit „mesélni lehet". A hajdan olyan védett, elő-kelő színház valami nyersebb, könyörtelenebb világ lett. A drámaírók komolyan veszik a dolgukat. Amit ők szórakoztatásnak tekintenek,

az a húsz év előtti színházlátogatót még megrémítette volna.

A dráma néhány hagyományos típusa még ma is megússza ellenséges megjegyzések nél-kül. Rendszerint van közönsége a bohózatnak - minél kegyetlenebb, annál inkább: talán népszerűbb, mint amilyen valaha is volt azóta, hogy Ben Travers a húszas-harmincas években pályája delelőjére ért. De ez igen nehéz műfaj, és kevesen vannak, akik valóban sikerrel művelik.

A jelszó egyébként a „Kísérlet". Öt év telt el azóta, hogy Peter Hall 1963-ban kijelentette Stratford-upon-Avonban: „Az egész - a szín-pad, a díszlet, a jelmezek, a beszéd, a teremtő alakítás - mind a felfedezés állapotában van; nem végső megoldásokat keres, hanem nyitott marad ... Kísérletező világban akarunk élni." Bár ő csak a shakespeare-i színházról beszélt, amit mondott, az a színjátszás egészére alkalmazható. Valaha meglehetős bizonyossággal meg lehetett jósolni, mit hoz majd egy évad, hogyan fog írni ez vagy az a drámaíró, hogyan játszik majd ez vagy az a színész. De ez az idő elmúlt. A meglepetések világában kell élnünk, félre kell dobnunk sok régi dolgot, s szakadatlanul hajszolnunk kell magunkat az új felé. És ez az oka annak, hogy a West End-i igazgatók, a színháznak ezek a trónfosztott urai úgy találják, hogy nem tudnak előre tervezni. Egy-kettő közülük megpróbálta az új drámákat a régi szín-padhoz alkalmazni; ez azonban igen nehéz fel-adat. A legújabb dráma is furcsán hat, ha nem a Court, esetleg az Aldwych színpadán adják elő vagy valamelyik perem- vagy laboratórium-színházban - ezekből több van, mint valaha. Volt egy időszak, amikor a kis, külvárosi szín-házklubok nagyon elszaporodtak Londonban. Túl sok volt belőlük; egymás útjában álltak. Most, bár jelentősebb csak egy van köztük - a Hampstead Theatre Club James Roose-Evans vezetése alatt -, lassan kialakítják sajátos arculatukat más kis színházak is, mint amilyen az Open Space (Nyílt tér) a Tottenham Court Road egyik alagsori helyiségében és az Arts Laboratory (Művészeti Laboratórium) egy Covent Garden-beli raktárban.

A középkorú színházlátogatók mindenütt tudomásul vették a szórakoztatás újfajta felfogását. A fiatal színházlátogatók, akik sohasem is-mertek mást, magától értetődőnek tekintik a mai, könyörtelen műveket. Bizonyos dolgok - mint már mondottam - az új rendszeren kívül maradnak. Musicalek és bohózatok vannak szép számmal, s néhány közülük felbukkan a régi vándorszínházak maradványaiban. A drámák cenzúrázását épp most szüntették meg Angliában; ezentúl a drámaírók gyakorlatilag bármi-ről beszélhetnek anélkül, hogy Lord Chamberlain vétójától félniök kellene. Az utolsó évtizedben a rendszabályok tulajdonképpen olyan enyhék lettek, hogy a színházi cenzúra megszűnése egyáltalán nem olyan jelentős esemény, mint amilyennek látszik. Hosszú távon talán jót tesz majd a színházaknak. A drámaírók nem lesznek olyan ellenségesek, ha már nem provokálják őket; kevesebb kifejezetten megbotránkoztatás céljából írott kísérleti színdarabunk lesz - itt különösen a jelentéktelenebb Royal Court-drámákra gondolok.

Bizonyos értelemben zűrzavaros korszak ez, ijesztő is kissé, örökös éhségével az új kifejezési formák iránt.

Ez épp olyan ösztönző, mint amilyen zűrzavaros. A klasszikus alkotás módszerei is nagyon átalakultak. A „felfedezés" munkája - Peter Hall kifejezésével élve - szünet nélkül folyik. Alig néhány hete, hogy Peter Brook a közönségnek bepillantást engedett „műhely"-kísérletei egyikébe, melyet a Round House-ban, London északi részének egy irdatlan méretű mozdonyházában tartott. Itt a látogatók tanúi lettek a munka folyamatának, az eszmék vizsgálatának, a mozgásban levő események egymásutánjának és a hangszerelésnek, s annak, ahogy a személyi szertartások formálódnak a társulatban. Az est programja a *Viharra* épülő rögtönzés volt ...

Hogyan ment végbe a sokféle változás a színházi módszerekben és stílusban? Hadd magyarázzam el röviden! Mikor a néhai George Devine, az English Stage Company és a Royal Court igazgatója 1965-ben nyugdíjba ment, tömören ennyit mondott: „Megvívtuk a csatát a szórakoztató színházzal - és győztünk." A csata 1956 májusában kezdődött, néhány héttel azután, hogy a Courtban megnyílt az úgynevezett „írók színháza" a sztároktól csillogó szórakoztató színház ellentéteként. Egy fiatal színész, John Osborne egyszerre lelkes ünneplés középpontjában találta magát *Dühöngő ifjúság* című darabjáért, amelyet sok fiatal saját elégedetlenségének indulatos kifejezéseként fogadott: a darabot az időszerű köznyelvi fordulatokra érzékeny hallással írták. Ma már régimódinak találjuk, és szórakoztató a felismerés, hogy Osborne a régi „jól megírt" drámák technikáját használta. De *a Dühöngő ifjúság* bemutatása után az áradatnak már semmi sem állhatta útját. Bár csak igen kevés íróból maradt

valami az első néhány év után, a Royal Court döbbenetes hatást gyakorolt a közvéleményre és a színpadi technikára egyaránt. Főbb dráma-írói voltak Osborne mellett John Arden, aki szeszélyesen kipróbált mindenféle stílust; az East End-i családról írott trilógiájával Arnold Wesker, aki az utolsó néhány évben mintha el-fecsérelte volna energiáit; a kis számú dráma-írónők egyike, Ann Jellicoe, aki *A trükk* című drámájával vált híressé; és jóval később egy sokat vitatott és kihívóan elszánt drámaíró, Edward Bond, aki éles bírálatban részesült, és akinek drámái (például *a Saved)* távolabb már nem is lehetnének a szórakoztató színháztól.

1956 késő tavaszára és kora nyarára úgy emlékszem, mint a „fordulat pillanatára". Egy időre két tűz közé került a West End-i színház: nyugati határán ott volt a Court, s kinn, az East End-en Joan Littlewood Theatre Workshop társulata. De a találékony, határozott, nagyon különös idealista Miss Littlewood nem tudott maradandó tekintélyre szert tenni. Először fel-hívta magára a figyelmet, oldott, gyors produkcióival, melyek gyakran túlhangsúlyozottak voltak vagy túlságosan fojtottak. Ő fedezte fel az ír Brendan Behant *(A túsz)* és az északi dráma-írónőt, Selagh Delaney-t *(Egy csepp méz),* de Behan, aki eltékozolta erejét, 1964-ben meghalt, s nem nagyon írt többet Selagh Delaney sem.

Mégis, akkor, az első időkben az írók és rendezők szívesebben mentek arra, amerre a Royal Court vezette őket. A drámaírók gyakorlatilag mindenkit és mindent támadtak, ami a legkisebb mértékben is sebezhető volt - kezdve a szülőktől egészen a Nagy Business világáig. A díszlettervezők csatlakoztak hozzájuk. A zárt díszletek kimentek a divatból. A színház kezdett egyre inkább nyitott színpadon és absztrakt díszletekkel dolgozni. Az egyetlen fegyelmi szabály a fegyelem teljes hiánya lett.

Azt hiszem, két-három éven belül minden leülepszik kissé, és lesznek majd maradandó értékű színműveink a valaha „új hullám"-nak nevezett irányzatból - ez a kifejezés több mint egy évtized múltán meglehetősen elavult - és a hagyományosabb forma szerint alkotó íróktól egyaránt. Van a drámaírásnak néhány kitűnő mestere, akik - érthető okokból - az utóbbi időben igen keveset alkottak, de minden bizony-nyal újra megjelennek majd. Es előre látom, hogy egy olyan korban, mikor a zűrzavar ma-gától értetődővé vált, az új drámaírók, miközben a szokatlanabb módszereket keresik, fel-fedezik majd a fegyelmezett drámát: azt, amit élvezettel és figyelemmel olvasni egyaránt lehet.

Ha közvélemény-kutatást végeznénk, valószínűleg az derülne ki, hogy Harold Pinter a kor legáltalánosabban elfogadott drámaírója. A névtelen félelem drámaírója ő. Nem társa-dalmi realista, bizonyos értelemben Beckett és Kafka nyomdokain halad; mivel igen kifinomult hallása van a köznapi beszéd ritmusára, gyakran alkalmaz valami töredezett, több értelmű stílust, és hagyja, hogy a közönség találgassa, mit is jelent. Soha nem magyarázza műveit, mert az a véleménye, hogy a színműnek élményt kell jelentenie, s ez elég is. Legjobb drámája, *A gondnok* (196o), tanulmány a magányról. Az utóbbi időben leginkább az Aldwychban működő Royal Shakespeare Company-val dolgozott együtt (Peter Hall rendezte *a The Homecoming-ot)* (Hazatérés), és felújították *a Birthday Party-t* (Születésnap) is). Pinter talány, de írni tud; kár, hogy akadnak jelentéktelenebb utánzói is. Igen könnyen megunom az olyan írót, aki csökönyösen vezetget egyik faltól a másik üres falig - de Pinter valamiféle színházi hipnotizőr.

Aztán itt van a költő-drámaíró, Christopher Fry. Az ő népszerűsége és maradandó helye a színháztörténetben már biztos. Ő a legékesszólóbb angol drámaíró, és az olyan drámáknak, minta *The Lady's Not for Burning* (A hölgy nem égetnivaló), *The Dark is Light Enough* (Elég világos a sötétség) és a *Curtmantle,* mindig kell, hogy legyen tere. Az elsőt ő maga nevezte így „A táncra perdülő emberi értelem", és ez műveinek igazi öröme: a drámai költészetet újra megtanította táncra perdülni.

A Tiltakozás Színházában és a Kegyetlenség Színházában töltött estéink, kiszolgáltatottságunk a különféle könyörtelen „fekete komédiák"-nak - mint amilyen az utóbbi időben Joe Orton *Loot* (Fosztogatás) című darabja volt - szelídebbé, megértőbbé tehetik a drámát. Talán nem egy év alatt, csak aztán, ha a drámaírók egy cenzor nélküli világban már minden tilalomtól megszabadultak. De akkor igen. Megfigyelhető, hogy John Osborne legutóbbi drámáiban, a *Time Present* (Jelen idő) és *a The Hotel in Amsterdam* (Szálloda Amsterdamban) címűekben már nem olyan könyörtelen, mint a régiekben. *A Hotel in Amsterdam-ban* mindenesetre meg-kedvelünk minden szereplőt, ami Osbornedrámában eddig elképzelhetetlen volt.

Sokféle iskolához tartozó sokféle értékes drámaírónk van: Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című drámáját szerinte[m] túlbecsülték, de szemmel láthatólag sokat ígérő író; Peter Shaffer, Frank Marcus, Peter Ni-

chols, David Storey, John Bowen, John Mortimer, Robert Bolt. Egyetlen valamirevaló drámaírónak sem kell hosszú utat megjárnia, míg meghallgatásra talál. Legtöbbjük a jelenleg William Gaskill igazgatása alatt álló Royal Court felé igyekszik vagy a Royal Shakespeare felé, bár ez kevesebb új drámát tud bemutatni. Ugyanakkor vannak más tekintélyes társulatok is, mint a Hampstead Theatre Club, mely hír-nevét igazgatója, James Roose-Evans biztos ítéletének és széles körű érdeklődésének köszön-heti; vagy London területén kívül a bristoli Old Vic, amely az ország legrégibb működő színházában van: 1776-ban építették.

A színészi játék színvonala épp olyan magas, mint korábban. Sir Laurence Olivier - aki olyan személyes tekintélynek örvend, amilyenre Henry Irving ideje óta, vagyis több, mint hetven éve nem volt példa - a Nemzetiben kitűnő színtársulat élén áll, mely négy-öt éven belül beköltözik új épületébe. Náluk a legfőbb probléma a gyakran meglepő darabválasztás; a társulat olyan méltatlan anyagokra fecsérli tehetségét, mint Marlowe *II. Edward*-jának Brecht-féle, meghamisított változata vagy a három egyfelvonásos, melyet a közelmúltban mutattak be. De tanúja lehet az ember olyan nagyszerű, eredeti teljesítménynek is, mint Seneca *Oedipus-a* Peter Brook rendezésében, Sir John Gielgud-dal és Irene Worth-tal a főszerepben. Brook teljesítménye a folytonos hangkísérletekkel és a színházban egyenként, körben elszórt hangok kórusának felhasználásával, napjaink legizgalmasabb rendezőjének újabb mesterfogása volt.

Brook még mindig rendezője a Royal Shakespeare Company-nak, mely az utóbbi nyolc év-ben különleges együttest alakított ki. Az ő teremtményük Ian Richardson, a fiatalabb angol színjátszás olyan reménysége, csakúgy mint Paul Scofield - ma őt tekintik Olivier művészi örökösének - volt néhány évvel ezelőtt. Peggy Aschroft, a Royal Shakespeare vezető színésznője ma szintén rendező: a jelentős személyiségnek kijáró adó ez.

Az angol színház a jövőre figyel. Soha nem tudjuk előre megmondani, mi lesz egy hét vagy egy hónap múlva. Az írók, drámaírók, színészek szerencsére kiszámíthatatlanok; és végül megismételhetem, amit Peter Hall olyan határozottan állított: „Az egész a felfedezés állapotában van . . . Kísérletező világban akarunk élni."

Kada Júlia *fordítása*

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Meglepetések Hollandiában

A tudatunkban élő „színházi világtérkép" meglehetősen eltér a politikaitól. Ezen a térképen Anglia például nagyobb ország, mint Amerika, és - milyen furcsa - Hollandia helyét csupán fehér folt jelzi.

Nincs izgalmasabb kaland, mint előzetes információktól és előítéletektől mentesen egy igazi színházi „terra incognita" felfedezésére indulni.

A vándorszín játszás országa

Hollandia kis ország. Közlekedési hálózata rendkívül fejlett. Az ember annyi idő alatt jut el Amszterdamból Rotterdamba, mint Kelenföld-ről Óbudára a 18-assal. Talán ez a magyarázata annak, hogy náluk minden társulat úgy működik, mint itthon a Déryné Színház. Van ugyan székhelyük, de esténként más és más városban lépnek fel. Az ország tizenegy hivatásos prózai színtársulata közül mindössze négy van a fővárosban és kettő a királyi székhelyen, Hágában. A fennmaradó öt társulat Rotterdamtól Maastricht-ig az ország szélein helyezkedik el. Persze a Dunántúlnál is kisebb területen fekvő Hollandiában nem csoda, hogy a legtöbb színész Amszterdamban lakik és innen jár tájolni. Ennek a tájolásnak a közönségre nézve hallatlan előnye, hogy előbb-utóbb minden bemutatott darab eljut mindenhova.

A színházi szakmának nincs oka panaszra. Minden kvalifikált művész tagja valamelyik államilag támogatott együttesnek. Nincs tehát munkanélküliség. A jelentős anyagi támogatás következtében a színházi helyárak nyugat-európai viszonylatban nem magasak, huszonöt és hetvenöt forint között mozognak. A társulatok saját épület híján magánkézben levő színházakat bérelnek ki.

A színházi szervezet irányítása meglehetősen bonyolult. Elvben a társulatok teljesen függetlenek, cenzúra nincs. A műsor összeállításába mégis jóval több szervnek van beleszólása, mint nálunk. Ennek oka az, hogy az együttesek az anyagi támogatást több forrásból kapják. Szubvenciót ad az állam, az együttes székhelyén működő tanács, esetleg jótékonysági szervezetek és magánszemélyek is. Magától értetődő, hogy a társulatok vezetői minél több forrást igyekeznek igénybe venni, hogy minél nagyobb anyagi füg-

getlenséget élvezhessenek, minél szabadabban kísérletezhessenek. Az adományozók nem egyforma erővel, de azért befolyásolják a műsorkészítést. Gyakran előfordul, hogy az ingatag egyensúly felborul és valamelyik donor megvonja a támogatást, mondván, hogy véleményét, tanácsait semmibe vették.

Érkezésem estéjén, a kéthetes program összeállítása közben meglepve tapasztaltam, hogy a mienktől milyen eltérő a műsor szerkezete. Jóformán teljesen hiányzik a nálunk oly fontos zenés vígjáték és operett. Hiába néztem végig a vidéki városok műsorát, operettet ott sem találtam. Ugyanakkor sokkal több az aktuális, de elsősorban nem politikai kabaréműsor és revü. (Igaz, hogy ez már az államilag nem támogatott magántársulatok profilja. Itt a jegyek drágábbak, mert a könnyű, szórakoztató műsorokat nem szubvencionálják.) Ottlétem alatt a tizen-egy társulat repertoárjában 20 produkció szerepelt. Ezek közül kilenc huszadik századi kül-földi szerző műve volt, hét klasszikus, négy pedig holland darab.

Nincs az országnak operettszínháza, ugyanakkor három balett-társulat is működik, több mint egy tucat igen eredeti és egymástól eltérő szemléletű koreográfus irányításával. A balett és a modern táncművészet a holland színházi élet elismerten legmagasabb színvonalú kép-viselője. Külföldön is nagy a híre, hiszen nem gátolja a nyelvi elzártság.

Két városban találunk operaegyüttest; Amszterdamban és a német határ közelében fekvő Enschede-ben.

Egy „sexhumált" római vígjáték

Plautus *Hetvenkedő katoná-jának* sikersorozata úgy kezdődött, hogy a haarlemi polgár-mester betiltotta az ottani előadást. Erre aztán a művészek annyi meghívást kaptak, hogy az amszterdami Toneelgroep Centrum már alig győzi a kívánságok teljesítését.

Mi az előadás szenzációja? A német származású rendező, Hagen Müller-Stahl, visszaállította jogaiba az eredetileg is fallikus atellana komédiát. A műsorfüzet eredeti metszetek reprodukcióival igazolja, hogy a darabot a rómaiak is így játszották. Müller-Stahl szerint a Hetvenkedő katona szövege édeskevés, nem magyarázza a darab egykori nagy sikerét. Az új holland előadásban a férfi szereplők félméteres műfallusokat viselnek, az írott szöveg mellett még sokat komédiáznak, látszólag improvizál-nak. Ezek a fallusok sok humoros helyzet forrásai, alaposan részt vesznek a játékban. Gondoljunk csak arra a jelenetre, amikor Pyrgopolinicest majdnem férfiatlanítják.

Megkértem barátaimat, mondják meg őszintén, nem érzik megbotránkoztatónak, amit ezek a nem csupán a kezükkel gesztikuláló színészek műveinek?

Mindez nagyrészt vérmérséklet dolga, hangzott a válasz. Kétségtelen, hogy ilyen jelenetek láttán, mondjuk egy arab színház nézőterén, azon nyomban kitörne a szexuális forradalom. A hollandok csöndesebb vérű nép. Náluk az első percek zavart és meglepett csendjét hamar felváltja néhány félénk nevetés, hogy aztán utat engedjen a gátlásoktól megszabadult vidámságnak.

Hol a határ a színpadi erotika és a pornográfia között? Nehéz kérdés, mert a felelet az adott társadalom pillanatnyi erkölcsi felfogásától függ. A Hágai Királyi Színházban nem volt semmi fülledt sejtelmesség, romlott kétértelműség. Kamaszosan nyers, antik értelemben trágár komédiát láttunk.

Klasszikusok jól és rosszul

Kezdjük Heijermans-szal. *Kétszersült lekvárral* (Beschuit met muisjes) című darabját a kelet-hollandiai Apeldoorn-ban láttam az arnhemi Toneelgroep Theater előadásában. (A cím fordítása nem pontos. Ünnepi eledelről van szó. A kerek kétszersültre zselészerű gyümölcsgolyócskákat tesznek, melyet a hollandok tréfásan egérürüléknek neveznek.)

A holland Zolának is nevezett Heijermans, már századunk elején ismertté vált Magyarországon. Remény című darabját először a Thália (1906), majd a Nemzeti Színház (1909) tűzte műsorára. Magyarul legutóbb 1957-ben a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházban szólalt meg a naturalizmusnak ez a hányatott utóéletű klasszikusa. Manapság, a naturalizmus újabb divatja idején nemcsak Hollandiában, de Németországban, Csehszlovákiában és Lengyelországban is műsorra tűzték műveit.

A Kétszersült lekvárral nem volt valami vidám élmény. Málló falú házban él a Bien-Aimé család. Meghal az egyetlen jómódú rokon, mindenki örökölni akar. Ám kiderül, hogy halála előtt nem sokkal meg nősült és felesége most gyermeket vár. A család odaveszi a korán megözvegyült asszonyt. Megtudják, hogy az elhunytnak nincs végrendelete és így minden a születendő gyermekre száll. A darab második felében az özvegyet addig gyötrik, amíg abortál és így végül mégis rátehetik kezüket az örökségre.

A cselekmény végig a Bien-Aimé család nappali szobájában játszódik. A berendezés, a jel-

mezek és a viselkedés pontosan újrateremti a századforduló holland kispolgári hangulatát. Nincs egyetlen újszerű megoldás. Ezt az elő-adást hatvan évvel ezelőtt is így rendezték volna. A zárt, minden részletet kínos pontossággal meghatározó szöveghez még a villanyfény is anakronizmus.

Ha holland társulatot hívhatnék meg pesti vendégszereplésre, feltétlenül a Nederlandse Comedie *A* revizor előadását választanám. Igaz, hogy zseniális, avulhatatlan műről van szó, mégis bámulatos az a vitalitás és ötletgazdagság, amivel Van den Berg rendező az évad eddigi legnagyobb (és legnemesebb) sikerét színpadra állította. A hetek óta telt házak előtt futó darab nem aktualizált és nem is társadalmi szatíra. Szereplői nem korabeli orosz tisztviselők, ha-nem a kiszolgáltatott butaság és a ravaszság fehérre rizsporozott arcú képviselői. A kezdéskor felhangzó trombitaszó, a bohócmaszkok, műhajak és elszabott jelmezek cirkuszi hangulatot teremtenek. Az első pillanatban megijedtem: csak nem holmi bohóctréfává silányítják az emberi butaságnak és tunyaságnak ezt az eposzi méretű ábrázolását ? Szó sincs róla. A bohóckeret több célt szolgál. Először is elveszi a darab egy-az-egyhez valóságigényét, szüntelenül elidegenít, hangsúlyozza a játék jelleget. Megnöveli a szellemi távolságot a ravasz és agyafúrt Hlesztakov, valamint a lassú, lusta, szolgalelkű és buta többiek között. A bohócmaszk által felnagyított színészek ugyanakkor belülről ábrázolták a figurákat, mindig találtak őszinte, spontán gesztust. A maszk és a játék együttesen olyan humoros hatású volt, hogy a nézőtéren percenként hullámzott végig a nevetés.

Van den Berg rendezői értelmezése az előadás második részében válik gondolatilag is ízig-vérig korszerű Gogol interpretációvá. A polgármester házában tiszteletére rendezett fogadáson Hlesztakov a végletekig visszaél helyzetével, a kisvárosiak vélt kiszolgáltatottságával. Az egyik magas rangú városi tisztviselő tenyerébe szórja szivarja hamuját, a szolga előtte áll meg elsőnek, hogy itallal kínálja. Iszik egy pohárral, de nem engedi tovább. Egymás után hajtja fel a többieknek szánt italt és egyre részegebben mesél pétervári tetteiről. A vendégek előtt megfogja Maria Antonovna mellét, majd a polgármester feleségét inzultálja. Mindent, mindent eltűrnek neki, mindenhez jó képet vágnak, mert úgy érzik, hogy a kezében vannak. Amikor Hlesztakov távozása után a postamester halálsápadtan betántorog a szörnyű hírrel, ezek az emberek, akiken két órán át kacagtunk, egyszerre mozdulat

lanná bénulnak a becsapottság fájdalmától és nekünk sincs több nevetésünk.

Megdöbbenve jöttem rá, hogy Van den Berg anélkül, hogy tudott volna róla, a *Tóték* problematikáját vetítette rá *A* revizorra.

A harmadik Amszterdamban látott klasszikus darab, a Rómeó és Júlia, nemcsak a színházi, hanem a filmrendezőknek is kedvelt feladatot jelent. Legjobban a West Side Story átdolgozás bizonyította, hogy a mű nem csupán érzelemgazdag, de még korunk problémáinak hordozó-ja is lehet.

A rendező, Johan Greter, fiatal színészeivel mindenekelőtt a darab ifjúi bájának újrateremtésére törekedett. Hogy mindenáron mainak éreztesse Rómeót, a West Side Story-ban látott bőrzekében, mai ruhában, mai fiatalként jelenítette meg. A nők viszont stilizált, reneszánsz jellegű öltözékben mozogtak, hogy a többi férfi szereplő mindenféle stílusú ruhájáról ne is beszéljünk. A dicséretes szándék további bizarr megoldásokkal járt együtt. Az első felvonás báljelenetében már az is furcsa, hogy a mindenkitől elütő megjelenésű Rómeó sokáig senkinek sem szúr szemet. Hát még a zene! Reneszánsz dallamokat beatesített a rendező. Erre „ráznak" dülöngélve a vendégek. A legkínosabb perceket az erkélyjelenet szerezte, ott volt leginkább ellentmondásos a West Side Story ihletésű figura és az érzelmes, poétikus shakespeare-i szöveg. Feszengve, kényelmetlenül el-töltött este volt.

Ejtőernyős abszurdok

Úgy adódott, hogy egy nagyon korai és egy egészen friss abszurd játékot nézhettem meg. Az elsőt a fiatalon meghalt Boris Vian írta 1950-ben, címe: *Mindenki felnégyeltetik* (L'équarrissage pour tous), a másikat, Fernando Arrabal: *Az* építész *és az* asszíriai *császár-ját* (L'architecte et l'empereur d'Assyrie) pedig napjainkban játsszák Nyugat-Európa színházai. A két darabban csak annyi a közös vonás, hogy a szereplők egy része mindkettőben ejtőernyővel ereszkedik a színpadra.

A Mindenki felnégyeltetik a bemutató idejében nagy botrányt kavart Párizsban. Túlságosan frissek voltak még akkor a háborús sebek, semhogy a közönség eltűrte volna szenvedéseinek, antifasiszta érzelmeinek sorozatos megsértését. A darab Normandiában játszódik, az invázió idején. Egy kis tanyát látunk, mely a harcok során gyakran cserél gazdát. A gazda lánya alig-hogy kiszökteti szobájából a német katonát, máris egy amerikaival fekszik össze. Aztán a né-

metek és amerikaiak egymásba futnak, leülnek pókerezni, addig nyernek és veszítenek, míg a tétként szereplő felszerelési tárgyaikat teljesen kicserélik. A német katonák amerikai ruhában, az amerikaiak csukaszürkében hagyják el a tanyát, de előtte még gyakorolják a Heil Hitlert, illetve a gumirágást. A házikisasszony a változatosság kedvéért egy francia ellenállóval bújik az ágyba. A káosz tovább fokozódik, amikor szovjet és japán ejtőernyősök érkeznek a tanyára. Mindenki mindenkivel szeretkezik, majd be-fejezésül *egyszerre* éneklik el kedvenc dalukat. A németek a Kívül a kaszárnyán-t, a franciák a Marseillaise-t, az oroszok az Internacionálét, az amerikaiak a Yankee Doodle-t. Mindenki „édes pofa" és ostoba fajankó.

A hangzavar végén gyér taps és az alig 6o-7o néző csalódottan szedelőzködik. A hatás tehát nem sokkal pozitívabb, mint egykor Párizsban. A bukás megérdemelt. Ezért a darabért nem kár.

Arrabal művének viszont *(Az építész és az asszíriai császár)* határozott sikere van. A műről magáról nem tudok érdemben nyilatkozni, mert tolmács nélkül láttam. A Császárt játszó Ton Lutz Hollandia egyik legkiválóbb színésze és rendezője. Hallatlan virtuozitással játssza végig közel kétórás szerepét. Olyan erővel tartja fogva közönségét, mint nálunk Darvas Iván az Egy őrült naplójában.

A Császárt repülőről egy távoli szigetre dobják, ahol csupán egy vadember, Péntek, azaz-hogy az Építész él. Az Építészt a Császár megpróbálja terrorizálni. Erre egy idő múlva eltűnik és ekkor következik a Császár nagyjelenete, melynek során különféle szerepeket képzel és játszik el egyedül, sokszor pillanatonkénti váltással három-négy személyt is megelevenítve. Végül is azt hiszem, azoknak a kritikusoknak van igazuk, akik szerint nem nagy darabról, csupán egy nagy szereplehetőségről beszélhetünk.

Trükkszínpad darab nélkül

Szomorú dolog, de a legkevesebb nézőt (szám szerint huszonötöt) éppen a harmincegy-éves holland kísérleti szerző, Gerben Hellinga: *Lustálkodjunk tovább* (Lekker blijven liggen maffen) című „darabja" vonzotta. Én még ilyen kevés embert színházban nem láttam és nagyon egyedül éreztem magam a tengerparti Paviljoenteater nézőterén Scheweningenben.

Történet: nincs. A szereplők: egy parkban élő házaspár és különös barátaik. A színpad percek alatt varázsdobozzá változik. Ami a színpadon meglepő lehet, az sorra bekövetkezik. A feleség biciklizik, majd egy ládából ebédhez asztalt, székeket és edényeket varázsol elő. Egyik barátjuk kötélen felmászik a zsinórpadlásra. Valaki jön hozzájuk, ujjával belecsönget a levegőbe és természetesen megszólal egy csengő. Elromlik a villany, kialszik a fény, ruhájuk foszforeszkál, mert világító festékkel kenték be. Esernyővel hegedülnek, miközben magnóról megszólal a zene. Az ötletek egyre erőltetettebbek, gyerekesebbek. Ügy pukkannak el, mint a díszsortűz: töltet nélkül.

A legnépszerűtlenebb előadás a legrövidebb is. Tiszta játékideje egy óra. Szünetet csak azért tartanak, mert a holland színházak tulajdonosai csupán a büfével együtt adják bérbe az épületet. Ha valaki mégsem akar szünetet tartani, akkor meg kell fizetnie a büfések munkabérét és a tapasztalat szerinti maximális bevételt.

A svéd Sandro Key-Aberg darabját a O = 0.t Amszterdamban városszerte feltűnően reklámozták. Felcsigázva ültem hát be az alig kétszázötven nézőt befogadó egykori árverési csarnokba, ahol Hollandia „legkísérletibb" társulata, a Toneelgroep Studio játszik. Tagadhatatlan, hogy a legérdekesebb, legvonzóbb színházi légkört itt találtam. A telt ház, a holland nemzeti viseletbe öltözött, facipőben kopogó, röplapokat osztogató jegyszedő lányok, a terített asztalok a nézőtéren, a sötétvörösre festett nyers faburkolat, a pop-art plakátok, a modern jazz-muzsika, az előadás kezdetéig vetített érdekes diaképek túlságosan is erős hangulati előkészítést biztosítottak.

Mert bizony mást kaptam, mint amit vártam. A svéd darabról kiderült, hogy a holland körülményekre adaptálták és valójában nem is darab, hanem formailag új megoldásokat használó politikai kabaréjelenetek füzére. Az új megoldások közül a legszellemesebb egy körkapcsolásos hangszórólánc volt a nézőtér körül. A magnóról adott többszereplős jelenetben megfelelő gyors és hibátlan kapcsolásokkal a hangok hol itt, hol ott szólaltak meg, bújócskáztak, fogócskáztak, majd körbe-körbe szaladtak. Egy másik, parlamenti jelenetben a honatyák beszéde hangszínüknek megfelelően gágogásba, brekegésbe, tehénbőgésbe és ugatásba megy át. Egyszer egy férfi leszólít az utcán egy nőt. Finoman udvarolni kezd. Fejük fölött egy kis vászonra óriási szemet vetítenek, melyen rajzfilmként megjelennek a férfi hátsó gondolatai. Miközben arról mesél, hogy milyen egyedül él kis lakásában, fent már látjuk, hogyan vetkőzteti a nőt.

A vetkőzésről jut eszembe az utolsó jelenet. A címe: Anatómia óra. Behoznak egy csontvázat és egy tetőtől talpig újságpapírba burkolt

alakot. Az első újságlap levétele után kiderül, hogy az alak fiatal nő. A csont- és izomrendszerről szenvtelenül mesélő „tanár" lassú, unott mozdulatokkal folytatja az újságpapírok lefejtését, míg végül a leányzó anyaszült meztelenül demonstrálja a csontváz és az élő emberi test közti különbségeket.

Színpad vagy kínpad!

Aki olvasta a tavaly októberi Nagyvilágot, tudja, hogy José Triana: *Gyilkosok éjszakájá*nak színpada valójában kínpad. Olvasás közben kereshetjük a három testvér klausztrofóbiás fantáziálásának jelképes értelmét, színpadon azonban a látvány olyan hátborzongató, hogy erre alig van lehetőség. A néző szüntelenül attól fél, hogy a szereplők a szeme előtt őrülnek bele az önmarcangolásba.

Nem tudni, hogy a Gyilkosok éjszakája az ifjúság személyes lázadását jelképezi-e a kor parancsuralmi kényszereivel szemben, vagy valami mást. Annyi bizonyos, hogy több, mint egyszerű esettörténet, ezért nem érdemes azzal foglalkozni, hogy vajon előbb ölték meg szüleiket, vagy csak most készítik fel magukat a gyilkosságra. Lehet, hogy a darabnak az Elektra az őse, de legközelebbi rokonának mégis Mrozek Tangó-ját érzem.

Az arnhemi társulat tervezőjének, Klaas Gubbelsnek kongeniális díszlete elsősorban a testvérek világának zártságát, kisszerűségét sugallja. Két hatalmas, ötméteres szék és egy hatméteres asztal áll a színpadon. Az asztal egyúttal menynyezet is, mert a három testvér az óriási *asztal alatt* vergődik. Az asztal alatti tér berendezése ugyancsak egy asztal és két szék, de ezek emberre méretezettek. A színészek tréningruhában játszanak. A szüntelenül új és új helyzeteket teremtő idegbeteg játék nemcsak őket, a közönséget is alaposan kimeríti. A nézők nyugtalanul, zavarodottan távoznak, mert a keltett feszültséget az előadás sehová sem tudja elvezetni. Az ember ettől a nyomasztó élménytől szeretne minél előbb megszabadulni.

Könnyebb, szórakoztatóbb kínlódásnak voltam tanúja Amszterdamban az új Albee darab, *az Üvegház a kertben* (Everything in the Garden) előadása során. A dráma - mint Albee-nál oly gyakran - átdolgozás, Giles Cooper azonos című művéből készült.

Igaz, a kezdésig a hangulat, ha lehet, még komorabb, mint a kubai darabnál. A csillárok mérsékelt fényében a színpad ravatalozónak látszik. Amikor elkezdődik az előadás, az eddig tompa, szürke oszlopok a vakítóan éles fényben egyszerre csillogóan modern, alumínium porticussá válnak, s amiket az előbb még gyászkoszorúknak sejtettünk a háttérben, azt a fény egy ápolt kert bokraivá varázsolja.

A Nem félünk a farkastól Albee-ja most a társadalmi létrán egy fokkal lejjebb szállt. Ez-úttal nem az értelmiség krémje, az egyetemek tanári társadalma kerül kínpadra, hanem egy szélesebb és tipikusabban amerikai réteg, a kis-polgárság. Pontosabban az a kispolgár, aki gyógyíthatatlan kivagyiságában előbb közép- majd milliomos nagypolgár akar lenni és ez a vágya tetteit amoralizálja.

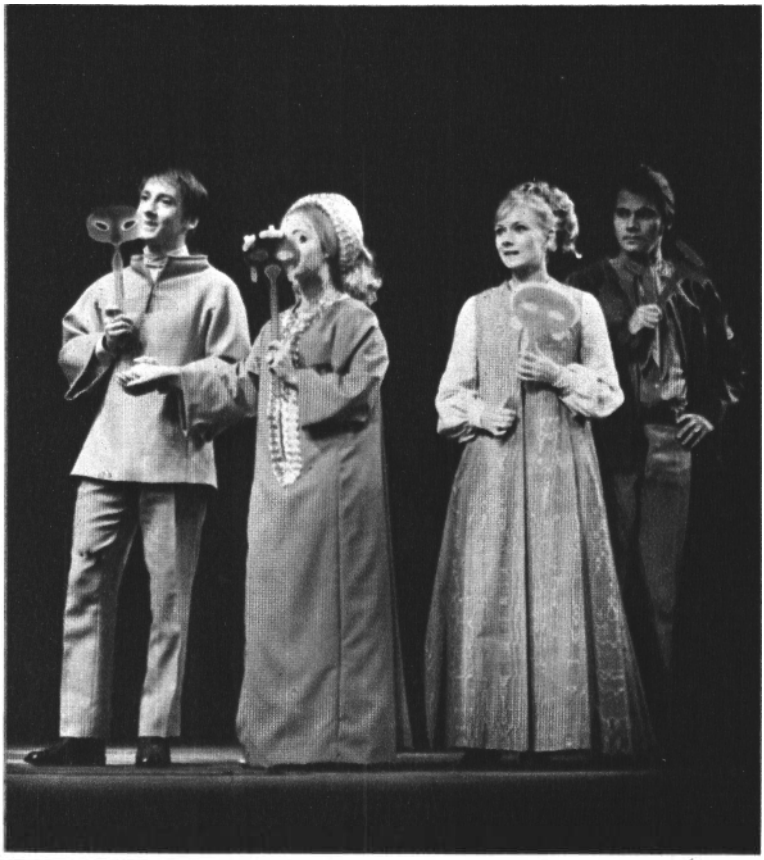
Az üvegház a kertben nem éri el a Nem félünk a farkastól-t intellektuális feszültségben, a problematika összetettségében, de azért nem szűkölködik vígjátéki és drámai fordulatokban és még a legutolsó percekre is tartogat néhány meglepetést.

A darab előadásának egyik technikai nehézsége, hogy játék közben Jack, a házibarát gyakran mond pár szót, amit csak a közönségnek szán. A rendező, Van Hensbergen ezt remekül oldotta meg. A megjegyzéseket a színpadon mozgó többi szereplő nem hallhatja, ezért Jack mikrofonba súgja. Sétál a kertben, letép egy szál virágot, szagolgatja, a virág szirma - mikrofon.

A legjobb Hollandiában látott holland darabnak, *a Megvetett* ágynak (Ben opgemaakt bed) első számú érdekessége az, hogy szerzője, Dimitri Frenkel Frank egyúttal az előadás rendezője is, és az előadás jobb, mint a darab.

A zsúfolásig megtelt rotterdami Piccoloteater százhatvan személyes nézőteréről nem valami rendkívüli történetet látunk a három oldalon nyitott színpadon. Egyszobás lakásban él a könyvtáros Paul feleségével, Bettyvel és pár hónapos gyerekével. Paul komoly, zárkózott fiú, felesége odaadását természetesnek veszi. Egy nap, mikor távol van, az ablakon át egy idegen férfi mászik be feleségéhez és szemtelenül udvarolni kezd. Betty kidobná, de Bongo, a zömök, szőke idegen ügyes társalgó és ami ennél sokkal fontosabb, szexuálisan nagy hatást gyakorol Bettyre.

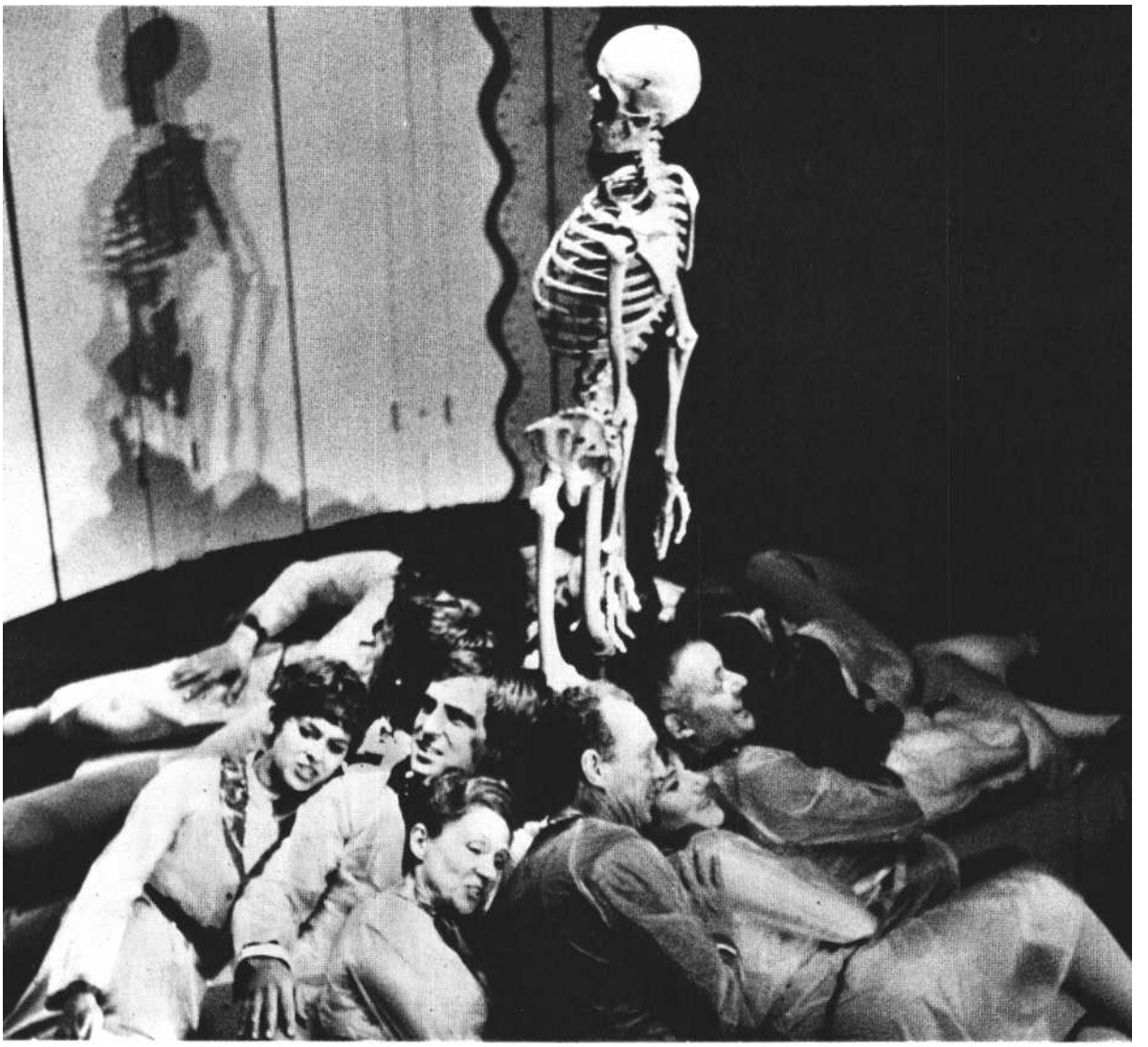
HOLLAND SZÍNHÁZAK ELŐADÁSAI
GOGOL: A REVIZOR C. VÍGJÁTÉKA
AZ AMSZTERDAMI
NEDERLANDSE COMEDIE-BEN



HOLLAND SZÍNHÁZAK ELŐADÁSAI

A NIEUW ROTTERDAMS TONEEL MODERNIZÁLT RÓMEÓ ÉS JÚLIÁ-JA

HOLLAND SZÍNHÁZAK ELŐADÁSAI
JELENET GERBEN HELLINGA, FIATAL HOLLAND SZERZŐ LUSTÁLKODJUNK TOVÁBB (LEKKER BLIJVEN LIGGEN MAFFEN) CÍMŰ DARABJÁNAK SCHEWENINGENI ELŐADÁSÁBÓL



HOLLAND SZÍNHÁZAK ELŐADÁSAI

SANDRO KEY-ABERG SVÉD SZERZŐ 0 - 0 CÍMŰ DARABJÁNAK ZÁRÓJELENETE Al AMSZTERDAMI STÚDIO SZÍNHÁZBAN

A második, harmadik ablakon bemászás után már érezzük, hogy Paul elvesztette a csatát. Ami ezután következik, az magyar szemnek és fülnek egy kicsit szokatlan. Bongo nyersen és erőszakosan hódítja meg Bettyt és csupán az aktus perceire vonul el vele a szemünk elől.

Egy korábbi előadás leírásából már kiderült, hogy Hollandiában a szexuális élet ábrázolása nem tabu. Ilyen értelemben tehát Frenkel Frank „nyitott tabukat dönget".

Mi lehet mégis - töprengtem -, ami a közönséget, és ráadásul ezt a többségében női közönséget vonzza, fogva tartja. Bevallom, magamtól soha rá nem jöttem volna. Egyszerűen az a magyarázat, hogy Paul képviseli a tipikusan holland férfiúi magatartást. Méltóságteljesen zárkózott a szerelemben, nem adja ki magát, feleségét egyenrangú társnak tekinti, megbecsüli. Erre jön egy neveletlen munkásfiú, aki hol fölényeskedik, hol nevetségessé válik, de végül is szüntelenül foglalkoztatja az asszony fantáziáját. Nem tud viselkedni, de érdekesebb ember, mint a férje.

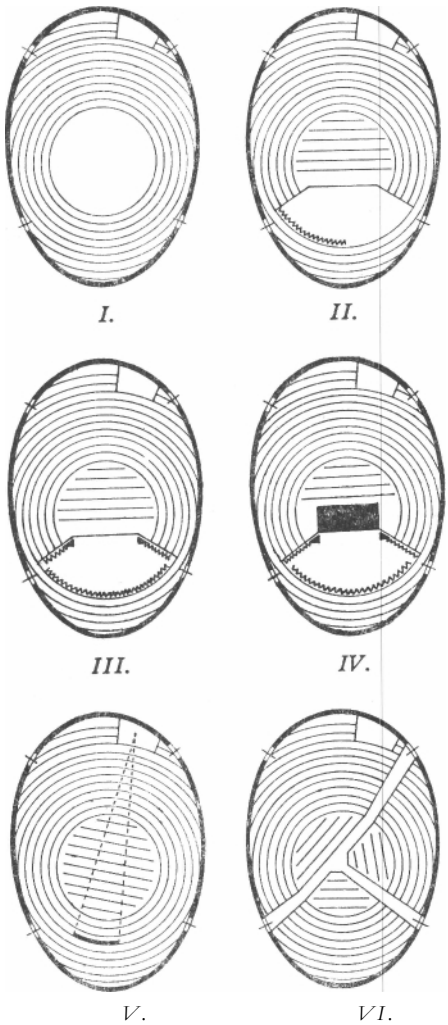
Az előadás sikere azt látszik bizonyítani, hogy a holland nők egy része, bármennyire is emancipált, valamiért mégsem teljesen elégedett.

A Megvetett ágy három szereplője Martine Crefcoeur (Betty) Carol van Herwijnen (Paul) és Aart Staartjes (Bongo) merész, szuggesztív játékával elárult valamit a holland élet titkaiból.

Színházi a tengerfenéken

Végezetül pár szót a színházi épületekről Hollandiában vagy három tucat elsőrendű szín--ház található. Ezek jelentős része estéről estére zárva marad, mert a látogatottság csöndes, de fokozatos csökkenése folytán ma jóval kevesebb társulat működik, mint ahány játszóhely rendelkezésre áll. Ráadásul a kísérleti színház divatja folytán a közönség egy része szívesebben megy árverési csarnokba vagy tornaterembe színházat nézni, mint valódi, hagyományos színházi épületbe.

Színházi emberek és építészek keresik azt az ideális formát, amely a leginkább vonzhatja a jövő színházlátogatóit. A legérdekesebb és már felépült új színházat Drontenben láttam. Ez a város alig pár éve épült egy tengertől elhódított új területen, a szó szoros értelmében a tengerfenéken. A védőgátak mögött, hat-nyolc méter magasan ma is ott hullámzik a sós tengervíz. Drontenben görög koncepciójú, de fedett Agórát építettek, mely a város társadalmi életének központja. Itt, ahol az emberek oly szívesen töltik szabad idejüket, ahol mindenféle szórakozás várja őket, áll a hatszáz személyes, variálható tojás alakú színház. Egyes széksorok eltávolításával, illetve átrendezésével a körszínháztól a koncertteremig hatféle forma alakítható ki.



Az 1967-ben épült dronteni tojásszínház hat féle játéktere:

I. Körszínház és koncertterem (630 néző).
II. Nyitott színpad (490 néző)
III. Hagyományos színház (400 néző).
IV. Hagyományos színház zenekarral (350 néző).
V. Filmszínház (400 néző).
VI. Divatbemutató (700 néző).

A színházi épületek vonzóerejének fokozására tett erőfeszítések között említésre méltó az amszterdami Színháztörténeti Múzeum (Toneelmuseum) kezdeményezése is. A színházak dohányzóiban, folyosóin rendszeresen kiállításokat rendeznek. Díszletmaketteket, elhunyt művészek képeit, régi, nevezetes előadások emlékeit állítják ki. A rendszeres kiállítások határozottan fejlesztik a közönség ízlését, színházi szakismereteit.

Mit láthattam volna még? Két angol, restauráció korabeli darabot - az egyik, Farquhar: *Toborzótisztje,* Brecht átdolgozás -, Aristophanész *Lovagokját,* Shakespeare *N. Henrik*jének mindkét részét, közte vacsorával a színház épületében, egy Arden és egy Stoppard darabot, Millertől *A díj-at és* Barillet-Grédy: *Negyven karát-ját.*

Tapasztalataim summája az, hogy színészi játékban álljuk az összehasonlítást, a mi repertoárunk szélesebb körből merít, de nem mindig olyan friss, mint az övék. A rendezés általában szuggesztívebben koncepciózus, inkább vállalja még a bukás kockázatát is, mint a középszerűséget. A díszletművészet magas színvonala a meglepetés erejével hatott.

Jövőbeli színházi kapcsolataink számos tanulságot ígérnek. És tanulni bárkitől érdemes, akitől lehet.

EMBER MÁRIA

A biztosítás

Peter Weiss ismeretlen, **korai** ***színműve***

Peter Weiss váratlan berobbanása a világ színházi életébe, első (vagyis a távolból elsőnek látszó) színművének tündöklő sikere, s azóta minden évben izgalommal várt újabb színpadi műveinek bemutatói azt a képzetet alakították ki, mintha Weissnek egy csapásra sikerült volna hírt s dicsőséget kivívnia. Holott ez a hányatott életű „sikerember" csak a negyvenen túl és a kudarcélmények hosszú sorozata után könyvelhette el az első eredményt: elsőként számon tartott regénye nyolcévi hányódás után jelent meg, a kéz-iratot a nyugatnémet kiadók egymás után utasították vissza, s végül egy neves kritikusnak, a tehetségkutató Walter Höllerernek kellett érte jótállnia.

Amikor 1960-ban ez a regény, *A kocsis testének árnyéka* végre megjelent, az írót bemutató néhány sorban önálló drámai alkotásról nem, mindössze két drámafordításáról esett szó: Strindberg *Júlia kisasszony és Álomjáték* című darabjának német fordításáról. Az első könyvet gyors egymásutánban még három követte, 1963-ban pedig sor került Weiss első színházi premierjére: a nyugat-berlini Schiller-Theater stúdiójában mérsékelt sikerrel előadták *Éjszakai vendégek* című egyfelvonásosát. De Weiss ez idő tájt látszólag még mindig nem bízhatott meg tolla erejében - a bemutató napján nyílt meg képeinek kiállítása is a nyugat-berlini Springer-galériában, és néhány rövidfilmjével a kísérleti filmek nemzetközi fesztiváljára is benevezett. *A Marat/Sade* bemutatója után, 1964-ben a hamburgi *Spiegel* ezt írta: „Az elbeszélőnek mű-fajt kellett váltania, hogy híressé lehessen", de ez a megállapítás - jóllehet Weiss újabb drámáinak világvisszhangja igazolni látszik - helyesbítésre szorul: Weiss nem váltott műfajt, nem tért át a regényírásról a drámaírásra; a színház mindig is vonzotta.

Az Auschwitz-oratórium, az Angoláról írt „ének" és a Vietnam-„vita" után nemrégiben színre került két régebbi egyfelvonásosa is (1967 decemberében *A torony* Bécsben, 1968 májusában *a Hogyan szabadították meg Mockinpott urat a bajaitól* Hannoverben) - mindkettő *a Marat/ Sade* előtt íródott. A múlt év őszén pedig meg-

jelent, nyomtatásban most először, *A biztosítás* című, színpadot még nem látott, egész estét betöltő drámája, a majna-frankfurti Suhrkamp-Verlag Mai német színház című kétkötetes gyűjteményében. Ezt a darabot Weiss 1952-ben írta, tehát ugyanabban az évben, mint elsőként elkönyvelt regényét. „Gondoljuk csak el, hogy *A biztosítás* még abban az évben német szín-padra kerül, amelyben íródott - olvassuk a kötet utószavában. - Mit szólt volna a közönség, mit szóltak volna a kritikusok?" És néhány sorral lejjebb: „A német színpadnak 1952-ben túl korai lett volna".

A biztosítás az Alfonznak nevezett városi rendőrkapitány lakásán kezdődik, napjainkban játszódik. Alfonz - akinek arany keretben joviálisan mosolygó színes fényképét az első jelenet végéig a színpadra vetítik, mint az úrhatnám nyárspolgáriság jelképét - estélyre hívja meg barátait. Abból a nevezetes alkalomból gyűjtötte maga köré őket, hogy közölje velük sorsdöntő elhatározását: életbiztosítást kíván kötni. „Léptennyomon növekszik az állandóan növekvő bizonytalanság - mondja, poharát emelve. - Ez ok okából tehát ..." Bürokratikusan komikus szavait azonban nem tudja befejezni, mert az egyik vendéghölgy csontot nyelés át kell szállítani a vendégek között tartózkodó Kübel doktor magánszanatóriumába.

Ez az első kép még alig valamivel több a nyugatnémet kispolgári életforma karikatúrájánál. A szerző előírja, hogy a ruháknak és a sminknek vásárian alpárinak kell lenniük, a szereplők mozgása legyen pantomimikus stb. A rendőrkapitányné a vendégek érkezése előtt veszekszik a szakácsnővel, a gyerekek fékezhetetlenek, akárcsak a presztizs-kellékként szereplő kutya („akit" színésznek kell alakítania), azután az egyik vendég félrenyel: csupa kisszerű izgalom, stilizált mondatokban, amelyek a maguk hétköznapiságában hatnak eltúlzottnak, mint Ionesco darabjainak banalitásában meghökkentő társalgási nyelve.

Kübel doktor, ez az orvosi szakkifejezések-kel dobálózó paranoid „huncfut", aki a vendégeket foglyul ejti és kísérleti nyúlnak tekinti, a későbbi jelenetekben láthatóan és szagolhatóan penetráns, odakozmált ételekkel él, piszokban és rendetlenségben lakik, a felesége pedig éppoly csúf, lusta és oktalan, mint Übü mama. De Weiss kiegészíti, továbbfejleszti a képet korunk tapasztalataival-asszociációival: ez a Kübel doktor, akinek szanatóriuma a koncentrációs táborok újabb s újabb transzportjainak tehetetlen kiszolgáltatottságát idézi, magánéletében alig él jobban, mint egy lágerorvos annakidején a komfortosabb barakkban.

A rendőrfőnök tehát megkötötte a mindenre kiterjedő, gonddal összeállított biztosítást - s még a vendégei biztonságáról sem volt képes gondoskodni. A darab bebizonyítja, hogy önmagát sem védheti meg: a feleségét megszöktetik, az iratait ellopják, s mivel a csapások súlya alatt megtört, megőszült, önmagával való azonosságát sem tudja igazolni - csavargóként kísérik be a saját rendőrei. *A biztosítás* tehát arról szól, hogy az élet ellen nem biztosíthatja be magát senki. Hiába vagy a rendőrkapitány barátja és vacsoravendége, hiába vagy a rendőrfőnök maga - figyelmeztet az író, s későbbi drámáiban ismételten szemléltetni fogja a kiszolgáltatottság fogalmát: *a Marat/Sade-ban* az ön- és közveszélyes elmebetegek és a társadalomveszélyes internáltak, *A vizsgálatban* pedig az auschwitzi rámpára érkezettek példáján. A tehetetlenség érzését a közjátékok világvége-hangulata is fokozza, két szín között a kulisszák mögött szélvihar dühöng, bombázók robaja hallatszik stb. Weiss általános érvényűvé akarja kiterjeszteni felismerését, hogy az önbebiztosítás lehetetlen, minden egzisztencia bizonytalan. Ezért nyomon követi az egyes mellékszereplők életútját is: a rendőrkapitányné például, ez az álmatag-omlatag asszony, a *Marat/Sade* alvajáró Charlotte Cordayjának korábbi megfogalmazása, megszökik a férjétől s végül egy szemetes kukában köt ki. Szemetes edényt, eddigi ismereteink szerint, elsőnek Beckett állított a színpadra, 1957-ben írt, Párizsban és Londonban még ugyanabban az évben bemutatott *Végjátékában;* nála az öreg szülők vettettek az ily módon konkretizált szemétdombra . . . *A biztosítás* végére mindenki elzüllik, a szemétben fetreng, s az író már névtelenül szerepeltetett alakokat is belevon a játékba, hogy a társadalom pantomimikus végvonaglását, középkorian mai haláltáncát teljessé tegye.

A drámáknak is megvan a maguk sorsa - *A* biztosításnak szomorú sors jutott. Társa lehetett volna az abszurd színház első kísérleteinek; most már csak a nyomukban kulloghat. 1952-ben a német színpadnak még korai lett volna, 1967-re viszont már elkésett. Éppen ez a 15 év, amely a színház kifejezési eszközeinek sosem látott gyors elhasználódásával, erkölcsi kopásával járt, erre a korai Weiss-darabra ráüti a kései drámatörténeti kuriózum pecsétjét.

LEHOTAY HORVÁTH GYÖRGY

Kísérletek a közönséggel

Tapasztalhatjuk, hogy színházi szakemberek: színész, rendező, író, kritikus szinte gátlástalanul hivatkoznak a közönségre, annak jó és rossz tulajdonságaira az előadások sikere vagy kudarca körül zajló vitákban. Az effajta diszkuszsziókat korábban lehetetlen volt tudományos alapra helyezni: a megfelelő mérőeszköz hiányzott hozzá. Napjainkban viszont - *a szociológia* általános előretörése révén - egyre inkább matematikai-statisztikai, tehát objektív módszerek birtokába jutunk, melyek alkalmasnak látszanak olyan nehezen körvonalazható, illékony, mélyen a szubjektumba ágyazott jelenségek társadalmi méretű megragadására, amilyen *az íz-lés.* Az első ilyen irányú kísérletek az NDK-ban is megkezdődtek. Ezek egyikéről számolt be *Dr. Klaus Pfützner,* a berlini Deutsches Theater dramaturgja, 1968. november 16-án Buda-pesten tartott előadásában.

Elemzésüket - mely később ún. reprezentatív adatfelvételen, átlagosan minden ötödik néző megkérdezésén alapult - három területre összpontosították.

1. A strukturális kutatások a közönség szociális összetételére: kor, képzettség stb. szerinti megoszlásra irányultak.

2. Érdekes eredményt az ún. *visszhang-vizsgálatok* hoztak: ki, miért megy színházba? Milyen esztétikai normák, általános kulturális és speciális színházi érdeklődés jellemzi a nézőket? Kit milyen szövegek, konfliktusok, jellemek, problémák stb. érdekelnek? A vizsgálat másik célja annak statisztikai megragadása, milyen propaganda-tényezők mekkora mértékben befolyásolják a színház látogatottságát (plakátok, nyomtatott kiadványok, dicsérő vagy el-ítélő sajtókritika, az ún. szájpropaganda stb.)

A jobbára lyukkártya-rendszerrel, kisebb mértékben computer segítségével lefolytatott vizsgálatok mindenekelőtt eloszlatták azt a babonát, hogy a színház gazdasági vezetői feltét-len ismerői a közönség-lélektannak, ill. a siker-tényezőknek. Erre mutatott rá három NDK-beli író aktuális művéről folytatott közvélemény-kutatás. *A vagány c.* darabbal a megkérdezettek 80 % -a nagyon elégedett volt: A *müncheni per c.* mű iránt 6o % fejezte ki tetszését, míg *a Baran c.* drámát csupán 40 % fogadta kedvezően. Mivel ez utóbbi kapta a leghízelgőbb kritikákat, a közvélemény-kutatás adatainak mellőzésével a legtöbbször tűzték műsorra. Az eredmény: *a Baran* megbukott, *A vagány az* évad legnagyobb sikere lett. Tanulság: a siker-tényezők sorában a kritikának elenyészően csekély a szerepe a szájpropagandához képest, mely hatásában megsokszorozódik, és döntő módon hat vissza a produkció sorsára.

3. Végül a *hatás-kutatások az* előadás nézői recepcióját vizsgálják, pl. megértették-e a mű mondanivalóját, a rendezői szándékot, a jellem-formálást, kiválasztott jelenetek tartalmát stb. Azaz: mekkora „olló" mutatkozik az előadás koncepciója és a nézői-befogadói „eredmény" között. A legtöbb ideológiai nehézséggel a tanulóifjúság körében találkoztak, ami a színház dolgozóit bevezető előadások tartására ösztönözte. A kérdőív-módszer mellett mostanában új metódust is bevezettek: a közönség (észre-vétlen) megfigyelését előadás közben. Így a darab *közvetlen* hatásáról igyekeznek képet kapni.

Bár az előadó mindvégig hangsúlyozta: munkájuk kísérleti stádiumban van, óvatosan kell bánnunk a konzekvenciákkal - maga a kísérlet mégis figyelemre méltó.

színház-tudomány

GYÖRGY ESZTER

Színház Pest-Budán

Ezzel a címmel nyitotta meg legújabb kiállítását a Színháztudományi Intézet. A kiállítás nem csupán Budapest színháztörténetének egyes vonatkozásait mutatja be, hanem olykor vázlatos, máskor gazdagabb képet fest a Buda, Pest, Óbuda egyesítése előtti századok színház-történetéről is. A későbbi Budapest színházi szervezetének kialakulását igyekszik bemutatni a római kortól egészen a századforduló nagy színházi építkezéseiig, főként a színjátszóhelyekkel, színházépületekkel ismertetve meg az érdeklődőket. A kiállítás a bemutatott dokumentumokat, emlékeket mindig egy-egy játszóhely vagy épület - illetve makett - köré csoportosítja. Társulatokat, jelentős művészegyéniségeket nem mutat be, legfeljebb csak akkor, ha munkásságuk elválaszthatatlanul összeforrt egy-egy épülettel.

Mivel e történeti visszapillantás századok színházi vagy színházi jellegű művészetét öleli fel, nem korlátozódik csupán a magyar nyelvű színészet bemutatására, hanem számos emlékkel reprezentálja a latin és német nyelvű színjátszást is. Mindezek középpontjában - a fejlődésnek megfelelően - természetesen a magyar nyelvű színészet kialakulása, megerősödése áll.

A kiállítás öt témakörre oszlik. Az első a hivatásos színészet ókori és középkori előzményeit mutatja be, s utal a későbbi latin és magyar nyelvű iskolai színjátszásra is.

Aquincum és Óbuda amfiteátrumait csak rekonstruált alaprajzokkal idézi, hiszen a hajdani polgár- és katonavárosi romok közismertek. A Pannoniában folyt teátrális tevékenységeket néhány tárgyi emlék kiállítása is bizonyítja.

A középkori színjátszás (különféle látványosságok, lovagi tornák, allegorikus játékok formájában) főként a királyi palotában, az Anjouk s Mátyás udvarában virágzott. A Nyugat-Európában elterjedt misztériumjáték, s a népi színjátszás különböző formái nálunk történelmi okokból nem honosodtak meg. Ezért - emlékeknek meglehetős híján - csak a teátrális tevéknységekre utaló kályhacsempék (kerámiamásolat) és kódexiniciálék (átvilágított színes diákon) jelzik a gyér folytonosságot.

A barokk kor Pesten is, Budán is felvirágoztatta az iskolai színjátszást. A piaristák és jezsuiták előadásai már szoros előzményei voltak a hivatásos világi színjátszásnak. Jelentőségükhöz és hajdan volt szerepükhöz képest kevés pest-budai vonatkozású emléket ismerünk. Ma már kevesen tudják, hogy a jezsuiták budai, s a piaristák pesti iskoláiban sokszor egészen színvonalas előadások folytak. Hogy milyen fokon és mekkora érdeklődéssel játszottak a papi diákok, azt a két ránk maradt 1785-ös színlap bizonyítja, amelyek szerint piarista diákok Simai Kristóf szerzetes tanár Mesterséges ravaszság c. komédiáját a Reischl bódéban és a Rondellában is előadták volna. E színlapok nagyszerűen mutatják az átmenetet az egyházi és világi színjátszás korszakai közt. A rendházak iskoláiban folyó színjátszás művészi kiállításáról szól egy 18. századi eredeti díszletkönyv, amelynek legszebb és még soha ki nem állított darabjait szintén bemutatja a kiállítás.

A második témakör már a hivatásos színjátszás korát idézi, az első kőszínház (Rondella, 1774) megnyitásáig. Ez a kiállítási egység idézi a fogadók nagytermeit, az egyszerű fából emelt épületeket, a szálák és bódék történetét, emlékezve a „Vörös sün", a „Fehér kereszt" fogadókban, s az építőjéről elnevezett Reischl bódéban, Hacker Szálában, Kohlbacher és Beleznay kertben lefolyt előadásokra. E korszak életét főleg korabeli metszetek, színpadok, s az 1966-ban lebontott Hacker-ház (Tanács krt. 7.) tárgyi emlékei körvonalazzák.

A harmadik témakör a társulatok állandósulásáról, Kelemen Lászlóék, s a második magyar színtársulat működéséről tudósít. E korszakra már jellemzőek az egyre rendszeresebbé váló magyar nyelvű előadások, de ugyanakkor stabilizálódik a német színjátszás is. E folyamat jelző kövei: a Rondella (1774), a Várszínház (1787), majd a Pesti Német Színház (1812) felépülése. A korszak szinte mindegyik színházát maketten is láthatjuk. A kutatók számára a Rondella ki-állítása okozott sok gondot. Kiderült ugyanis, hogy erről a bástyatoronyból színházzá alakított épületről nem tudják pontosan hol állt, sőt pontos formája sem tisztázott. A fönnmaradt ábrázolások és híradások ellentmondóak. Helyet kapott a karmelita kolostorból átalakított Várszín-ház is, amelynek ugyan saját társulata soha nem volt, mégis nagy jelentőségű Buda művelődés-történetében, mert csaknem másfél századon át volt a színészet hajléka.

A negyedik témakör a pest-budai magyar színészet uralkodóvá válását mutatja, a Pesti Magyar Színház megnyitásától a Népszínház felépülését megelőző évekig. E témakörnél kel-lett a legkövetkezetesebben ragaszkodni az épületközpontúsághoz, mivel itt már egyre sokasodnak a tárgyi emlékek. A Zitterbarth Mátyás terve szerint épült Kerepesi úti magyar szín-házat egy szép körmakett idézi, s a megnyitó elő-adást (1837. aug. 22.) rekonstruáló színpadkép és színházbelső. A színház későbbi, Skalniczky Antal által átépített homlokzatát a kor neves festőjének, Háry Gyulának eredeti festménye mutatja be. A Nemzeti Színház építésére vonatkozó különböző meg nem valósult korai tervekből (Kasselik Fidél, Éberl Károly, Tepely György elképzelései) is ízelítőt ad a kiállítás. Egy rajz utal a színház lebontása utáni, 1912-ben hirdetett tervpályázatra is.

A gazdag nemzeti színházi anyagból sajnos nem sokat mutathat be a mindössze négy teremből álló kiállítás. Makettek, egykorú fényképek mutatják be a krisztinavárosi Budai Színkört, s az első, mai értelemben vett rendező, Molnár György létrehívta Budai Népszínházat. Molnár György színházalapító felhívását eredeti példányban láthatja a közönség. Igen becses az 1871-ig fennállt színházról felkutatott fénykép.

Az ötödik, utolsó témakör az 1873-ban egyesített főváros színházi hálózat kialakulását, s a magyar nyelvű színjátszás uralkodóvá válását mutatja. E korszak kezdete időben is majdnem egyezik a témát indító Népszínház (1875) megnyitásával. Budapest közönsége megszerette a magyar szót, életéhez már egyre inkább hozzátartozott a színház. Ezt bizonyítják az egymás után épülő színházak: Operaház (1884), Városligeti Színkör (187o-es évek), Vígszínház (1896), Magyar Színház (1897) és a Népopera (ma Erkel Színház). A színházépítészeti ritkaságokat kedvelőnek bizonyára örömöt szereznek Ybl Miklósnak az operához készült tervvariánsai, amelyeket még soha nem láthatott a közönség. A kiállítás a korszakot a Népopera felépülésével zárja. Egyrészt, mert erre az időre (1911) már kialakult a főváros állandó - nagyjából a mainak megfelelő - színházi szerkezete, másrészt, mert a huszadik század hasonló igényű bemutatása már egy újabb kiállítást kíván.

A közönség több helyen egykorú térképeket talál, s az épületek leírása mindig megjelöli a hajdani utcaneveket is. A tájékozódást segíti a gombnyomásra működő térképes villanótábla is, amely a pest-budai színjátszóhelyek és színházak korszakonkénti csoportosítását adja.

A kiállítás sajnos csak nagyon vázlatos képet ad a főváros színházi életének kialakulásáról. Számos érdeklődésre számot tartó dokumentum és forrás maradt a raktárpolcokon. Reméljük, hogy egy nagyméretű és állandó kiállítás azokat is bemutathatja majd.

könyvszemle

Kezdődhet a játék

Lee Simonson *tanulmánykötete*

Nagy késéssel jutott el ismét hozzánk egy kiváló színházi könyv: harminchét évvel megírása és egy esztendővel a szerző 79 éves korában bekövetkezett elhunyta után végre magyar nyelven is hozzáférhető az amerikai haladó színházi törekvések egyik kiemelkedő reprezentánsának, a tervezőművész-színházigazgató-színháztudós *Lee Simonsonnak* összefoglaló könyve„

A díszlet művészete - ígéri szerényen a két kötetben közreadott, a magyar kiadásában valamelyest lerövidített mű alcíme, noha ennél jóval többet, átfogóbbat ad a szerző: egy gazdag tapasztalatú, ízig-vérig színházi ember szenvedélyes állásfoglalását a modern színjátszás kérdéseiben, és a lenyűgöző tárgyi tudással rendelkező színháztörténész magvas és új szempontokkal teli áttekintését a mai színpadi kultúra gyakorlati hagyományairól.

Lee Simonson egész életében a színházművészet egységét szolgálja: példamutató művészi alázattal hirdeti a díszlettervezői alkotómunka alárendelését a színház közös törekvéseinek. Baker professzor nevezetes Harvard egyetemi színházi szemináriumának elvégzése után festőművészi tanulmányokat folytat Európában, s onnan 1912-ben hazatérve Amerikába, a *Washington Square Players* művész-színház együttes, majd megalakulásától a *Theatre Guild* javára kamatoztatja képességeit és tudását. (A *Theatre Guild a* legigényesebb amerikai művész-színház, amely *Eugene O'Neill és* a kialakuló amerikai realista drámaírónemzedék művei mellett a haladó európai dráma számos érdekes képviselőjének biztosított színpadot.) Simonson nemcsak díszlettervezéseivel vált sokszor szinte egyenrangú társává az igényes szerzők sikerének, hanem, mint a Guild színház egyik társigazgatója, 1919-1940-ig szinte motorja volt ennek a rokonszenves színházi vállalkozásnak. Könyvében így vall arról az eltéphetetlen kapcsolatról, amely őt egész alkotó tevékenysége során a nagy drámaírók alkotásaihoz fűzte: *„Amennyire saját munkásságomat objektíven megítélhetem, úgy vélem, hogy legjobb alkotásaim költői sugallattól áthatott drámákhoz készültek - Goethe, Shakespeare, Claudel, Toller, Werfel és O'Neill műveihez. Ha felkérnének, járuljak hozzá valamivel a mai amerikai díszlettervezés antológiájához, és én munkáim közül azokat a díszleteket választanám ki, amelyek drámai-költői szempontból jelentős művekhez készültek, automatikusan legfontosabb díszleteimet soroltam volna fel, még akkor is, ha nem színpadi, hanem kizárólag esztétikai-grafikai értékeik alapján ítélnék meg őket."*

Ez a megnyerő szerénység hatja át Simonson könyvének egészét, anélkül, hogy egy percig is úgy éreznők: eltúlozza az irodalom jelentőségét a színházban. Simonson nagyon is jól tudta, mennyit lendíthet egy irodalmilag nem örök-életű színpadi művön is a jó díszlet - számunkra érdekes magyar példával, a Liliommal illusztrálja állítását - de az igazsághoz híven leszögezi, hogy a szerencsés díszletkép önmagában nem záloga a sikernek: e közkedvelt, de távolról sem vitathatatlan értékű Molnár-darab a színészek nagyszerű együttesének köszönhette amerikai sikerét.

Simonson abban a korban tesz hitet a dráma stílusmeghatározó színpadi szerepe mellett, amikor a díszlet és a világítás új technikai lehetőségei, a színházépítés új formái egy soha nem látott színházi megújulás előfutárainak tűnnek, a teoretikusok írják már az „Új Színház" szcenikai ihletésű utópiáit. *A Kezdődhet a játék* elvi állásfoglalás és szenvedélyes személyes vita mindenfajta dogma, stíluskényszerítő beskatulyázás ellen. A gyakorlati színházi ember fordul szembe elsősorban *Gordon Craig* íróasztal mellett

született, gyakorta változó és egymásnak is ellentmondó „új" színházi teóriáival. Kidolgozott elvi válasz mellett a vitapartner színpad-képei megvalósíthatatlanságának gyakorlati bizonyítékait is felsorakoztatja a szenvedélyes és máig roppant érdekes disputában.

Lee Simonson könyve a realizmus és romantika színpadi problémáit elemezve megkövesedett nézeteket semmisít meg a tapasztalati valóság dialektikájával: kora drámatermését és színházművészetét gazdag gyakorlati példatárral elemezve kimutatja, mennyire nincs már egységes korstílus, sőt nincs stílusegység egyetlen drámaíró életművében sem a 19-20. század amerikai és európai színházában. Ennek következtében Simonson sem tervezői életművében, sem elméletében nem válik egyetlen színpadi-képzőművészeti irányzat feltétlen követőjévé. Megvalósított díszletelgondolásai és elméleti okfejtései a realista színpadképtől az expresszionista, konstruktivista, stilizált megoldásokig a kor minden ismert stílusát a művek követelményei szerint ítélik meg.

Simonson érdeklődése messze túllép a közvetlen szcenikai problémákon. Könyve más helyén a kortársi dráma kiteljesedésének korlátait elemezve a mai drámai nyelv elszürkülésében véli a döntő okot felfedezni. Megragadó példa-ként Hamlet monológjait oldja fel mai hétköz-napi nyelven. Ugyanilyen figyelmet szentel színház és közönség kapcsolatának kora Amerikájában.

A Kezdődhet a játék nagyobb része a „Mítoszok az elveszett tisztaságról" gyűjtőcímmel összefoglalt színháztörténeti visszapillantás. Lee Simonson megnyerő elevenséggel idézi fel a régmúlt korok színpadainak „kulisszatitkait" - cáfolhatatlan és jórészt ismeretlen egykorú dokumentumok segítségével rombolva szét sok megkövesedett színháztörténeti balhiedelmet. A lebilincselően szellemes stílusban írott szakkönyvben a szerző arra is kitér, hogy az újságok szenzációs főcímein nevelkedett amerikai közönségnek még a tudományos művek írói is kénytelenek kegyeit keresni - legalább hangzatos fejezetcímekkel. *„Úgy éreztem, e példát bölcs dolog folytatni* - teszi hozzá. - *Ezért alfejezeteimnek a lehető legfestőibb és legingerlőbb címet adtam."*

A lényeg a valóban megragadó címek mögött mindig valami izgalmas, eleven színházi kérdés korhű megközelítése - legyen az a maszk elsődlegesen hangerősítő hatása a görög színpadon; az 1913-ban felfedezett pontos ügyelőpéldány alapján rekonstruált francia misztériumjáték rendezői és technikai leleményeinek színházi ember számára máig tanulságos ismertetése; a színpadi gépezetek és trükkök fejlődéstörténete vagy a reneszánsz festészet diadalmasan felfedezett perspektíva-törvényszerűségeinek színpadi alkalmazása. Elismeréssel szól a modern színház két nagy megújítójának tevékenységé-ről: *Sztanyiszlavszkij* színészirányító zsenijéről és *Appia* felfedezéséről: a színpadi térhatás szolgálatába állított világítási effektusok forradalmi újításáról.

Simonson könyve nem precíz rendbe szerkesztett kiskáté, olvasókönyv vagy példatár szakemberek vagy színházbarát laikusok számára. A színházzal kapcsolatos élmények és gondolatok, tapasztalati és olvasott felfedezések áradó gazdagságát nem is törekszik valamiféle tanáros, pedáns rendszerbe hajlítani. Igy a történeti visszapillantás és Appia mába nyúló nagy felfedezésének köszöntése után önkéntelenül visszatér a jelenbe, a gyakorlat hozta színházi problémák és a könyv elején kezdett szenvedélyes vita folytatására. De most már a színház-történet eleven folyamata adja az érveket, minden olvasó számára megközelíthető világos logikával.

Hálásan kell fogadnunk, hogy ha hosszú késéssel is, de hozzáférhetünk ehhez a tartalmas és fontos szakkönyvhöz, *Szántó Judit és Harsányi Zsuzsa* korrekt és egyöntetű társfordításában. Nem lehet eléggé sajnálkozni azonban azon, hogy a kiadványsorozat lehetőségeiből fakadóan az illusztrációk száma és kivitele ennyire szegényes maradt. E szépséghiba ellenére *a Kezdődhet a játék* mind a színházi szak-emberek, mind a színház kérdései iránt érdeklődő nagyközönség számára hasznos és élvezetes olvasmány.

A Korszerű színház 96., 97. kötete.

M. Lázár Magda

Az abszurd dráma elmélete

Martin Esslin könyve magyarul

Egy bizonyos: az abszurd színházzal elkéstünk. Mikor jelentkezett, nem is hallottunk róla, később mumusként emlegettük, és csak jóval azután, hogy az abszurd színház, mint egységes, újító jellegű „mozgalom" túljutott virágzó, alkotó szakaszán, kezdtek nálunk meg-jelenni (még mindig inkább csak nyomtatásban) maguk a darabok, végre hivatkozási alapot szolgáltatva a róluk, értékükről, jelentőségükről vitázóknak.

Éppen ezért nem foglalkoztunk az abszurd dráma elméletével sem, s nem vált ismertté nálunk Martin Esslinnek az abszurd dráma főteoretikusának angol nyelvű részletes, elemző és értékelő tanulmánya, melyet világszerte csaknem annyira idéznek, mint magukat a műveket. Most, amikor a Korszerű Színház kőnyomatos kiadásában magyar nyelvű válogatás jelent meg Esslin művéből, rezignáltan állapíthatjuk meg, hogy a könyv késése nálunk sajátos módon megkettőződött. Egyrészt mert hét év telt el az eredeti mű és a magyar nyelvű válogatás megjelenése között, s ez a hét év új áramlatok megszületését és a politikus színház reneszánszát hozta; másrészt viszont a pillanat, amelyben a könyv született, már a dráma tető-pontját, tehát szükségszerűen a felfelé ívelő szakasz végét jelzi. Ez az, amiről Esslin még nem ad számot magának, hiszen egy „új és még fejlődésben levő színpadi konvenció"-ról beszél, és mindvégig meg van győződve arról, hogy az abszurd dráma privilegizált, meghatározó helyet foglal el a XX. század drámairodalmában, mint „saját korunk minden jel szerint legsajátosabban reprezentatív magatartásának tükröződése". Hét év távlatából, a tények bizonyítékaival kezünkben, persze már könnyebb megállapítani, hogy mire Esslin megírja művét, ennek a műfajnak már minden jelentősebb, de feltét-lenül minden tiszta típusú (azaz Esslinnek a valóságos abszurd drámákból elvont, „a posteriori" kidolgozott elveinek leginkább megfelelő) darabja napvilágot látott. Esslin tehát, mikor megérzi az igényt az új konvenció érték-mérőinek és kritériumainak meghatározására, és ezt könyvének céljául tűzi ki, már egy lényegében lezárt perióduson belül dolgozik, amelyet legjobb alkotásai már *meghatároztak.* Módszere: e művekkel, belső törvényeikkel és mondanivalójukkal (vagy mondanivalóhiányuk

kal) való teljes és kritika nélküli azonosulása pedig lehetővé teszi számára, hogy azok közös vonásait *abszolútumként* elfogadva könnyűszerrel általánosítsa.

Mégis, ha a tény, *hogy* kijelentéseit egy áramlat összes elismert és sikeres művére alapozhatja, meg is könnyítette munkáját, számunkra viszont azzal az előnnyel jár, hogy Esslin művében az abszurd drámának nem egyik elemzését kapjuk, nem egyszerű hozzá-szólást a műfaj néhány problémájához, hanem a teljes abszurd színház kimerítő történeti és formai áttekintését, valóságos tankönyvét, „színházi kalauzát". Esslin megismertet az írókkal, végigvezet műveiken, elemzi művészi eszközeiket. Ennél aztán körülbelül meg is reked: míg műve első, az egyes szerzőkkel foglalkozó részében a tartalmi és szövegelemzések mellett el tudjuk fogadni általános jellegű ki-jelentéseit is, mert az egyes konkrét művek viszonylatában igaznak bizonyulnak, sőt ezek-nek a kritériumoknak a kiterjesztését is mind-addig, amíg az abszurd drámára, tehát *egyetlen* történelmileg és társadalmilag meghatározott életérzést kifejező műfajra vonatkoznak, már nem tud meggyőzni, mikor az abszurd jelentőségét tárgyaló fejezetekben, a dráma szöveges kereteiből kilépve, ezt a világképet alapvetően emberinek és szükségszerűnek, ezt a drámát az egyedül üdvözítő műfajnak ismeri el. Az abszurd drámaírók ugyanis „az élet alapvető szituációival, alapvető alternatíváival", azaz „az emberi állapot végső realitásaival, élet és halál elszigeteltség és emberi kapcsolatok viszonylagos kevés számú alapvető problémáival" foglalkoznak. Csakhogy - és ez ugyanebből a fejezetből derül ki - nincs ilyen probléma, mert alternatíva sincs, az élet csak várakozás a halálra, akár lázadás, akár belenyugvás formájában, az emberi „kapcsolatoknak" pedig éppen az elszigeteltség a lényegük. Az abszurd dráma szerepe éppen az, hogy az emberben ezt tudatosítsa, és megszabadítsa a bizonytalanság szorongásaitól. Esslin azonban magától értetődő-nek tartja azt is, hogy az ember, miután helyzetét felismeri, abba automatikusan bele is nyugszik. Pedig ez csak az abszurd dráma öntörvényű világában van így, amelynek lényege éppen „az egyén képtelensége, hogy befolyását erre a bonyolult és titokzatos gépezetre (a világ-ra) érvényesítse", és még ott sem általános ér-vényű. Hogy másik út is lehetséges, azt éppen az abszurd dráma nyomában járó, annak mű-vészi eszközeit felhasználó drámák bizonyítják, amelyek a konkrét szituációk abszurditásán

alapulva a belenyugvó felismerés helyett a felrázó felismerést akarják kiváltani közönségükből (gondoljunk pl. a „Hurrá Ameriká"-ra). Ez azonban már „politikus" színház lesz, Esslin pedig az abszurd színházat eleve „nem elkötelezett, a lélek mélységeit kutató, politika-ellenes színház"-ként határozza meg, még akkor is, ha ez megakadályozza abban, hogy Beckett és Ionesco között tartalmi különbséget lásson, sőt teljesen kizárja az olyan drámaíró szerepeltetését, mint például Mrozek.*

Ebben határozható meg Esslin elemzésének alapvető fogyatékossága: egy konkrét helyzetből született műfaj néhány reprezentáns darabjának sajátos formai és tartalmi elemeit absztrahálva, most már mint univerzális kritériumokat akarná elfogadtatni. Önmagának is ellentmond pedig, mikor a konkrét társadalmi helyzet szerepét tagadja, hiszen az abszurd hagyományáról beszélve, hosszan tárgyalja a különböző forrásokból érkező előzményeket; az abszurd tehát egy folyamat *része, s* mint ilyent, nem lehet abszolút és végső eredménynek tekinteni; másrészt, mikor a nonszensz, szürrealista vagy dadaista drámához képest az abszurd színház újszerűségét akarja meghatározni, ezt elsősorban abban látja, hogy „ez a fajta meg-közelítési mód most találkozott első ízben széles körű visszhanggal egy változatos összetételű nagyközönség részéről." Ha Esslin nem is akarja meghatározni a „most"-ot (Almási Miklós megteszi helyette bevezető tanulmányában: „a fasizmus, a háború, majd a hidegháború hangulatában" - és talán hozzátehetnénk a személyi kultusz néhány évét is), ez a szó maga után vonja a „majd"-ot is, tehát a történelmi-társadalmi hangulat megváltozását és következményeként a közönség átalakult igényeit és reakcióit is. Ennek egyébként gyakorlati bizonyítékait láthatjuk már évek óta.

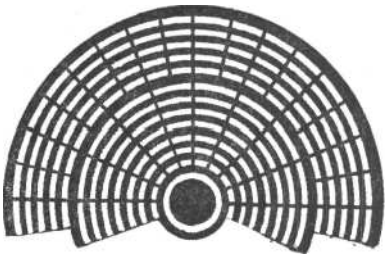
A magyar kiadás az eredeti mű anyagának mintegy felét tartalmazza, főleg terjedelmi okokból. A válogatás nehéz lehetett, hiszen mindenképpen egy filológiai teljességre törek-vő mű kisebb-nagyobb csonkulását kellett eredményeznie. Elfogadható számunkra kevésbé ismert nevű és valóban kevésbé jelentős szerzők elhagyása. Fájdalmas veszteség azonban, hogy a szellemes stilisztikai és szerkezeti elemzések - az eredeti kötet talán legélvezetesebb rétege - jórészt ugyancsak kiestek. Igy az „ideológiaibb" részletek maradtak, s ez Esslinnek a kevésbé erős oldala. A kötet egyensúlya is megbomlik így valamennyire: a befejező „Az abszurd hagyomány" (konkrét-történeti elemzés) és „Az abszurd jelentősége" (filozófiai általánosítás) párosnak ugyanis az egyes szerzőket tárgyaló fejezetekben belül az „egyes művek keletkezési körülményei-tartalma-stílusjegyei" és „helyük-jelentőségük az író életművé-ben" párhuzam felel meg. Ebből az első többnyire elmarad, míg „Az abszurd hagyománya" teljességében szerepel, és így fordulhat elő, hogy míg pl. nonszensz-költészetet bőven idéz a könyv, a Godot-ból alig, Genet darabjaiból egy szót sem.

A kötetet Almása Miklós vezeti be, kritikai megjegyzéseivel és kiegészítéseivel hidalva át a késés hét évét. A lendületes és gondos fordítás Sz. Szántó Judit munkája.

(*A* ***Korszerű Színház*** *94.* kötete.)

Zombory Erzsébet

* Könyvének a Penguin-sorozatban most megjelent új, angol nyelvű kiadásában már tárgyalja a szocialisat orszá-**gok** kiemelkedő abszurd drámáit is.



Színházi kalauz

TÁJÉKOZTATÓ
AZ 1969. JANUÁR 15.
ÉS FEBRUÁR 15 KÖZÖTTI
MAGYARORSZÁGI
SZÍNHÁZI BEMUTATÓKRÓL

Kalauzunkban csak azok a színházak kerültek be, amelyek bemutatóikról lapzártáig értesítették a szerkesztőséget.

KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ
Tersánszky Józsi Jenő:
A kegyelmesasszony portréja
Rendező: Babarczy László m.v.
Bemutató: január 24.

MADÁCH KAMARA SZÍNHÁZ
Kerroul-Barré-Heltai: Léni neni
Bemutató: január 24.

VÍGSZÍNHÁZ
Bruckner: Angliai Erzsébet
Rendező: Várkonyi Zoltán.
Bemutató: január 30.

PESTI SZÍNHÁZ
Kesselring: Arzén és levendula
Rendező: Kapás Dezső.
Bemutató: február 7.

JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ
Gabányi Árpád: Aba Sámuel Rendező: Kazán. Bemutató: február I.

THÁLIA SZÍNHÁZ
Görgey Gábor: Népfürdő - Hirnök jő
Rendező: Léner Péter. Müv. vezető: Kazimir Károly
Bemutató: február 7.
Hemingway: Akiért a harang szól
Rendező: Gosztonyi János.
Műv. vezető: Kazimir Károly

ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ
Brecht-Weil: A kispolgár hét főbűne Bartók-Lengyel: A csodálatos mandarin Színpadra alkalmazta: Szilágyi Dezső. Rendező: Szőnyi Kató. Bemutató: január 27.

GYERMEKSZÍNHÁZ
Dickens - Kárpáthy- Tarbay-Eötvös : Twist Olivér
Bemutató: január 19.

SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ
Bizet: Carmen
Bemutató: január 18.
Romain Rolland: Július 14.
Bemutató: február 15.

SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ
Lorca: Vérnász
Rendező: Székely Gábor. Bemutató: január 17.

MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ
Behár-Szedő: Éjféli randevú Bemutató: február

EGRI GÁRDONYI GÉZA SZÍNHÁZ
Békeffy-Fényes: Rigó Jancsi Bemutató: január 3o.

VESZPRÉMI PETŐFI SZÍNHÁZ
Németh László: Apáczai
Bemutató: január 17.
Dürrenmatt: Meteor
Bemutató: február

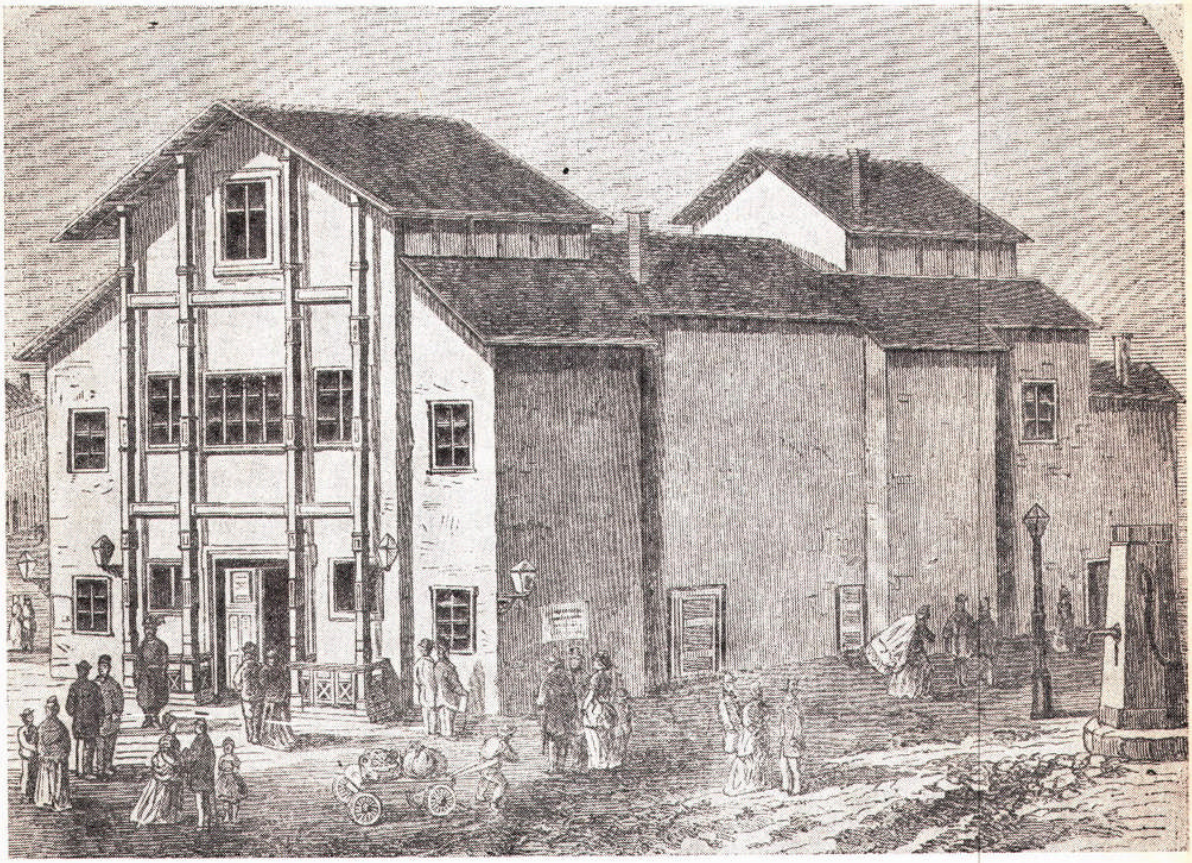
PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ
Dévényi Róbert: Békaemberek
Bemutató: február

GYŐRI KISFALUDY SZÍNHÁZ Maugham-Nádas - Szenes : Imádok férjhez menni Bemutató: január 23.
Anouilh: Pacsirta
Bemutató: február 13.

DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHAZ,
Shakespeare: Lear király Bemutató: január 24.

ÁLLAMI *DÉRYNÉ* SZÍNHÁZ
Hámori Tibor: A gyilkos én vagyok
Bemutató: január 22.
Baróti-Dékány-Vaszy : Dankó Pista
Bemutató: február I.

12,— Ft



„SZÍNHÁZ PEST—BUDÁN". MIKLÓSY NÉPSZÍNHÁZA AZ ISTVÁN TÉREN
(A SZÍNHÁZTUDOMÁNYI INTÉZET KIÁLLÍTÁSÁNAK ANYAGÁBÓL)