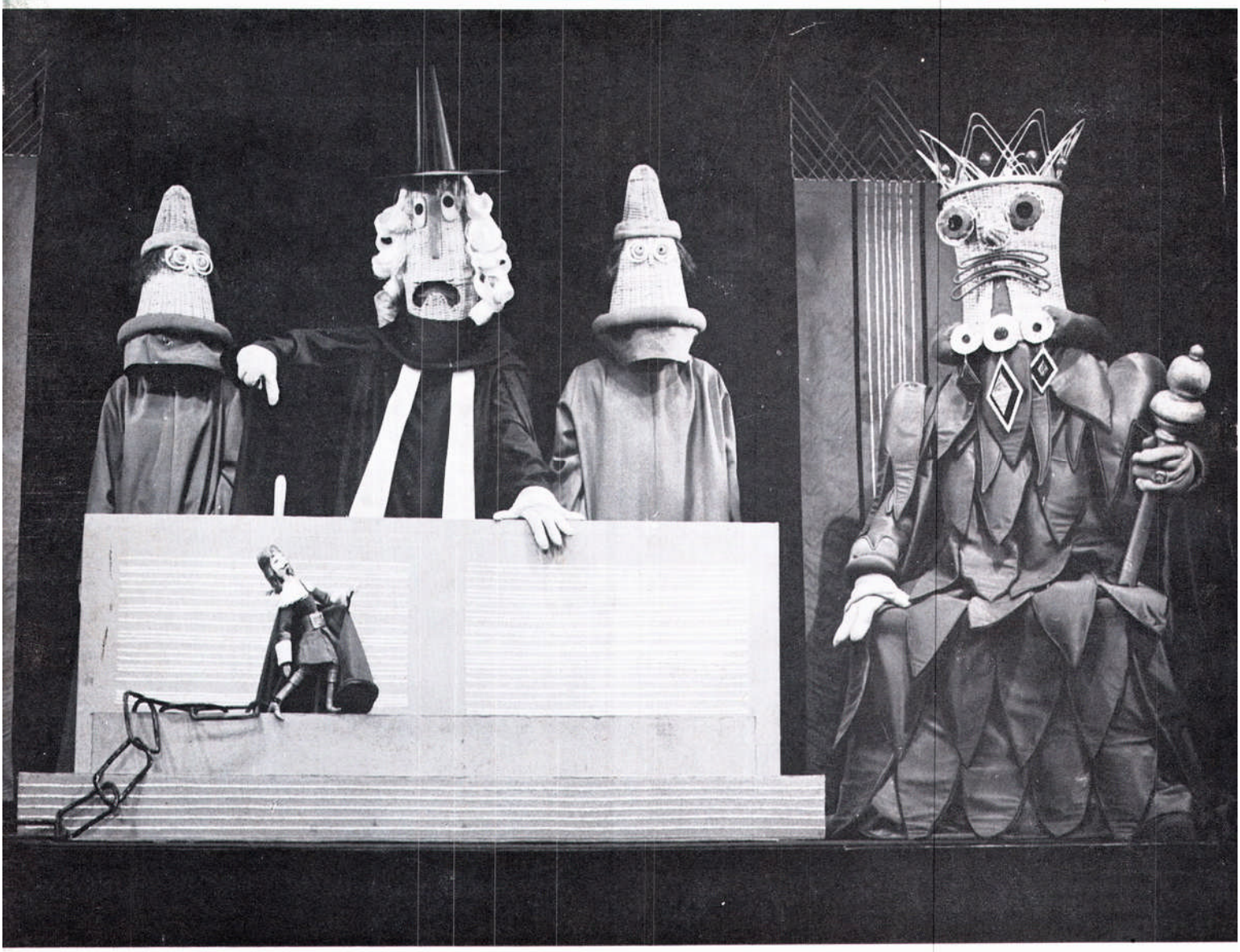
SZÍNHÁZ



Koltai Tamás: Beszélgetés Ádám Ottóval • Berkes Erzsébet: Számvetés Angyalföldön • Malonyay Dezső: A Bábszínház 25 éve • Mészáros Tamás: Kinek játszanak a bábok? • Szántó Judit: Pesti szemmel – bécsi színházakban • Spiró György: Zömök, mérges öregúr • Beszélgetés Kapás Dezsővel, Miszlay Istvánnal és Lovas Edittel

1973
Szeptember

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1973. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-9 61 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

73.2356 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
A címlapon:
Jelenet a Bábszínház Gulliver az óriások
földjén című előadásából (MTI Fotó - Keleti
Éva felv.)

Jelenet Peter **Zadek**
A velencei kalmár-rendezéséből
(a bochumi színház előadása)

TARTALOM

Bemutatók elé

KOLTAI TAMÁS
Beszélgetés Ádám Ottóval (1)

MAJOR TAMÁS
Négyszáz év után a színpadon (4)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Kilendülni a skatulyákból (7)

játékszín

BERKES ERZSÉBET
Számvetés Angyalföldön (10)

LUX ALFRÉD
Az Irodalmi Színpad hármas programja (13)

MALONYAY DEZSŐ
A Bábszínház 25 éve (15)

MÉSZÁROS TAMÁS
Kinek játszanak a bábok? (16)

SZŰCS MIKLÓS
Szőke István és Meczner János vizsgarendezései (19)

BIERNACZKY SZILÁRD
Alban Berg „Lulu"-ja Európa három városában (22)

VÁGÓ PÉTER
Látható hangjáték (24)

NÁNAY ISTVÁN
Az amatőr színpadok felvirágzása (26)

SZEREDÁS ANDRÁS
Parafrázisok a Dalra (28)

négyszemközt

CSERJE **ZSUZSA**
Új évad - új lehetőségek (29)

fórum

ROMHÁNYI LÁSZLÓ
A mindennapi színházi gyakorlatról (32)

arcok és maszkok

-Ó-GY
Pogány Judit igazsága (33)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT
Pesti szemmel - bécsi színházakban (35)

SPIRÓ GYÖRGY
Zömök, mérges öregúr (39)

UNGVÁRI TAMÁS
Nosztalgia és expresszionizmus (42)

szemle

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Jó vagy rossz rassz-maszk? (47)

Bemutatók elé

Beszélgetés Ádám Ottóval

Néhány szeptemberi bemutató előkészületei már az 'elmúlt évad végén megkezdődtek. Ádám Ottóval és Kapás Dezsővel az Othello, és a Don juan, avagy a geometria szerelmese című Max Frisch-dráma próbálnak idején beszélgettünk. Major Tamás ugyancsak a próbaidőszakban, Hubay Miklós Színház a cethal hátán c. színművének színpadi munkálatai során írta számunkra tanulmányát.

- *A Madách Színház első bemutatója az új évadban Shakespeare* Othellója *lesz, Ádám* Ottó *rendezésében. Milyen* színigazgatói *és rendezői meggondolásból* határozta el a dráma *színpadra* állítását, *csaknem* húsz *évvel a nemzeti* színházi felújítás *után ?*

– Egy ilyen kérdésre csak egy egész előadás adhat választ. Minden előzetes nyilatkozat esetleges. A körülmények, a közönség igénye, a világ, amelyben élünk - mindez együtt hozza létre azt a helyzetet, amit szavakban megfogalmazni nagyon szegényes lenne. Majd ősszel lehet erről beszélni, bemutató után.

– *Közismert, hogy nem szívesen beszél előre az előadásról. Miért ?*

- Nem az a kérdés, hogy szívesen beszélek-e, hanem az, hogy tudok-e? Egy hegy oldalán kapaszkodunk fölfelé, és azt kérdi, hogy fönt a csúcsról milyen a kilátás. Erre én magam is kíváncsi vagyok, és ha majd fönt leszek, szívesen beszélek róla. Előadásokról csak utólag lehet beszélni. Most már nagyon szívesen beszélgetnék például a Hermelinről - hogy az milyen előadás volt. De hogy *az Othello* milyen lesz, erről nagyon keveset tudok.

– *Akkor másképp fogalmazok: miért rendezi meg az* Othellót? *Es miért most ?*

– Egy közegben élünk, ez sok mindenből tevődik össze: egy város színházi élete, egy társulat lehetőségei, összetétele, és végül - talán ez a legfontosabb - a saját ösztöneink, amelyek egy adott pillanatban nem csak racionális okokból választanak egy darabot.

- *Úgy gondolom, hogy a rendezőnek - természetesen - van elképzelése a darabról. Végigelemezte magában. Ez az elképzelés, noha nem végleges, és a próbák során* változik *az elmondott körülményektől függően, mégis, egy előzetes elképzelés, amelyből ki lehet indulni. Például ebben a beszélgetésben.*

– Ez természetesen így van. De ez az előzetes elképzelés nem fogalmazható meg néhány mondatban. Munkát jelent a díszlettervezővel, a jelmeztervezővel, a zeneszerzővel, egy szereposztást, amely meghatároz bizonyos viszonylatokat és így tovább. A művészet formálás. Az esztétikai nyilatkozatokban mindig nagyobb a szerepe az elveknek, mint a formai analízisnek. Én mint rendező a formálás gondjaival küzdök. Majd utólag talán tudok beszélni arról, hogy küzdöttem magam végig az anyagon. De most csak olyan részletekről tudnék szólni, amelyek teljesen érdektelenek az olvasó számára: hogy egyik-másik díszletelem milyen, és hogy hogy néz ki Velence, és hogy alakul Ciprussá és így tovább. De ez csupa olyan dolog, ami önmagában nem mond semmit. Egy bonyolult alkotó folyamatnak része. Vagy elmondhatnám például, hogy a színészeket hogyan, milyen eszközökkel próbálom olyan állapotba hozni, amelyben a szerepet megközelíthetik. De ez még mindig nem az *Othello.* Ez még mindig csak a napi munka gyakorlata. Egy próba nagyon sok esetlegességet, szubjektív bizonytalanságot tartalmaz, amelyek közt úszva alakul ki, formálódik a darab. Keresünk valamit, de hogy az pontosan milyen lesz, nem tudjuk. Sokkal többet tudunk róla, mint amennyit néhány mondattal el tudunk mondani, de sokkal bizonytalanabb ez a tudatunk, semmint, hogy ezt pontosan meg tudjuk fogalmazni. Egyes bemutatókat sok konkrét, racionális nyilatkozat előz meg. Ez az emberek érdeklődését leszűkíti, és arra orientálja őket, hogy a megfogalmazott tételre reagáljanak. A művészettől úgy érzem - ez idegen. Az esztétikának, a művek analízisének utólagosnak kell lennie.

- *Valóban, az elemzés mindig utólagos. De más dolog az utólagos elemzés és az elő-adás helyének - esetleg előzetes - meghatározása a társadalom életében. Abból ki lehet indulni, sőt, csak abból lehet, hogy Shakespeare* Othellóját *a Madách Színház Buda-pesten, 1973. szeptember 28-án mutatja be Ádám Ottó rendezésében. Ezek sok mindent előre meghatároznak, tehát mint tényezőket nem lehet figyelmen kívül hagyni őket.*

Nem is tudjuk figyelmen kívül hagyni. A kor, amelyben élünk, meghatározza egész viselkedésünket, magatartásunkat, reflexióink a korhoz kapcsolódó reflexiók, akarva sem lehetne kiiktatni őket.

Azért firtatom *a (jobb szó híján) rendezői koncepciót, hogy a dráma műsorra tűzése körüli társadalomi és színházon belüli gondok és gondolatok szembesülhessenek - nem számonkérő formában - a kész előadással. Tehát nem* általános *nyilatkozatot kérek (ebben tényleg túl gyakran van részünk), hanem konkrét elképzelések* föltárását *például az egyes drámabeli helyzetekre vagy szereposztásra vonatkozóan.*

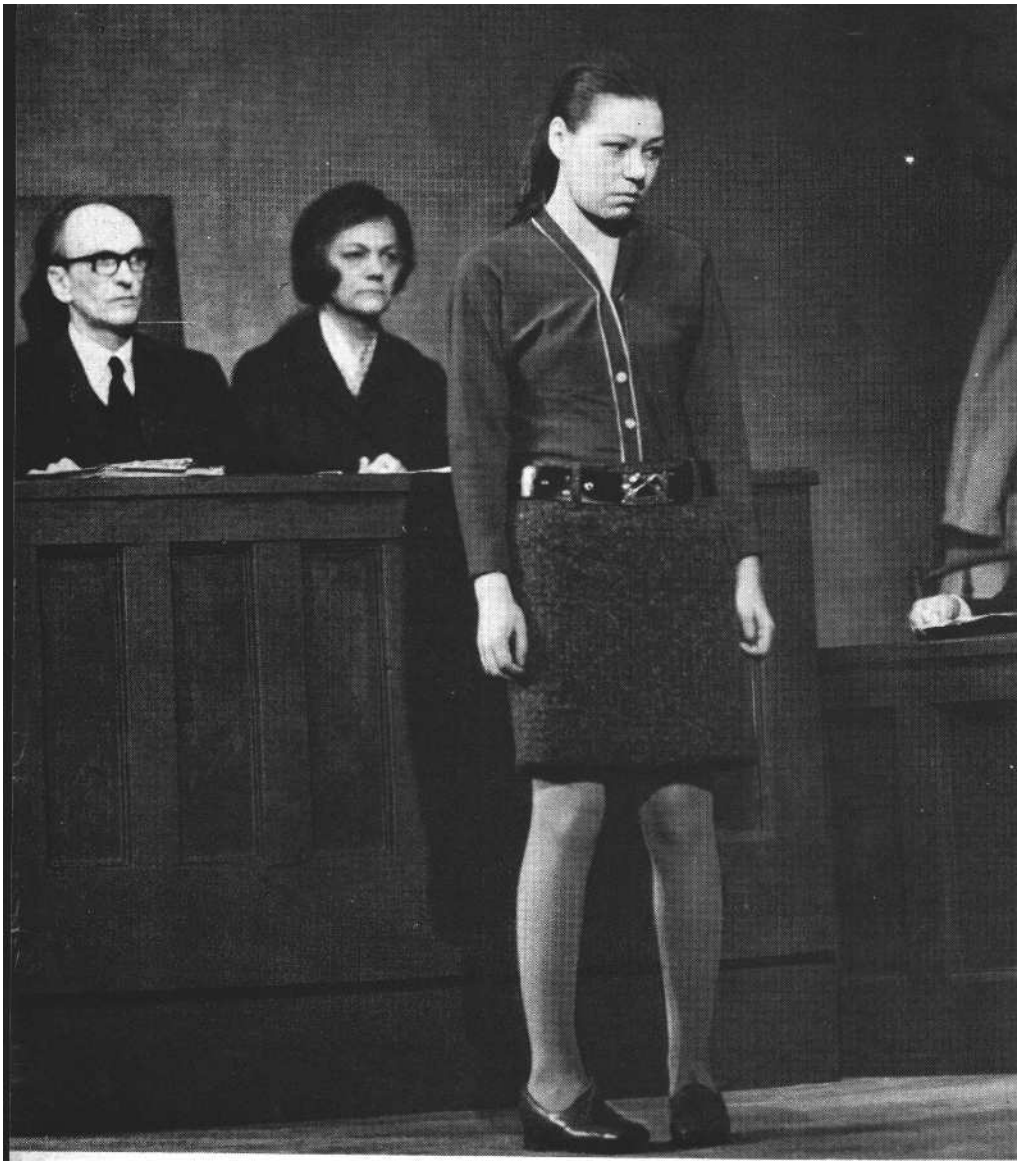
-- Vagyis az, hogy az előadás lelkét, lényegét néhány mondattal fogalmazzam meg. Ahhoz azonban, hogy ez feltáruljon, egész este ott kell majd ülni a néző-téren. Elképzelhető-e, hogy néhány mondattal el tudom mondani mindazt, amiért a közönségnek majd egész este ott kell ülnie a nézőtéren? Azért kell színházat játszani, hogy mindazt, amit nem lehet az emberi viszonylatokról szavakban elmondani, a színpadon megteremtsük. Ebben több a színház minden más művészetnél. Mi két különböző alapról beszélünk: olyan mondatokat akar tőlem hallani, amilyeneket egy darabról rendezők szoktak mondani, mielőtt a munkát elkezdik. Én még nem akarok ilyen mondatokat mondani, mert az a véleményem, hogy ezek nem érnek semmit.

– *Feladom. Csak annyit még, hogy külön kellene választani a hárommondatos rendezői közhelynyilatkozatokat és a tanulmány igényű műhelymunkákat rendezők. tollából.*

– Túl sok ilyen tanulmány és könyv van amúgy is, minek szaporítsuk ezeknek a számát. túl kevés a leíró esztétika, és túl sok a spekulatív. Én inkább azt szeretném, ha szaporodna a jó leíró kritikák száma. Azt fontosabbnak és hasznosabbnak tartom, mint az előzetes cikkeket.

– *Mit ért leíró kritikán ?*

– Egy kritikából néha nem lehet megállapítani, hogy az előadás milyen, annyira elborítják a kritikus reflexiói. Nagyon kevés az olyan kritika, amelyik megeleveníti az előadást, és az olvasó számára képet ad róla. A kritikák zöme abból a feltételezésből indul ki, hogy aki azt olvasta, az látta az előadást. Pedig ez a feltételezés hibás, hiszen a kritikák zöme olyankor jelenik meg, amikor egy előadás éppen csak létrejött. Egy napilap-kritika egy színházi előadás után egy-két



Polgár András: A szembesítés eredménytelen (Madách Kamaraszínház). Az előtérben Schütz Ila (Hecker Erzsébet) (Ikládv László felvétele)

héttel jelenik meg - félmillió példányban. Ez azt jelenti, hogy sok százezer ember olvas kritikát egy előadásról, amit ötezren láttak. Nemegyszer előfordul, hogy egy kísérleti vagy stúdió jellegű előadásról - amit összesen nem lát ötezer néző - sokmilliós példányszámban jelennek meg polémiák. Szükséges lenne éppen ezért, hogy a kritikák fölidézzék az előadás képét egyrészt a kortárs néző számára, másrészt -mert erre is gondolnunk kell - elkövetkezendő idők számára, amikor ezekből az írásokból kell majd kideríteni, hogy egy előadás milyen volt.

– *Bármit ír le a kritikus, önmagán szűri át. Ilyen értelemben a leíró jellegű kritika sem objektív, mert a leírásban már benne van az értelmezés mozzanata.*

– Kosztolányi Dezső a legszubjektívebb költő volt a magyar kritikai életben. Mégis : kritikáit elolvasva ma is megelevenedik az előadás. Németh László írta a legindulatosabb színházi kritikákat. Mégis, ha ma elővesszük régi kritikáit, megelevenedik belőle a hajdani előadás. Ma nagyon ritka az olyan kritika, amelyik plasztikusan, költői erővel föl tudja idézni az előadást. A polémiák ellepik az írásokat, és ihletetlenné teszik a kritikust.

- *Nem tudom, hogy hitelesnek lehet-e elfogadni Kosztolányi vagy Németh László kritikáit olyan szempontból, hogy objektíven őrzik meg számunkra az előadást. Azt hi-szem, többet tudunk meg belőlük Németh Lászlóról és Kosztolányiról (ami önmagában nagyszerű dolog), mint az előadásról.*

- A magyar kritikai élet túl indulatos, nem elég higgadt, nem elég nyugodt, nem elég objektív. Az elmúlt hónapokban sok olyan írást olvastam, amelyben tárgyi tévedések voltak. Ennek nem szabadna lennie. A jelenlegi viharos, indulatos légkör nem segíti a színházat, a szín-ház művészeit tevékenységükben, ugyanakkor dezorientálja a nézőket.

– *Mindig is volt színház és kritika között feszültség, ma is van, a világon mindenütt. Legföljebb nálunk most túlment az ésszerű határokon.*

– Arra kell vigyázni ezeknél az indulatos írásoknál, hogy pontosak legyenek, és ne legyen bennük tárgyi tévedés.

– *Szeretnék a Madách Színházról beszélni. A színház előadásaiból egy humanista program bontakozik ki. Ugyanakkor mintha valamiféle belső magányba vonulva hirdetné az elvont szépségeszményt. A humánum viszont nemcsak az értékek passzív fölmutatását jelenti, hanem harcos állásfoglalást is, és ez mintha hiányozna a Madách Színház törekvései közül.*

- A Madách Színház a kor kérdéseihez nem nyilatkozatokkal, hanem magukkal az előadásokkal szól *hozzá.* Csaknem félmillió ember ül be a Madách Színház nézőterére évente. Nem tenné, ha az előadásaink nem arról szólnának, ami az embereket érdekli. A hozzászólás egy égető társadalmi kérdéshez nemcsak deklaráció kérdése. Gyakran fordul elő, hogy egy politikai deklarációt nem igazol a színházi előadás valódi tartalma. A nyilatkozatok nem sokat érnek, maguknak az előadásoknak kell letenniük a maguk voksát. És azt hiszem, hogy a Madách Színház le is teszi.

- *A Madách Színházban, illetve a Madách Kamaraszínházban egyidejűleg játsszák* A pillangók szabadok c. *amerikai víg-játékot és Polgár András A* szembesítés eredménytelen *című darabját. Nagyon le-egyszerűsítve a kérdést, az előbbi arról szól, hogy az életben minden súlyos gond könnyen és fájdalommentesen megoldódik, az utóbbi pedig arról, hogy a konfliktusok gyakran tragédiához vezetnek. A két darab gondolatisága - és ez-által a közönségre gyakorolt hatása is - élesen ellentétes .. .*

– Vagyis Polgár András darabját értékes darabnak tartja.

– *Gondolati igényét tekintve igen .. . -*

Én ezzel egyetértek .. .

...művészileg viszont kiérleletlennek és nem elég mélyre ásónak.

- Polgár András darabját én igen nagyra becsülöm. Ami *A pillangók szabadokat* illeti: Kodály Zoltán nagyon szerette a jó könnyűzenét, nagy híve volt például Lehár Ferencnek. Egyszer egy beszélgetésben, mikor Zerkovicz egyik daláról volt szó, azt mondta: „Ez a dal egy nagyon egyszerű egysejtű - de él! Olyan, mint egy amőba, de ez az amőba vidáman menetel azon az országúton, amelynek két oldalán hatalmas szimfóniatetemek fekszenek." Ezt tudom elmondani a Pillangókról is. Vannak elő-adások, amelyek különbek, mint a darabok. Mindig volt kanavász a színpadon, mindig voltak egyszerű darabok, amelyekben egy színész vagy színészek együttese olyant nyújtott, ami többet ért, mint a darab. Bajor Gizi életművéből nem lehet kiiktatni *A bolond Ásvaynét. A bo-*

lond Ásvayné - olvasva - nagy szamárság. Mégis az ő játéka olyan koncert *volt, amiért* érdemes volt *a* darabot bemutatni.

– *Nem a vígjáték műfaja és a szórakoztatás igénye ellen kell kifogást emelni, hanem a színvonaltalan darabok és az ártalmas eszmeiség ellen. Volta Madách Színház műsorán az elmúlt években több színvonalasan és igényesen szórakoztató színdarab. Például a* Libikóka *vagy a* Black Comedy.

- *Nagy kár* lett *volna, ha Pécsi Sándor és Kiss Manyi nem* játsszák el *a Kaviár és lencsét.*

– *A Kaviár és* lencse *sokkal színvonalasabb a szórakoztató átlagvígjátékoknál.*

- *Az előadás* emlékére helyezi ezt *a* darabot *a* többi *fölé. Maga a* darab *egy* vázlat, *a jó előadás a* próbán alakult *ki. Ha* ezek *az* előadások lehetőséget adnak olyan színészi játékra, *ami* emberséget, melegséget *sugároz,* akkor érdemes *szín*padra *vinni* őket. *Egész biztos,* fogunk ilyeneket *a jövőben is* játszani.

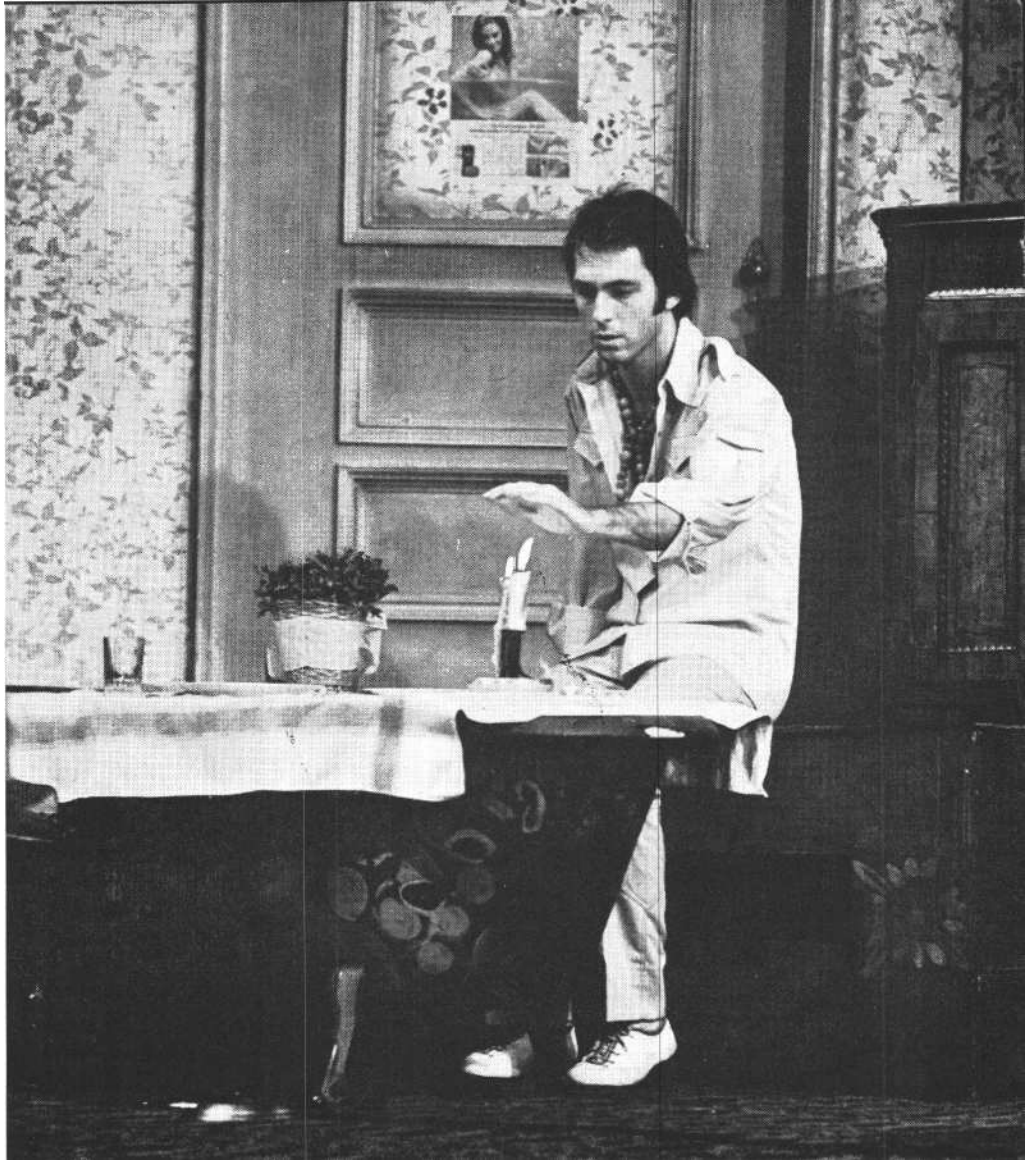
- *A színészi játék előtérbe állítása a Madách Színház előadásainak jellemzője. Ádám Ottó egyik vezetője - és természetesen tanára - a Szánművészeti Főiskolának. Egyik nyilatkozatában arról beszélt, hogy a főiskolára nem kapacitáshiány miatt vesznek föl kevés fiatalt, hanem azért, mert ennyi a tehetséges jelentkező. Ugyanakkor a magyar színház köztudottan gazdag kiváló színészegyéniségekben. Mégis, általános színészhiányról panaszkodnak a színházi vezetők. Nem érez ellentmondást a félsoralt három tény között?*

- Minden *évben húsz-huszonöt színész végez.* Vannak évek, amikor kevesebb. *Az a* tapasztalatom, *hogy* huszonöt-*harminc* embernél *többet nem* tudunk *egy* évben fölvenni, körülbelül *ennyi tehetséges* ember jelentkezik. Azt *hiszem* azonban, *hogy nem* természetellenes dolog, *hogy a színi* pályára sokan kerülnek főiskola nélkül is. Mindig is volt olyan *színész, aki nem* végzett iskolát.

– *Egyetért azzal, hagy kevés színész van ma Magyarországon ?*

Megnövekedtek *a* feladatok. *A televíziónak* napról napra *nő a* szín*észigénye.* Több *színész* él *a* fővárosban, *mint* néhány évvel ezelőtt, *és* fokozottan jelentkezik *a hiány a* vidéki városokban. De *nem tartom* rossznak azt *a* gyakorla*tot, hogy a vidéki* színházak *nemcsak fő*-iskolát végzettekkel pótolják *a* társulatukat.

- *Az az érzésem, hogy a főiskola bizonyos értelemben inkubátor a hallgatóknak, ahonnan kikerülve védtelennek látszanak a kevésbé kipárnázott színházi körülmények között.*



Leonard Gershe: A pillangók szabadok (Madách Színház). Huszti Péter **(Don Baker)** **(Iklády László felvétele)**

- Maguknak *a* színházaknak kell *gon*doskodniok arról, *hogy a* főiskolát el-*hagyó* növendékek olyan légkörben dolgozzanak, ahol tehetségük *ki* tud bonta*kozni. A* fiatal színészekkel *nehéz és* felelősségteljes pedagógiai munkát kell *végezni ahhoz, hogy* megtalálják saját *arcu*kat. *A* tehetség *nem* állandó állapota *a* művésznek, *a tehetség* bujkáló, fluktuáló, változó állapot. *A* fiatal *színész egyszer a tehetség* állapotában *van, másszor meg nincs.* Olyan körülményeket kell *terem*teni, hogy folyamatosan *jó* állapotban lehessen, *hogy alkotóereje és tehetsége ki* tudjon bontakozni. *A* főiskola el-indítja a fiatal *színészeket,* de a *színház*nak kell őket továbbnevelni.

- *Éppen azért, mivel a tehetség állapot, tehát nem megtanulható, fölvetődik, hogy nem kellene-e nagyobb energiákat mozgósítani a mesterség alapelemeinek fokozottabb* meg*tanítására.*

-- *Az* elmúlt néhány év alatt *végzett fő*iskolások kitűnően mozognak, *és nagy* ambícióval tanulják *a zenei tárgyakat. Az* idén sok olyan *zenés* darabot játszot*tak a* színházak, amelyet főiskolások *és a* főiskolát most végzett növendékek *hoz*tak *létre. Úgy érzem, hogy az* elmúlt *tíz-tizenöt év* alatt *nagyon* sok minden tör*tént* ennek érdekében. Természetesen vannak muzikális és kevésbé muzikális, testileg *ügyes* és kevésbé *ügyes* növendékek, *ez* mindig *is így lesz.*

- *Tapasztalata/m szerint a különleges, látványos technikai készséget igénylő feladatokat színvonalasan oldják meg a fiatal színészek. A mesterségbeli hiányok akkor jelentkeznek, amikor átlagfeladatot kapnak: például egy „egyszerű" társalgási darabban.*

– *Nagyon* sok mindennek kell történn*ie a színházi* próbán *ahhoz, hogy a* képességek *egy* fiatal színészben *a szín-padon* realizálódjanak.

.*Szeretnék visszatérni a kritikára. Ön szerint miért mérgesedett el, a viszony színház és kritika között? Ha egyfelől - néha jogosan - elítéltetik a kritika azért, mert differenciálás nélkül, sommásan fogalmaz, nem tömörülnek-e a színházak, is véd- és dac-szövetségbe, elhallgatva a köztük is fennálló színházszemléleti ellentéteket vagy egyszerűen a negatív véleményt?*

– Vannak *a* jelenlegi *magyar* kritikai

életben olyan jelenségek, amelyek nem ránk tartoznak, hanem a kritikusokra. A megállapítások pontossága, az idézetek precizitása olyan etikai kérdések, amelyek nem színházi, hanem újságírói ügyek. A kritikusoknak és az újságíróknak maguknak kell ezekkel foglalkozni, ha meg akarják védeni a céh becsületét. Ahhoz, hogy a kritikai élet tisztuljon, legfontosabbnak azt tartom, hogy higgadt, tárgyilagos hang uralkodjék a kritikában. Jók azok a kritikák, amelyek egy előadást leírnak és analitikusan elemeznek. Nem hiszem, hogy az ellentétek végletes kiélezése elősegíti a tisztázódást.

– *Megvalósítható-e egy napilap két-három gépelt oldalas bírálatában az előadást analizáló, leíró jellegű kritika ?*

- Nem kell hogy minden napilap minden előadásról kritikát írjon. De ha ír, akkor tájékoztatónak kell lennie, a napi-lapnak még inkább, mint a folyóiratnak. A folyóiratkritikának lenne dolga az esztétikai analízis.

– *Ez azt jelenti, hogy a kritikus véleménye tulajdonképpen csak áttételesen, a leírás révén jutna érvényre?*

– Nagyon sok olyan fogalom van a levegőben, ami elfárasztotta a közönséget. Szavak, amelyek mögött már nincs tartalom. Azt mondják: abszurd, groteszk, elidegenítés, átélés - de a közönség nem tud már mit kezdeni ezekkel a fogalmakkal. Mindig voltak próféták és a prófétáknak harcos papjaik. Csakhogy a próféták változnak: emlékszem olyan időkre, amikor Sztanyiszlavszkij és a realizmus nevében kellett ostorozni a formalizmust. Most a legdivatosabb próféta Brecht, és Brecht papjai a brechti elidegenítés nevében ostorozzák a realizmust. Azonban ezek a viták fárasztják a közönséget. Túl gyakran olvassa azt, hogy abszurd, hogy groteszk, hogy mi az igazi brechti, és mi nem az - de ez nem nagyon érdekli. Plasztikusabban, költőibben kellene fogalmazni, elevenebben, ihletettebben. Nagyon ritka az olyan cikk, amelynek íze, szaga van, amelyből fölidézhető egy előadás szerves képe. A legtöbb vita-cikk rágós és élvezhetetlenül papirosízű. Ha a kritika írói bátrabban támaszkodnának saját ihletükre, saját benyomásaikra, impresszióikra, és azokat próbálnák frissen, minél kevesebb okoskodással papírra vetni, akkor több olvasható írás látna napvilágot.

- *Sok színházi ember éppen az impresszionista kritikákat ítéli el. Szakmaiatlannak tartja.*

- Természetesen nem arra gondolok, hogy a kritika szubjektív és személyeskedő legyen, hanem arra, hogy a kritikus mint tehetséges néző, adja át magát egy művészi élménynek, próbálja azt rekonstruálni. Ne tartsa önmagát elvont állapotban - hogy divatos szóval éljek -, ne idegenítse el magát az előadástól, hanem próbáljon azzal szerves kontaktust teremteni, és ennek alapján rögzíteni a benyomásait.

- *Ez így teljesen érthető. De ezen túl, a kritikának egy színházon kívüli - mondjuk így: társadalmi - álláspontot is képviselnie kell.*

– Ez helyes, csak nem szabad nagyon kategorikusnak lennie. Minél kategorikusabb egy ítélet, annál kevésbé életszerű. Minél inkább purifikáló jellegű egy kritika, annál kevésbé hiteles. Egy gazdag, oldottan fogalmazott írás értékesebb lehet, mint egy rövid és kategorikus ítélet. A kategorikus ítélet legtöbbször ugyanilyen kategorikus reflexiókat vált ki az olvasóból. Ha a kritikus arra vágyik, hogy írása olyan hullámverést indítson el az olvasóban, ami új gondolatokat ébreszt, akkor neki is teljesebben és szervesebben kell fogalmaznia.

- *Mindezekkel egyetértve, mégis alapvetőnek érzem, hogy értékítélet nélkül nincs kritika. Persze, ha az értékítélet csak kategorikus kijelentés, és nem tartalmaz mást is - nevezzük leírásnak vagy elemzésnek -, akkor a kritika fabatkát sem ér.*

– Karinthy Frigyes azért beszélt olyan gyakran egy új enciklopédia szükségességéről, mert úgy érezte, hogy a napi sajtó elkoptatja a szavakat. Meg kellene próbálni közismert igazságokat újra és újra megfogalmazni. Az, hogy *brechti,* önmagában semmit sem jelent az olvasónak. *Elidegenítés, groteszk, abszurd:* ezek a szavak olyan sűrűn fordulnak elő a közelmúlt kritikáiban, hogy az olvasók elfáradtak. Meg kellene próbálni újra megfogalmazni mindezt.

– *Csak a tréfa kedvéért: a „groteszk" és az „abszurd" szavak mindenki számára érthetőek, mert átmentek a köznyelvbe.*

– Csakhogy Szophoklész *Oidipusza* is abszurd, és Arisztophanész komédiái is groteszkek: ezek évezredes fogalmak.

– *Végül még csak egyet: hasznosnak tartja-e ezt a beszélgetést ?*

- Igen.

Úgy gondolom, hogy az ehhez hason-ló beszélgetések segítenek megjavítani a színház és a kritika viszonyát.

Koltai Tamás

MAJOR TAMÁS

Négyszáz év után a színpadon

Négyszáz éve vár bemutatásra egy csodálatos drámatöredék, a i6. századból. *A Balassi Menyhárt árultatása.* Évtizedek óta szerettem volna színpadon látni. De egyszerűen nem tudtam elképzelni, milyen módon, milyen rendezésben lehet a mi közönségünknek bemutatni ezt az ízes magyar nyelvű, izgalmas dialógust, hiszen az egész drámatöredék nem más, mint egy gyónás. Sok ötletet kellett elvetnem. Például azt, hogy a párbeszédben előforduló jeleneteket megelevenítsük, hiszen ez a szöveg külső illusztrálás lett volna. Nagy boldogsággal vettem tudomásul, hogy Hubay Miklósnak is egyik kedvence ez a nagyszerű drámai örökség. Kb. 4-5 éve nyaranként izgatottan keresett fel a Duna-kanyarban, hogy a korról, a csodálatos magyar 16. századról beszélgessünk, és mindig hozott egy-egy izgalmas jelenetet.

Bizony csodálatos ez a kor. Magyarország tulajdonképpen nincs is; három részre szakadt a mohácsi vész után, és mégis megszületik a magyar irodalmi nyelv, a könyvnyomtatás segítségével sorra jelennek meg a nagyszerű bibliafordítások, a vallási köntösben jelentkező társadalmi harc szüli a magyar drámát is. Így maradt ránk Bornemisza Péter *Magyar Elektrája,* (úgy hiszem, igazi bemutatásával ma is adósok vagyunk, mert bár Móricz Zsigmond, akit szintén mérhetetlenül izgatott ez a század, nagy műgonddal dolgozta át, meggyőződésem, hogy az eredetit kell majd legközelebb bemutatni).

Shakespeare-i korszak ez az idő. Nemcsak azért, mert a királydrámák oligarchái hadakoznak egymással. Azért is, mert a véres viszonyok között a kor legjobbjai olthatatlan szomjúsággal keresik az igazságot. És a szenvedélyes disputák nemcsak nyomtatásban látnak napvilágot, de a dialógusokat nagyon demokratikus módon a közönség előtt is feleleveníti. Színház születik, igazi élő játék, melynek célja az ellenség leleplezése. A szenvedélyes párbeszédek az életre akarnak hatni, egyházi köntösben politizálnak, a néphez szóló nyelven. A protestánsok az udvarházakhoz és a nemesek-

hez, a katonákhoz és a néphez alázatosak, és ebből a küzdelemből születik a csodálatos Bornemisza Péter, aki nemcsak az *Ördögi kísértetek,* hanem az első magyar dráma szerzője is, és - mindennek betetőzéseképpen - a csodálatos és egyedülálló, csak shakespeare-i méretekkel mérhető Balassi Bálint, aki ugyancsak kötelességének érezte azt, hogy színművet is alkosson.

Két kultúra állt szemben egymással: Mátyás király reneszánsz hagyománya, Janus Pannoniustól és a többi magyar humanistától az ebben a korban harcoló Oláh Miklósig. Az ő céljuk is az, hogy az országot kirántsák rettenetes elmaradottságából, a várak, udvarházak nagyszerű építészeti, képzőművészeti és irodalmi műveltségével, és hogy finom, művelt urak egész életüket a görög auktorok fordítására szánják. Csodálatos tanulmányokat írnak (érdekes módon Arisztotelész és Arisztophanész szövegeinek elemzéséről és a fordítás művészetéről, de a görög szerzőket ékes magyaros *latin* nyelvre ültették át).

Ezzel a műveltséggel szemben születnek meg - a háttérben a nép nyomora, romlása, háborúk, dúlások - a bibliafordítások és az ördögi kísértetekkel viaskodó Bornemisza Péter magyar nyelvű életműve.

De hát hogyan lehet a *Balassi Menyhárt árultatását,* ezt a gyónást színpadra vinni. Ez foglalkoztatta Hubay Miklóst, és vele együtt izgultam át a megoldás keresésének ezt a korszakát. A dramaturgiához hozzátartozik a nézőtérrel való kapcsolat, és óriási feszültséget okozhat az a környezet, amelyben a színmű színpadra kerül. Nyilvánvaló, hogy ez a vibráló kapcsolat ma nincs meg a játék és a néző között. Ez pedig nagy baj. A dráma tárgyát és cselekményét ismerő, az árulásokat saját bőrén szenvedő közönség hihetetlen izgalommal figyelhette az előadást. A hatás frenetikus lehetett. (Adat van rá, hogy a töredéket egy magyar főúr előtt Bécsben előadták.) A néző együtt izgulhatott a vallási viták ártatlan és mártíromságot vállaló áldozataival. Értett minden célzást, ismerte a dialógusban előforduló eseményeket.

Hogy mennyire fontos és milyen dramaturgiai súlya van az ilyen kapcsolatnak, arra nagyszerűen mutat rá Bertolt Brecht, amikor Shakespeare Macbethjét elemzi. Fölteszi a kérdést: hogyan engedheti meg a polgári dramaturgia, hogy a *19.* század és a 20. század első felének esztétikai ítélete szerint egy ilyen szörnyű rossz darabot bemutassanak. A szabályok szerint vagy hiszünk egy szereplőnek, vagy nem hiszünk. De a kétféle álláspontot összekeverni nem lehet. *A Macbeth* boszorkányai a dráma elején jósolnak. Macbethnek azt, hogy király lesz, Banquónak azt, hogy a fiaiból király lesz. Nos, a jóslat egyik része teljesül: Macbethből király lesz, a darab végén viszont eddig ismeretlen és be nem konferált kisfiút koronáznak királlyá. Tehát a boszorkányok Macbethnek igazat mondtak, Banquónak hazudtak, hiszen az ő fia, Fleance a darab közepén egyszerűen eltűnik a színpadról. Erre a polgári dramaturgiai szabályok szerint semmi magyarázat nincs, tehát nyugodtan megállapíthatjuk, hogy Shakespeare rossz dráma-író. A megoldás ott van, mondja Brecht, hogy a darab bemutatóján a páholyban ült I. Jakab, akinek valóban Banquo volt az őse, erről az egész közönség tudott, így még feszültebben, nagyszerűbben állt helyre a dramaturgiai egyensúly; a boszorkányok nem hazudtak., sőt jóslatuk még meggyőzőbbé vált, mert ha generációk kihagyásával is, éppen Shakespeare korában teljesült be: Banquo leszármazottja foglalta el az angol trónt.

Rendkívül megörültem, amikor Hubay Miklós közölte velem, hogy a töredéket egy olyan drámában fogja bemutatni, amelyben szerepel majd a két nagy ideológiai ellenfél: Oláh Miklós, esztergomi érsek és Bornemisza Péter. Mind a kettő kultúrát akart terjeszteni, és a műveltséget harci fegyvernek használja fel célja elérése érdekében. Oláh Miklós a nagy humanista, aki Rotterdami Erasmussal levelez (az ő tanácsára kínálja meg a római pápa a nagy gondolkodót bíborosi kalappal, amit az nem fogad el), a színházat is fel akarja használni rekatolizációs harcában. Bornemisza színháza egészen más; ő a nép nyelvén, a kálvinizmus zászlajával csinál színházat a népnek.

Itt tartottunk, amikor Hubay Miklós egy előjátékot írt a színdarabhoz, mely-ben Oláh Miklós és Bornemisza Péter izgalmas dialógusát halljuk életnagyságú bábok kíséretében. Ennek a jelenetnek, amelyet Sinkovits Imrével adtunk elő az Egyetemi Színpadon, diákok előtt, a vártnál sokkal nagyobb sikere volt. Bármennyire tetszett ez a rész, a darabot nem tudtuk folytatni. Még mindig nem tudtuk, hogyan lehetne a töredéket élő módon színpadra vinni. Azt tudtam: Hubaynak joga van arra, hogy a *Balassi Menyhárt árultatása* szerzőjévé Bornemisza Pétert nevezze ki. Erre van is történelmi valószínűség. A megoldást a szerző ötlete hozta: a gyónási jelenetet úgy kell előadni, olyan működési lehetőséget kell a dialógusnak biztosítani, hogy úgy szerepeljen az előadásban, mint az „egérfogó" *a* Hamletben. Bornemisza és társulata úgy adja elő a darabot, hogy azt Balassi Menyhárt mint néző kénytelen legyen végignézni.

Ehhez a megoldáshoz kereste meg Hubay Miklós Oláh Miklóson és Bornemisza Péteren kívül a három részre osztott Magyarország nagy történelmi figuráit.

Itt tartottunk, amikor Hubay megindokolta a főszereplő kiválasztását. De egyszer csak váratlanul kijelentette, hogy a darab főszereplője, a konfliktus legfőbb hordozója: maga a dráma. A színjáték születéséről vitatkozik a csodálatos Bornemisza Péter, a kálvinista, aki szörnyű lelki gyötrődésivel, lelkiismereti vívódásaival halálmegvető bátorsággal prédikál, térít, minden eszközt felhasználva, hiszen már ifjú korában angyalnak öltözve ugrott k[i] Kassán a kéményből, hogy ráijesszen a várkapitányra. Az *ördögi kísértetek* és *a Magyar Elektra* írója miért ne lehetne a töredék szerzője. De a lelkeket vadássza Oláh Miklós is, a felvilágosult humanista. Nem csoda, hogy az ő párbeszédük született meg először az Egyetemi Színpadra írt jelenetben.

Érsek: Tudod, milyen szabadon gondolkozhat a pápa?

Péter: Jártam Itáliában, van fogalmam róla.

Érsek: Szép volt, ugye? Pádovában komédiát nézni és csinálni és játszani is. Komédiát, tragédiát. Mert Itáliában aztán lehet. Próbálnád Genfben.

Péter: A játékok, amiket szerzettem, az erkölcsök jobbítását szolgálta.

Érsek : Én elhiszem. Én tudok disztingválni. De vajon Kálvin utódai tudnak-e? A máglya, amelyen szegény Szervécius Mihály égett, nem jó példát mutatott nekik.

Péter: Szervéciusz nem hivé a Szentháromságot.

Érsek : Ilyesmi akárkivel megeshet .. . de közben Szervéciusz arra is rájött, miként kereng a vér az ereinkben. Ez kell! Új tudás. Új filozófia. Új literatúra... Palladio most építi Vicenzában az első kőszínházat, afféle darabok bemutatására kiváltképp alkalmas, mint a Te - Helénád.

Péter: Elektrám.

Érsek: Azt akartam mondani, Szophoklész nyomán szerzett Magyar Elektrád . . . Persze.

Péter: *(mindent feledve, boldogan)* Ismeri?

Érsek: Nagy merészség kellett hozzá egy s más részében másként írni .. .

Péter: Jobban.

Érsek: Szophoklészt kijavítani, ehhez nagyobb bátorság kívántatik, mint az esztergomi érseket szembe szidalmazni. *(Szelíden)* Ha itt volna az öreg Szophoklész, körmödre verne, vagy megölelne érte, nem tudom.

Péter: Az meg. Megölelne az öreg Szophoklész.

Érsek: Az tetszett nekem, milyen bámulatosan jelenvalóvá tetted benne századunk konfliktusát - a puritán Agamemnon kontra pazarló Aigistus. Mintha mögöttük Kálvin és Gyula pápa hadakoznék.

Péter: Észrevetted, akkor érdemes volt. Ebben a merülő országban, ami-kor a vizek fölött már a templomtornyok sem üzennek egymásnak harang-szóval, ebben a süllyedő és néma országban az én Elektrám még mindig messzehangzó magyar szóval sirat-hatja holtnak hitt Oresztészét.

Érsek: Ugyan ki hallja a te Elektrád jaját, te szegény!... Figyeld a dedukciómat: Magyarország nincs . . . Nem-létező országban ki hallott theátrumról?

Péter: Ha másutt mulatság, itt parancs. A bűnök és szenvedések mélységét ki mérheti más ? A családirtó régi átridákét? A mostanérő sárkány Balassia-
két? A szerencsétlen, méltatlan magyar fejedelmekét? . . . A te bűneid és kínjaid mélységét is, Oláh Miklós.

Tehát a drámának meg kell születnie. Kik a többi szereplők? Balassi Menyhárt kiskirály, ha úgy tetszik, a harmadik magyar király, az ország főkapitánya, a hittel kereskedő rabló, aki tudja, hogy másképpen nem lehet megélni, csak árultatással. Aki ki is mondja: „Ezt a földet Bécs és Gyulafehérvár között nem is tarthatja meg más, csak az örökös álhatatlanság, amely árultatásra árultatással felel. Hiszen a fejünk fölött is ez folyik. Nem látod? *(Mintha a madarak röptét mutatná az égen)* A török megírja a németnek, hogy ők kit látnak szívesen a magyar végvárakban kapitánynak. A német megírja a töröknek, hogy melyik magyar várat pörkölje föl, mert nyakaskodott benne a kurva hadinép."

Drámai figura még Báthory Zsigmond és Balassi Menyhárt felesége: a szép és gazdag, aranyakban dúskáló Thurzó Anna, Balassi Menyhárt szerelme, akit Báthori István ejt túszul, és ezért - talán az egyensúly kedvéért - Menyhárt úr fiát, a szintén rablóvá fejlődő Boldizsárt a bécsi udvarba küldi túsznak. Ennek a kétfelé lekötött nagyúrnak fogják eljátszani a dráma töredékét, János Zsigmond erdélyi fejedelem jelenlétében, hiszen ő volt Menyhárt úr nevelt fia, és őt árulta el Balassi talán a leggyalázatosabban. Megvan hát a lehetőség az egér-fogóra, megvan a színjáték közönsége is, a szerző most már szárnyakat kapott.

A drámaírónak és a rendezőnek ismernie kell azt a kort, amelyben a töredék született. Nyomozó munkánk során rengeteg izgalmas adatra akadtunk, persze sokat köszönhetünk Nemeskürty István nagyszerű Bornemisza-tanulmányának, a humanisták levelezéseinek és egyéb műveknek. Az izgalmas felfedezések birtokában azután a szerző a gazdagság zavarába esett. Minden érdekes felfedezését megírta a korról. Ezután az volt a munkánk, hogy mit hagyjunk ki fájó szívvel a szövegből. Az előadásra készülődésnek ebben a fázisában nagyon fontos az író és a rendező együttműködése. Nem is volt közöttünk konfliktus, a próbákon sokkal több szöveget próbáltunk, mint amennyi az előadásra maradni fog, a gyakorlat mutatta meg a szerzőnek, mit hagyjon ki a műből, a cselekmény feszültsége érdekében.

A darab több színből áll, és ilyenkor a rendező megpróbálja a megírt jeleneteket mozgásban elképzelni, a legfontosabb konfliktusokat „színpadra látni". Az első ötletem az volt, hogy a drámát egy korabeli barokk oltáron játsszuk el, hiszen ennek beosztása, fülkéi, rekeszei nagyon alkalmasak egy-egy jelenet megelevenítésére. De amikor ezt az ötletet ellenőriztem, rájöttem, hogy ez bizonyosan utánérzés, öntudatlanul is hatott rám a kitűnő lengyel rendező, Dejmek nagyszerű Passio-előadása. No, de egy elgondolás Bertolt Brecht szavaival: 1. Nagyon tanácsos az első ötleteket ellenőrizni. Hubaynak viszont tetszett a gondolat, úgyhogy a darab Kortársban megjelent változatában csodálatosan szépen írja le az egyes jelenetek előtt az oltárkép megfelelő részleteit. Ezután Keserű Ilonával törtük a fejünket a díszleten, aki, velem együtt, nem szereti a fára feszített festett vászon kulisszát. A kor alaphangulatát kellett megfogni a színpadi tervezésnél, méghozzá úgy, hogy a változásoknál a díszlet megfelelően működjék. Vagyis az egyes jelenetek mondanivalójának kellett teret komponálni. Keserű Ilona egy hatalmas ácsolatot tervezett vasból, és ennek réseit vesszőből font, négyzet alakú elemekkel fedte be. Így anyagában és kivitelében az egész emlékeztet a i6. századbeli sárral tapasztott magyar várakra, és az egyes elemek megnyitásával különböző, magas és mély játékterek formálására alkalmas. Nem feledtük el előkészület közben azt sem, hogy célunk a kétféle kultúrát, kétféle színházat egymással szembesíteni. Oláh Miklós finom reneszánsz látványossága, *A hit diadala a* régi moralitás vagy misztériumjáték barokk változata, a maga formás, klasszicizáló kidolgozottságában és professzionista unalmában. Ehhez megfelelő rekvizitumok kellettek, amelyeket Keserű Ilona Eck Imrével együtt készített el - az utóbbi állítja be a „színház a színházban" jelenetet, Oláh püspök úr moralitását és velük szemben, teljesen más stílusban a diákok, kiugrott papok által előadott, erőteljesen aktuális, leleplező színházat, amely a népi játékokat is felhasználja.

Ilyen körülmények között születik meg Hubay Miklós drámája, *a Színház a cethal hátán*, így üzen nekünk a *Balassi Menyhárt árultatása* Bornemisza Péter szavaival: „Nincs szelíd vigasztalásunk! Marad hát a gúnyolódó, átkozódó krudélis mesterség, amit itt ma ennyi vérben megszületni láttak: marad hát a komédia és a tragédia - kísérletképpen megváltásunkra."

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Bányai Gábor;
A Körszínház tizenöt éve

Szántó Erika:
Mitől Karagöz a Karagöz?

Csík István :
Tíz nyár a Gyulai Várszínházban

Saád Katalin:
Egy hónap Szentendrén

Róna Katalin:
Visegrádi játékok '73

Majoros József:
Marco Polo milliói

Kilendülni a skatulyákból

Beszélgetés Kapás Dezsővel

Ha végigolvassuk a Kapás Dezső rendezte színdarabok címlistáját, tízéves rendezői pályafutásáról az jut elsőnek eszünkbe, hogy látványos sikereit jókora bukások követték. Második gondolatunk az, hogy Kapás valahogy „nehéz-súlyú" rendező. Feltűnően kerüli a könnyű feladatokat. Sehol egy zenés víg-játék, egy parádésan kiosztott társalgási színmű, hiányoznak a listáról a nyugati dráma divatos szerzői is.

Első kiemelkedő munkája Kundera *Zárt ajtók mögöttje* volt, a hatvanas évek cseh drámairodalmának ez a különös terméke, az emberi kisszerűség, az erkölcsi elkényelmeskedés elítélése. Később rendezett Shakespeare-t, Dosztojevszkijt, Brechtet, Cocteau-t, Ödön von Horváthot, Lorcát és Ann Jellicoe-t. Jó néhány ősbemutató fűződik a nevéhez.

Talán túlzás lenne azt állítani, hogy már kidolgozta saját stílusát. De kétségtelen, hogy rendelkezik bizonyos megkülönböztető különböztető stílusjegyekkel. Irtózik a konvencionálistól, nem vonzzák a divatok, senki nem foghatja rá, hogy „koppintó". A magyar drámairodalomból is inkább a kevésbé népszerű írókkal foglalkozik, szívesen vállalja a mások által járhatatlannak ítélt utak kockázatát. Eddigi legnagyobb sikere magyar műhöz, Krúdy nevéhez fűződik. *A vörös postakocsi* százas sorozatot megélt elő-adásából derült ki legjobban, hogy mikor érzi magát leginkább elemében. Költőien impresszionista, sőt szürrealista pillanatokat tört meg itt a naturalizmus szándékos disszonanciájával. De a nyers és erő-teljes hangulatváltás, a jelenet visszájára fordítása fölismerhető törekvés volt a *Mesél a becsi erdő* vagy újabban a Nagy-*vizit* rendezésében is. Minden munkájában az élet többszólamúságát hangsúlyozza.

Most, hogy készülő új, vígszínházbeli rendezéséről, Max Frisch *Don Juanj*áról beszélgetünk, az első kérdést az diktálja, hogy ezúttal húszéves darabot választott. Sok helyen játszották, Svájctól a Szovjetunióig, Romániától az NSZK-ig. Vajon miért éppen most mutatják be?

-- *A Don Juant* azért mutatjuk be most, mert így hozta a sors és a véletlen. Már három éve foglalkozom azzal a gondolattal, hogy megrendezzem. Nem volt könnyű dolgom vele. Munkatársaim egy része túlságosan elvont, matematikai agyszüleménynek érezte.

– *Érez-e valami közöset a korábbi Don Juan-váltogatok és Max Frisch darabja között?*

– Annak ellenére, hogy a Don Juan-irodalomnak utánanéztem, nem befolyásol sem Shaw *Tanner John házassága,* sem más változat. Engem most csak Frisch *Don Juanja* érdekel.

- Könnyű lenne öt mondatban megfogalmazni, miben látom a darab eszmei mondanivalóját, mi a rendezői elképzelésem. Inkább arról beszélnék, hogy miért találom zseniálisnak Frisch darabját. Az író tanulmányából kiderül, hogy hősét, a tudóst, a huszadik század tipikus szereplőjének tekinti. Csupán a parodisztikus színpadi játék kedvéért teszi át a cselekményt a spanyol barokk korába. Juanja olyan szűz fiú, aki a geometriába szerelmes. A játék középpontjába azt helyezte, ami a közismert Don Juan-mítosz *előtt* és *után* történt. A szívtipró kalandjai helyett a gondolkodó férfi megismerésének útját kutatta. A Don Juan-i alkat, karakter az évszázadok során semmilyen lényeges változáson nem ment át. A legjobb irodalmi változatok Don Juanjai lényegüket tekintve azonos karakterek.

- A megismerés során bekövetkezik a találkozás a szerelemmel, amely itt maga a káosz. De Juan úgy tapasztalja, hogy az emberi kapcsolatok általában is kaotikusak. Nem véletlen, hogy a darabban összetévesztik az egyik nőt a másikkal. Teljesen szubjektív, teljesen tőlünk függ, hogy kit képzelünk bele a másikba. Ha valakit az „igazinak" tartunk, akkor ő az igazi. Ugyanilyen káosz van a társadalmi kapcsolatokban is. Juan fölismeri, hogy az embereket a társadalomban nem személyiségük, hanem betöltött helyük szerint lehet fölismerni. Amint a szerelemben az az igazi, akit annak tartunk, a társadalmi kapcsolatokban is az például a püspök, aki azt a helyet betölti. Ha Miranda felveszi Donna Anna ruháját --ő Donna Anna. Ha Don Balthazar Lopez, a féltékeny férj cordobai püspöknek öltözik, akkor ő a cordobai püspök.

– *Ez a geometriaötlet, vagyis az, hogy jobban szereti a mértant, mint a nőket, voltaképpen hitelesíti a további történetet. Csak a humánum iránt ennyire közömbös, ennyire az absztrakciókban élő emberből lehet olyan lelketlen csábító, aki rövid idő alatt jó néhány barátot, családtagot halálba kerget, öngyilkosságba hajszol.*

- Már a legjobb régi Don Juan-feldolgozások is túlmennek a nőcsábász jellemzésén, és istennel, a teremtéssel perlekednek. Juan végletesen individualista és anarchista alkat. Ezért tudja végigjárni a filozófiai és a tapasztalati megismerésnek mindazokat az útjait, amelyeket az emberek általában nem tudnak vagy nem mernek végigjárni.

- Don Juan legfontosabb vonásának én azt látom, hogy végére akar járni a dolgoknak. Mindazt, amit maga körül lát, rendszerbe óhajtja foglalni. Szenvedélye a geometria, a legvégső absztrakció.

– *Gondolja, hogy Don Juan sikere a nőknél összefüggésbe hozható a geometria iránti szenvedélyével?*

- Ha egy nő azt látja, hogy a férfinak más, gondolati szenvedélye is van, akkor a bizonytalanság, a titokzatosság óriási mértékben megnöveli a férfi vonzóerejét. A nők azt szeretik benne, hogy ő nem látható olyan világosan, mint a többi férfi. Hogy nem tudják kiismerni. Mivel Don Juannak 9z a tulajdonsága később is megmarad, ugyanolyan rejtélyes, mintha szűz lenne.

– *Ki fogja-e élezni az előadás azt a kérdést, hogy Don Jüan hóhér vagy áldozat ? Mekkora etikai töltésre van szükség?*

– Nem szeretem azt, ami egyértelmű, ami nem dialektikus. Ha valamit „csak úgy" el lehet mondani. Én olyan embert képzelek el, aki egyetemes tehetség, de kifejezetten az elvont dolgokhoz van kedve. Aki például nem szeret vívni, de ha kénytelen a kardjához nyúlni, ott mindenki meghal. Ugyancsak helytáll a nőknél is, ha *kénytelen* ezt tenni. Igaz, hogy kíméletlen, erőszakos, társadalmon kívüli lény. De az is igaz, hogy az ő útját csak így lehet bejárni. A néző ezért is érzi majd igazságosnak, hogy „pokolra jut".

– *Tudjuk, hogy Frisch darabjában a pokolraszállás helyett polgári házasság következik, de ez a nem kívánt frigy legalább olyan pokol lesz, mint mondjuk Angelo házassága* a Szeget szeggelben.

- Amikor azt mondtam, hogy gyűlölöm azt, ami egyértelmű, akkor nem azt akartam mondani, hogy nem kedvelem a világos dolgokat. Nem szeretném a befejezést semmilyen irányban eltorzítani. Túlságosan egyszerű lenne, ha Juan rosszul érezhetné, magát ebben a házasságban. Ha kis lakásban lakna, ha nem tudna

foglalkozni a geometriával, ha a felesége kellemetlen nőszemély volna. Akkor tragikus hősnek érezhetné magát. Csak-hogy: folytathatja kutatásait, eredményeket ér el, már a negyedik dimenziónál tart, negyvennégy szobás kastély áll a rendelkezésére, a legkitűnőbb ellátással, a világ legjobb nője a felesége, akit szeret is. Ez a borzasztó az egészben. Mert ha bármilyen kibúvója lenne, ha hivatkozhatna a saját tragédiájára, akkor fölmentést kaphatna. De minden nagyszerű .. .

És így van pokoli humora a legutolsó jelenetnek, amikor a felesége, Miranda bejelenti, hogy gyereket vár, s hozzáteszi: „Most nem kell azt mondanod, hogy örülsz, Juan, de boldog leszek, ha látom majd egy nap, hogy valóban örülsz." Don Juan, a boldog apuka, aki a gyereke fenekére paskol .. .

- Abban a pillanatban, amikor egy Don Juan nevű ember kompromisszumot köt, elveszti a nevét. Magyarán szólva az ötödik felvonásban egy mind-egy-hogy-hívják embert látunk. Ő már nem Don Juan.

– *Frisch* Don Juanjának *eredetisége egyebek között abban áll, hogy a hagyományos Don Juan-történet előtt és után játszódik a darab legfontosabb része. Egy része mégis a hagyományos nőtől nőig kalandsorozat. Ez hogyan illeszkedik elképzelésébe?*

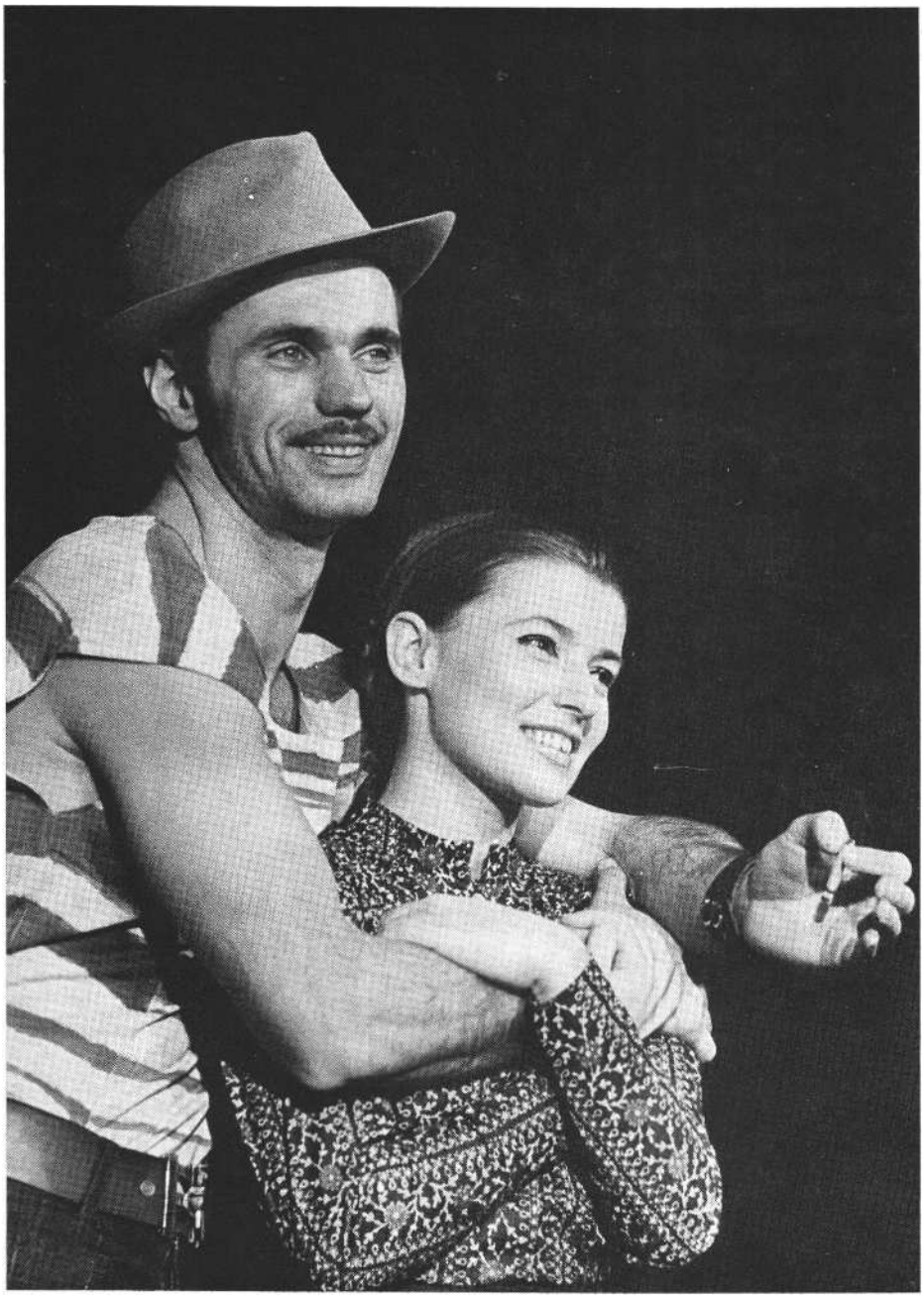
– Nem csupán ironikus ötletnek tartom, hogy Juan még szűz a darab kezdetén. Igaz, a gondolat parodisztikus, hiszen olyan, mintha valamely női szentről azt állítanánk, hogy elszánt prostituált. Az ilyen kifordított helyzet azonnal érdekes. Ugyanakkor reális ábrázolásnak tekintem, hogy ebben a szűz fiúban nagy a biológiai feszültség, a túlfűtöttség, amely egyetlen éjszakán robban. Miközben Juan szinte szétpattan a vágytól, agya komputerként dolgozik, és próbálja megoldani az élet új feladványait. Juant nem a házasság társadalmi része érdekli, vagyis hogy valakit neki kiszemeltek, s az tetszik-e? Arra figyel, hogy leendő feleségét mi különbözteti meg a többitől, hogyan tudja felismerni. Ezen az éjszakán jön rá arra, hogy teljesen mindegy. Az „igazi" az, akit ő annak tekint.

– *Ennek a túlfűtött spanyol éjszakának, melyben pálmák hajladoznak a szélben és szerelmes pávák rikácsolása hallatszik, olyan a hangulata, hogy Kapás Dezső korábbi rendezéseit ismerve, az előadás egyik csúcspontjának ígérkezik.*

- Igen, szokták mondani, hogy „ez a Kapás, ez rajong az álmokért, a líraiságért". Majd ha mást rendezek, másféleképpen, akkor azt fogják mondani: „Ez a Kapás nem rajong a líráért, s képtelen az álmodozásra." Mindenesetre az említett jelenetben nem lesznek álmok, és líraiság is kevés. Azt hiszem, fontos ponthoz értünk most. Ez stílusdarab. Hogyan kell benne megszólalni? Sajnos, nálunk csak kétféleképpen beszélnek színpadon. Vagy valamilyen erőltetett modernségű amatőrstílusban - ami tulajdonképpen stílromantika - vagy a naturalista-realista modorban. Könnyű lenne ezt a jelenetet impresszionisztikusan tolmácsolni. De a darab nem ilyen. Alapjában véve steril képletdráma, ám mégsem nevezhető egyértelműen annak. Brecht-tanítvány műve, tehát gondolatilag világos és tiszta. A jelenetek alapja realista szemmel is hiteles, a jelenetek stílusa azonban Frisch találmánya.

– A tervezett színpadkép nem engedi, hogy sejtelmesek legyünk. Viszont ha nincs sejtelem, akkor hogyan éreztessük annak a rendkívüli éjszakának a hatását?

Molnár Ferenc: Liliom (Vígszínház). Koncz Gábor (Liliom) és Kútvölgyi Erzsébet (Julika)
Rendező: Kapás Dezső



Ödön **von Horváth: Mesél a bécsi erdő (Vígszínház). Csákányi László, Benkő Gyula és Tábori Nóra. Rendező: Kapás Dezső, (Iklády László felvételei)**

Nem világíthatunk, nem játszhatunk úgy, mint egy Lorca-darabban, de nem játszhatunk „szárazon" sem. A feladatot úgy kell megoldani, hogy ez is, az is legyen. Legfeljebb a kritika majd leírja, hogy „a rendező nem tudta eldönteni..." Igyekszem, hogy a jelenet ne kerüljön egyoldalú megvilágításba, hogy dialektikus egységben maradjon ennek a „komputer-színdarabnak" a keménysége és a jelmezek spanyol barokk színpompája. (Mellesleg ez szerzői instrukció, Frisch írja, hogy a legjobb kosztümök korában vagyunk!) A díszlet egyszerű, nem belemagyarázóan geometrikus. Fehér Miklós arany, fekete és fehér színben gondolkodott.

- Nekem a legnagyobb gondot az okozza, hogyan kell a dialógusokat mondani. Biztos, hogy nem egyformán, de mégis egységesen kell játszani, hogy ne ahány színész, annyi felé húzzák az előadást.

- Svájcban vagy Németországban könnyebb a helyzet, ott nem kell ennek a darabnak az előadásával annyit kínlódniuk, amíg a stílust, a hangot megtalálják.

– *Miért nehezebb ugyanezt a Vígszínházban elérni? Nincs meg az egyetértés?*

– Kitűnő az együttes. A társaság jól ismeri egymást, mindenki szereti a szerepét. Amikor a darabról beszélgettünk, elég hamar egyetértettünk. Csak amikor a megcsinálásra kerül a sor ... Az az igazság, hogy nincs receptem. Én sem tudom megmondani, hogy ezt hogyan kell . . . Keresünk, közösen.

- Érdekesek voltak a munka első fázisai. Megállapodtunk, hogy noha ez kosztümös darab, nem fontos a kor, tehát nem „spanyol barokkban" kell játszani, nincs szükség meiningenizmusra. És mégis, amikor a színészek elkezdtek játszani, akkor jött az ős-vadromantika. Én nem hittem a fülemnek, s a színészek egy ideig nem hallották saját magukat.

- Aztán megpróbáltuk ugyanezt társalgási stílusban. De a szöveg rafináltabb annál, hogy csak úgy el lehessen társalogni. Ez a darab paródia, de nem a kifejezés köznyelvi „viccelődés" értelmében.

- Mostanában jutottunk el oda, hogy a színészek kezdik érezni, hogy mikor találnak rá a hangra, mikor játsszák a darabot. Érzik már, hogy mitől humoros.

- Azáltal, hogy egy-egy jelenetet megformáinak, olyasmikre jövök rá, amiket eddig én sem tudtam a darabról. (Ez a kölcsönös hatás és munka sokszor a bemutatóval sem ér véget.)

– *Érdekesnek találom, hogy mekkora hangsúlyt tesz a közös keresés, a közös kínlódás mozzanatára.*

– Vannak nálunk, akik azt hirdetik, hogy a rendezőnek előre mindent pontosan kell tudnia, s csak az a fontos, hogy legyen művelt és legyen energikus. Szerintem az arányok megtalálása a művészet. Ha ez a darab egyféle anyagból volna gyúrva, akkor a dolog nem lenne olyan nehéz.

-- Mondok egy példát. A harmadik felvonásban Diego behozza a vízbe fulladt Annát. Don Juannak fejére szakad az ég. Egy perc alatt négy ember pusztulása jut tudomására, s az is kiderül, hogy akit ő Annának hitt, az Miranda. Igaz, hogy mindez borzalmas dolgok sorozata. Valahogy meg kell] közelíteni azt a lelkiállapotot, azt a megőrüléshez közeli idegállapotot, amibe Don Juan kerül. Nem elég lélektanilag hitelesen megszólalni. Ez még mindig nem a jelenet. Hangsúlyozni kell, hogy őt nem Rómeónak, hanem Don Juannak hívják. Tehát a színésznek az eseményekre eszerint kell reagálnia. Juan azt mondja: „Megvallom, páter Diego, már-már földrengésnek-villámcsapásnak érzem magam." És az instrukció szerint elneveti magát. Vagyis ítéli, é önmagát, de kívülről is

tudja nézni önnönmagát. A maga módján ez humoros jelenet.

– Kérdés, hogy mennyire mélyen sújtja le Don Juant a négyes halálhír.

– Itt válik végleg Don Juanná. Itt döbben rá, hogy ő kicsoda. Kísérletezünk azzal, hogy az első részben a nevét mindenki kettősen tagolja, később pedig már, amikor a személye fogalommá válik, úgy beszélnek róla, hogy Donjuan.

– Kérdésére válaszolva: nagyon is mélyen átéli. Ha nem élné át, akkor gépember volna, érdektelen a színpad, a művészet számára. Átéli tehát és túléli. Sőt, az életveszélyt, a tragédia közelségét élvezi is, mint a torreádorok. Így van ereje túltenni magát a történteken.

– Lépjünk vissza egy korábbi jelenethez. Hogyan értékeli Don Juannak az esküvői szertartáson elhangzó „nem"-jét?

- Itt még nem azonos a későbbi énjével. De a világ megismerése során eljutott egy részeredményhez, s csak e szerint hajlandó élni. Válaszában nincs semmi cinizmus vagy kiszámított kegyetlenség. Ez részéről a legtermészetesebb válasz. Az előadásban a „nem" hatásának humorosnak kell lennie, mivel egy gépies, gyors esküvői szertartás előzi meg, s a „nem"-et senki sem veszi észre, mindenki azt hiszi, hogy „igen" hangzott el. Juannak négyszer kell nemet mondania, míg felfigyelnek rá.

– Visszatérve mániámhoz, a stílus kérdéséhez: az első részben kétségtelenül váltakoznak az atmoszferikus pillanatok a parodisztikusokkal. Az arány változó. Megint egy példát említenék. Az esküvő után Juan távozni akar. Elhangzott a „nem", ő ezzel elmondta a magáét. Don Gonzalo komtur, Donna Anna apja azonban elállja az útját, és azt mondja, hogy „csak a holttestemen át", s ezt hatszor mondja el egymás után. Bármit mond is Juan, mindig ez a válasz: „Csak a holttestemen át! Mi ennek a humora? A színész is érezte, én is éreztem, hogy ennek a jelenetnek humora van, csak valahogy ez nem érvényesült. A színész először teljesen romantikus hangon szólalt meg. Elkezdtünk spekulálni. Ez a komtur már életében kőszobor, a merevség, a katonai korlátoltság jelképe. Már életében elmondhatják róla, hogy „na, ebből biztos szobor lesz". Ilyen embert kell teremtenie a színésznek. Több napos munka után Somogyvári - úgy érzem - megtalálta a megfelelő hangsúlyt erre a mondatra. Úgy mondja el, mint egy tartalom nélküli, automatikus frázist, mint-ha azt mondaná: jó reggelt kívánok.

- Így elmondva ez a mondat egyes, a XX. században írt „klasszikus", „kosztümös" (tehát régebbi korokban ját-szódó) darabok paródiája, egyben XX. századi - katonai, állami, egyházi, politikusi stb. - magatartásformák paródiája. (Pl. 195 3-ban, a bemutató idején bizarr poén volt, mikor a komtur azt mondta: „Bevezetett a könyvtárába, melyet azon nyomban felperzseltettem." Csak nálunk a színésznek - a másfajta beidegződések miatt - hosszabb utat kell bejárnia, amíg eljut az elidegenítésnek erre a szintjére.

- Úgy értsem, hogy az elidegenítő színészi játékstílus híve ?

– Nehogy félreértés legyen közöttünk. Az én eszményem nem az a mostanában több helyen hallott, kimódolt, erőltetetten gyorsan beszélő, szárazon hadaró színészet. Erre csak ráfogják, hogy elidegenítés. Ez a stílus nagyon hamar unalmas lesz, meglátja.

- Aki járt például a Berliner Ensembleben, látott ottani Brecht-előadásokat, az tudja, hogy ez a „száraz" stílus tőlük mennyire idegen, hogy bátran élnek a legharsányabb operett- és bohóchumor eszközeivel is.

– Számomra a stílus megkeresése, a „hogyan" a legfontosabb. Van, amikor az előadásnak csak egy részletében sikerült megmutatni, de előfordult már, hogy a játék nagyobb fele jól tükrözte, hogy mit szeretnék kifejezni.

– Színházi életünkben a legnagyobb veszély a biztosra, a „tutira menés". Egyáltalán nem csak a „kommersz" darabokra gondolok. Inkább a kommersz művészi gondolkodásra és munkára. A „formai újítás", a „politikai bátorság" színpadjainkon ma már ugyanúgy lehet kiszámított, kommersz, „bevált", mint hajdan a kommerciális színdarabok kasszasikere, a művészkedés koronája is ugyanazt a színvonaltalanságot mutathatja.

– Sajnos nálunk gyakran előfordul, hogy - hála a nagy foglalkoztatási dömpingnek - a fiatal színész modoros, unalmas, avítt, míg idősebb pályatársa megújítja eszközeit. Ugyanígy találkozunk rutinból élő fiatal és életük végéig lázasan kereső idős rendezőkkel.

– A biztosra menés lelki kényszere nagyon sok művészt megbénít. Pedig színészek és rendezők között is jócskán akadnak, akik szeretnének valami mást, valami korszerűt csinálni.

- Úgy nem megy, hogy akarunk is, de félünk is kilendülni a skatulyákból.

Köröspataki Kiss Sándor

BERKES ERZSÉBET

Számvetés Angyalföldön

Fortuna kedves gyermeke, a Siker már a hivatásos magyar színjátszás első hajlékának megnyitásakor - 1837-ben - kiszámíthatatlanul viselte magát. Minden jel arra mutatott, hogy a megnyitott magyar színház sikeres évadot kezd. Nem így lett. Miért? A sokat támadott direktor, Bajza József ezt azzal magyarázta, hogy a téli hónapokban akkora volt a hó, hogy a hintók elakadtak a járhatatlan utcákon, majd a nagy árvíz mosta el a színházlátogató-kedvet. Széchenyi István szerint azért nem vonzotta a jobb közönséget a színház, mert hiányoztak a társasági érintkezéshez szükséges csevegőhelyiségek az épületből. Nyáry Pál titkár úgy vélte, hogy az operaelőadások hiánya késztette távolmaradásra a közönséget; kevésbé jeles kortársak feljegyzése szerint pedig egyszerűen az volt a baj, hogy a német színháznak jobbak voltak a színészei. Íme tehát, egy csaknem százötven esztendős sikertelenség - ami lényegében megfejthetetlen.

Hogyan merhetnénk tehát kimondani egy mai színházról, hogy nem zárta jól az évadját, s kivált hogyan adhatnánk okát is: miért nem.

De mi most kedvezőbb helyzetben vagyunk. A József Attila Színház legutóbbi évadja sikeresen zárult. Mint Fodor Imre igazgató mondja: „Ez volt a legsikeresebb az utóbbi jó néhány esztendőben. Annak tekinthető a látogatottság, a be-vétel és a bírálatok tükrében is."

Javultak talán a színház megközelítését szolgáló járatok? Kedvezőbb volt az időjárás? Új helyiségekkel bővült a színház? Megépült az oly régen áhított társalgó a közönség számára? Vagy több zenés darabot játszottak? Nem. Bár kétségtelen - mondják a színház vezetői -, hogy nagyon elkelnének a máshol már oly igen megszokott, kellemes kiszolgálóhelyiségek. Tervek vannak is, s meg is mutatják az ablakból a területet, mely az áhított építkezések fundamentuma lehetne. De hát ezek tervek még, és semmiképpen sem magyarázhatják az évadzárás után kialakult mérleget. Mi több, a színházvezetés alapelvei sem változtak. Ezt akár filológiai pontossággal

is ellenőrizhetjük. A SZÍNHÁZ éppen két évvel ezelőtt kérdezte meg az alap-elvek mibenlétéről ugyanezeket a vezetőket: Fodor Imre igazgatót és az újonnan odakerült Berényi Gábor főrendezőt. S akkor is, most is egybehangzóan vallották: a színház földrajzi fekvésének, kialakult törzsközönségének hatása van a műsorpolitikára, a színház vezetésének művészeti elveire. Ez egyfelől azt jelenti, hogy ennek a színháznak - mint vidéki színházaink többségének is - mindenevő közönséget kell kielégítenie. Klasszikus és könnyed szórakoztatást jelentő darabokat egyaránt kell adnia. Profilja ebben tér el a főváros központi helyein fekvő vezető színházainkétól. S ezt nem is kell külön bizonyítani: a Nemzeti Színháznak más feladata van, mint az Operettszín-háznak, mint a Madáchnak vagy a Pesti Színháznak. Másfelől ez a több szálú műsorpolitika nem zárja ki azt az ambíciót sem, hogy más színházak törzsközönségét vagy a még sehol törzsközönségnek nem tekinthető nézőt is magához ne hódítsa. Természetes igény, hogy rájuk is számít a József Attila Színház, s ez a publikum valóban meg is jelenik mindannyiszor, ha egy darabnak sikere van. Csakhogy ez a nézőgyarapodás - s itt már a siker kérdésénél tartunk - gyakran érthetetlenül alakul.

„Hadd említsek egyetlen példát - veszi át a szót Berényi Gábor. - Ugo Betti darabjáról, az *Özönvíz, avagy a* milliomos *látogatása* című humoros-fanyar játékról joggal feltételeztük, hogy hosszú életű lesz. A meghívott vendég, Márkus László népszerűsége s a darab értékei is ezt feltételezték. S valahogy, ma sem tudjuk pontosan, hogy miért, nem így lett. Természetesen nem kedvetlenített el bennünket, hiszen félreértés ne essék, nem kudarcról volt szó, csak egy többszörösen biztosított elvárásunk nem hozta meg a várt eredményt."

„Hogy mennyire nem kedvetlenedtünk el - veszi vissza a szót Fodor Imre -, azt éppen az a nagy munka bizonyítja, az a megkülönböztetett odaadás, amit Kertész Ákos regényének, *a* Makrának szín-padra ültetésére szenteltünk. Hadd jegyezzem itt meg: a nagyközönség még nem is ismerhette a regényt, amikor mi Berényi Gáborral már dolgozni kezdtünk a színpadi verzión. Igaz, a dráma nem múlta felül a regényt, de ez távolról sem azért alakult így, mert a darab rossz volt. Nem. A regényt kell kivételes jelentőségű epikai műnek tekinteni, amelyet színpadon megismételni nagyon nehéz lett volna. Ennek ellenére vagy még inkább: ezzel együtt, meggyőződésünk, hogy a könyvújdonságokra kevésbé éberen reagáló törzsközönségünknek olyan művet közvetítettünk *a Makra* előadásával, mely saját problémáik felé fordította figyelmüket, és reméljük, hogy az előadás a könyv elolvasására sarkallta azt a közönséget is, amely a bemutató nélkül talán észre sem veszi."

„A 71/72-es évad még egy szempont ból nagy jelentőségű volt, jóllehet korántsem tekinthetjük maradéktalanul sikeresnek. Ekkor tanultunk meg bizonyos módszereket, melyek elengedhetetlenek az együttes munkához."

S most a színház két vezetője egymástól kapkodja a „végszavakat". A felgyorsult ritmusban szinte alig követhetem őket, hiszen a módszerek, így kimondva, olyan alapigazságok, melyek nem is hatnak újdonságnak. A frisseség, a bizalom,

Sardou: Szókimondó Kata (József Attila Színház). Ujréti László Voith Ági, Fülöp Zsigmond és Márton András

a szavaikból áradó kedv és lendület azonban többletről győz meg. Arról, hogy rátaláltak a közös nyelvre, a szürke hétköznapok együttes kiböjtölése után megérett a siker, mert bíztak saját vágyaik helyességében, a társulat művészi képességeiben, a közönség reagálásában. Nem változtattak a műsor karakterén a 72/73-as évadban, de a bizalom légköre, a szerencsés darabválasztások átszínezték a színház egész műsorát. *A Motel a hegyen* című produkció megfelelt a várakozásnak, Rostand örökzöld darabja, a *Cyrano* - még ha a kritika kissé fanyalgott is - lelkesítette a közönséget, hiszen ezt a drámát részben nem ismerte az angyalföldi publikum, részben pedig olyan érzelmi rezonanciákat tudott kelteni - főleg a fiatalokban - ami önmagában is indokolja, hogy hat-nyolc évenként játékrenden legyen ez a darab. Ezt hitelesítendő elég ha emlékeztetek Benedek Marcell vallomására, aki idős korában is beismerte, hogy bár a dráma esztétikai értékeivel időközben tisztába jött, a halálosan szép Cyrano-póz egész életére meghatározó volt. A József Attila színházi bemutatót is kétségtelenül mérlegelhetjük számos más, sikeresebb előadások fényében, nem vitathatjuk el azonban, hogy vonzó színpadi élményt tudott adni mindazoknak, akik más címszereplők még briliánsabb előadásaihoz nem mérhették. S itt a közönség többsége ilyen. Korosztiljov drámájának szép előadása után a Suassuna-vígjáték, *A kutya testamentuma* hozta meg az évad igazi felforrósodását.

Sardou: Szókimondó Kata (József Attila Színház). Bodnár Erika (Karolina), Bodrogi Gyula (Napóleon) és Tóth Judit (Eliza)

„Tudtuk, hogy a darab nagyon mulatságos, és azt is, hogy a két főszereplő, Bodrogi Gyula és Haumann Péter remekül fogja megoldani feladatát. Abban azonban nem voltunk biztosak, hogy a dél-amerikai vallásosságnak adott fricskákat hogyan érzékeli majd a közönség. Reméltük, hogy érteni fogják a darabból sugárzó iróniát és mindent legyőző derűt. Reményünk tökéletesen beigazolódott."

Valóban. S nem elsősorban színházi szempontból, de bizonyára hasznos lenne akár ennek a darabnak a kapcsán is lemérni, hogy a vallási hiedelmek meghaladása szempontjából mennyire fejlett már közönségünk. Eredeti környezetében ugyanis a darabnak volt egy erőteljesen antiklerikális attitűdje. Nálunk ezt nem kellett kijátszani. Ez a közönség tudta s< mesébe illő motívumként könyvelte el Jézus megjelenését, s igen derűsen nyugtázta Szűzmária színre lépését is. Így a mitológia játékos-könnyed abszurdba fordult, ami azért is örvendetes, mert korábban ez a színházi közönség teljesen érzéketlenül reagált a bonyolultabb, az abszurditásra hajlamos humorra.

„Bizonyosak vagyunk abban, hogy a második Kertész Ákos-dráma, *A névnap* bemutatója helyes választás volt és nagy siker. Talán kifogásolták a naturalista megoldást - mondja Berényi Gábor -, de meggyőződésem, hogy ez nemcsak nem vált kárára a produkciónak, hanem ellenkezőleg: erősítette azt a hatást, melynek felkeltése többek között célunk volt. Azt akartuk elmondani, hogy nem mások - de mi, mindannyian így élünk. Rossz beidegződések hatására lemondunk arról, hogy életünk valóban szép, tartalmas legyen. Azért kellett közhelyeket vállalnunk, mert színpadról a közhelyek még sokkal szembetűnőbbek, s így hatásosabban döbbentenek önmagunkra."

Az évadzáró zenés darab szinte szokásos pont a József Attila Színház műsorának végén. Ezúttal is ennek kell tekintenünk Sardou darabjának, *a Szókimondó* asszonyságnak zenés változatát: *Szókimondó Katát.*

„Valóban hagyományai vannak nálunk annak, hogy az évadot zenés darab-bal zárjuk. Ez a mostani kielégíti egyfelől az igényes szövegkönyv iránti igényeket, másfelől kihasználja a látványos színpadi lehetőségeket" - zárja az elmúlt évad értékelését Fodor Imre igazgató. De már továbbfűzzük a szót, s a szeptemberi évadkezdésről beszélünk. Derűsen nyugtázzuk a minduntalan megismételt kijelentését: „A műsor megtervezésének alapelvei nem változtak."

Vagyis : új magyar dráma bemutatására kerül sor még az évad első felében. Benedek Katalin *Alattunk a város* című drámája lesz ez. Könnyedebb hangvételű klasszikus bemutató Szigligeti *Liliomfija,* melyet a színház legfiatalabbjaival kívánnak eljátszatni. Egy kevéssé ismert Gorkij-dráma bemutatóját is tervezik, a Magyarországon még csak egyszer bemutatott *A z utolsó nemzedéket,* valamint Dürrenmatt-tól a *János királyt.* Külföldi komédia Brooke-Bannerman vidám darabja, a jelszószerű címmel is vonzó: *Ne ingereld a nőket!* Az évad végére új zenés vígjátékot adnak.

A jövő év műsortervének birtokában még nehéz jóslásokba bocsátkozni, annyi azonban kétségtelen, hogy vonzóan alakulnak az előfeltételek: Szilágyi Tibor és Maros Gábor, illetve Bánsági Ildikó és Borbás Gabriella lesznek a színház új tagjai. Újra állandó jelmez- és díszlettervezőt szerződtetett a színház: Kemenes Fannit és Csinádi Istvánt.

A felsorolt tények együtt, s az a jó közérzet, melyet a színházból kilépve nyugtázhatunk, azt a hitet kelti, hogy bízhatunk Fortuna szeszélyes gyermekének tartós jelenlétében. A kritikusféle ezzel kapcsolatban úgy érzi magát, mint a Balzac-regények hitelezői: bukást orrontva évekre visszamenőleg benyújtja számláját, de ha a siker finom parfümje lengi körül a vállalkozást: mélyen meghajol, s mindent boldogan előlegez.

LUX ALFRÉD

Az Irodalmi Színpad hármas programja: irodalom, színpad, közművelődés

Hármas programot vall magáénak az Irodalmi Színpad. Fóruma kíván lenni a magyar irodalomnak, otthona az előadóművészeknek és egyik végrehajtója a közművelődési programnak. Hadd szóljunk most erről a hármas célkitűzésről öt idei bemutató alapján: *Csokonai Vitéz Mihály ébresztése* (a költő születésének kétszáz éves évfordulója alkalmából); ugyancsak évforduló kapcsán a Bálint György emlékének szentelt est, valamint Kőszegi Ábelnek Radnóti utolsó heteiről szóló *Töredéke,* Szabó Lőrinc: *Tücsökzenéje,* valamint Szakonyi Károly: *A színház jegyében c.* összeállítása alapján.*

Talán nem indokolatlan, ha vizsgálódásunkat a közművelődésben vállalt szerep felől kezdjük, annál is inkább, mert az Irodalmi Színpad közönségének tetemes részét fiatalok - főleg diákok - alkotják. Ennél örvendetesebb jelenséget nehéz volna találni, s éppen ezért okain sem árt eltűnődnünk. Kétségtelen, hogy az Irodalmi Színpad tudatos közönségszervezéséé a legfőbb érdem, de csupán egyoldalú szervezéssel korántsem lenne ilyen hatékony az eredmény. A másik irányból jövő agitáció - az iskoláé - ugyancsak dicséretes együttműködést bizonyít, de még e kettős összefogásnál is jelentősebb a fiatalok spontán érdeklődése. Középiskolásaink és egyetemistáink nemcsak elfogadták az Irodalmi Színpadot, hanem kicsit sajátjuknak is érzik. Még az élesebb bírálatok mögött is érezni azt a fajta ingerültséget, ami kizárólag családon belüli civódásokat kísér.

Semmiféleképpen sem lebecsülés, ha utalunk arra a „hézagpótló" szerepre, amelyet az Irodalmi Színpad ma betölt, sőt be is kell töltenie az ismeretterjesztésben. Divat manapság az ismeretterjesztésről mint valami eleve csökkentett nívóról beszélni, holott a közművelődés enélkül elképzelhetetlen program. S ha ez az ismeretterjesztés a művészetek művészi szintű produkciója is egyben - ez a legtöbb, ez a legnagyobb dicséret, ami elhangozhat. Az oktatási reformok szükségszerű vajúdása közben, az indokolt vagy kevésbé indokolt csökkentések következtében egyáltalán nem mindegy, hogy a művelődni vágyó ifjúsághoz eljussanak a magyar irodalom „tananyagon kívüli" részei. Érvényes ez bizony még Csokonai esetében is, hála a szerencsés rendezésnek, illetve válogatásnak, amely feladatának és Csokonai rangjának *egyaránt* adózva jócskán szélesítette a költőről adott iskolai lépet. Különösen érvényes ez a műsor első részére („Kedv! Remények! Lillák!') és a befejező vidám komédiázásra *a* Dorottyában, ahol is a fiatal Csokonai korú - színészek mindazokat az érzelmeket átmentették, amelyek Csokonait joggal szerettetik meg a XX. század ifjúságával. (Kevésbé volt szerencsés az életrajzi vonatkozású középső rész: „A perbefogott", amely nem emelkedett túl egy önképzőköri jelenet színvonalán, iróniának bajosan nevezhető erőltetett szellemeskedéseivel.)

Ha már Csokonaival kapcsolatban is megemlítettük a hézagpótlást, mennyivel inkább érvényes ez Bálint György esetében! A művészi rangú és ihletésű publicisztikának, z árulásra képtelen írástudóknak ez ragyogó karaktere úgyszólván ismeretlen a mai fiatalság körében, nem feltétele az érettségnek (ha az érettségi vizsgát szó szerint értelmezzük). Nem a magam egyéni véleménye ez, úgy lestem el büfében, ruhatárban.

De hallottam itt mást is, amiben osztoznom kellett: az előadói nívó egyenetlenségéről, modorosságokról, hibás artikulációról. Ennek az estnek kétségtelenül Bálint György volt a hőse, akinek a nevére felfigyelt a jobbára húsz év körüli közönség. S z nem kevés! Nagy kár, hogy a könyvkiadás nem biztosított újranyomást az író kötetéből - lett volna rá igény. Ugyanúgy kár az is, hogy a Színpad mindössze két estet szentelt ennek a produkciónak.

Kőszegi Ábel dokumentumjátéka, a *Töredék* több volt, mint irodalom. A Bálint György-esten már felvillantott iszonyú kornak megrázó, sokkhatású továbbvetítés volt ez, szemtanúk szavaiból font történelmi lecke. Radnóti utolsó hetei elevenednek meg, ő maga itt is, akárcsak a bori lágerben - egy a sok közül, de mégis ő teszi irodalmivá ezt az egyszerűségében, tragikus letisztultságában olyannyira megrázó oratóriumot.

Mégis érződött valami bizonytalanság a dokumentumjáték pódiumra vitelében, noha a rendezés, akárcsak az előadó-

*A Majakovszkij-műsorral külön cikkben fogunk foglalkozni.

művészek, igyekeztek a legszemélytelenebbek maradni. A bizonytalanságot nem lehetett tetten érni magában az előadásban, s egyáltalán nem az itt-ott előforduló szövegbeli akadozások vagy rossz artikuláció jelentették. Inkább az a kérdőjel, amely ennek a dokumentumjátéknak pódiumra állításában rejlett. Az az érzésünk, hogy a *Töredék* igazában hangjáték, ahol nem veszélyezteti a szavak hitelét a legmértéktartóbb rendezői koreográfia sem, amivel Léner Péter is élt.

Ami viszont mégis a pódium javára dönti el a vitát, az újfent a nézőteret meg-töltő fiatalok jelenléte, s ha úgy tetszik: tanítása, megdöbbentése, sokkolása - egyszóval nevelése.

Igen, az Irodalmi Színpad - akarva-akaratlanul - pedagógiai intézménnyé is vált, s ezt a szerepét vállalnia kell. Több ez - mondanunk sem kell - annál a pedagógiai funkciónál, amelyet eleve vállal minden színház, sőt evidenciaként társul a drámaművészethez.

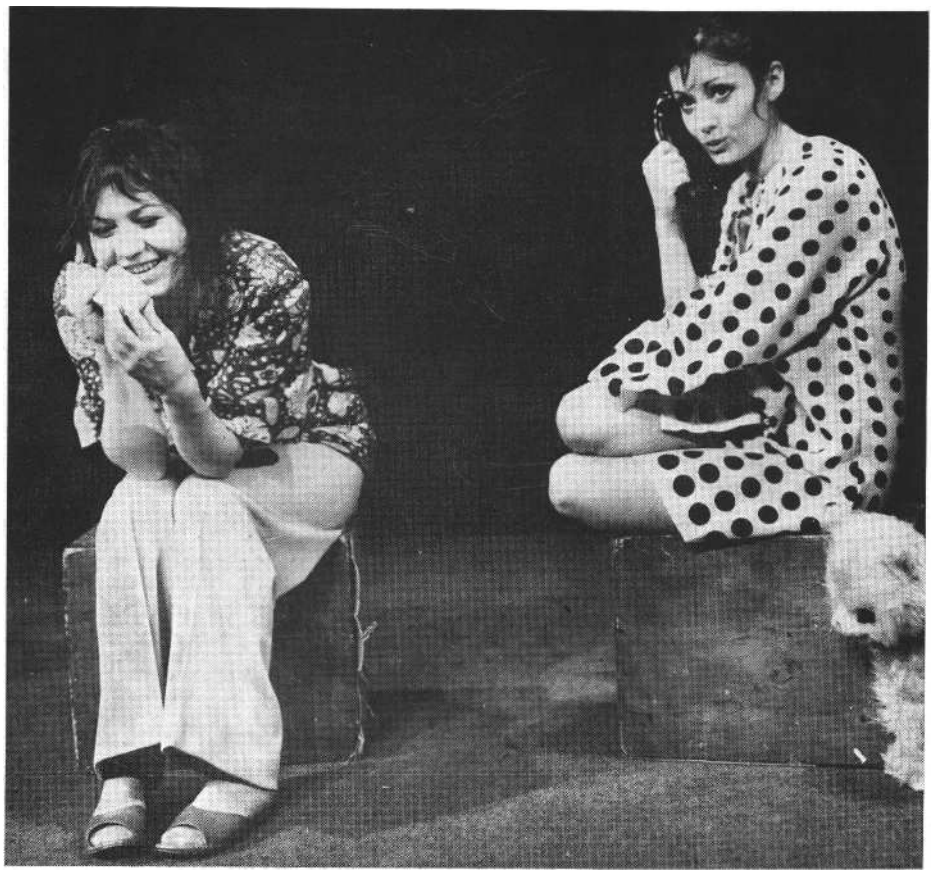
Valamennyi produkció közül talán a *Tücsökzene* nyújtotta a legkellemesebb meglepetést. Nemcsak azért, mert Szabó Lőrinc műsorra tűzésével a már annyiszor emlegetett „hézagpótló" szerepét erősítette, még csak azért sem, mert a költő oeuvre-jéből a legalkalmasabbat választotta - a *Tücsökzene* valóban telítve van drámai erejű robbanásokkal, önéletrajzi ihletésű meditációkkal, lírába oldott filozófiával -, hanem mindenekelőtt azért, mert remek összhangot tudott teremteni költő és előadás között. Selmeczi Elek színpadra alkalmazásához olyan megszólaltatót lehetett találni, mint a kitűnő Bitskey Tibor, akinek egyetlen hamis hangja sem volt. Hangjával a költő szólt a pódiumról, méghozzá nagyon szépen. Méltó partnere volt Győry Franciska (felváltva szerepelvén az ugyancsak magával ragadó Váradi Hédivel). A harmadik szereplő (remek dolog az is, hogy nem hígították az előadást tömeges szereplőkkel) sajnos kevésbé volt alkalmas a *Tücsökzene* lírájához. Szabó Gyula nemcsak felesleges harsánysággal vett el sokat a ciklus hiteléből, hanem lépten-nyomon éreztette: egyénisége-gétől mi sem áll távolabb, mint Szabó Lőrinc megszólaltatása.

Fenntartásokkal kell szólnunk a rendező Bozó László koncepciójáról is. Az egyszerű, jelzésszerű díszleteket vetített képekkel tarkította, jelzésszerű utalásokkal az elhangzó szövegre; ami esetenként jó is volt, hangulati töltésekkel gazdagított - de mértéktartás helyett túlfeszített illusztrációba torkollt. Szívesen láttuk a nagy inspirátor, Babits képét vagy akár a debreceni Nagytemplomot, viszont kisiskolás szemléltetésnek tűnt az elhangzó sorok fény- és hangeffektusokkal történt „magyarázgatása". (Távoli vonatfüttytől a felkelő napon át a reményt sejtető zöld színig vagy a rohamsisakos katonák tablójáig.) S amikor három miniszoknyás leányzó is átsétált a színen, éreztetvén a költő lányokat bámuló lelkiállapotát, enyhe viszolygást éreztünk.

Az évad utolsó bemutatója mintegy teljessé tette a skálát. Mai magyar prózaírót mutatott be, Szakonyi Károlyt, *A színház jegyében* című összeállítása alapján. A bemutatás szó szerint is értendő, mert a prológot maga az író mondja el, rendkívül rokonszenvesen, mértéktartóan, valóban kalauzunkká válik a következő két órára. Régebbi és újabb novelláiból, rajzaiból kapunk egy olyan válogatást, ami erőszakoltság nélkül igényli a pódiumot, hiszen a vezérmotívum a cirkusz, illetve az a testi-lelki erőfeszítés, amit a cirkusz megkíván a maga művészétől. De nem csupán a sátortetők alatti mutatványokról van itt szó, hanem arról az egyetemesebb cirkuszról is, amit mi magunk rendezünk magunknak, ami hol belül, hol kívül játszódik, s amit röviden életnek nevezünk. A *Vakrepülés* artistája egyszerre vall az életét kockáztató, kenyértelen emberről és ugyanakkor a mesterséget magas fokon vállaló művészről, de vall egyben a belső vakrepülésekre kényszerülő magunkféléről, „civilekről" is.

Egyik legkitűnőbb jelenete az összeállításnak az *Adáshiba* alapszituációjával - de csak azzal - rokon *Főidőben c.* duett, amelyben Monori Lili és Dőry Virág egybemossa a tömegkommunikáció és a magánélet cirkuszát, kavarogva fonódik össze a világhírű filmsztár élete a képernyőn alakított életével s az egész a nézők nem kevésbé fontos magánügyeivel, rejtett vagy kevésbé rejtett tragédiájával. A telefon és a televízió nyüzsgése mögött a huszadik század emberének magánya izzik át, s ez a nézve-hallva-beszélve egyedüllét tragikusabb, mint a legsanyarúbb remetesors.

Monori Lili és Dőry Virág Szakonyi Károly: A színház jegyében című műsorában (Irodalmi Színpad) (MTI Fotó - Benkő Imre felv.)



Nem kevésbé magára hagyott *a Maradj itthon* házaspárja, s nem kevésbé cirkusz az a jelenet, amelyet a hipochonder férj rendez elfásult, besavanyodott fiatal feleségének. Lőte Attila és Bodnár Erika végigjátssza mind a magányt, mind a cirkuszt - igazi modern élményt nyújtva a nézőnek. Annak a nézőnek, akit néha elfárasztanak a közhelyszerűségek, mint például a zárójelenetben, Dring és Drong, a két öreg bohóc nosztalgikus, de természetesen sikertelen újraéledési kísérletei.

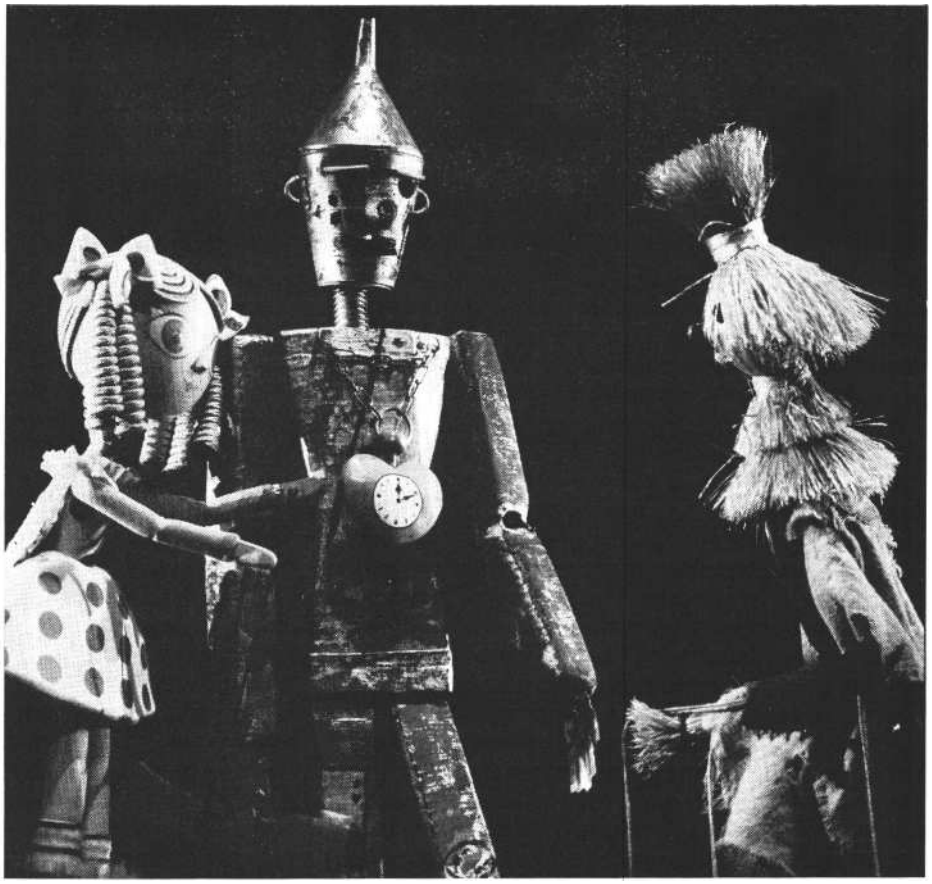
Bízvást elmondhatjuk mind az öt bemutatóról, hogy a témaválasztás méltó a vállalt feladathoz, s mintegy ígéret arra, hogy az Irodalmi Színpad ezután is irodalmi kíván maradni, s nem apellál esztrádsikerekre. Egy-egy irodalmi est persze ugyanazokat a problémákat vetheti fel, amelyekkel az antológiák szerkesztői találkoznak: mit vesznek be, illetve mit hagynak el. Az ezzel kapcsolatos kritikai észrevétel éppen ezért mindig legalább annyira szubjektív, mint a műsor összeállítóié. A három estével kapcsolatban sem lehet válogatási problémákat - az akadékoskodás látszata nélkül - boncolgatnunk. Egyetlen észrevétel mégis engedtessék meg: a Csokonai-est már említett betétjelenete helyett szívesen hallottunk volna még többet magától Csokonaitól, például a filozófiai versekből egy csokorra valót.

Feltétlenül dicséri valamennyi produkciót a díszletek jelzésszerű egyszerűsége, közvetlensége, az a törekvés, hogy a mű szolgálatába állva mentesek legyenek minden hivalkodástól. A jelmezek - vagyis az esetek túlnyomó részében „civil" ruhák - is ugyanezt a célt szolgálnák, ha a hölgyek toalettje nem lenne ittott (mint például a Bálint György-esten) kissé tolakodó.

S végül, de nem utolsósorban az előadóművészektől. Hiába van Magyarországon az előadóművészetnek nagy hagyománya, mégis türelemmel kell lennünk, amíg ez a pódiumműfaj megtalálja igazi hangját. Sok szép produkció mellett bizony ma még be-becsúsznak modoros szövegmondások, magakelletések.

*

Egyet azonban feltétlenül elvár a közönség: ne legyenek szövegtudási hibák, hebegő akadozások, mert ez nemcsak a produkciónak árt, hanem a bemutatott költőt is sérti.



Óz, a nagy varázsló (Bábszínház)

MALONYAY DEZSŐ

A Bábszínház 25 éve

Ezzel a kiállítással nemcsak az Állami Bábszínház *25* éves fennállását ünnepeljük, hanem a hivatásos magyar bábjátszás *25* éves jubileumát is.

Egy kiállítás sohasem alkalmas arra, hogy teljességre törekedjék, mindig csak a jellemzőt és a lényegeset mutatja be. A magyar bábművészet elmúlt *25* esztendejéről is azokat a fázisokat tárja elénk, amelyek a többet, a mást teremtették meg. Mégis úgy vélem, hogy ennek a *25* esztendőnek minden mozzanata lényeges. Talán túlzásnak tűnik, ha 25 éven belül korszakokról vagy ciklusokról beszélünk, mégis a színház életében voltak időszakok, amelyek egy egész kor változásának a jelentőségével értek föl. Ilyen az 195 8-as év. Ebben az évben a színház országos hatósugarú feladatot kapott. Ez a feladata már akkor magán viselte a ma színházának leglényegesebb attributumát: a közművelő feladatot. Nemcsak az idő és a körülmények szorító szükségszerűsége, hanem a *helyet felismerése* teremtett meg egy új konstrukciót.

Együtteseivel 1964-re már az egész ország területére kiterjesztette működését. Évi 1400 előadást tartott 400 000 néző előtt, *500* vidéki városban és községben. Úgy vélem, ez olyan tiszteletre méltó teljesítmény, amely már meghaladja a nagy elődök, a vándorbábjátékosok hagyományait is.

A magyar bábművészet ma már világhírű. Hírnevét és rangját az adta meg, hogy minden öröklött vagy tiszteletre méltó elődjének vagy kortársának eredményeit figyelembe véve is *sajátosan magyar maradt.* Miben sajátos és magyar, miben más és mivel határolódik el nagyszerű elődeitől vagy kortársaitól? Elsősorban azzal, hogy nemcsak új játékstílust teremtőereje és invenciója van ennek a színháznak, hanem olyan szellemi-alkotói egysége, amely ehhez a művet is megtalálja, és - ami még ennél is több -, ha kell, *megteremti. A* művészetekben a folyamatosság a fejlődés egy rugója. A színház a művek egymásutánjával és feldolgozásával nyomon követhető *szellemi vonalat rajzolt fel,* és ezzel párhuzamosan új játékstílust teremtett.

Ennek a játékstílusnak sajátosan hazai, magyar vonása robbanékonyságán túl ez a karakterizáló képessége, amely a figurákat önálló életűvé teszi; a jellemek önmaguk öntörvényű sorshordozóivá válnak.

Sajátosan más és gazdag tulajdonsága

* Az Állami Bábszínház jubileumi kiállításán elhangzott megnyitó beszéd.

a Bábszínháznak a színpad mindenkori *egységes megjelenése.* Ez a kép, a hang, a szín, a forma, a bábu - a térhatások variánsainak szintézise útján áll össze. És ez egyben szerves és *dramaturgiai* alkotórésze a műnek, az alkotó rendezői gondolatnak.

Természetesen megoldásaiban, bábukban vagy művészi megformálásában sokszor felidézi bennünk a régi magyar bábhősnek, a vásári bábosok fő figurájának, Vitéz Lászlónak a sziluettjét. Magyar ez a játékstílus ettől is, de talán elsősorban mégis attól, hogy minden mű megvalósításában, előadásában szinte tapintható módon érezhető, hogy ezt csak itt, Magyarországon láthatjuk és hallhatjuk ilyen megfogalmazásban. Azaz: érezhetően magába foglalja a múlt és a jelen sajátos egységét, oly módon, hogy a múltat mindig meghaladva és így megtagadva válik progresszívvé és gazdagabbá. És mindegy, hogy magyar szerző vagy idegen szerzők műveiről van-e szó.

A Bábszínház előadásaiban megjelent a totális színház. A tánc, a hang, a pantomim, az akrobatika, a képzőművészet, a zene és a művészetek minden ágának kifejező eszköze együttes hatással emeli ki a gondolatot, teszi sajátossá és egyénivé. A Bábszínház nem másol. A Báb-színház nem utánoz. Megmutatta és megtanította újra az ismert igazságot: a művészetek nem tűrik az ismétlést.

A felnőttelőadások sikeréről szoktak beszélni. Így is fogalmazzák: felnőtt előadások. Én egy kicsit mindig idegenkedtem ettől a megkülönböztetéstől. A *Szentiváneji álom* emlékezetes sikerétől *A fából faragott királyfin, a Petruskán, A pagodák hercegén* át a legutóbbi *Háry Jánosig* - hogy csak egy-két művet emeljek ki - új műfaj és játékstílus született. A felnőtteknek készült komoly intelmek látszólag mesévé szelídültek úgy, hogy a művek moralitása így még szuggesztívabbá és figyelemkeltőbbé vált. Tehát ez a megfogalmazás a mese köntöse alá rejti komoly figyelmeztetéseit a felnőtteknek is. Nem tudni, hogy hol a biztos határ a felnőtteknek és gyerekeknek külön-külön szóló előadások között.

A bábuk mögött színészek élnek. Sokszor több bábu mögött egy színész. A szakmai alázatnak és a feladattal való azonosulásnak tiszteletre méltó és követendő művészei. Hiába beszélünk a bábuk életéről és karakteréről, nem kétséges, hogy ez csak a színésszel együtt egész. Ha a bábukat nézem, mindig mögötte látom a színészt; a színészt, aki a bábu karakterével azonosul, és nem magát játssza el a bábuban. Ez az egyik ereje ennek az együttesnek, amely játékstílusát sajátossá és egyénivé tudta tenni.

A színház alkotói természetesen a színészeken és a szerzőkön kívül az a művészi közösség, amely a Bábszínházat műhellyé alakította. Úgy hiszem, hogy a maga helyén a művészeti vezető, a rendezők, a tervezők és valamennyien olyan önálló munkatársak, akik egy közös palettára képesek felrakni egyéniségük gazdag színeit. Művészi műhely tehát ez a színház, és ezt sugározza minden megjelenése.

A Bábszínház harmincnyolc külföldi városban kétszáz előadást tartott csak-nem nyolcvanezer néző előtt. Művészei külföldön a magyar kultúra rangos és népszerű képviselői, valóban kultúrdiplomaták, és idehaza - ami több ennél - a közművelés, a népművelés áldozatos és eredményes munkásai.

A 25. évfordulóhoz a színház együttesének és vezetőinek őszinte szívvel gratulálok.

MÉSZÁROS TAMÁS

Kinek játszanak a bábok?

Van egy világhírű színházunk.

Több együttesre osztódva járja az országot, csaknem ezer előadást tart éven-te, játszik gyermekeknek és felnőtteknek egyaránt, kísérleti stúdiója a vállalkozó kedvű tagok rendelkezésére áll, művészutánpótlását saját iskolájában biztosítja.

Ha létezik valahol agyonhajszolt társulat és túlterhelt vezetés, akkor ebben a színházban.

Ha létezik valahol kiegyensúlyozott igényesség és magas művészi színvonal, akkor ebben a színházban.

És ennek a színháznak a művészei élvezik a legkisebb népszerűséget, a legkevesebb erkölcsi és anyagi elismerést.

Az Állami Bábszínházról beszélek.

*

Bejárták a világot. A világ is „bejár" hozzájuk. A Magyarországra látogató művészek és kritikusok - s nemcsak a színházi szakmából - elzarándokolnak a Bábszínházba. Mert ez valami, amit látni kell. Hogy melyik előadást, az majdnem mindegy. Egy bábszínházi produkciót kell látni, ez a lényeg. Mert nem a be-mutatók híresek; a színháznak van rangja.

Mitől? Nem lenne érdektelen alapos tanulmányt szentelni ennek a kérdésnek. Gondolom, színházi életünk tágabb vonatkozásai is előtérbe kerülnének: messzebb, azaz bábszínházon túlmutató stiláris problémákra derülne jótékony fény.

Legutóbb júniusban a televízió Interfórum című műsorának külföldi zenészvendégei megnézték *A fából faragott királyfit, A csodálatos mandarint* és *a Petruskát.* Lelkesedésük egyöntetű és leírhatatlan volt. Nem a zenei élmény hatására, ezt hangsúlyozták. A drámai, a színpadi erő ragadta meg őket. A szituációk ereje. Ahogy a bábok megteremtették, egyértelművé tették a zenei szituációkat.

Ez *A fából faragott királyfi* és *a Mandarin* esetében persze nem volt meglepő, hiszen a cselekmény adott (bár a részletmegoldások eredetisége döntően változtatott a műveknek a balettből ismert hatásán), de a *Petruska* képi világa kétségkívül önálló alkotás, amely a szó legjobb értelmében kísérőzeneként alkalmazta Sztravinszkij muzsikáját. És lényeges, hogy ez a képi világ nem illusztratív, hanem dramatikus.

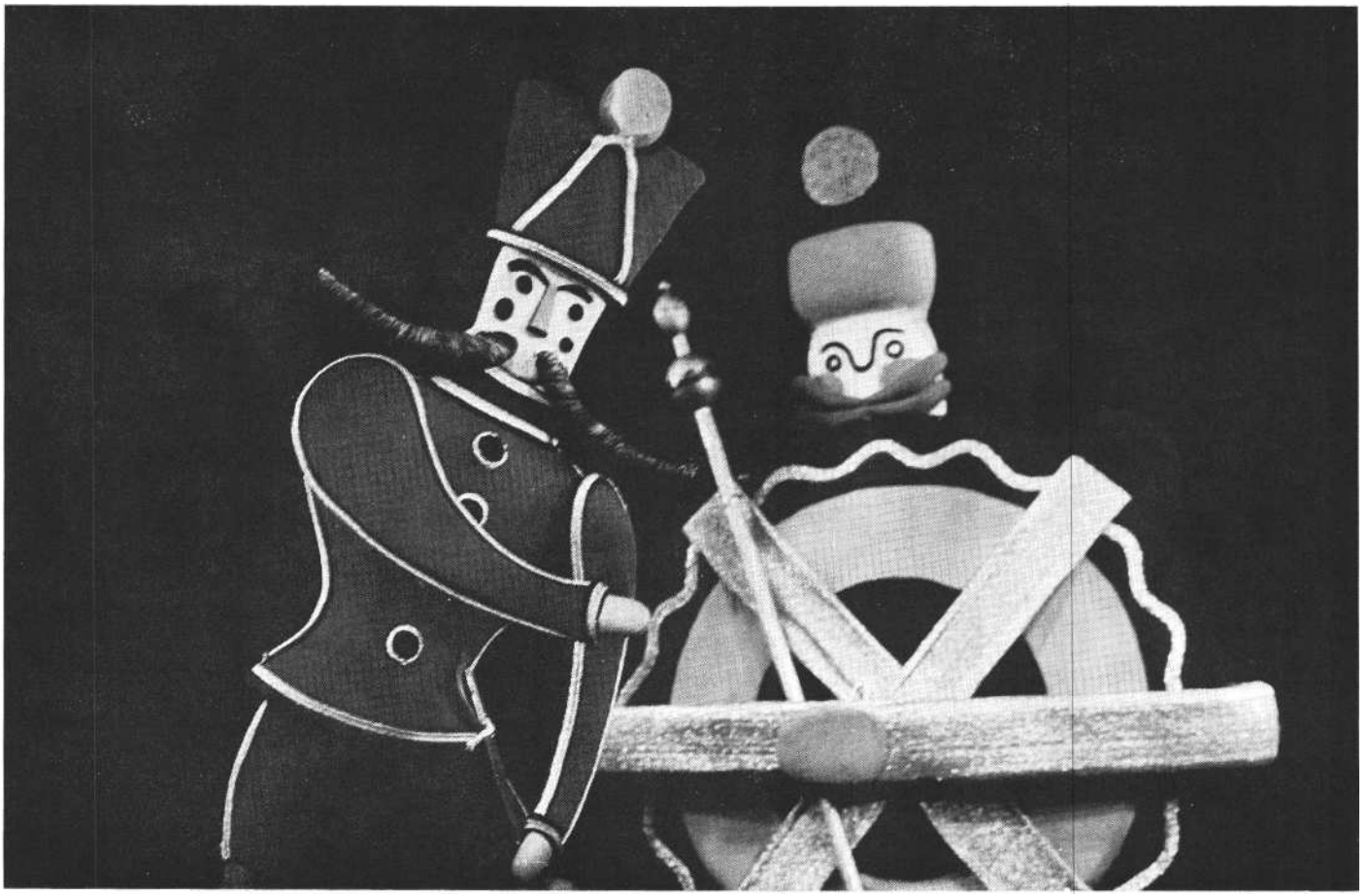
A Bábszínház eredményeit gyakran rekesztik ki a színpadi műfajok közül, azzal a megállapítással, hogy tömény képzőművészet. Vagyis más kategória, külön esztétika.

A magam részéről nem hiszek ebben. A bábjáték elsősorban dramatikus műfaj, a Bábszínház alkotói pedig azért alkalmazzák nagyobb arányban a képzőművészet lehetőségeit, mert felismerték, hogy a színház vizuális művészet.

*

Hallom az ellenvetéseket: a báb már önmagában is tiszta iparművészet: alakja, anyaga, öltöztetése, vagyis a tervezői kritériumok jellemzik. Ez igaz. De hát az élő színház színészének nem állnak rendelkezésére ugyanazok az eszközök, hogy figuráját megteremtse? A rendező nem „tervezheti meg" hasonló alapossággal élő színészének mozgáskarakterét és külsőségeit?

A bábművészetnek nem a képzőművészeti jellegben rejlik a sajátossága. Legfeljebb szabadabban és tudatosabban él a tervezői lehetőségekkel, mint az élő színház. De esztétikai sajátja csakúgy drama-



Jelenet a Bábszínház Háry **János-előadásából (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)**

turgiájában keresendő, mint a színházművészet egyéb ágazatainak.

S azt sem hiszem, hogy a gyermekeknek és a felnőtteknek szóló bábjáték között alapvető különbséget kellene tennünk. Mert dramaturgiai szempontból nem tartom igazán vízválasztónak a pszichológiai tényezőket. Ugyanis ezek alapján szokás határozottan két csoportba osztani a bábprodukciókat.

A gyermekelőadás arról ismerszik meg, hogy a végén győz az igazság, a kiskorú közönség ösztönös erkölcsi igényei kielégülnek. Ez egyértelműen illúziószínház, a gyerek együtt él a figurákkal. A felnőtteknek szánt előadás mind-erre nincs tekintettel, vagyis lényegében nyugodtan érvényesíti a dráma kegyetlenebb változatait.

Ez az elterjedt szakmai felosztás igazsága ellenére is vulgáris. Nem a bábjáték belső, immanens törvényszerűségei felől közelíti meg színpadi hatáslehetőségeit, esztétikumát, hanem egy külső, mondhatni nézőtéri szempontot érvényesít, amely már csak azért sem lehet szilárd dramaturgiai jellemző, mert nem egy produkció feloldja az általa megfogalmazott ellentétet - vagyis egyaránt élvezhető a gyermek és a felnőtt számára.

A bábjátékot cselekménye és jellemei felől kell megközelíteni. A cselekmény egyetlen szempontból fontos: lennie kell. Mindegy, hogy mi történik, a bábszínpad technikai értelemben mindent elbír. Amit nem bír el, az a tétlenség.

A báb nem filozofálhat, nem merenghet, nem érzeleghet: intellektuális folyamatait a minimálisra kell csökkenteni, mert nincsenek eszközei azok kifejezésére. A báb nem rendelkezik mimikával. Színre lépése pillanatától akcióban kell lennie. Csak a tettei jellemezhetik, csak a cselekményben valósulhat meg.

Kérdés: megvalósíthat-e bármilyen cselekményt a báb? Mint mondtam, technikai értelemben igen. Dramaturgiai értelemben nem. A bábnak ugyanis statikus a jelleme. Jellemfejlődésre képtelen. Adott karakterrel érkezik a színpadra, s ugyanazzal távozik. Az élő arc kifejezőerejét a bábszínpad semmivel nem pótolhatja.

De éppen ezért olyan erős a báb a helyzetteremtésben. Megjelenésével azonnal erőteret teremt maga körül. Egy pillanat alatt jelzi viszonylatait a helyzettel és partnereivel. A jó báb mindig egy-egy jellem vagy érzelem archetípusa.

Ebből következik, hogy a mesék, a parabolák, a groteszkek; tehát az egyéniben az általánost kereső drámai művek hivatott tolmácsolója. Mindig korszerű színházat játszik.

*

Az Állami Bábszínház 1972-73-as évadában jelentős kísérleteket tett olyan produkciók létrehozásával, amelyek már nincsenek tekintettel a kanonizált gyermek-felnőtt felosztásra. Művészi alázat és eléggé meg nem becsülhető műfajújító szándék kellett ehhez, ha meggondoljuk, hogy a színház nemzetközi tekintélyét felnőttműsoraival alapozta meg, s valamennyi vendégszereplésén ezekkel is öregbítette. A kísérlet veszélye egyszerűen az volt, hogy a létrejött előadások két szék között a pad alá kerülnek; a gyermekközönségnek nehezek lesznek, a felnőttek pedig „gyerekesnek" találják majd.

Nézetem szerint azonban három produkció sikeresen állta ki a próbát.

A Háry János, az Óz, és a *Gulliver* bármelyik korosztályba tartozó nézőnek színházi élményt nyújt - ha még nem szegényedett el a fantáziája, ha még rá tud csodálkozni a játékra, ha még nem szégyenli, hogy hatással van rá a színház varázslata.

*

Ami eddig példa nélkül áll az Állami Bábszínház történetében: *a Háry János* adaptációját valamennyi korosztály számára játsszák. S a máskor, ugyanitt izgatottan „szurkoló", örökmozgó gyerekseregre a szünetben ismerek rá. A. nézőtéren mintha nem is ez a zsibongó, eleven had ülne, amikor felhangzik Melis György és Komlóssy Erzsébet, vagy

Szőnyi Olga és Palócz László éneke. Az áhítatos odaadás sajátos légkörét érzem a gyerekek között. Más ez, mint a felnőttek élőszínházból ismert figyelmes jelen-léte, más, mint a Bartók Színház mesedarabjainak nézőtéri hangulata.

A stilizált és mégis ismerős bábfigurák, a díszletek színharmóniái és az artisztikus mozgáskompozíciók Kodály méltatást már nem igénylő muzsikájával társulva egyedülálló folklórvarázslatot teremtenek. Olyan népmesét, amely egyetlen részletében sem olcsón népieskedő, de minden részletében különös műgonddal láttatja a szöveget és a zenét. Ebben az előadásban a kétfejű császári sas is táncol, ha úgy hozza a jelenet dinamikája.

A bábszínpad sajátos lehetősége rejlik ebben a képalkotó, paradox módon mindent élővé teremtő módszerben, amellyel egy ária szövegtartalma vagy egy zenei közjáték témája színné és formává, s a pantomimelemek révén cselekménnyé alakul. Ez a fantáziaserkentő bábfilm - gyors és szellemes jelenetváltásaival méltán nevezhetjük így az előadást - ámult és koncentrált részvételre szorítja a gyereket és a felnőttet egyaránt.

Ez a produkció úgy hűséges Kodályhoz, hogy mer hűtlen lenni a daljáték ismert hagyományaihoz. Az átdolgozó Szilágyi Dezső az eredeti szövegkönyv göregáboros modorosságait jótékonyan húzva-javítva, tömör, természetes humorú alapot biztosított a Bródy Vera gazdag jelentésű díszleteit és Koós Iván újszerű, félplasztikus bábjait ízléssel és leleménnyel rendező Szőnyi Katónak. A zenei anyag is változott, a műfaj követelményeinek megfelelően néhány vokális rész kimaradt. Kárpótlásul azonban azok a zenekari közjátékok is helyet kaptak, amelyek az előszínpadi bemutatókon eddig éppen azért nem szerepeltek, mert a látványelemek nem tudták volna kitölteni azokat.

A színészi munkáról nehéz szólni, ugyanis egy-egy szerepet ketten vagy hárman alakítanak, s így az énekes, beszélő és mozgató részfeladatok művészei külön-külön méltatást érdemelnének.

Közreműködésük hatása mégis egységes, s azt hiszem, ez a legnagyobb elismerés. Láng István zenei vezetőt külön érdem illeti: az ő bravúros montírozó munkája hozta össze a hangszalagon valóban együttessé a Kertész István vezényelte Londoni Filharmonikusokat a Magyar Állami Operaház és a Bábszínház művészeivel, s nem utolsósorban Sinkovits Imre kitűnő Háry-hangjával.

Végül megmarad izgalmas titoknak: kié a nagyobb haszon? A gyermeké, aki a Bábszínházban találkozik Kodály zenéjével, vagy a felnőtté, akit ez a muzsika ismertet meg a Bábszínházzal?

Emlékeznek még a Bádogemberre, aki eleven, lüktető szívet, a Madárijesztőre, aki észt, az Oroszlánra, aki bátorságot szeretne kapni? És a kis Dorkára, aki álmában találkozik velük, s mindhármukat magával viszi a nagy varázslóhoz, hiszen ő az egyetlen, aki segíthet rajtuk? Óz, a csodák csodája!

Ezzel a címmel vetítették jó néhány évvel ezelőtt a mozik Walt Disney ma már szinte klasszikusnak számító mese-filmjét, amellyel a felnőttek is úgy jártak, mint azzal a bizonyos villanyvonattal - legnagyobb sikere a szülők körében támadt. Disney persze valamennyi filmjében számított is a felnőttek ízlésére, az amerikaias érzelmesség és az andalító világslágerek elsősorban nekik szóltak.

A Bábszínház művészei megpróbálták elfelejteni a híres gyermekregény filmváltozatát, és elfogulatlanul kézbe venni Frank Baum múlt század végi írását. Tóthfalusi István átdolgozásában az eredeti szövegnek csak a leglényege maradt meg, következésképp a jelenetek tömörebbek, a cselekmény egyszerűbb, ha úgy tetszik: egyszálúbb lett. A különböző ég-tájak boszorkányai például egyetlen banyává, amolyan népmesékből ismerős vasorrú bábává „sűrítődtek". A húzások és szerepösszevonások azonban nem hogy szegényítették volna a mesét, de érthetőbbé és átélhetőbbé tették. Mint ahogy ebben a változatban Dorka sem álmodja, hanem valóban át is éli kalandjait, bizonyítékul hazahozva a bűvös ezüstcipőt Óz birodalmából.

Ez a bábjáték nem kacsint rá a közönségre, és nem mondja, hogy Óz és általában a varázslók nagy kóklerek; s alighanem ebben is igaza van a filmmel szemben. Fontosabbnak érzi elmesélni azt, hogy az erényeket semmiféle varázslótól nem kaphatjuk ajándékba, ott lakoznak azok valamennyiünkben, csak élni kell velük.

Kovács Gyula rendezésében a látványelemek hatása döntőbb a szövegtartalomnál. Mozgalmas beállításaihoz Ambrus Imre festőművésznek, a marosvásárhelyi bábszínház díszlettervezőjének személyében olyan társat talált, akiről nem túlzás azt állítani, hogy a vetített háttér használatában szerzett szakértelmét ezúttal a képzőművészeti ismeretterjesztéssel párosította. Diaképei becsempészik az Óz mesevilágába a modern festészet stíluselemeit, a szecessziótól a szürrealizmuson át egészen az op-artig. A felnőtt tudatosan élvezi mindezt, a gyermek pedig a legfogékonyabb korban, szinte észrevétlenül ismerkedni kezd ezekkel a látásmódokkal.

Tamássy Zdenkó muzsikája könnyedén vándoroltatja végig a figurákat ezen a szó szoros értelmében festői birodalmon, inkább a kedves humor, mintsem a szentimentalizmus zenei eszközeivel. Néhány szellemesen egyszerű dallama akár egy bábmusical lehetőségeit is jelzi, kár, hogy nem adott több éneklehetőséget azoknak a színészeknek - elsősorban Hárai Ferencnek, Gyurkó Henriknek és Pataki Imrének -, akik ezt a hangvételt kitűnően érzékelik.

*

Talán félórája is ülhettem már a Bábszínház nézőterén, amikor Glumdálkincs királykisasszonynak egy bábutól szokatlanul lágy kézmozdulatából gyanítani kezdtem, hogy valójában élő színházat, úgynevezett maszkos játékot látok, amelyben a szereplők - az egy Gulliver kivételével - nem a figurákat mozgatják, hanem maguk mozognak bábokként.

A fordított illúzió tökéletes, a „laikus" közönség nem veszi észre a kegyes csalást. De hát akkor mi szükség van erre? Hogy Gulliver és az óriások méretarányai így érzékeltethetők leghatásosabban, az nyilvánvaló; de miért kell a színészeknek úgy tenniük, mintha bábok volnának ? Miért fáradnak természetes, oldott mozgású emberek azon, hogy minél tökéletesebben elsajátítsák egy-egy bábkarakter jellemzőit, s az alapvetően szögletes mozdulatokon belül egyénítsék szerepüket? Hiszen mennyivel egyszerűbb lenne elhagyni a merev maszkokat, és felszabadult, előszínészi eszközökkel lépni a közönség elé!

Igaz, a Bábszínház művészei ezt is megtehetnék, mert képesek rá. A bábszerűséghez választott dramaturgiai módszerük, ha úgy tetszik, stílusuk miatt ragaszkodnak. Az ő Gulliverjük példázat, amely nem lélektani folyamatokkal, hanem emberi képletekkel, jellemsémákkal dolgozik, s Jékely Zoltán dramatizálása is ezt a jelleget hangsúlyozza. A koncepció világos : itt valamennyi óriás - bábu, csak Gulliver (az egyetlen, akit valóban bábu játszik) érző ember. Ez valóban a bábszínpad csodája, a báb tökéletes antropomorfizálása!

A közreműködők stílusbravúrja tehát áldozatos, rendkívüli összpontosítást kívánó munka annak érdekében, hogy ez a Gulliver-változat meséljen a bábszínpadon.

A kísérlet sikerült. A látványélmény tökéletes. Bródy Vera maszkjaival szinte elénk rajzolja a figurák jellemvonásait, köréjük pedig egyszerűen dekoratív, jó mozgáslehetőségeket adó díszletet állít. Hogy ebben a közegben Swift művének értelmezési lehetőségei leszűkültek, s maró szatírája humorrá szelídült, az természetes. Szőnyi Kató rendezése azt a gondolatot erősíti, amelyet a bábjáték műfaji sajátosságai legjobban szolgálhatnak.

Az ő Gulliverje azt példázza, hogy milyen nehéz embernek maradni: s azt is, hogy milyennek kell lennie az embernek. Ez a kis ember (hiszen Gulliver szoros és átvitt értelemben is az) állandóan bizonygatni kényszerül, hogy nem valamiféle szerkezet, nem is bogár, és főként, hogy nem játékszer a nála jóval hatalmasabbak kezében. S amikor már elismerik ember voltát, akkor a maga egyenlőtlen eszközeivel tovább kell küzdenie azért, hogy leleményét és tehetségét ne használhassák fel aljas és embertelen célokra.

Ez a határozott rendezői elképzelés olyan ritka jelképi erővel világít meg helyzeteket, hogy az élő színház is megirigyelheti.

Az előadás valamennyi szerepét ketten alakítják. Az élőbábként játszók és azok, akik hangjukat kölcsönzik a zárt maszkokban némán is teljes értékű produkciót nyújtó kollégáiknak. Szabó István Gulliverje mellett Sallay Virág és Havas Gertrúd, Kalmár Éva és Bánd Anna, valamint Ősi János és Elekes Pál párosa emelkedik ki az együttesből.

*

Hogy ebben a három előadásban melyek a közös vonások, az úgynevezett dramaturgiai-módszertani egyezések, azt hiszem, szükségtelen még egyszer kiemelni. Még figyelmet érdemelnek azonban a produkciók irodalmi alapanyagai (a Háry esetében természetesen az új változatra gondolok), amelyek azt bizonyítják, hogy a jó bábjáték előfeltétele az igényes szövegkönyv. A „cselekvő bábjáték" és az írói színvonal között tehát éppúgy nincs ellentét, mint az akciószínház és a rangos irodalom között.

SZŰCS MIKLÓS

Szőke István és Meczner János vizsgarendezései

Júliusi számunkban jeleztük, hogy két főiskolás, Szőke István és Meczner János vizsgarendezése még hátravan. Most ígéretünkhöz híven beszámolunk az azóta elkészített diplomarendezésekről. Így teljessé válik a kép, amelyet az idén végzett fiatal rendezőkről alkothatunk.

A műveltség netovábbja

Az utóbbi időben Katajev vígjátékai divatosak lettek színpadjainkon. *A kör* négyszögesítésének diadalútja még nem fejeződött be, a budapesti és a szolnoki előadás után, a jövő évad elején Debrecenben tervezik bemutatását. Békéscsabán nemrégiben *a Bolond vasárnap* című darabját állították színpadra. Most a kaposvári Csiky Gergely Színházban Szőke István főiskolai hallgató egy eddig nálunk nem játszott vígjátékát, *A műveltség netovábbját* választotta vizsgarendezéséül.

A darab *A kör négyszögesítéséhez* hasonlóan a szovjethatalom első éveiben játszódik. Szerepelnek benne a kor fiataljai, munkásai is, de a központi alak ezúttal egy művelt külsejű, valójában azonban nagyon is műveletlen fajankó, Ekipazsev polgártárs. Az ő „butaságának történetét" meséli el az író sok humorral, szellemesen.

A színhely egy nagyméretű, egykor gazdagok által lakott, borzasztóan elhanyagolt polgári lakás. A szobában leírhatatlan a rendetlenség. Ekipazsev valóságos zsarnok, környezetét rettegésben tartja. Nem dolgozik, fiával és két lányával tartatja el magát, minden pénzt elvesz tőlük, bár hangoztatja: „Csak megőrzésre". Ezenkívül ágybérlőket is tart. (Köztük Surát, akit fia vesz majd feleségül.) Rendkívül műveltnek, okosnak akar feltűnni, úton-útfélen műveltségével hivalkodik, állandóan francia szavakat mormol, az orosz intelligencia zászlóvivőjének tartja magát. Valójában, és ez szinte minden megnyilvánulásából kiderül, lusta, öntelt, félművelt ember, aki a szovjethatalom intézkedései közül egyedül a hozomány eltörlését tartja helyesnek, de ezt is csak azért, mert lányai hozományát - két pár fülbevalót - elláversenyezte.

Két lánya, tudta és beleegyezése nélkül, férjhez megy. Amikor megtudja, hogy egyikük, Kalerija Ananaszov ügyvéd fiához ment feleségül, nagyon megörül, hiszen a fiú előkelő családból származik; látatlanban is lelkesedik, rajong érte. Ezzel szemben Agnyessza férjét, Paraszjukot, akit szintén nem ismer, majomképűnek, részeges kocsmatölteléknek tartja, mivel a fiú és annak szülei is munkások. darab helyzetkomikumának forrása, hogy Ekipazsev a két vejét összetéveszti.

De nem ez az egyetlen „tévedése", Dosztojevszkijt és Belinszkijt is állandóan összekeveri. A darab végén a Lenin-portrét' Turgenyevnek véli. Ez utóbbi - érthetetlen okból - már az elő-adás túlzása, hiszen az eredeti színiutasításokban itt Engels-portré szerepel. A lényegen persze ez nem sokat változtat. Mulatságos jelenetek sora után, a darab végén kiderül a főhős fatális tévedése. Ekipazsev megszégyenülten, teljesen leforrázva, megsemmisülve rendőrnek állt fia kíséretében távozik a színről. Alakján keresztül gúnyolja ki, állítja pellengérre az író az ósdit, a régit, a maradiságot. Ugyanakkor rokonszenvvel, finom lírával, szelíd iróniával ábrázolja a haladás, az új képviselőit. A rendező érdeme, hogy mindez szinte maradéktalanul érvényre jut az előadásban is.

Szőke István az író elképzeléseit, mondanivalóját híven tolmácsolva, mozgalmas, pergő ritmusú, sodró tempójú előadást, harsány bohózatot állított színpadra. Jól eltalálta a darab stílusát és előadásmódját. Katajev ugyanúgy, mint *A kör négyszögesítésében,* itt is a klasszikus, a hagyományos bohózat alaphelyzeteire: összetévesztésekre, félreértésekre, félreismerésekre építi fel vígjátékát. Az ilyen egyszerű dramaturgia a rendezők számára mindig rengeteg ötlet megvalósítására, kipróbálására nyújt alkalmat. Szőke István a darab kínálta lehetőségeket igyekszik is kiaknázni. Néhány ötlete rendkívül szellemes, és ami még ennél is fontosabb: eredeti. Kitűnő ötletnek bizonyult a szín közepére helyezett, használaton kívüli fürdőkád, amely az előadás során több ízben is fontos szerephez jut. Így például Sura és Mihail nagyszerűen kidolgozott éS megoldott, groteszkbe hajló szerelmi jeleneténél. Ugyancsak hatásos jelenet, amikor a főhős sietségében egy üveg szódavízben mosakszik meg.

Az ötleteknek - egy-két kivételtől eltekintve - funkciójuk van, átgondoltan,

szervesen illeszkednek a darab cselekményébe, elősegítik az írói mondanivaló világosabbá tételét. Nem válnak öncélúvá. Különösen jól beállítottak, megkomponáltak az egyes felvonásvégek, amikor a vasfüggöny lassan aláereszkedik, de a játék még nem áll meg, a szereplők, hol hangosan, hol némán, erős gesztusokkal, felgyorsított tempóban továbbmondják szövegüket, mígnem a vasfüggöny végleg eltakarja őket. A rendező a színpadot a nézőtér felé is meghosszabbítja, hogy néhány tömegjelenetnél azt is igénybe vegye a játékra.

A szatíra és a bohózat ötvözete ez a darab. Keveredik ebben a helyzet- és jellemkomikum, az élesebb szatíra és a finomabb humor, s a líra is - de az előadásban a rendezés jóvoltából elsősorban a bohózati elemek erősödnek fel, kapnak hangsúlyt. A rendező az írott szöveget mozgással, gyors tempóval, gesztusokkal egészítette ki, néhol groteszk, abszurd elemekkel tarkítva.

Bár mindvégig a bohózati elemek dominálnak, a jellemrajz sem hiányzik: a hősök cselekvését, magatartását motiváló tényezőket - jellemüket - is sikerül megragadnia. A helyzet- és jellemkomikum aránya tehát jó. A figurák beállítása, az ironikus és a lírai elemek váltása - néhány kisebb zökkenőtől eltekintve - nagyszerűen sikerült.

A rendező jól csoportosít; rátalál a mű legfontosabb csomópontjaira, bár arányérzéke még nem egészen biztos. Az első felvonásban egy kicsivel több a fűszer a kelleténél, túl bőkezűen bánik ötleteivel, szinte pazarolja őket. De ez tulajdonképpen csak azért tűnik fel, mert a második felvonásra jóval kevesebb - de még elegendő - marad, a harmadikra pedig jóformán semmi sem jut. Ha jobban gazdálkodik, beosztóbb, ha a végére is tartalékolt volna, akkor egyenletesebb, kiegyensúlyozottabb előadást láthatnánk. Igaz, a darab is az első felvonásban sziporkázó, a másodikban már egy kicsit ellaposodik, kifullad. Körülbelül ezt mondhatjuk el az előadásról is. A rendező talán túlságosan is ragaszkodott az eredeti anyaghoz. Egy-két helyen, különösen a harmadik felvonásnál nem ártott volna némi dramaturgiai beavatkozás, javítás. Néhány húzással sűríteni lehetett volna a cselekményt. A darabban, különösen a vége felé elég sok az üresjárat, a felesleges, lényegtelen fecsegés. Ilyen például a Paraszjuk nagypapa fürdése körüli huzavona, vagy nem egy alkalommal Ekipazsev felesleges locsogása, „filozofálgatása". Persze ha nem akarunk igazságtalanok lenni, akkor azt is be kell látnunk, hogy a mű alapvető dramaturgiai hiányosságait még egy rutinos rendező sem tudta volna megszüntetni.

Jól megfigyelhető volt az egész előadás folyamán, hogy a rendező gondosan ügyelt arra, hogy teljes szélességben és mélységben kihasználja a rendelkezésére álló színpadteret. Jól mozgatja a színészeket, mozgalmas tömegjeleneteket varázsol a színpadra, láthatólag az együttes játékra is nagy súlyt helyezett. Többek között ennek is köszönhető, hogy az elő-adás során néhány egészen kiváló színészi teljesítményt láthattunk.

„Ekipazsev Anatolij Eszperovics, cseppet sem fiatal, művelt külsejű, állástalan férfi" : Kun Vilmos. Bár első látásra sem alkatilag, sem külsőleg nem hasonlít az író által elképzelt figurához, remek, sokszínű, jól kidolgozott és felépített játékával, gyorsan sikerül meggyőznie, elfogadtatnia magát velünk. Kifejezőek mozdulatai, gesztusai. Játékának egyik fő erénye, hogy Ekipazsev jellemét is megismerteti velünk. Elsősorban ezért tudja hitelessé és - ami tulajdonképpen furcsa - emberivé tenni a figurát. Különösen az első két felvonásban remekel. Kitűnő érzékkel, nagy kedvvel, de túlzások nélkül, természetesen komédiázik. Tökéletesen érzékeltetni tudja a műveltet csak megjátszó, előkelően pózoló, lusta, kisszerű, önző alakot.

Az előadás egyik legjobb alakítása Pogány Judité, aki egy cserfes, kedves villamoskalauznőt, Sura Klucsikovát játssza sok kedvességgel, őszinte, természetes bájjal. A már említett „szerelmi kádjelenete" Kiss Jenővel az előadás csúcspontja. Tulajdonképpen jelentéktelen epizódszerepéből főszerepet csinál. Őszinte, belülről fakadó nevetése, jellegzetes egyéni mozgása, nagyszerű karikírozó képessége, mind-mind tehetségét bizonyítja.

Az előadás többi szereplője is gondos szerepformálással járul hozzá a produkció sikeréhez. Külön ki kell emelni Kátay Endre karakteralakítását, aki egy idős, öntudatos munkást játszik. Paraszjuk papa alakját minden felesleges külső póz, gesztus nélkül rajzolja meg. Verebes István Ananaszov Eugén művészeti tanácsadó szerepében némi bohózati túlzással, de kifejezően formálja meg a „zilált külsejű", részeges, agresszív, követelődző, golfnadrágos, „előkelő származású" vőt. Ekipazsev gyerekeit Czakó Klára, Andai Kati és Kiss Jenő játsszák - mindannyian nagyszerű humorérzékkel. Reviczky Gábor a fiatal Paraszjuk szerepében mutatkozott be a kaposvári közönségnek. Az okos kommunista munkást egy kicsit megilletődötten alakította. A kisebb epizódszerepekben Farkas Rózsát, Garay Józsefet és Mészáros Jolit láthatjuk.

Székely László díszletei remek játékteret biztosítanak a sokmozgásos komédiához. Talán Paraszjukék új lakása lehetett volna valamivel lakályosabb. Hruby Mária korhű jelmezei jól szolgálták a rendező elképzeléseinek megvalósulását.

Eszter

A győri Kisfaludy Színházban Cserhalmi Imre hatodik színpadi művét Meczner János vizsgarendezésében mutatták be. Az érdekes, mai témájú dráma nemzedékek konfliktusáról, egy fiatal, húszéves lány, Eszter és szülei, valamint környezete kapcsolatáról, ellentétéről szól. A Varga család története révén - ha vázlatosan is - egy mai kisváros életéről, furcsaságairól is képet kaphatunk.

A történet főhőse Eszter. Az ő figurája köré próbálja csoportosítani az író a cselekményt. A köztiszteletben álló Varga család lánya munkahelyén tízezer forintot sikkasztott. Ezért a bíróság nyolchónapi börtönre ítélte. Az apa (akiről egy fél mondatból megtudjuk, hogy veterán) és az anya, akiről nem tudni, hol dolgozik, csupán azt, hogy nagyon befolyásos, „magas" helyen, a legkülönbözőbb manőverekkel igyekszik Esztert megmenteni, rávenni a fellebbezésre. A két szülő kétségbeesésében odáig megy, hogy a város közismerten erkölcstelen orvosához is elküldenék lányukat, egy hamis orvosi igazolásért.

Eszter mindenkiben csalódni kénytelen. Elsősorban főnökében, Révészben, aki miatt sikkasztott, akit szeretett, és aki a tárgyaláson ígérete ellenére váratlanul ellene vallott. Eszter családjával is szembekerül. Szülei is lehetetlenül viselkednek. A családi veszekedés közben megérkezik Révész, aki mentegetni próbálja viselkedését, bocsánatot kér. A lány azonban már döntött. Az utolsó mentési próbálkozást is - gyerekkori barátjához, a félszeg Andráshoz akarják feleségül adni - visszautasítja. Eddigi élete, a ha-mis és hazug illúziók, a számára elviselhetetlenné vált környezete elől a börtönbe menekül, hogy onnan kikerülve, „megtisztulva" új életet kezdhessen.

Amíg Eszter börtönben van, anyja Révész szeretője lesz, akivel még lánya

hazatérése előtt akar megszökni. De a férfi az asszonyt is cserbenhagyja, visszajön Eszterért. „Esztiliből" azonban már Eszter lett, minden tekintetben nagy-korúvá vált. A büntetés letöltése után szinte teljesen kicserélődik. Öntudatosan, határozottan visszautasítja és ki-dobja volt szeretőjét, mert a börtönben megtudta róla, hogy nem ő volt az első nő, akivel ilyen csúnyán elbánt. A darab végén András, aki közben körzeti orvos lett egy faluban, újból megkéri Eszter kezét. A lány azonban az anyagi jólét, a gondtalan élet lehetőségét is visszautasítja, és végleg szabadon, teljesen szakítva múltjával, elindul a saját maga választotta úton.

Cserhalmi Imre drámájából az emberekbe, a jövőbe vetett hit árad. A megvalósítás színvonala - a drámai építkezés, a cselekmény bonyolítása, az összefüggések tisztázása, a jellemek árnyaltsága - sajnos már elmarad a nemes szándék, a mondanivaló fontossága mögött. Az írónak nem sikerült elképzeléseit drámájában maradéktalanul megvalósítani, és ezen a jelentős dramaturgiai beavatkozás és a rendezés sem tudott alapvetően változtatni. A darab szélsőséges, végletes helyzetei nincsenek kellően sem lélek-tanilag, sem a jellemekből következően alátámasztva, sokszor hiányzik a tetteket kiváltó indítóok, az összefüggések tisztázása. Ezáltal a jelenetek váltásai meg-oldatlanok maradnak. Ezenkívül nem egy helyen találkozunk a műben bántó, üresen csengő közhelyekkel.

A darab cselekménye sem egyenes vonalú. Túl szerteágazó, nemegyszer mellékvágányra fut, ahonnan aztán hirtelen, minden előkészítés nélkül, többnyire dramaturgiailag megoldatlan eszközök-kel próbál visszatérni a cselekmény fő vonalához. Néhány, a dráma cselekménye szempontjából lényeges dolog, például Révész és Vargáné kapcsolatának kialakulása az első rész utáni „szünetben" történik. Eszter minden külső segítség és támasz nélkül vívja harcát. Nem tudjuk, honnan meríti erejét, mitől lesz egyszerre elszánt és következetes, ön-tudatos. Pusztán a csalódást mint motívumot kevésnek érezzük.

Az apa akaratgyenge papucsférj, akinek valamikor szintén volt egy sikkasztási ügye. Az anya érdekből vagy inkább kényszerből ment feleségül Vargához. Ennek ellenére huszonkét éven át hűséges volt férjéhez, és éppen ezért furcsa most, hogy míg Eszter börtönben van, minden átmenet és előzmény nélkül, a

Cserhalmi Imre: Eszter (Győri Kisfaludy Színház). Forgács Tibor és Spányik Éva (Kaszás János felvétele)

második rész elején egyszer csak megtudjuk, hogy Révész szeretője lett. Meglehetősen felszínes, kidolgozatlan és megindokolatlan a többi szereplő cselekedetének indítéka is. Senki nem tudja és érti, honnan, miért tart Varga egy revolvert a sublótfiókban, amellyel előbb Révészt akarja megölni, majd amikor felesége szökni készül, őt. A sok apró, tisztázatlan körülmény látszólag jelentéktelen részletkérdésnek tűnik, de végül is az egész mű hitelességét, életszerűségét csökkenti.

Sokszor úgy tűnik, a szereplők nem egymáshoz beszélnek, nem figyelnek egymásra, hanem kibeszélnek a színpadról, a közönségnek mondják el monológjaikat. Legtöbbször múltjukból mondanak el néhány töredékes részletet, ebből azonban korántsem teljes, csupán felszínes kép rajzolódik ki előttünk. Viselkedésük mozgatórugói legtöbbször tisztázatlanok maradnak. A felszínes, elnagyolt jellemábrázolásból adódik, hogy tetteiket nem érezzük elég hitelesnek, elfogadhatónak.

Sajnálatos módon így Meczner Jánosnak diplomamunkája során nem sok lehetősége maradt valódi tehetsége, rendezői képességei bizonyítására, pedig mindent megpróbál, hogy elfogadható produkciót hozzon létre. A színészek remek mozgatása, a hangulat- és atmosférateremtés, á dráma helyes értelmezése egyaránt tehetségét bizonyítja. A fiatal rendezőt dicséri, hogy az előadás minden tekintetben az írott dráma színvonala fölé emelkedett. A dráma meglevő hiányosságait nagyon helyesen úgy próbálta ellensúlyozni, hogy - a sematikus, érzelgős záróképet kivéve, amelyben Eszter a holdvilágos ablakhoz fut, „jelképesen" kitárja, beengedi a szobába a tiszta levegőt -- a dráma értelmi oldalára fordított nagyobb figyelmet, azt igyekezett hangsúlyozni. De mindez kevésnek bizonyult. Az írott szöveg ellenállt. Az igazi bizo-

nyitás a fiatal rendező következő munkáira marad.

A dráma alaphangulatát jól kifejező díszletet, a csúnya rózsaszín falú szobát Baráth András tervezte. A sivár, szürke környezetből jól kiemelkedett Eszter derűs, hangulatos kis kuckója. Zavaró viszont, hogy a szobában egyetlenegy ajtó sem volt. A szereplők úgy jöttek-mentek, mintha szellemek lennének. Nem csengettek vagy kopogtak, és ami még nagyobb baj : meg sem próbálták eljátszani, érzékeltetni, hogy küszöbön lépnek át, vagy ajtót nyitnak ki, hanem nesztelenül és váratlanul megjelentek.

A szereplők minden tőlük telhetőt megtettek az előadás elfogadhatóvá tételéért. Igyekeztek élettel, valódi érzésekkel megtölteni az általuk megformált figurát.

Eszter: Szűcs Ildikó. Játéka jól felépített, kidolgozott. Azonosul Eszter alakjával. A dráma elején még meggondolatlan, szertelen, könnyelmű fiatal lányból az előadás végére komoly, rendes, reálisan gondolkodó, határozott, érett felnőtt nő lesz.

Vargáné: Spányik Éva. Érett, kimunkált alakítás. Nagyszerű, kifejező játékával szerepéből szinte önálló drámát formált. Különösen a második részben remekelt. Sikerült az erőszakos, lelki egyensúlyát vesztett, kétségbeesett, meg-gondolatlan anya alakját - néhány jele-nettől eltekintve - hitelessé, meggyőzővé formálnia. Vargáné sokat ad a külsőségekre, az előítéletekre, a szomszédok véleményére. „Nem bánom, hogy iszik, de rókázni hazajöjjön" - mondja férjéről, akihez kényszerből ment feleségül. Tragédiája az, hogy tetteinek súlyát nem érzi. Nem veszi észre, hogy a család fel-bomlásának elsősorban ő és férje az okozója.

Patassy Tibor a teljesen enervált, pipogya, alapjában véve azonban mégis jószándékú, „mindent a gyerekéért, családjáért vállaló" Varga szerepével már nehezebben tudott megbirkózni. Elsősorban külsődleges eszközökkel, heves mozdulatokkal, nem kellően átélt indulati kitöréseivel próbálta a gátlásos kisember szürkeségét érzékeltetni, ellensúlyozni.

Révészt, az alamuszi, aljas, hivatali hatalmával visszaélő, jó megjelenésű, cinikus kalandort Forgács Tibor játszotta. Az erkölcstelen, hazug és jellemtelen figurát, aki gátlástalanul kihasználja Eszter érzéseit és tapasztalatlanságát, jól, kifejezően, bár elsősorban külsődleges eszközökkel - szépfiús megjelenésével, behízelgő modorával - formálja ellenszenvessé, visszataszítóvá.

Andrást, a félszeg gyerekkori barátot, aki fülig szerelmes Eszterbe, Bede Farkas Csaba játszotta. Rövid kis szerepét visszafogottan, kifogástalanul oldotta meg.

Valentyin Katajev: A műveltség netovábbja (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Hernádi László, *rendezte: Szőke* István f. h., *díszlet:* Székely László m. v., *jelmez:* Hruby Mária m. v.

Szereplők: Kun Vilmos, Czakó Klára, Andai Kati, Kiss Jenő, Pogány Judit, Verebes István, Reviczky Gábor, Kátay Endre, Farkas Rózsa, Garay József, Mészáros Joli, Tóth Béla, Radics Gyula, Dani Lajos.

Cserhalmi Imre: Eszter (Győri Kisfaludy Színház)

Rendezte: Meczner János f. h., *díszlet:* Baráth András, *jelmez:* Blanár György.

Szereplők: Szűcs Ildikó, Spányik Éva, Patassy Tibor, Forgács Tibor, Bede Farkas Csaba.

BIERNACZKY SZILÁRD

Alban Berg „Lulu"-ja Európa három városában

Jegyzetek a XX. századi opera dramaturgiájához

Szöveg és zene kapcsolata, a két elem aránya, szerepköre a színpadon az opera megszületése, tehát a XVII. század eleje óta a műfaj központi problémája. *A camerata* tagjai a szöveg elsődlegességét vallották (a zene a költészet szolgálólánya). Alig ötven évvel később a barokk komponistáknál már a zenére tolódik át a hangsúly, az általuk felhasznált sztereotip versezetek az irodalomtörténet legsilányabb költői megnyilatkozásai közé tartoznak. Metastasio melodrámáinak művészi erejével ismét megnöveli a szöveg szerepkörét, a XVIII. század végére azonban az operakomponisták (Mozart) szövegigénye ismét a *csontvázdráma, a vázlatszöveg,* egy-egy szellemesen semmitmondó arietta; a művészi kifejezés a zene hatáskörébe tartozik. A romantikában változó sikerrel küzd meg a költő és a muzsikus, mindenesetre ez az a kor, amelyben tudatos igénnyé válik artisztikus szöveg operai feldolgozása.

A művészetek történetének talán legfurcsább talánya: mire mindkét művészeti terület elérkezik odáig, hogy „önmagában megálló" módon, differenciált művészi eszközökkel lenne képes a „másikat" kifejezni, tehát a drámai szövegírás a zenei elvontságnak megfelelő, atmoszferikus erejű nyelvezetet tud biztosítani, illetve a zene akár egy-egy szóban rejlő mondanivalót-hangulatot is ki tud bontani - *a műfaj elfárad.* Létre-jön századunk „historikus" szemléleté-nek azóta is létező kinövése, amely a régi korok alkotásainak újabb és újabb meghallgatásában, ill. a modern művek iránti érdektelenségben jelentkezik.

Theodor Wiesegrund-Adorno egy helyütt a XX. századi opera lehetetlenségéről ír. Néhány komponista azonban mégis megkísérli a lehetetlent. Ezek közé tartozik Alban Berg is, aki a kor szellemének megfelelően mindkét oparájában „költői" igényű szöveget választ, ugyanakkor viszont a hangszeres formák koncentráltabb megoldásait alkalmazza a zenei anyag megformálása során.

A zenei formák és a színpadi műfajok, tehát mindazon időbeli művészetek esetében, amelyeknél nincs megállásra (visszalapozásra) lehetőség, jelentkezik a befogadás, pontosabban a *követés-követhetőség* problémája. Lényegében arról van szó, hogy adott időegység alatt mennyi művészi információt képes befogadni egy átlagos pszichikai adottságú hallgató. Századunk zenedrámai alkotásai általában igen nehéz feladat elé állítják a közönséget, mind a felhasznált drámai alkotás, mind a zenei feldolgozás alap-vető jellegzetessége: a nagyfokú sűrítettség, bonyolultság és változatosság. Az előadás követését még inkább nehezíti az, ami az új zenei stíluselemek megemésztésével jár.

E nagyfokú sűrítettség, koncentrált, összefogott megvalósítás azonban nemcsak a befogadást nehezíti meg, hanem visszahat magára a műfajra, az egyes alkotásokra is. Így Berg tavasszal Budapesten is bemutatott operájában, *a Lulu*-ban egyrészt jól nyomon követhető az a szigorú szerkesztettség, amely a komponista gazdag zenei mondanivalójának keretet ad. (Ismert tény, hogy Berg kezében szinte kiteljesedik a drámai kompozíció, miközben Wedekind két darabjának - *Földi szellem* és *Pandóra szelencéje* - hét felvonását összevonja.) Ugyanakkor

a szigorú szerkesztés következtében a darab szinte leveti magáról mindazt, ami sallangként rajta maradt. A mű eredetileg is indokolatlan keretjátékára gondolok. *A Lulu* lényegében vérbő naturalista játék nem csekély konkrét társadalmi mondanivalóval, ehhez pedig az elcsépelt szokványallegóriát hozzáilleszteni: hogy „Az élet színpad!" -- elhibázott dolognak tűnik.

Az elmúlt két év során módomban állt megtekinteni a brnói opera, valamint Varsóban a düsseldorfi Deutsche Opern am Rhein Lulu-megvalósítását is. A három előadás - az előbbiek és a budapesti - összevetése nem csekély tanulságokkal szolgál. Visszakanyarodva az előbb elemzett keretjátékra, el kell mondanom, hogy mind a három *Lulu* engem igazol ebben a tekintetben. A brnóiak húzás nélkül, teljes egészében színre vitték a művet indító cirkuszjelenetet, és a záró-rész ki nem dolgozott anyagából is annyit, amennyit csak lehetett. Az örökösen ostorát pattogtató cirkuszigazgató el-nyújtott szövegbetétei már önmagukban is indokolatlanok voltak. Mindezt azonban súlyosbította, hogy cirkusz helyett valójában inkább börtön övezte a jeleneteket: a háttérben több emelet magasságban leereszthető ajtajú rácsozott cellák, amelyekben egy-egy halvány villanykörte pislákolt. A brnóiak azonban nem elégedtek meg ennyivel, a riasztó színpadkép a teljes művet végigkísérte mintegy Lulu története hátteréként, s így a vitatható szerepű indító-záró allegóriát magába a cselekménybe is bevitték.

A budapesti előadás tulajdonképpen szintén „az élet cirkusz" allegóriára épül, jóllehet a brnóiak dramaturgiai ügyetlenségét a bőséges húzással elkerülik. Mindamellett a keretjáték megtartása itt is támaszt némi zavart, különösen a záróképben, ahol a cirkuszt szimbolizáló kötélfüggöny leereszkedése után hangzik el a haldokló Geschwitz grófnő „áriája", miközben ostorával már jelen van az elmaradhatatlan cirkuszigazgató. A düsseldorfi társulat megoldása tűnt a legügyesebbnek, ők a keretjátékot rövid prológgá formálták ostor nélkül, a súlyt Lulu véresen valóságos történetére tették. Erre utal többek között a változatosabb, kidolgozottabb díszletezés és az utolsó, csonkán maradt felvonás teljesség érzését felkeltő kikerekítése.

Az utolsó felvonás megoldása azonban másik elemzendő kérdéskörünkhöz vezet el. Mint tudjuk, Berg 1935-ben bekövetkezett halála miatt a harmadik felvonás

Rozsos István (A festő) és Kalmár Magda (Lulu) a Lulu budapesti előadásában (MTI Fotó - Keleti Eva felv.)

kész vázlatából csak egy közzene és a zárórész hangszerelése készült el. Az ebből fakadó előadási nehézségeket már az ősbemutatón azzal igyekeztek elkerülni, hogy a zeneszerző elkészült *Lulu-szvitjé*nek megfelelő részeit átemelték a csonka felvonásba, és-a darab első két felvonásának stílusától egyáltalán nem idegen módon - a meglevő szövegből is felhasználtak részleteket prózai betétek formájában. A düsseldorfiak és a brnói opera e tekintetben egy úton haladt: szervesen összeépített jelenetsorral igyekeztek át-hidalni mindazt, ami Lulu hanyatlásának a szövegben bonyolultan motivált történetéből Berg színpadán hiányzik. Így a németek a prostitúcióig süllyedt Lulu „több esetét" színre viszik, például dr. Schön fiának, Alwának halálát is, akit egy alkalmi szerető (néger herceg) üt agyon, s csak ezután következik a vég, Hasfelmetsző Jack, a kor híres kéjgyilkosa, aki távoztában a Luluért leszbikus szerelemmel rajongó Geschwitz grófnőt is leszúrja. Mindebből a magyar megvalósítás csak Jacket viszi színpadra, s utána következik a záró adagio a haldokló grófnő elhaló szavaival. Az így keletkezett motiválatlanság veszélye az, hogy nem a befejezetlenség érzését sugallja, mint ami - gondolom - a magyar rendezés elgondolása volt, hanem inkább felbillenti a drámai egyensúlyt.

A harmadik felvonás magyar változatának kapcsán tűnik elő a hazai előadás egy másik alapvető problémája: az igen puritánra sikerült zárórészből ugyanis majdnemhogy kifelejtődik az az alapvető mozzanat, hogy a bűnözésig fajult szexuális szenvedély pusztítja el Lulut. Pedig a darab nyers valóságábrázolása ellentmond ennek a némileg elkendőző, elkellemeskedő, a konkrét tényekre szinte már csak érthetetlen jelzésekkel utaló színpadi megközelítésnek a kényes jelenetekben. A Szexben bővelkedő szituációkat csak valósághű ábrázolással lehet életre kelteni. E jelenetek nem tompítást, inkább még „rájátszást" kívánnak. A papírba csomagolás a wedekindi szöveg alapvetően naturalista karakterét hamisítja meg! Természetesen nem szeméremsértő durvaságok színrevitelére gondolok, hanem olyan gesztusokra, mimikus megoldásokra illetve színpadtechnikai eszközökre, amelyeknek egész sora áll

rendelkezésre e helyzetek valóságos tartalmának ábrázolására, és amelyekkel a düsseldorfi társulat élt is. Á főszereplő (Joan Carroll) nagyszerű színészi megoldásai mellett rengeteget számított a hatásos díszletezés és a kontrasztos megoldásokat alkalmazó világítástechnika is.

S ha már a díszleteknél tartunk, nem tekinthetünk el attól, hogy megjegyezzük: a düsseldorfiak színfalai semmivel sem tűntek anyagigényesebbeknek, mint a brnói vagy a budapesti opera díszletei, az utóbbiak mégis ötlettelen szegényességükkel tűntek ki, mi több, e megvalósítások esetében nem éreztük, hogy a színre vitt dráma és a színpadi „környezet" között szerves kapcsolat lenne. Á düsseldorfi társulat telitalálata e tekintetben az, hogy a díszletek stílusa a wedekindi dráma naturalizmusához kapcsolódik. Á komor ragyogású színek, az eltúlzott (vagy éppen fordított) perspektíva mintegy a századforduló művészi légkörét eleveníti fel, természetesen nem szolgai utánzás, hanem invenciózus „alkotások" formájában.

Á három *Lulu* összehasonlításának legérdekesebb eredménye végül is az, hogy a különbségek, pontosabban a felmerülő problémák egyetlen mag köré csoportosíthatók. S ez pedig a wedekindi szöveg, illetve Berg muzsikájának sokat emlegetett naturalista-expresszív karaktere. Ebből fakad a követési nehézség, hiszen pergő cselekményű drámára és érzelmeket gazdagon kifejező, bonyolult szövésű zenére kell figyelnünk. De ebből fakad a keretjáték indokolatlansága is (amelyet a brnói és a budapesti előadás még ki is emel), hiszen az életszagú cselekmény szinte leveti azt. Ehhez kapcsolódik a díszletek problémája: a düsseldorfiak helyes meggondolás alapján dolgozzák ki jobban az egyes jeleneteket, és a cselekményen belül keresik a szimbolizálásra alkalmas elemeket (például a Luluról festett kép a főszereplő élettörténetének korszakai szerint változik), míg a brnói és a budapesti előadásban a keretjátékból való kiindulás a nyomasztó szürkeség egyik legfőbb oka. E dramaturgiai probléma felvetését azzal a meglepő ellentételezéssel kell zárnom, hogy zenei szempontból mindhárom előadás kiváló produkciónak bizonyult, de ha a főszereplőket óhajtom összevetni, akkor el kellene mondanom, hogy énekes kvalitásokban Kalmár Magda és Jaroslava Janská mellett éppen a düsseldorfiakhoz szerződött amerikai énekesnő, Joan Carroll bizonyult a leggyengébbnek.

VÁGÓ PÉTER

Látható hangjáték

Bevallottan és előre jelzetten indulatos kritika

„A rádióban . . . a színházi játékidő felét szabad csak fölvennünk ... ha nem akarunk dilettánsok és optimisták lenni - a kettő sokszor egy és ugyanaz" - olvashatjuk Hevesinél.

Maróti Lajos *Vénasszonyok nyara* című hangjátékával úgy jártak el Győrött, hogy Hevesi intelmeit figyelmen kívül hagyták. Ha a művészi értékek latolgatásáig merészkedünk, s a Rádió Petőfi-pályázatán különdíjra érdemesített hangjátékot mint műalkotást vetjük össze a Kisfaludy Színházban látott darabbal, vizsgálódásunk végeztével az elégedettségre vajmi kevés okunk marad.

Az eredeti műről

Három asszony él fülledt egybezártságban egy pesti toronyház tizenkettedik emeletén, a lapostető alatt: Ágnes, a harminchét éves főhős, valamint anyja és nagyanyja. Ágnest a féltés, aggódás, babusgatás idegborzoló, bénító puhaságával veszik körül. Az öregedő lány élete már-már tökéletesen belesimul a két öregasszonyéba, egyénisége felszívódóban, megszűnőben van, tartása a reggeli felkelés utáni térdrugózásra és helybenfutásra korlátozódik. Ennek a légkörnek érzékeltetésében, ahogy egyik bírálója írta, „csupán korrekt a darab". Izgalmassá akkor válik, amikor a gyerekkori ismerős és udvarló, Kazi belép a történetbe. Ágnes és Kazi játéka (minél több „valószerű képtelenséget" monda-ni egymásnak a saját s a másik életéből, múltjából) lehetőséget ad az írónak, hogy olyan akciósort teremtsen, amely a lehető legrádiószerűbb.

Mindkét szereplő úgy idézi fel a mindkettejük által ismert vagy átélt epizódokat, hogy bármikor kiléphessenek a felidézett szerepből, új, a másik által nem ismert momentumokat vallva be vagy hazudva hozzá az emlékezéshez. Á dialógusvezetés szokványos közlés-elhallgatás kettőssége egy olyan visszapergetéses technika keretében valósul meg, amely egyrészt a két szereplő tudatán át-szűrve, tehát motiváltan és kihagyásosan működik, másrészt a játék feltételeinek megfelelően („valószerű képtelenségeket" kell mondani), bármikor átválthat „igazról" „hamisra" és viszont.

Miért rádiószerű mindez? Az író olyan idősíkot hoz létre ezzel, amely mind a hangjáték „színpadi" (sugárzási) idejétől, mind a valóságos (a cselekmény kezdő- és végpontja között eltelt) időtől független. Voltaképpen a lélektani, sűrített (Hevesi szavával a „néző szívdobogása által mért") idő kitágított, folyamatos megfelelője ez, nem csupán „játék a játékban". Természetesen az időjáték alkalmazása önmagában még nem jelenti azt, hogy a szóban forgó drámai anyag specifikusan hangjátéki megfogalmazást kíván s mást nem is tűr, ez csak abban az esetben válik szükségszerűvé, ha a dráma a szó szoros értelmében vett lát-hatatlan színpadon, a lélek színpadán, a szereplők tudatában zajlik.

Ágnes és Kazi egymást csipkedő, majd egyre inkább húsba vágó, az extremitásig csigázódó, lemeztelenítő játékuk során több színhelyen is megfordulnak; autóban utaznak, kerthelyiségben konyakoznak, ismét autóba szállnak, Buda egyik alkalmas pontján néznek le az alattuk elterülő városra, de mindez a valóságos cselekmény csak a hallgató orientálását, a valószerűség minimumának biztosítását szolgálja, csak annyit, amennyi feltétlenül szükséges, egyszóval: jelzés. Csupán kerete a küzdelemnek, amelynek során Ágnes „győz", elsiklik a férfi kihívása, kitér az önmagával való szembe-nézés elől, kifogyhatatlan a hazugság-toldalékok ragasztgatásában, s amikor elbúcsúznak, a férfi másnapi telefont ígérő bizonytalan mormolásával a háta mögött már az író ítéletét is magán viseli.

Maróti bravúrosan használja ki a mű-faj korlátlan időbeli lehetőségeit, mindent elmond (elmondat) hőséről, s rajta keresztül egy réteg etikai normájáról, a be nem avatkozásról, túlélésről, ki-térésről, a minden áron való - még a túlbiztosítás önsorvasztó veszélyességét is vállaló - biztonságra törekvésről.

Á „játék" utáni rész, a Kazi hívása helyett tévesen kapcsolt telefonálóval való veszekedés, majd az ezt követő sírógörcs, a gondolat, hogy cigarettától hörgő, minden bizonnyal örökké élő nagyanyját lelökje a tetőről, végül a visszarettenés már csak a kész szobor ráhelyezése a - mellesleg szükséges és cseppet sem túlméretezett - talapzatra.

Hogyan lett ebből színdarab?

Á hangjáték valamivel kevesebb, mint egyórás időtartamú. Szerkezete klasszikusan szabályos; a terjedelemnek mintegy felét teszi ki a „játék", s előtte is, utána is közel azonos idő telik el. Ezen a két pilléren nyugszik tehát a „játék" íve.

Ágnes múltjáról a „játék" beszél, jelenéről pedig az elő- és utórész, valamint a „játék" folyamán elejtett egy-két utalás. Ez utóbbiakból annyit tudunk meg

s ez tökéletesen elegendő -, hogy Ágnes egy kórbonctani intézetben gép-írónő, a vezető prof öreg, helyette valójában a docens vezeti az intézetet, szó esik továbbá egy bizonyos Klári nevű adjunktusnőről, Ágnes barátnőjéről, akinek „a daganatok a mániája", s akiről később a nagymama kétértelmű megjegyzést tesz Ágnessel kapcsolatban. Lényeges: Ágnes bevallja Kazinak, hogy még egyszer sem volt a boncteremben

nem is érdekli a rákkutatás mert „nem bírja a szörnyűségeket". Még egy adalék: amikor a Casinóban ülnek, meg-jelenik egy bemondás erejéig Kléz János, idős, neves költő, Kazi barátja. Ennyi.

Kétórás darabot írattak a hangjátékból az íróval.

Az eredeti jeleneteket - önmagukban - érintetlenül hagyták, csupán közbeiktattak másokat. Megszületett Ágnes munkahelyi drámája. Alakot nyert Klári, a docens, az öreg prof, sőt Rika, a laboránslány személyében új, a hangjátékban nem is említett szereplővel gazdagodott a darab.

Á színmű első fele tartalmazza a „játék" utáni rész kivételével a hangjáték teljes anyagát s egy munkahelyi jelenetet.

A hangjátékban Ágnes telefonhang-ját halljuk, amint hazaszól, hogy készüljenek fel Kazi látogatására (a két öregasszony tiltakozik a „link alak" ellen, aki annak idején „mindenféle zavaros dologba keveredett"), itt most a szenilis professzort is láthatjuk, Klári is beszámolhat a legújabb boncolásról, Ágnes eljátszhatja a kihasznált munkaerő és savanyú vénlány együttesét, a docensről sugárzik, hogy krakéler, karrierista fráter, aki mindamellett még vonzó férfi és „jó fej"; élő bizonyságként belibben Rika, egy mai fiatal, a „doci" szeretője, őróla igen gyorsan kiderül, hogy mini-szoknyája mögött egyenes karakter húzódik meg, erről majd a második részben tesz bizonyságot igazán.

A munkahely maga a színpad előterében terül el, barna revüfüggöny alkotja a hátteret. Baloldalt Ágnes asztala, író-gépe, s egy párnázott *ajtó* a prof szobájába, jobboldalt egy vedlett bőrkanapé. Á kanapéhoz időnként átcsalják magukat a szereplők, ülési célzattal, kivéve Rikát, aki fésületlen jellemének meg-felelően lefekszik rá. (Ágnes majd csak a második részben teszi ezt, amikor már a Kazival való találkozás felszabadítja.) Á kanapé s Ágnes asztala közötti szín-padnyi teret a szereplők csak elszánt gyaloglással hidalhatják át *(ez egy* helyiség!), a barna revüfüggöny két helyen megszakad, az egyik járáson az intézetből, a másikon csak a szobából távoznak a szereplők, „el kell mennem", „várnak", „visszajövök" felkiáltással. Ez tehát Ágnes élete, kerekebb már nem is lehet. Minden meg van magyarázva, alá van dúcolva, jöhet Kazi.

Az autó

Kazi autóval viszi el Ágnest a Casinóba, Budára, végül haza. Ezek a helyszínek a hangjátékban természetesen olvadnak össze, a „játék" folyamán hiszen csak egy jelzésre ajtócsapódás, tompább hangszín, egy-két koppanó lépés - van szükség, az író szabadon mozoghat a valóságos és sűrített időben egyaránt. Ezért ennek a folyamatnak mechanikus, pontról pontra való leképezése, színpadi helyszínekbe, „megfelelő" helyzetekbe törése alapvetően változtatja meg a közeget, az anyagot, amellyel az író dolgozni kénytelen. Merev szakaszokba - s ebben a formában immár önkényesen megválasztottnak, értelmetlennek látszó szakaszokba - vagdalja a „játék" megszakítatlan folyamatát. Az autó, amely a hangjátékban minden kétséget kizáróan mozog, hiszen *mi* ülünk benne, hallgatók, a darabban odarögzíttetik a színpadra, a nézők *elé.*

Paprikapiros, gyermetegen „nyugatiasra" sikerített karosszériájú, orral a közönség felé fordított autó, „igazi" fényszóróval - félbevágva. Egy fél autó. Ami időnként „mozog". Egy fél autó! Ilyenkor elsötétedik a színpad, Kazi bekapcsolja a fényszórókat, indexel(!), a

Maróti Lajos: Vénasszonyok nyara (Győri Kisfaludy **Színház). Erdélyi** Ila, Vámos Ica és Forgács Tibor (Kaszás János felvétele)

háttérben pedig, a rohanást érzékeltetendő, fények villódznak.

Nincs színész, aki egy félbevágott, paprikapiros autó mellett drámát tudna játszani. Bohózatot se. Semmit se. Megkockáztatom a kijelentést, hogy félbevágott, paprikapiros autó mellett egyáltalán nem lehet játszani.

A második rész Ágnes újjászületését hozza. Régimódi ruháját levetve, minit és nyári köpenyt ölt, fellázad ugyanakkor le is lepleződik, amikor kimenekül a boncteremből, ahová Klári unszolására megy le. Rika, amikor megtudja, hogy a „doci" jóval olcsóbban gépeltet Ágnessel, mint vele, felháborodottan otthagyja a férfit. Igaz, ez a döntés némileg előkészített, mert a doci mindent megtesz, hogy kiderüljön róla, kicsoda is valójában. Ágnesnek még van egy jelenete Kléz Jánossal a Casinóban, ahol is kénytelen az idős költőhöz fordulni segítségért, mert nem tudja kifizetni a számlát (konyakozott volt bánatában). Klézről még megtudjuk, hogy a lóverseny a szenvedélye, s már el is érkeztünk a hangjáték záró-részéhez.

Meglehet, sőt, nagyon is lehetséges, hogy szememre vetik majd: nyegle, fölényes, bántó és felületes hangnemben írtam ezt a cikket, ahelyett, hogy egy vidéki színház dicséretes kezdeményezését, egy tehetséges magyar szerző darabjának bemutatását már önmagában is - ahogy mondani szokás - jelentős fegyverténykénti értékeltem volna.

Mégsem tudok mást mondani, mint hogy ilyen árat, egy műalkotás felhígításának, szétzilálásának árát semmilyen kultúrpolitikai cél érdekében nem szabad fizetni. Maróti Lajos az utóbbi évek egyik legkövetkezetesebben, legmélyebben gondolkodó író- s immár drámaíró-ígérete. Nagyon nem érdemelte meg ezt a bemutatót.

Ezek után - értelemszerűen - a jobb sorsra érdemes színészek (a színész ilyen körülmények között, tehetségétől és adott teljesítményétől függetlenül *mindig* jobb sorsra érdemes) munkájáról sem tudok érdemben szólni.

Maróti Lajos: Vénasszonyok nyara.

Rendezte: Várady György, *díszlet:* Baráth András, *jelmez:* Poós Éva m. v.

Szereplők: Spányik Éva, Erdélyi Ila, Vámos Ica, Forgács Tibor, D. Kovács József, Perédy László, Zsigrai Annamária, Vennes Emmy, Bajka Pál, Hajnal Árpád.

NÁNAY ISTVÁN

Az amatőr színpadok felvirágzása

„... kényes téma: az amatőr színpadok felvirágzása" - olvasható a SZÍNHÁZ júniusi számának vezető cikkében.*

Kényes, mert egyre kevésbé lehet csak a népművelés-közművelés területére utalni az amatőr művészetet; mert a legjobb együttesek produkciói, tartalmi igényessége, formai kísérletei túlmutatnak az amatőrizmuson, és termékenyítően hatnak az egyetemes színházművészetre; mert ifjúságunk igényes, saját magát, helyét, kifejezésmódját kereső része az amatőr együtteseknél, azokban találja meg a magának való színházi formát és gondolatokat; mert a csoportok „szürke derékhada" mellett szélsőséges, olykor zavaros gondolatokat, türelmetlenséget, avantgarde formai megoldásokat felmutató együtteseket is találunk; mert nem lehet jóindulatúan, lekezelően, sem rosszízű zsurnaliszta szenzációhajhász módon kezelni az amatőr művészi együttesek színházi és közösségalakító szerepét. És kényes, ha nem beszélünk őszintén az erényekről és az ellentmondásokról, a színházi és közösségi hatásukról, a közművelődés feladatainak átalakulásáról s ebben az amatőr együttesek és színházak közös céljairól, de eltérő megközelítéseiről.

Ma Magyarországon csaknem 3000 együttes : irodalmi színpad, diák- és egyetemi színpad, színjátszó csoport működik.

De a csoportok zöme csupán létéért küzd, állami ünnepek protokolláris műsorait szolgáltatja több-kevesebb (inkább kevesebb) igényességgel, sikerrel. Legtöbbjüknél hiányzik a szakképzett vezető, s a „fenntartó szerv", az iskola, a gyár, a téesz, a városi, a falusi művelődési ház sok esetben szükséges rossznak vagy csak statisztikai jó pontnak tekinti a csoportokat.

Néhány száz együttes azonban képes nagyobb feladatokra, törekszik önálló gondolatok kifejezésére, formai megoldások keresésére. S csak néhány tízre tehető azoknak az együtteseknek a száma, amelyek működésük, produkcióik alapján méltán tekinthetők művészi alkotóműhelynek. Tehát az említett „kényes kérdések" is elsősorban rájuk vonatkoznak.

Jogosnak tűnik a kérdés : vajon lehet-e, érdemes-e néhány együttes eredménye alapján az egész amatőr színjátszás fejlődéséről beszélni? Á válasz nem lehet egyértelmű igen vagy nem. Hiszen nyilván azok a csoportok, amelyek évente egy-egy műsorra szerveződnek újjá, különösebb művészi színvonalat, fejlődést nem érhetnek el. Ugyanakkor a kiemelkedő együttesek színvonala, művészi törekvése, útkeresése hatással van az egészre, s különösen a „középmezőnyre" rendkívüli húzóerőt gyakorol.

*

Néhány évvel ezelőtt tartalmi és formai tekintetben egyaránt bizonyos uniformizálódás jellemezte az amatőr színjátszást, az irodalmi színpadok „kötelező divatja" a kezdeti fellendülés után bénítólag hatott az együttesek fejlődésére. Az utóbbi két-három esztendőben azonban sok minden megváltozott.

Á fiatalság jelentős része értelmezni akarja a környező világot, bele akar szólni alakításába, hangját akarja hallatni minden olyan kérdésben, amely közvetve vagy közvetlenül az ő sorsát, jövőjét is befolyásolja. (Mindez egyrészt társadalmi életünk általános demokratizálódásának, másrészt az ifjúság világszerte hasonló gazdasági, pedagógiai, fiziológiai helyzetének következménye.) Mindaddig, míg csupán közérzetének akart hangot adni az ifjúság, uralkodó kifejezési megnyilvánulása a beatzene volt. De amikor már érzéseit, elgondolásait szavakban is ki akarta fejezni, amikor nemcsak magára, de problémáira is fel akarta hívni a figyelmet, előtérbe került a politikusabb, gondolatibb színjátszás.

Ennek megfelelően hazánkban is levetették-főleg a diák- és egyetemi együttesek - az irodalmi színpad görcsössé merevedett sablonjait, és gondolatilag, formailag egyaránt sokszínűvé, változatossá váltak. Á csoportok fiatalodnak, s belső nevelő-önnevelő tevékenységük során - a produkcióikban is láthatóan - intellektualizálódnak.

Á permanens művelődés, az önművelés, a növekvő szabad idő hasznos eltöltése, a marxista tudatformálás olyan társadalmi célok, amelyek sürgetően és könyörtelenül megkívánják a közművelő-

* A fellendülés és a lehetőségek

dés egészének átformálását. Ez a megújulás elkezdődött, s ennek keretében újrafogalmazódik az amatőr színjátszás szerepe, célja, lehetősége, más művészeti ágakkal, így a színházzal kialakítandó kapcsolata is. Az amatőr együttesekben közösségalakító munka folyik, éppen ezért fontos, hogy fejlődésüket erőteljesebben segítsék elő. Első lépésként megreformálják a szakemberképzést és minden tanárképző főiskolán, egyetemen a hallgatóknak tanulmányaikkal párhuzamosan egy-egy együttes vezetésére jogosító működési engedélyt kell szerezniük. Ezenkívül bevezetik a kórusoknál és a néptáncegyütteseknél már bevált minősítési rendszert is.

*

A szellemi megélénkülés, az amatőr színpadok felvirágzása egyrészt kialakította azt az igényt, hogy egy aránylag szűkebb, saját, állandó közönségre hassanak, másrészt, hogy gyakori összehasonlításra, az erők összemérésére alkalmas bemutatkozásra is legyen lehetőség. Ez utóbbi indokolja a fesztiválokat.

Á jól előkészített, nemes programmal meghirdetett fesztiválokra nagy szükség van. Az együttesek felmérhetik képességeiket, a csoportok által képviselt stílusok eligazítást adhatnak az egész színjátszás és az egyes csoportok törekvéseiről, a különböző gondolatok, nézetek, szemléletmódok konfrontálódhatnak - a legjobb formában - a produkciókon keresztül, s az azokat általában követő szervezett vagy spontán vitákban. S nem utolsó-sorban, különösen a „középmezőny" tagjai, tanulhatnak egymástól és a legkiválóbb együttesektől.

Az utóbbi időben azonban elburjánzottak a fesztiválok. Városi és falusi ünnepi napokon, millenniumi (Székesfehérvár), centenáriumi ünnepségeken, neves személyiségekre emlékezvén és pályázatra nevezve, hagyományosan és leendő hagyományokat megalapozandó versengenek, vagy „csak" bemutatkoznak a csoportok. S ez a dömping aggasztó következményekkel járhat.

Ugyanis ezeken a találkozókon - akár az előzetes zsürizés, a pályázatok elbírálása vagy a meghívás miatt, akár a spontán kiválogatódás következtében - nagyjából ugyanazon csoportok szűk köre vesz részt. A fesztiválokat a többé-kevésbé eltérő tematikai jelleg különbözteti meg egymástól, így például csaknem egy-más után Petőfi-, Dózsa-, Kazinczy emlékműsorokkal, prózai művek dramatizálásával, pódiumjátékokkal léphettek fel az együttesek. De az eltérő témák, műfajok gyors váltakozása, az egymás utáni produkciók színpadra állítása olyan szelekciót eredményez, amelynek során csak néhány „nagy" együttes „bírja az iramot", s azok sem változatlanul magas színvonalon. Természetes, hogy ilyenkor a gondolatközlés belső igénye háttérbe szorul a produkcióközpontú szemlélettel szemben. A többség pedig vagy ugyan-azt a darabját nevezi több fórumra, vagy csak egyik-másik találkozón vesz részt. Így automatikusan alakul ki a fesztiválok állandó résztvevőköre, s ez bizonyos „fesztiválprivilégiumhoz" vezethet, a csoportok szellemi bezárulását eredményezheti, s megújulás helyett a görcsös „állandóan újat adni" formai erőlködéssel járhat együtt.

A fesztiválokra - az aggodalmak ellenére - szükség van. S a találkozók két típusáról külön is érdemes szólni. Az egyik a *Szóljatok szép szavak* ... évente ismétlődő, az egész országot megmozgató vetélkedősorozata. 1972-73-ban Petőfi Sándorról szóltak a szép szavak. Igen sok együttes nevezett, igen sokan vették kezükbe a Petőfi-köteteket. S ha csak ennyit ért volna el a sorozat, ez is szép eredmény lenne. De az együttesek produkciója alapján kialakult egy rendkívül differenciált s lényegében mai Petőfi-kép: ahogy a fiatalság látja és megítéli a költőt s szerepét a történelemben. Petőfiről szólva sokszor saját cselekvésvágyukról szóltak, s Petőfivel tiltakoztak a túlhaladott konvenciók, a megcsontosodott szokások ellen.

A megyei döntőkön szereplő több mint 160 együttes produkciója között persze jócskán akadt didaktikus össze-állítás, fantáziaszegény színpadra állítás, sablonos szerkesztés. De még ezeket a műsorokat is átfűtötte az újrafelfedezés öröme és láza. S a legjobbak - mindenekelőtt a döntő résztvevői: *a Szegedi Egyetemi Színpad, a Szentesi Horváth Mihály Gimnázium Diákszínpada, a Balmazújvárosi Irodalmi Színpad, a Budapesti Pince Színház, a Kiskőrösi Periszkóp III., a Tatabányai Bányász Színpad, a Zalaegerszegi Reflex Színpad,* valamint *a Miskolci Manézs Színház* és az *Orfeó Együttes* - *a* maguk választotta Petőfi-képet, az őket foglalkoztató mai gondokat s a színjátszás legjobb, legizgalmasabb formai megoldásait magas színvonalon ötvözték. (Néhánnyal közülük külön fogunk foglalkozni.)

A fesztiválok másik formája összegező jellegű: a Budapesti Műszaki Egyetem KISZ Kulturális Bizottsága idén rendezte meg először *a Műegyetemi Színjátszó Napokat.* Rendkívül nagy sikerrel. Felkeresték az elmúlt két év legeredményesebb együtteseit, s felkérték őket: legjobbnak ítélt produkcióikkal vegyenek részt a találkozón. Tizenegy együttes tizenhárom művet mutatott be, az előadásokat vita, követte, kellemes légkörű klub állt egész nap a beszélgetők, ismerkedők rendelkezésére, a nézők részben a „kollégákból", részben az egyetem hallgatóiból tobórzódtak. Hiányzott azonban - a szervezők minden erőfeszítése ellenére - a szakma. Á hivatásos színház-művészek, a kritikusok együtt láthatták volna mindazt, ami az elmúlt évek ama-tőr törekvéseInek színe-java. (Á bemutatók legtöbbjéről, az amatőrökről szóló elemzésekben már beszámolt a SZÍNHÁZ, s másokat egy következő alkalommal ismertetünk.)

Ez a fesztivál szervezésében, lebonyolításában hasonló volt jó néhány külföldi fesztiválhoz, Például a wroclawihoz. S ez nem véletlen. A szervezők kísérletnek is szánták az idei találkozót: hogyan tudnak egy ilyen feladatot megoldani. A műegyetemisták szívesen lennének házigazdái egy nemzetközi találkozónak, s a színjátszó napok tapasztalatai alapján minden bizonnyal kiváló és rutinos házigazdák lennének.

Az idei *Szóljatok szép szavak Petőfi Sándorról* nagy sikére után jövőre olyan programmal írták ki a versenyt, ami megmozgathatja nemcsak a színjátszó együtteseket, hanem jóformán minden amatőr művészeti ágat. Ugyanis a jövő évben *Szóljatok játékosok, regélők* címmel a népi-nemzeti hagyományok felkutatása, feldolgozása a él.

Az amatőr színjátszás felvirágzásában az a legfontosabb, hogy - társadalmunk eszményeinek, megfelelően - teremtő, alkotó együttmunkálkodás során közösségek alakulnak ki. Közösségek, amelyek nem elégszenek meg az éppen elérhetővel, amelyek társadalmi és kisközösségi szinten is mindig többet szeretnének, s ezért a maguk eszközeivel tenni is akarnak és tudnak. Legtöbbször ezek a közösséggé formálódó csoportok képesek a legjobb produkciók, 4z avantgarde kísérletek, a színjátszás új útjainak, „harmadik lehetőségének" (Vitányi Iván), „egy új, korunkhoz illő népművészet" (Mihályi Gábor) megteremtésére.

SZEREDÁS ANDRÁS

Parafrázisok a Dalra

A Dal nélkül: Cseh Tamás estje a 25. Színházban

A képre képtelen festészet, a nyelvvel meghasonló költészet s a csendet mérlegelő zene korának logikus termékei volnának a dal nélküli dalok - mintha erre célozna a 25. Színház tavalyi nagy sikerű műsorának címe, amely Cseh Tamás és Bereményi Géza közös szerzeményeit foglalja össze. A következtetés az első hallásra kissényakatekertnek tűnik. Annál is inkább, mert nem könnyen látjuk be, hogy a dallal (amúgy is tág fogalom: nép-dal, műdal, táncdal) - bajok lehetnek, hiszen éppen a dalok rugalmassága, a szüntelenül változó divatokhoz, táncokhoz, életformákhoz való alkalmazkodóképességét tapasztalhatjuk.

A divatot követő könnyűzenei élet „válságai": simák és zökkenőmentesek. A mindig megjelenő új táncdalok hiánytalanul felelnek meg annak az igénynek, amelyet az előzőek is kielégítettek. Az életformákhoz szorosabban kapcsolódó válfajok feltűnése és letűnése pedig (említsük például a csatadalt) a műfajt magát aligha teszik kérdésessé. Ha krízisről lehet beszélni ezekben a dolgokban, akkor legfeljebb a túltermelés krízisérő1. Az igényesség, az eszményi dal keresése ezért vagy értelmetlen, vagy meglehetősen reklámízű célkitűzésnek tetszik. A daldömpinggel szemben ajánlja a maga tisztességes programját *A Dal nélkül.* Mintha ezt mondaná: ne ugorjunk be a mindig új divatot hajszoló hóbortnak, ne a Dalt keressük, hanem dalokat. Hozott anyagból dolgozik, és megpróbál az elmúlt idők divatjamúlt, elfelejtett vagy sokszor triviálisnak tartott hagyományából valami újat felfedezni.

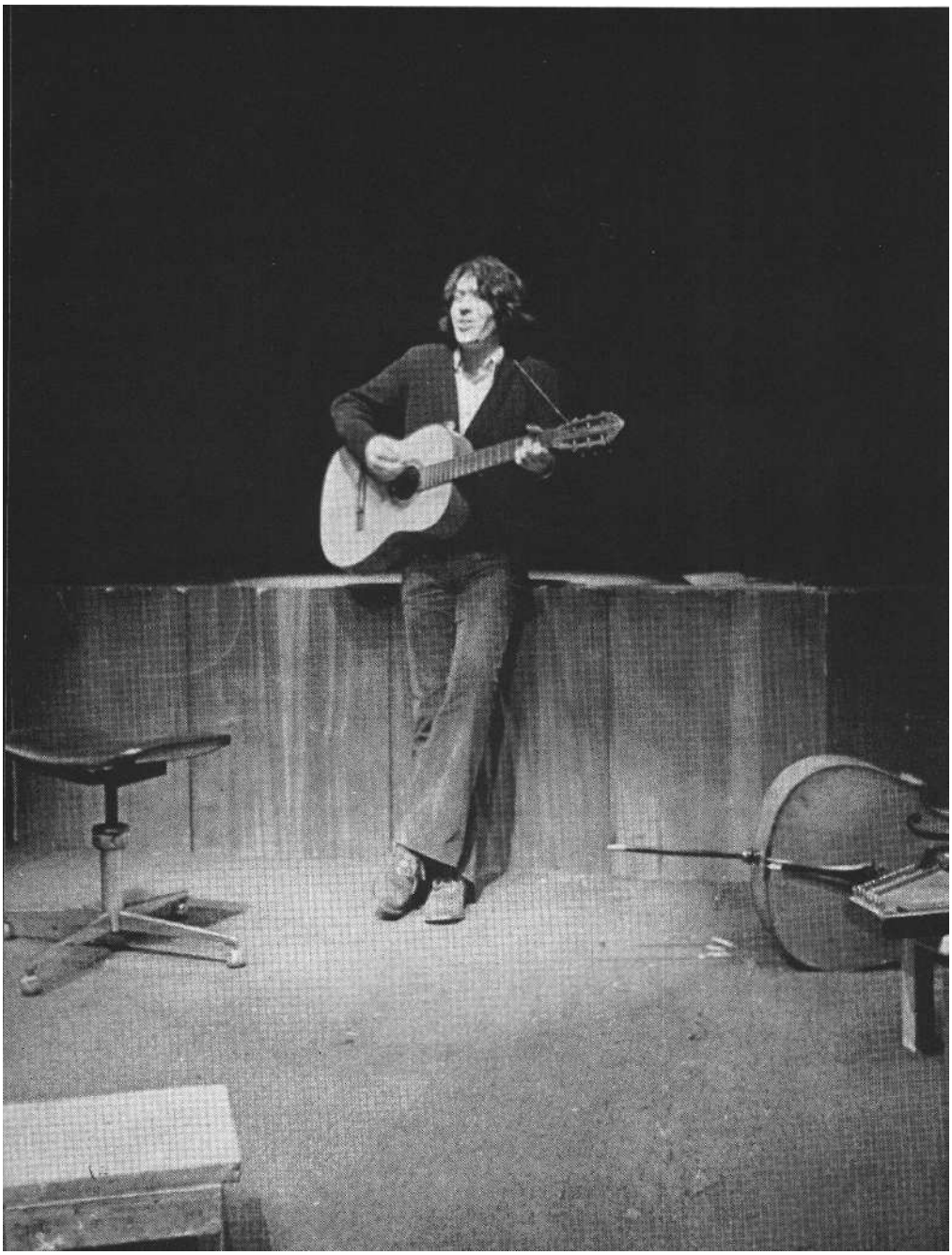
Cseh Tamás és Bereményi dalai tulajdonképpen nem a műfajt, hanem a funkcióját állítják reflektorfénybe. Műsoruk sajátos vonása abban áll, hogy egy drámai összevetésre nyújt alkalmat, az éneklésnek mint folyamatos emberi kifejezésnek, közösségi funkciónak és a dalnak mint realitásnak összevetésére.

Minták sokaságát használják föl: megtaláljuk köztük a világháborús slágert, a francia sanzont, a nosztalgikus western-songot és még régebbre visszamenve a vitézéneket és a mulatónótát. Felidézik a tangó és a valcer ritmusát, sőt a dallamanyagot és a szöveget illetően élnek a közvetlen *idézetekkel is.* Nemcsak egy-egy ismerős sláger foszlányait halljuk ki számaikból, de elvétve vendégszövegek is fel-felbukkannak. Idéznek a Halotti beszédtől kezdve József Attiláig, Balassi Bálinttól Bálint Istvánig. Néha csak a hangvétel módja utal erre („ércet gondolok most rád"), vagy a szétszórt sorok (Ó, nagy kerek szépséges ég, . . .ugyan mi lehet, e széles föld felett, szebb most mi lehet, ugyan mi lehet, vitézek, szebb dolog a végeknél...), máskor viszont szinte teljes az idézet: („Állunk sisak-levéve, lovagkor vége").

Mi lehet a célja ennek az idéző stílusnak? Az idézet - még legszerényebb formájában, a plágiumban is - az azonosulás szándékáról tanúskodik.

Az azonosulás ezekben a dalokban azonban nemcsak stiláris ügy, hanem bizonyos, alapvetőnek érzett helyzetekhez és magatartásformákhoz való ismétlődő alkalmazkodás is. Csaknem valamennyi dal egy-egy választásra késztető helyzetképpel, mesterien megragadott pillanatfelvétellel indul. Líraian: a télben virágzó mandulafa képével, vagy így: „esik az eső, száraz a föld" - epikusan: Rimbaud-val, amint a költészetnek hátat fordítva hajóra száll - vagy drámaian:

Cseh Tamás önálló estjéből (Novák felv.)



négyszemközt

Petőfivel, akit dzsidások üldöznek. A helyzet megoldását sugalló eszmény-képek között azonban nemcsak történelmi nevek szerepelnek, hanem közelebbiek is: Koncz Zsuzsáé, az Apáé, a derék mozdonyfűtőé, aki „kinéz tolatás közben", és a hátát falnak vető s úgy pusztuló rettenthetetlen Lee van Cliffé, aki különben Sergio Leone remek western utánzatainak főszereplője. Familiáris, de korántsem ünnepélyes képek ezek: Rimbaud cipője zsinórját pengeti húr gyanánt, Apáról pedig kiderül, hogy csak „keskenyvágányú vasutas".

Igy, bár a dalok alaptónusa - erre már a hangszerek összeállítása is utal: gitár, fuvola, xilofon stb. - szelíd érzelmesség, szüntelenül ott bujkál bennük valami okvetetlenkedő túlbuzgóság, nevetésre ingerlő szándékolt modorosság. A dalok érzelmességének egyszerű elfogadását ezek az alattomos nehézségek akadályozzák: teátrális pózok, sutaságok, a spanyol tangó kipeckelt ütemére elmondott szerelmi vallomás, a szöveg hirtelen túlcukrozódása vagy értelmetlenségbe fulladása. („Bálványimádást vitézlő uraim / Hamis fogadással és gonosz ellenség / Sok hamis mérték . . .") Nem történik más, mint egy-egy eszköz túl-hajszolása, a szöveg, a dal és a dalhelyzet közötti harmonikus viszony megrendítése. Nem paródiáról van szó ezekben az esetekben, mint gondolnánk, hanem átfogó szemléletről, amely a triviálisban. a félresikerültben, sőt még a blöffben sem („A végnek legvégéig, / Igazán, csak-ugyan, / S ott aztán hej - a kő kemény lesz és a vaj puha.") bírálni, hanem értékelni valót talál, nem a szemfényvesztés üressége köti le a figyelmét, hanem a hiány drámaisága.

És A Dal nélkül műsorának talán ez legeredetibb vonása: a komolyság és komolytalanság játékos dialektikája. Ahogy a szívügyeket vagy eszményeket méltóságteljes pózok nélkül nevetségességig ismétlődő kudarcaikkal együtt fogadtat e és a bárgyú csillogásban felhívja a figyelmet a csőd megrendítő komolyságára.

Mindazt, ami Cseh Tamás és Bereményi Géza dalaiban adva van, az előadás nem erőszakolja rá a hallgatóra. Ki-k tetszése szerint fogja föl a hallottakat Cseh Tamás is. Laza, kötetlen előadás módja: időnként más-más hangsúlyt ad a daloknak, melyek rövid úton slágerek lesznek.

A Dal nélkül - 21. Színház
Szövegíró Bereményi Géza Zeneszerző, előadó Cseh Tamás

Új évad - új lehetőségek

Beszélgetés Miszlay Istvánnal
ás Lovas **Edittel**

„Csaknem hetven éve annak, hogy egy nagy darab homokos földet eladtak az akkori kecskeméti városatyák, mert egy bolond svájci ott szőlővel akart kísérletezni. A homokért kapott 200 000 aranyért színházat építtetett a város. A szőlő sokkal hamarabb meghozta az első bő termést, mint a fényűző, nagystílű, szép, új színházépület, Kecskemét első kőszínháza. A színháztörténet őrzi ugyan a város színházi emlékeit, Kelemen László társulatának színre lépését, Katona színházépítő javaslatait, Petőfi szereplésének nyomait - de folyamatos, haladó és gazdag színi kultúráról, színházat szerető és értő közönségről csak az utóbbi másfél évtized színházi krónikása adhat számot. Egykor itt a közömbösség homokján elsenyvedt minden nemesebb művészi törekvés, most azonban elmondhatjuk, hogy végre nemcsak a szőlőnek, barack-nak, de a színháznak is »aranyhomok« lett Kecskemét és tájéka. A színház és közönsége hosszú lejáratú barátságot kötött, melyet elsősorban a kölcsönösség, a bizalom jellemez." -Így vezette be soraival az új évadot a színház tíz évvel ezelőtti műsorfüzetében Radó Vilmos igazgató. E hosszú lejáratú barátság az-óta még jobban megerősödött, a kecskemétiek szeretik színházukat. 1958-tól az 1973-as évad végéig a színház igazgatója Radó Vilmos volt, akinek vezetése, irányítása alatt a kecskeméti Katona József Színház nagy eredményeket ért el. A szín-*ház* nevéhez sok új magyar dráma sikeres ősbemutatója fűződik. A klasszikusok mellett mindig szívén viselte az új magyar drámairodalom sorsát. Nagy sikerrel játszották Timár Máté, Sós György, Végh Antal, Galgóczy Erzsébet, Szakonyi Károly, Raffai Sarolta darabjait, itt mutatkozott be egy-egy színpadi művel Boldizsár Miklós, Dallos Szilvia is. Más-részt viszont a közönség szívébe fogadta az operettet, lelkesedéssel nézi, hallgatja, imádja évtizedek óta. Ezzel a kettősséggel vajon hogyan alakul a színház további sorsa? A színház új igazgatója, Miszlay István, eddig (tíz éven át) a békéscsabai színházat vezette:

- A színház új vezetősége a jövő évadban is a kecskeméti színház jó értelemben vett régi hagyományaira kíván támaszkodni, s ez azt jelenti, hogy nem kívánunk szembehelyezkedni a közönség zenés igényeivel sem, csak az arányokat szeretnénk reálisabban kialakítani. Eddig kb. 25-28-szor ment egy operettelőadás, és a prózai előadások száma 12- 18 között váltakozott. A prózai előadásszámot szeretnénk i8-ra felemelni, megtartva az operett 25-ös átlagát. Ehhez meg kellett változtatni az eddigi konstrukciót, az évi 12 bemutatót. Ugyanis sehol az országban nincs már ilyen sok bemutató egy évadban, ez egyaránt nagy terhet ró a színészekre és a műszakra. A hosszabb felkészüléstől minőségileg is jobb, erő-teljesebb színvonalat várunk. A bemutatandó művek közül 5 zenés és 5 prózai mű szerepel. Két nagyoperett kerül színre: Lehár: *Luxemburg grófja* és Huszka: *Mária főhadnagya,* ezenkívül három zenés vígjáték. Esetleg műsorra tűzzük a *Képzelt riport egy amerikai pop-fesgtiválról c.* musicalt is. Prózai terveink között szerepelnek a következő drámák: Shakespeare: *Troilus és Cressida,* O'Neill: *Egy igazi úr,* Páskándi Géza: *Retekhely,* Száraz György: A *nagyszerű halál,* Kertész Ákos: *Névnap,* Kleist: *Heilbronni Katica;* ezek közül kettő magyarországi ősbemutató. A kecskeméti színháznak az erdélyi magyar irodalommal már két éve szoros kapcsolata van. Kocsis István két drámáját is bemutatták itt, ezt a hagyományt szeretnénk folytatni a Páskándi-bemutatóval, akinek műveit egyébként *(Vendégség, Apáczai Cseri János)* Békéscsabán rendeztem. A gyerekszínház az eddigi egy bemutató helyett kettőt tart, az előadásokat vinnénk vidékre is. Úgy érezzük, a gyerekszínháznak a jövő generáció nevelésében nagy távlatai vannak.

1970-ben a vidéki színművészek szakmai és szociális helyzetéről folyó tanácskozáson Ruszt József hozzászólásában ezt mondta: „Dinamikus színházat kell csinálni! Ehhez azonban az kell, hogy fiatalok legyenek a nézőtéren, s még előbb, hogy fiatalok legyenek a színpadon - és itt nem az életkor a lényeg, hanem a szellem. Érdekeltté kell tenni a fiatal művészeket abban, hogy vidékre jöjjenek. Ezért tartom csodagyógyszernek a stúdiószínházat, mely olyan közönségréteget képes vonzani, amelynek jelenlétében átértékelhető a színpad és a nézőtér, tehát a színész és a néző viszonya. A stúdiószínháznak vidéken annál is inkább nagy jelentősége van, mert a

szükségszerű eklekticizmus mellett - amit egy vidéki műsorterv jelent - ez a mozgékony, nem nagy anyagi befektetést igénylő színházi forma friss, eleven közéletiséget teremthet egy városban."

- *Egyetért-e a színház új főrendezőjének e gondolatával, és vannak-e terveik ezzel kapcsolatban?*

- A Bács-Kiskun megyei Tanács segítségével megkaptuk a volt megyei tanács dísztermét, melyet főbérletbe adott a színháznak. Ez voltaképpen kétszáz személyes nézőtérrel, büfével, ruhatárral, társalgóval rendelkező kis színház, melyben némi átalakítással a színpadon is, a nézőtéren is lehet játszani, mindenféle térformát ki lehet próbálni. Ezzel a színház egyúttal kiváló próbatermi lehetőséget is kapott. Itt folytatjuk majd a stúdiószínház munkáját. Terveink közt Audiberti *Árad a gazság,* Kocsis István *Tárlat az utcán,* Hristić *A terasz* vagy *Savonarola,* Scybor-Rylski *A kakasviadal* című művei szerepelnek. A kamaraszínház többrétű funkciót töltene be, ez szolgálná a megye amatőr színpadainak fórumát is, egyetemi színpadokat hívnánk meg vendégként, valamint fiatal művészeinknek is lehetőséget adnánk előadóestek megtartására. És itt szeretnénk a fiatalság színházbarát centrumát kialakítani.

- *E műfajilag sokrétű, színes műsorterv színvonalas megvalósításához jó rendezőkre, széles skálájú színészekre, nagyszámú társalatra van szükség. Milyen új erőket sorakoztat fel a színház ?*

- Ruszt József, az új főrendező Debrecenből szerződött hozzánk, Szőke István, most diplomázott rendező a főiskoláról, Angyal Mária a Szegedi Nemzeti Színházból. Új színészeink többek között: Gurnik Ilona, Szakács Eszter, Biluska Annamária, Pécsi Ildikó, Varsa Mátyás, Farády István, Szilárdy István, Trokán Péter, Lengyel János.

- *A városban hosszú évek óta nagy probléma a színészek elhelyezése. A kevés férő-helyű, korszerűtlen színészház semmiképpen sem alkalmas már arra, hogy huzamosabb ideig a színművészek lakhelyéül szolgáljon. Néhány éve szó van már róla, hogy a megyei tanács támogatásával új színészház épül. Megvalósul végre ez a terv ?*

- A színház ügyében megyei, végrehajtó bizottsági ülést hívtak össze, s ezen határidőre, 1975-re határozták el az új színészgarzonház felépítését. Addig is, ez év őszétől kétszer háromszobás, külön bejáratú, tizenkét ember elhelyezésére alkalmas, korszerű, fürdőszobás lakások s még húsz megfelelő szállás áll átmenetileg rendelkezésünkre.

- *Mi a helyzet a körzetesítéssel, és hogyan alakulnak kapcsolataik a szolnoki Szigligeti Színházzal?*

- Az a terv, hogy négy színház (Szeged, Kecskemét, Szolnok, Békéscsaba) tanácsát, igazgatóit és a Művelődésügyi Minisztérium illetékeseit felkérve, olyan álláspontot alakítsunk ki, melyben közös nevezőre jutunk a színházak tájhelyeinek ügyében. Szeretnénk kialakítani a kérdéses nagyközségekre és városokra (Orosháza, Hódmezővásárhely, Szentes stb.) vonatkozólag az elsődlegesség, másodlagosság stb. jogát. Tárgyalást folytattunk Baja város vezetőivel is. Közönségüket rendszeresebben fogjuk ellátni színházi előadással, s már év közben minden darabból két előadást is tartunk. Emellett megtartanánk a nyári vendég-játékot is, egyheti időtartamra csökkentve. Folytatódnak a szolnoki társulattal a megkezdett cserejátékok is. Az el-múlt évadban mindkét együttes két bemutatóval szerepelt a másik városban. Szeretnénk ezt kiszélesíteni jó értelemben vett művészi tapasztalatcserévé. Ez azonban csak úgy jöhetne létre, ha a színházak nemcsak „jönnek, játszanak és utaznak" hanem az előadások utáni beszélgetések őszinte légkörével, egymás gondjainak, sikereinek megismerésével hozzájárulnának mindkét színház művészi fejlődéséhez.

*

Lovas Edit, a Békés megyei Jókai Színház új igazgatója először a jövő évadban bemutatandó darabokról s a velük kapcsolatos elvi kérdésekről beszélt:

- A zenésműsorterv összeállításánál a kiindulási alap egy kérdés volt: hová lesz a diákbérlő, aki az iskolából szervezett formában jut el a színházba? Diákbérleteink, ifjúsági előadássorozataink zsúfolt házzal mennek. És abban a pillanatban, amikor ez a szervezett forma megszűnik, s a diák kiesik abból a szoros közösségből, amit az iskola és a diákmozgalom jelent, egyszeriben hűtlen lesz a színházhoz. Az ő felkutatásukra s részint meg-őrzésükre egész zenésműsortervünket a „fiataloknak a fiatalokról" tematikában állítottuk össze. Tarthatatlan az a helyzet, hogy az utcán táskarádióval mászkáló, bizonyos szórakoztató zenei ízlésben fel-nőtt fiatalok a színházban nem elég korigényes zenével találkoznak. Akik a kötelező oktatás, a könyvkultúra, a tömegkommunikációs eszközök folytán már eljutottak egy bizonyos színvonalra, természetes, hogy nem fogadják el az irodalmilag igénytelen, silány, tematikailag korunktól idegen előadásokat. Miért csodálkozunk azon, ha egyik oldalon igénytelenség van, és arra a másik oldalról érdektelenség felel? Próbáljunk meg igényességgel fellépni, hátha az igényesség majd érdeklődést vált ki. Operettet jövőre egyáltalán nem játszunk. Kizárólag csak mai, modern zenés játékokkal kívánunk foglalkozni, még az úgynevezett „kommersz" zenés vígjátékokat is szeretnénk mellőzni. Minimusicalekkel dolgozunk, és ez feltétlenül meg kell hogy szabja zenés színjátszásunk jellegét. Bemutatjuk többek között Tom Jones *Fantasztikusát,* musicalt íratunk Čapek *Rabló* című lírai vígjátékából, és eljátsszuk Katajev *A kör* négyszögesítésének zenés változatát. A prózai műsor gerincét három dráma képezi: Tamási Áron *Boldog nyárfalevél* című lírai vígjátéka, Schwajda György *Mesebeli János* című darabja és Németh László *Villámfénynél* című drámája. Németh Lászlót szín-házunk nagyon régen játszott; jó lenne, ha a megye és a város közönsége megismerkedne egyik legnagyobb élő klasszikusunkkal. Bemutatjuk még Shaw *Caesar és Cleopatráját* és Wilder *A mi kis városunk* című színművét, valamint két gyerekdarabot (az egyik Saint-Exupery *A kis hercege).*

- *Tapasztalhatjuk, hogy az élet minden területén nehezebb a női vezetők dolga. Több szorgalom, több munka kell ugyanahhoz az eredményhez és ugyanolyan tekintély megszerzéséhez. Hogyan ítéli meg ezt a kérdést, mint újonnan kinevezett színházigazgató?*

- A kérdést rendezői diplomám átvételekor, valamint főrendezői kinevezésem alkalmából is feltették nekem. Akkor is és most is csak azt tudom válaszolni, hogy a gyakorlat fogja eldönteni. Hozzáteszem, hogy soha a pályámon eddig nem éreztem semmilyen hátrányát annak, hogy nő vagyok. Bizonyára vannak, akik nem fogadták és nem fogadják eleve nyitott lélekkel ezt a tényt, de úgy érzem, vagy van valakiben képesség a vezetésre, s akkor elfogadják, vagy nincs, és akkor ne is fogadják el. Ezt akkor is vallom, ha ezzel magamra mondom ki az ítéletet. Végül is a jövő fogja eldönteni ezt a kérdést.

- *Hogyan fogalmazná meg igazgatói hitvallását ?*

- Hiszem azt, hogy a mi társadalmi rendünkben a vezetés nem lehet más, mint szolgálat. Ha abból az aspektusból

nézzük a vezetést, hogy az nem más, mint egy ügynek legjobb tudásom, tehetségem, művészi és emberi becsületem maximális igénybevételével való szolgálata, akkor ez a vezetői módszereket is determinálja. Esküdt ellensége vagyok mindenfajta antidemokratizmusnak, mi-közben tudom, hogy a színház jellegénél fogva nagyon mérsékelten lehet csak demokratikus intézmény. A színházban a legfontosabb személynek a színészt tartom, aki minden este kimegy a színpadra, és mindig törekszik az élményt adó elő-adásra. A legmagasztosabb kultúra sem
ér egy fabatkát sem, ha nem jut el azokhoz, akiknek szánják. Mindnyájan érezzük, hogy a kollektív szórakozások hát-térbe szorultak, ezen változtatni kell, fel kell ébreszteni a színház utáni vágyat, és ápolni kell azt a hitet magunkban, hogy a színház él és hat. Az igazi jó színház az én elképzelésem szerint az érzelmi hatásokon keresztül váltja ki a törvényszerű
és elmaradhatatlan erkölcsi hatást. Hiszek abban, hogy egy jó színházi előadásnak megvan a maga erős hatásfoka, és hogy a világnézeti tisztánlátáshoz nagyon hatékonyan tudja hozzásegíteni az embereket. Terveinket közösen szeretnénk megvalósítani a színház új főrendezőjével Szűcs Jánossal, aki egy éve került hozzánk a Mikroszkóp Színpadról. Ez az erős színészpedagógiai érzékkel meg-áldott fiatal rendező színházba lépésének első pillanatától igen jól megtalálta az utat színészeinkhez. A társulat egyébként is igen jó erőkkel bővült, hozzánk szerződött a főiskoláról Karinthy Márton rendező, de új színészeinkre, többek között Agárdi Ilonára, Dévay Camillára, Áts Gyulára is nagy feladat hárul.

- *Vidéki színészeket a fővárosiaknál jóval ritkábban foglalkoztat a film, a rádió, a televízió. Ez valamennyiük közös problémája. Még akkor is nehéz megoldani, ha tudjuk, hogy a pestiek túlhajszoltsága sokszor felületességet eredményez, ezzel szemben vidéki színészek gyakoribb szerepeltetése művészi fel-frissülést hozhat. (A népszerűségről és az anyagiakról nem is beszélve.) Van-e valami elképzelése arról, hogyan lehet színészeinek több lehetőséget biztosítani, hogy a színészi megnyilvánulás fenti formáit is átélhessék?*

- Meglehetősen különleges elképzelésem van erről a kérdésről. Ezt az elképzelést loptam. Amikor Belgrádban vendégrendeztem, egy számomra döbbenetes helyzet fogadott. A színházban a próbatábla minden héten egyszer jelent meg. Az egész heti próbatáblát köteles volt a rendező csütörtök délben két órakor a színészek rendelkezésére bocsátani. Ez igen alapos felkészülést, jól ütemezett munkatervet igényel. Ezt a módszert azért vezették be, hogy a színész egy hétre előre pontosan lássa elfoglaltságát, és szabad idejével szabadon rendelkezhessen. Én egy kicsit a mi körülményeinkre szeretném ezt aktualizálni és egyúttal kibővíteni. Kísérletképpen be fogjuk vezetni az egyszer egy héten megjelenő próbatábla rendszerét, és ezen a napon színházunk titkársága táviratilag vagy telefonon feladja a rádiónak, a televíziónak és a filmgyárnak színészeink következő heti elfoglaltságát. Bizonyára e szervek is örömmel veszik e próbálkozást, hiszen nekik sem mindegy, milyen széles skálát tudnak felvonultatni produkcióikban. Szerintem a magyar színházművészetnek sok rejtett tartaléka bukkan fel egy-egy ilyen szerencsés esetben.

- *Milyen új módszereket sorakoztat jel a színház az eddigi nézőközönség megtartására és újabbak megnyerésére, valamint a fiatalság visszahódítására?*

- Színházi propagandánk teljesen korszerűtlen, elavult, talán nincs is. Az a mondás, hogy „jó bornak nem kell cégér", teljesen idejétmúlt. Bár a jó bornak Magyarországon valóban nem kell cégér, de minden másnak igenis kell. Nekünk is meg kell próbálnunk a közönséget szinte bombázni a színház létével. Meg kell keresnünk és találnunk a szín-házi propaganda új formáit. Egy video-buszt kívánunk létrehozni, olyan mikro-buszt, melynek belsejében egy vetítő-felszerelés, hátulján egy tejüveg található, ahová hangosfilmet fogunk vetíteni a megye egész területén (részleteket az elmúlt évad sikeres előadásaiból), valamint színészeinket fogjuk propagálni. Azzal a sztereotip módszerrel, hogy harminc másodpercenként megismétlődik az a mondat, hogy „váltson színházbérletet!" A reklámot a lakótelepekre is ki kell terjeszteni, egy ilyen lakótelepen 10-12 ezer ember él, s ezek a maguk zárt egységével külön világot alkotnak. Valószínűleg itt bujkál az a korosztály, a fiatalság, mely eltávolodott a színháztól. A propagandához tartozik az is, hogy jó kapcsolatba kerültünk a szocialista brigádvezetők klubjával, akik a művelődés ügyét célul tűzték ki. Meghívjuk őket főpróbáinkra, s ezáltal is élőbbé és közvetlenebbé szeretnénk tenni a kapcsolatot azzal a közönséggel amelynek előadásainkat szánjuk. Állandóan emlegetjük, hogy alakítsuk ki a színházharátok körét. Arra gondoltunk, hogy létrehozunk egy olyan színházi jellegű megmozdulást, melybe bevonjuk nézőinket, és itt idővel csoportosulni fognak a színházbarátok. Egy irodalmi klubot vagy presszót, vagyis egy nevenincs színházi formát próbálunk létrehozni a művészklubban, mely alkalmas arra, hogy a modern irodalom reprezentánsai közül bemutathassunk monodrámákat, két-három szereplős egyfelvonásosokat. Ezt közvetlen, baráti formában tervezzük, a feketekávé benne foglaltatik a jegy árában, minden előadásnak lesz egy házigazdája, aki a nézőknek rövid, nem tudományos, ám ismeretterjesztő bevezetőben elmondja, mi az, amit látni fognak, beszél a szerzőről, azokról a stílustörekvésekről, melyeket az író képvisel, színészeinkről, a megvalósítás útjairól. Ha á megjelent nézőknek kedvük van, előadás után ott maradhatnak, s lehetőség nyílik a beszélgetésre, vitára, a mindenkori' házigazdával s a színészekkel. Ezt mindkét fél (a színészek és a nézők) szempontjából hasznos kezdeményezésnek érezzük.

- *Miről beszélne még, amit fontosnak érez?*

- Elmondanám, hogy a Békés megyei Jókai Színház kezdeményezésére kialakult kapcsolatokat a romániai színházakkal továbbra is szeretnénk fenntartani. Október folyamán vendégszerepel nálunk az Aradi Román Állami Színház, s mi még ez évben viszonozzuk a vendégjátékot. S még egy problémáról szeretnék beszélni. Én nemcsak a rendezői, hanem a tervezői szereposztásban is hiszek. Nem vagyok híve annak, hogy egy tervező (díszlet- és jelmeztervező egyaránt) megtelepedjen egy színháznál, és az évad meghatározott számú előadását megtervezze. Nem minden embernek tetszik egyformán minden darab, egyik tervezőnek a térkialakító képessége erősebb, másik a vizualitásra törekszik. Bár a színházra több gondot ró, ha nincs állandó tervezője, viszont változatosabbá, színesebbé, gazdagabbá teheti az előadások látványi részét.

A beszélgetés végén leemelt a könyvespolcról egy Hemingway-kötetet, fellapozta, és felolvasott egy részletet: „Hagyd békén azokat, akik meg akarják váltani a világot. Ha eljutottál odáig, hogy világosan látod és egységben, akkor, ha bármelyik részét csinálod meg, ha igazán meg van csinálva, benne lesz az egész. Az a dolgod, hogy végezd a munkád, és tanuld meg megcsinálni."

Cserje Zsuzsa

fórum

ROMHÁNYI LÁSZLÓ

A mindennapi színházi gyakorlatról

(Mint színházrendező szakos főiskolai hallgató, két évet a Thália Színházban töltöttem. A gyakorlóévek személyes tapasztalatait fogalmaztam meg.)

Bonyolult és változó világunk egyre több bonyolult és változó színházi formáról tudósít. Legutóbb Szántó Judit vetett felszínre egy hangzatos fogalmat *A csendes amerikai* bemutatója ürügyén. Felállított egy tételt, amely szerint: a Thália Színház Kazimir Károly „hiányszínháza".

Megvallom, a tétel legutolsó, idézőjelbe tett pontját nem értem.*

Idézőjel nélkül sem.

Thália az egyetlen magyar »mainstream« prózai színház, amelynek határozott profilja van . . . A sokat vitatott és áhított profil egy helyütt már adott valóság…"

Újabb kategorikus kijelentés, amely Kazimir Károly művészi törekvéseit ugyan elismeri, de figyelmen kívül hagyja a fővárosi és egyes vidéki színházak erőfeszítéseit.

A cím kihívó figyelmeztetése szerint e határozott profilból azonban hiányzik valami.

A „hiányt" (szerencsére) a közönség nem érzi. Pedig nincs bérletrendszer, amely a közömbös és érdektelen produkciókat megmenthetné az elsüllyedéstől. Hivatalos felmérések szerint a Thália az egyik legnépszerűbb színház a fiatalok körében. A baj ott kezdődik, ha üres a nézőtér, ha a közönség messzire elkerüli a pénztárakat; ekkor vastagon oda kell húzni az egyenlőségjelet a Szántó Judit-i tételhez.

A hiányszínház ugyanis nem új színházi alapfogalom, hanem közönségszervezési kategória.

A hiányszínház az a színház, amelytől valamely oknál fogva elfordul a közönség.

A vita szükségszerű, mivel napjaink kritikusi divatslágere a színházak válságáról írni, beszélni és nyilatkozni. Kényelmes feladat vagdalkozni a külső szemlélődő pozíciójából. Olyan a mai kritika válságérzete, mint az életmentőé, aki a vízben fuldoklónak a partról ad tanácsot.

A kritikusok többségének - kivételek akadnak - kevés ismerete van egy színház üzemeltetési gondjairól és nehézségeiről.

A Thália Színház épülete elavult: a széksorok recsegnek, a székek kényelmetlenek, a padozat megrepedt. A világítás korszerűtlen, szellőztetni nem lehet. A színpad technikai felszerelése minimális. Az öltözők zsúfoltak, egészségtelenek. Próbaszínpad, társalgó, tornaterem nincs. A Tháliát átépítik. A feltételek lényegesen javulnak, de a gondok nem oldódnak meg. Az évadkezdés bizonytalan. A színháznak a nehézségek ellenére is teljesítenie kell előadásszámát, be kell töltenie társadalmi funkcióját.

Mi köze a kritikának egy színház „belső" gondjaihoz? Nagyon is sok. A lehetőségek gyakran sokkal szerényebbek, mint a megvalósult előadás.

A divat azonban kötelez, bírálni rangot jelent, és a közönség kulturális felvilágosítása, nevelése helyett a kritika (sajnos) egyre gyakrabban szakmai, zárt ügyekbe bonyolódik. Ennek egyenes vonala a személyeskedéshez vezet. A cikk írója is ezt teszi, felidézi az egy évtizeddel ezelőtti emlékeit. Bevallja, hogy kedvetlenül dolgozott együtt a színházzal. Miért tette ? Nem kellett volna elvállalnia a műfordítást. Talán a rosszízű munkaemlék az oka, hogy erőltetetten állítja egymás mellé az *Amerikai tragédia* és *A csendes amerikai* dramaturgiai-rendezői gondjait, feladatait. Ezt a „kényszerházasságot" a két megvalósult előadás nem bírja el. Egyszerű oknál fogva: eltelt tíz esztendő. Nagy idő egy színház, különösen egy rendező életében. Tíz év alatt a Thália és Kazimir óriási utat tett meg. A tíz évvel ezelőtti impressziókat felesleges a mélyhűtőből elővenni.

A csendes amerikai bírálatával nem akarok pereskedni. Az előadásnak minden várakozást felülmúló közönségsikere van, mégis: tisztelni kell a kritikus okosan vitázó hozzászólását. Ez a feladata. Sajnos *A csendes amerikai* bemutatója csak ürügy, hogy válságérzetét a Thália Szín-házzal kapcsolatban kifejtse. Recenziói mögül színházigazgatási tippekbe bonyolódik.

„Üdvös lenne, ha Kazimir színészei gyakorlatot szereznének a klasszikusokban, vagy - uram bocsá' - egynémely szórakoztató bulvárdrámában."

Válaszidézet Kazimir könyvéből: „Soha nem rendeztem, s ezután sem szándékozom rendezni bulvár vagy bármilyen kommersz darabot. A szórakoztató ipar teljesen idegen tőlem, egyszerűen nem tudok vele mit kezdeni - nem tudok vele mit kifejezni."

Az idézetvitához csak annyit: a határozott profil nem azonos az eklektikus műsorpolitikával.

A nemzeti jelleg kérdése

A „hiányszínház" létének, valódiságának már-már rögeszmeszerű bizonyítása vakvágányra viszi a kritikust. „A nemzeti jelleg Kazimir »hiányszínházának« egy további és nem kevésbé fájó hiánya." A műsorfüzet az ellenkezőjéről vall. Ne idézzük fel a *Rozsdatemető* vagy a *Tóték* sikerét, cáfolatul egy csokor a legutóbbi két év „hazai" terméséből: Petőfi: *Tigris és hiéna*, Csurka: *Szék, ágy, szauna, Bartókiána*, Illyés : *Bál a pusztán*, Weöres : *A holdbeli csónakos.*

Továbbmegyek: *a Kalevala* világa talán nem a legősibb magyar néphagyományokat idézi?

A Thália Stúdió működése a legélesebben tiltakozik a nemzeti problémák hiánya ellen. Csurka István, Jókai Anna, Hubay Miklós, Fekete Sándor legújabb műveit *ugyanaz a társulat* játssza estéről estére, mint a Nagymező utcában.

A Thália Stúdió profilja nem lehet „alapvetően idegen" a Thália Színház műsorpolitikájától. A Stúdió az a szín-házi műhely, ahol a kényes, a mindennapi társadalmi kérdések vetődnek föl új módszerek, kifejezési eszközök tükrében.

A színészek védelmében

Az alcím rossz. Kérdőjelet kell tennünk a végére. Nincs szükségük védelemre.

Kozák András a Jancsó-filmek, Bartók, Enja Hangan után igenis játssza csak el Pyle-t, a *Tüzet viszek* Mátéját, *a Bál a pusztán* Diákját. A szerepek méltók hozzá. A színész tehetsége: agya és szíve - *érték.* Kár ettől a kincstől megfosztani a közönséget. A film, a tévé, a rádió megfelelő alkalom a poentírozásra, „ahol nemcsak belülről, a mélyből, de kívülről és a felszínről" ábrázolhat. *Ha tud.*

A jó színész ott is az agyát és szívét használja. Ettől egyéniség. A műfaji sokszínűség pedig újabb erőgyűjtés a soron következő nagy színpadi feladatokhoz.

Meglepődve olvastam, hogy a Thália

---

* „Az is lehet, hogy egész rendezői mód-szerem csak a megfelelő drámai termés hiányából született meg; ..." Ez az idézet, mellyel Szántó Judit tanulmánya kezdődik, Piscator Das politische Theater című könyvéből való. (Magyarul megtalálható a Színészek, rendezők c. tanulmánykötetben, Gondolat, 1964, 55. old.)

arcok és maszkok

Pogány Judit igazsága

Epizódszerep Kaposvárott Katajev *A műveltség netovábbja c.* vígjátékában: egy kedves, fiatal villamoskalauznő, aki fekvőhelyül egy- ágyat bérel a húszas évek Moszkvájának *kommunalnaja kvartyirájá*ban, és szerepe mindössze annyi, hogy időnként bevágtasson a színre - mert villamosa általában éppen a ház előtt romlik el és végül feleségül menjen a nagy-szájú, dologtalan és munkakerülő főhős fiához. Epizódszerep, amelyben csak természetesnek, fiatalnak és kedvesnek kell lenni, és ha valaki gyöngén játssza el, fel se tűnik, mert nem ezen a szerepen áll vagy bukik a darab és az előadás.

Pogány Judit az első jelenettől kezdve mindvégig jelen van a színen, még akkor is, ha történetesen hosszú tízpercekig nem látjuk. Jelen van azzal az atmoszférával, amelyet megteremtett, és amely távollétében sem oszlik szét. A darab elejétől, amikor albérleti kádjából kikászálódik, mindvégig öntudatos testiségével és csaknem a közönségességig nyílt és őszinte nőiességével ragad meg bennünket, és persze a jövendőbelit. Nem nádszálkirálynő és nem polgári naiva, nem a sematikus darabok testetlen népi jótündére. A jövendőbelinek nemcsak azt engedi meg, hogy csipkedje a kádban, de őszintén élvezi is, kéjesen bugyborékolva nevet, és kígyózik, amennyire a szűkre szabott kád engedi. Ez a kéjes, mélyről bugyborékoló és csaknem obszcén kacagás azáltal válik teljessé, hogy a kis villamoskalauznő ugyanakkor hosszú, földig érő szoknyáját, amely a kifacsarodott helyzetben fel-felcsúszik a bokája fölé, állandóan visszahúzogatja, ahogyan a környezet diktálta szemérem megköveteli tőle, vagyis külsőségekben alkalmazkodik az álszeméremhez, de látszik, hogy őszinte lényétől ez a külsőség teljesen idegen. Amikor később Pogány Judit egyedül ül be a kádba, és a már megszokott mozdulattal ismét a bokájára húzza a szoknyát, felidéződik bennünk az előző jelenet, és azonnal beugrik az egészségesen ordináré hangulat.

Ez persze lehet rendezői találat is, jó ötlet, de csak véletlen rátalálás. Hogy azonban másról van szó, az akkor derül ki, amikor Pogány Judit a szerepe szerint a nyilt szinen, *a kommunalnaja knartyira* viszonyai között átöltözik. Nem bújhat el a bakkecskeszerű, a színlap szerint „cseppet sem fiatal, állástalan férfi" (jövendőbeli apósa) elől, és nem bújhat el a közönség elől sem. Ha egy polgári előadásban egy színésznő kombinéra vetkőzik (különösen, ha fiatal és jó alakú, mint Pogány Judit), akkor a polgári előadás nézői a színésznőt bámulják, és nem az alakításra figyelnek. Azt várhatnánk, hogy a vetkőző Pogány Judit még érzékibb, mint a kádban vihorászó. De nem. Egy csapásra eltűnik belőle az érzékiség. Bevonul egy ott heverő virágcserép mögé, amely ugyan nem fed el semmit, de általa jelezhető, hogy a villamos-kalauznő kivonja magát a forgalomból, és eszünkbe sem jut, hogy ne az alakítást és a helyzetkomikumot figyeljük, hanem a női testet.

Amikor azonban a jövendőbelivel kettesben maradva a kádba heveredik, nyaktól bokáig begombolkozva, és a csizmáját hirtelen mozdulattal és váratlanul fegyöngyöző kacagással lerúgja a lábáról: olyan parancsoló erejű felhívást tesz közzé, amelynek lehetetlen ellenállni. A csizmával egyszerre minden lefoszlik róla, ami mesterkélt és természetellenes, és jövendőbelije azonnal, hanyatt-homlok kénytelen a saját csizmáját is lerántani. Pogány Judit kalauznője még ezzel sem elégszik meg, és most már a figura kritikáját - vagy inkább másik oldalát is megmutatva, természetesből szemérmetlenné válik: meztelen lábikójával bugyborékoló, mohó és rafinált kacagás közepette jövendőbelije igen kényes testrészét kezdi ingerelni. Hogy aztán kipattanjon a kádból, és menekülni kezdjen, mert a jövendőbeli először vegye őt feleségül.

Pogány Judit kalauznője természetes, őszinte, fiatal és temperamentumos, jókedvűen és bizakodva vág neki az életnek, a kalauzkodásnak és a házasságnak. Pozitív hős, ahogyan a szerepében meg van írva. Csakhogy ennek a naiv kislány*nak* feltehetőe fölös számban vannak keserű tapasztálatai, mert ami adottsága és bája, az egyéb híján a tudatosan forgatott fegyvere is. Fiatal testével támad és védekezik, az alkalomhoz illő finomsággal vagy esetleg közönségességgel.

Pogány Judit típust teremtett. Már korábban is ennek a típusnak változatát játszotta el Szép Ernő *Patika* című darabjában, ahol kevesebb bájt és több durván számító édelgést mutatott fel ugyancsak egy epizódszerepben. Ez a típus, amelynek különböző megjelenési formáit kutatja Pogány Judit, feltűnően nem intellektuális lény, és ezzel a vonásával erősen különbözik a nálunk megszokott nőábrázolásoktól. Ez a típus egyáltalán nem olyan, amilyet beidegződéseink és tapasztalataink alapján egy fiatal színésznőtől elvárhatnánk. Ilyen nőalakot előtte nem nagyon játszottak nálunk.

Pogány Judit valami új jelenséget fogalmaz meg, és alakításai azért olyan frissek és eredetiek, mert nem a szakma igényeinek és elvárásainak tesz eleget, hanem rövidre zárja a színész és a közönség közötti utat. Nem irodalmi lányala-

---

színészei „gyakran tűnnek fakónak, kedvetlennek, eszközeik alig fejlődnek, és feladataik is meglehetősen monotonok." Harsányi Gábort a múlt év tavaszán felkértem, hogy játsszon a főiskolai vizsgarendezésemben. Örömmel vállalta, mert *kevés külső elfoglaltsága* volt. Közben bemutattak egy tévéfilmet, és Harsányi szinte egyik óráról a másikra a legfelkapottabb színész lett. A színház után a szakma is elismerte. Kirobbanó, fejlődő tehetség.

Két év alatt közvetlen közelről figyelnettem a színészek munkáját a mindennapi, ideget-energiát őrlő próbák során. A 'Tháliában a színészekre óriási feladat hárul: társalkotói a rendezésnek. És itt eljutunk a vitatott *műhelymunka* kérdéséhez. *Van, létezik.* Máskülönben lehetet-len megidézni a távol-keleti, a több ezer éves indiai, az ősi finn-magyar népművészetet. Kazimir Károly minden egyes rendezése egyben a kollektív munka sikere is. Színészei azért artisztikusabbak, fegyelmezettebbek, mozgáskultúrájuk azért kifejezőbb más társulatok átlagánál, mert minden próbaciklusban újra kell bizonyítaniuk. Színészi eszközeik így fejlődhetnek, és *évről évre gazdagodnak.*

A rövid próbaperiódus miatt a munkatársakra is óriási előkészítő és gyakorlati feladat hárul. A többnyire fiatalokból álló színészek, az ügyes statisztéria, a fiatal színházi emberek munkája - *lelkiismeretes, valódi műhelymunka.*

A korszerű, társadalmi-politikai célokat magára vállaló színházban minden előadás ebből a lelkiismeretből születik és táplálkozik.

kok megformálásából indul ki, nem a magyar színésznői hagyomány felől közelít a valósághoz, hanem közvetlenül, előítéletek nélkül szemléli, elfogulatlanul, szuverén módon.

Ruttkai Éva álmodozóbbnak, tisztábbnak, kedvesebbnek indult, Törőcsik Mari törékenyebb, légiesebb, szomorúbb, melankolikusabb volt, mindketten - és más nagy színésznők is - olyan típusokat, olyan nőideálokat indítottak útjukra, amelyekre jellemző lehetett a gazdag lelki élet, az önfeláldozás, a szerelem valamennyi - hűvös és izzó - válfaja, megvolt bennük a rajongásra való képesség, eljátszhatták Júliát, és elvileg lehettek vagy lehetnek Szent Johannák is. Bonyolultak és érzékenyek, sebezhetők és sebeket osztók, szerelmes lehet beléjük az ember. Amellett mind a ketten kifejezetten irodalmi légkörbe léptek be, Ruttkai Éva a magyar polgári színjátszás, az úgynevezett realista stílus nőideálját folytatta, Törőcsik Mari pedig irodalmias népi naivaként kezdte pályafutását. Ruttkai és Törőcsik típusainak ősei a harmincas évek magyar filmjeiben már megvoltak, és ma is sikeresen élnek tovább fil men és színpadon, ideálként jelen vannak a főiskolán, normaként pedig a közízlésben.

A Pogány Judit által felfedezett típus mai ízlésünk szerint nem lehet Júlia, és nem lehet Szent Johanna. Ez a típus szimplábbnak, átlátszóbbnak, mondhatni primitívebbnek tűnik, mint a korábbi évek nőideáljai, nyíltabban számító, őszintébben és felszabadultabban vallja be, hogy nemiség is van a világon, és ami talán a legfontosabb: sokkal kevésbé álmodozó, sokkal közelibb és kézzelfoghatóbb célok után fut, és sokkal keserűbb, mint megszoktuk.

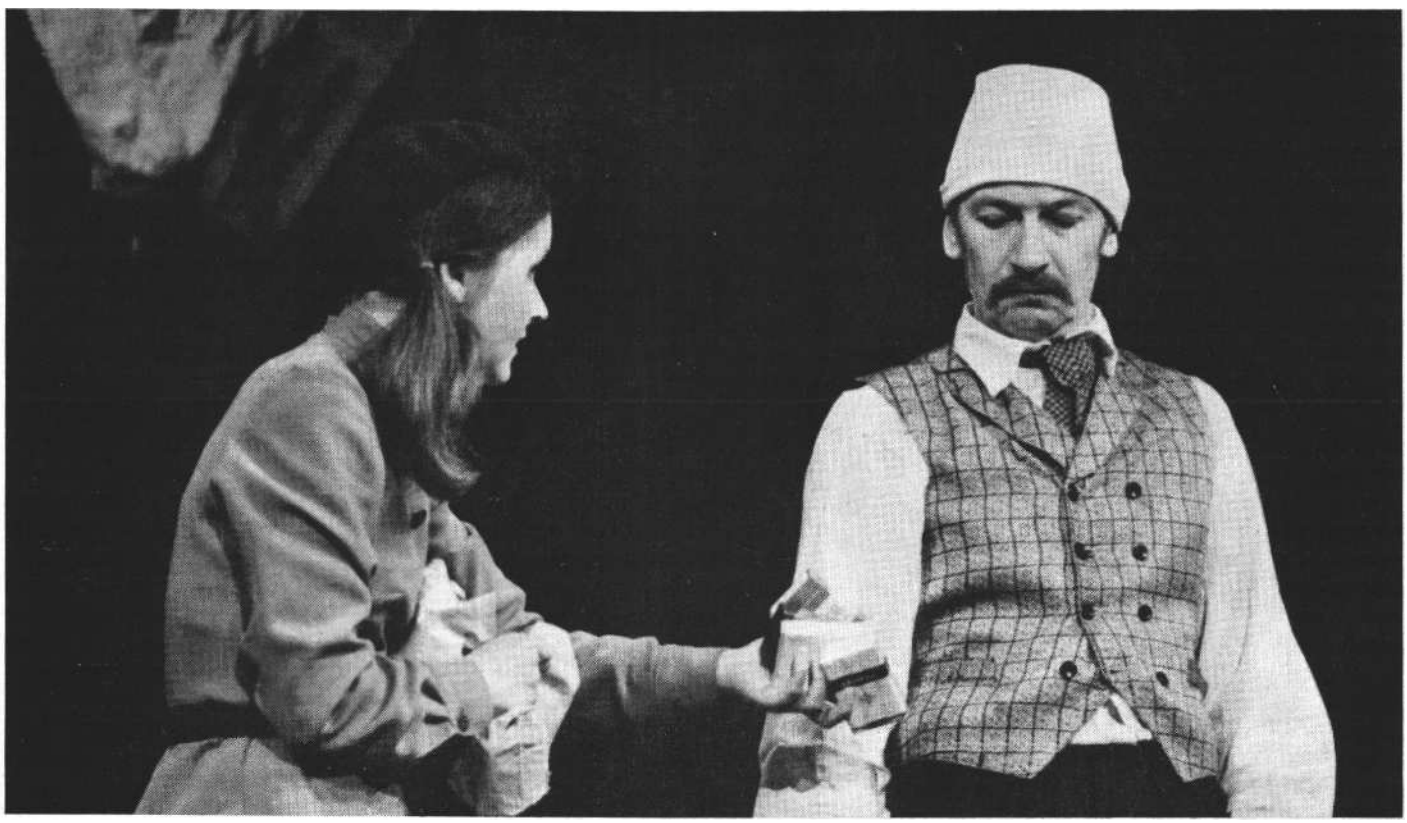
Ebből a típusból hiányzik valami, amit öntudatlanul elvárunk egy fiatal lánytól a színpadon. Talán az élet értelmének tudata, női és emberi küldetésének érzete hiányzik belőle. Másképpen affektál, mint megszoktuk, műveletlenebbül, nyersebben, egész lénye céltalanabb, mint ahogy eddig fiatal lányokat ábrázolni szoktak. Brutálisabb nőstény, és ha bájos, akkor számítóbban az. Pogány Judit olyan fiatal nőtípus változatait próbálgatja epizódszerepeiben, mely típusból mintha hiányozna a költészet, a kedvesség, az önzetlenség és általában csaknem mindaz, amit emberi értékként számon szoktunk tartani.

Pogány Judit azonban ezt a típust nemcsak figyeli, megközelíti és utánozza, hanem keserűen és kiábrándultan bár, de hisz is benne, és ezt a látszólag rideg, költészettelen embertípust szépséggel is meg tudja áldani. A primér életösztön és a gátlástalannak mutatkozó önzés csak álca. Ennek a típusnak földhözragadottság és kiszolgáltatottság a sorsa még akkor is, ha történetesen Pogány Judit vígjátékban játssza el, mint most a Katajev-darabban. Nem lehet olyan lenge, mosolygós, fajsúlytalan és tündérkedő, nem lehet olyan semmitmondóan jelentéktelen, mint ahogyan fiatal színésznőink az ilyesfajta szerepeket meg szokták oldani, mert ez a típus tragikus. Tragikus azért, mert egy kegyetlenül látó színész meg akarta látni ennek a típusnak a tragédiáját.

Az már aztán külön szerencse, hogy Pogány Judit annyi humorral tud tragikus hősnőket formálni az epizódszerepei-ben.

-ó-gy

Pogány Judit (Sura Klucsikova) Katajev: A műveltség netovábbja című vígjátékában Kun Vilmossal (Ekipazsev). (Kaposvári Csiky Gergely Színház)



SZÁNTÓ JUDIT

Pesti szemmel - bécsi színházakban

Herbert von Karajan meghirdette álmát: nemzetközi operatröszt, amely a világ nagy operaházait felváltva töltené meg produkcióival, ily módon részben rengeteg fölösleges költséget és egyeztetési munkát megtakarítva, részben minden műhöz az optimális gárdát biztosítva. A prózai színházban az efféle internacionalizmus - azt mondhatnám, szerencsére - elképzelhetetlen s elsősorban nem is nyelvi okokból. A nemzetközileg is érvényes színházi est - közhely ez már - par excellence nemzeti gyökerű. És éppígy: ha van is egy-két példa olyan utazó kritikusokra - egy Henry Popkinra, egy Ossia Trillingre gondolok -, akik, úgy tetszik, egyforma odaadással követik az angolszász, a jugoszláv vagy az izlandi színház fejlődését, olyannyira, hogy kritikáikból nemzetiségükre következtetni sem lehet, ez kivétel, ez valami más. E kitűnően felkészült szakemberek írásai elsősorban regisztráló jellegű beszámolók, de mozgósító hatásukban, továbbcsendülő gondolatiságukban nem mennek túl, mondjuk, egy nemzetközi vásárról szóló tudósításon. A tipikus színi-bíráló (és persze: színházi ember), ha át-lépi a határt, és néhány formaság elintézése, bekvártélyozás és esetleges átöltözés után végre, mintha mi sem történt volna, ismét ott ül egy morajló néző-téren, szemét a függönyre meresztve - átadja magát egy feltételes reflexnek: mi-helyt a függöny felmegy és elhangzik, bármily idegen nyelven, az első szó, minden reagálását egy alapszempont határozza meg, amit profánul így summáz-hatnék: na, mit tudtok? Jobbak vagytok nálunk vagy rosszabbak?

Ugyanakkor persze itt még sincs szó sem kárörömről, sem, a másik végleten, holmi rosszindulatú irigységről. Mert ennyiben a színikritikus valóban internacionalista: a gondokból, kudarcokból legföljebb vigaszt merít, a sikereknek, a nagy élményeknek pedig kész kitárni magát, hogy belőlük - ugyancsak vigaszt merítsen: hát igen, ezt is lehet, tehát érdemes gyürkőzni, érdemes rátenni egy életet erre a furcsa, luxusnak tűnő, mégis létfontosságú, erre a képtelen és gyönyörű mesterségre. A kérdés azután már csak az: kudarcokból, sikerekből mi és hogyan vihető haza, amikor az ember ismét átlépi a határt, és vámmentesen hozhatja be a tanulságokat.

Szezon végén ruccantam át Bécsbe, egy különös hazai szezon végén, mikor az évközbeni heves viták, a megkonduló vészharangok és az ingerült ellentámadások után az utolsó hetekben szinte nem is remélt oldódásféle állt be, amely nem szorítkozott pusztán békülékeny húrok pengetésére: néhány valóban jelentős produkció kedvező hazai és valósággal robbanékony nemzetközi fogadtatása ha egyelőre alapvető változást nem hozott is, de mindenesetre jó hangulatot, nyugodtabb, magabiztosabb kiindulást kínál 1973/74-nek. Innen érkeztem Bécsbe, ahol az Ünnepi Hetek ürügyén, de javarészt nem annak keretén belül, nyolc prózai előadást sikerült megnéznem. Felelőtlenség lenne azt mondani, hogy ezzel ismerője lettem az osztrák vagy akár csak a bécsi színházi életnek. Egy nemzetközi színikritikus számára a semminél is kevesebb lenne az, amit nyolc este után a bécsi színházról tudok. Egy mai magyar színikritikusnak: nagyon sok.

Az osztrák színház és a Burgtheater

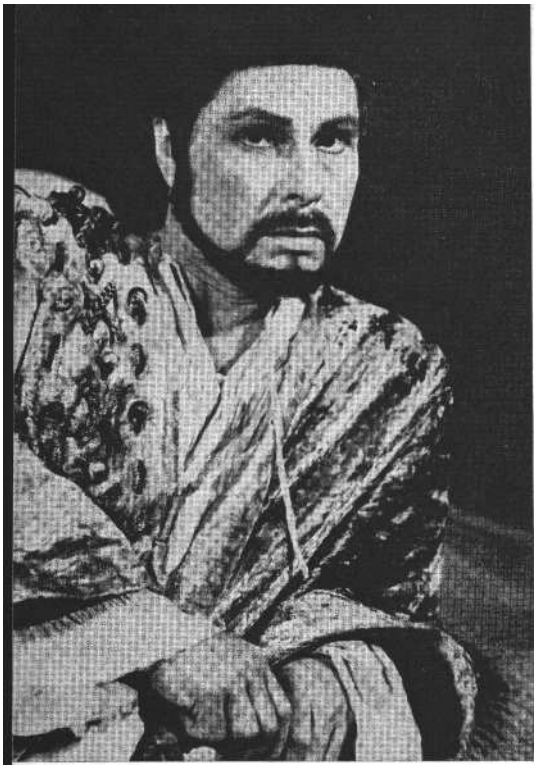
Adva van egy ország, illetve annak fővárosa, ahol a színházba járás régi, intézményesített, vitán fölül álló társadalmi hagyomány, ahol a valamennyire is művelt, kulturálisan érzékeny vagy csak „magukra adó" rétegek életében a színházlátogatás egyszerre ünnepi és ugyanakkor rendszeres-természetes esemény. Adva van egy ország, melynek színjátszása elsősorban kitűnő és közkedvelt színészeivel büszkélkedik; jelentős rendezői irányzatokat évtizedek óta nem adott tovább a világszínháznak. Adva van egy ország, amelynek rendszeres-folyamatos drámaírói hagyománya nincs, a nagy nevek egymástól elszigetelve, a stafétabotot tovább nem adva bukkannak fel drámatörténetében.

Ismerős a kép? Akkor álljunk meg, mert most a különbségek következnek. Ez az ország ugyanis gazdagabb a miénknél, a színházak állaga, technikai ellátottsága sokkal impozánsabb, a színpadképeken meglátszik, hogy itt „pénz nem számít", és a világhírű vendégrendezők egymásnak adják a művészbejáró kilincsét. De másfelől: ebben az országban mai hazai drámaíró neve legföljebb vékonypénzű kísérleti színházak tiszavirág életű röpcéduláin tűnik fel, vagy csak akkor, ha a külföld ugródeszkájáról már mint jegyzett világrekorder ugorhat vissza a honi medencékbe.

És ez utóbbi különbség sok mindent meghatároz. Igen, a Burgtheater megengedhette magának, hogy egyetlen évadón belül horribilis honoráriumért egymás után híja vendégrendezésre az olyan világszámokat, mint Jean-Paul Roussillon, Mario Missirolli, Roberto Guiccardini, Jean-Louis Barrault és Luca Ronconi, jövőre pedig már hivatalos Peter Wood és Walter Felsenstein. De ugyane Burgtheater 1945 óta egyetlen jelentős mai osztrák szerzőt sem tudott avatni, és ezért a gépezet, amely a neves vendégek rendelkezésére áll, technikailag kifogástalan, elegáns és látványos - de lényegében üresen jár. Az előadásokat nézve néha úgy éreztem: ezen a szinten akár Karajan álmát is át lehetne a prózai színházba ültetni. A nemzetköziség itt valami steril mutatvánnyá, egymást nem értő művészek párhuzamos magánszámaivá vékonyodott.

A nyolc este közül hatot a Burgtheaterben, illetve annak kamaraszínházában, az Akademietheaterben töltöttem, és ezzel illetékességem voltaképp tovább szűkül, bár nem annyira, mint hazai szemmel tűnnék. A Burgtheater ugyanis mind-máig sokkal hegemónabb pozícióban fémjelzi Bécs színházi életét, mint nálunk a Nemzeti Színház, amely mind profilját, mind rangját tekintve sokkal inkább egy bolyban halad a Madáchcsal és a Vígszínházzal, mint a Burg a többi bécsi színházzal; a két legjelentősebbnek, a Volkstheaternek és a Theater in der Josefstadtnak presztízse és színvonala igencsak alatta áll a mi másik két nagy színházunknak. Bár magam csak a Volkstheaterben jártam még, egyetlen előadáson, mégis az a benyomásom -- óvatosan fogalmazva, hogy aki a Burgtheatert látta, többet tud Bécs színházi életéről, mint a pesti színházról tudna az, aki csak a Nemzeti Színházat tanulmányozta.

A Burgtheater hosszú ideje tusakodik a súlyos feladattal: „megszüntetve megőrizni" nemes hagyományait, megújulni s mégis hűnek maradni önmagához. A megújulás lehetőségeinek nemcsak a hagyományok szabnak korlátot, hanem - talán kicsit ismerős komplexus ez is - a törzsközönség konzervativizmusa is amely azért vesz esti öltözéket, hogy ne csak önmagát lássa szépnek a gyönyörű antik tükrökben, hanem világát, rendjét érték skáláját is a hatalmas színpadon. Az új igazgató, Gerhard Klingenberg



Rolf Boysen Holofernesz szerepében Hebbel Judith című drámájában (Burgtheater, Bécs)

nyíltan kimondta: „A Burgtheater rendelkezik a világon alighanem a legjelentősebb színésztartalékkal, amely azonban részben kívülről, részben belülről, önmaga által magára kényszerített bilincsei és megkötöttségei miatt lehetőségeinek csak egy töredékét képes megvalósítani . . . Színházunk feladata az lenne, hogy a világ ellentmondásait ábrázolja; a mi közönségünk azonban nem tűr ellentmondást."

Az új igazgató természetesen, működésének első évében, reformjainak még csak az elején tart, de a látottak alapján nem jó irányban keresi a kiutat, és magyar szempontból nem árt hangsúlyozni ezeket a tévedéseket. A hagyományos műsor „fellazítása" szenzációs újdonságokkal (Bond *Learje,* Ionesco *Macbettje* stb.) nem hozhat igazi eredményt, ha ezekre sem a társulat, sem a közönség, sem a közhangulat nincs felkészülve. A puszta szenzáció hamar elül, és az ötletszerű modernkedések nem termékenyítik meg sem a közízlést, sem a további művészi munkát. És körülbelül ugyanez vonatkozik a neves külföldi vendég-rendezőkre is : a találkozás egyszeri ünnepi kivétel marad, még akkor is, ha rögtön átadja a helyét egy másik ünnepi ki-vételnek. Jean-Louis Barrault neve a Burg minden bérlőjének megér egy új estélyi ruhát, sőt, a színészek is elmond-hatják: dolgoztam Barrault-val is - de a Burgtheater Burgtheater marad, a „Burgschauspieler" „Burgschauspieler" és a hétköznapok hétköznapok.

Három nagy vendég - és amit maguk után hagytak

Három ilyen ünnepi kivételt is megismerhettem. Bevallom: ha nem is e célra készült estélyiben, de ünnepi hangulatban érkeztem a színházba, hisz sem Barrault-, sem Ronconi-rendezést még nem állt módomban látni. Mindhárom estén - éhesen maradtam. A teríték ünnepi volt, de az étel kasírozott, méghozzá nem becsületes színpadi kellékként, ha-nem mint magát valódinak feltüntető műtáplálék. (A Ronconi-rendezésre vonatkozik e megállapítás a legkevésbé.)

Voltaire *Candide-j*ának ügyes színpadi változatát 1971-ben egy olasz társulat: a Gruppo della Rocca állította elő a maga számára Roberto Guiccardini vezetésével, és a nagyhazai sikerre való tekintettel Klingenberg meghívta a szöveget és a rendezőt - de nem a társulatot. Hogy milyen lehetett az a színjáték, melyet egy olasz társulat kollektív munkával dolgozott ki magának és adott elő, nem tudom; de a sikert és a közfigyelmet aligha vívhatta volna ki az a színpompás és mégis vérszegény leporello, amely a Burgtheater színpadán bontogatta lapjait. A néző megkapta a nagy és kötelező klasszikus digestjét - és hozzá azt az élményt, hogy lám, milyen „olaszosan" fürgék és mozgékonyak is tudnak lenni az ő kedves színészei. Csakhogy - bár ez persze csak hipotézis - alighanem a tőlük idegen commedia dell'arte-stílusnak ez a lelkiismeretes és technikailag valóban dicséretes átvétele gátolta meg a színészeket abban, hogy elsajátítsák és átéljék azt a belső iróniát, azt a fanyar játékosságot, amely a képsort egyedül avathatta volna modernné és szükségszerűvé, amely a XVIII. századi pikareszk megközelítését frissé, korszerűvé tehette volna, és a szintézis egy magasabb fokán visszaível a jelentős művészi vállalkozásokat fém-jelző belső komolysághoz. Guiccardiniék az adaptációt egyébként meg-meg-szakították filozófiai közjátékokkal, melyekben Voltaire, Diderot és Rousseau konfrontálják nézeteiket és jutnak el azok rezignált kritikájához. E betétekben a színészek otthon érezték magukat: komorak, ünnepélyesek és unalmasak voltak, és egyszerűen nem tudták megteremteni a cselekmény vitázó-kommentáló filozófiai ellenpontját, a két elem teljesen elvált egymástól. Meglehet persze, hogy az eredeti olasz változat sem győzött volna meg jobban, és igazságtalan vagyok a Burgtheater terhére. De például a záró-kép nagy ötlete: a kerti idillen elterpeszkedő, embertelenül, sőt, „asszonytalanul" elhízott, gusztustalan Kunigunda mint a belterjesség optimizmusának élő cáfolata, arra vall, hogy az olasz társulatnak volt új és izgalmas mondanivalója a Candide-ról; csakhogy ennek érvényesülése félúton belefulladt a verejtékes latinosság etűdjeibe.

Ez az első esti élmény azonban még nem tompította várakozásomat: következik *Az úrhatnám polgár* Barrault-féle rendezése! Szép volt maga az elgondolás is: Molière halálának 300. évfordulóján épp e könnyű, kacagtató komédiával ünnepelni művész és műalkotás halhatatlanságát. Azt is reméltem, választ kapok színházba járó korom óta kísértő kétségeimre: csak mi nem tudunk Molière-t játszani, vagy világszerte utóéletének rossz szakaszát élie az az író, akit a primer asszociáció, a dráma nagyjaira gondolva, spontán Shakespeare mellé helyez? Nos, nem lettem okosabb. Jean-Louis Barrault nem adott választ, mert megkerülte a dilemmát. Úgy tetszik: megengedte magának, hogy a műben fel-vetett konfliktus és problematika ne érdekelje. Hadd hivtatkozzam egy konkrét, bár mechanikusnak tetsző adatra. A hét órakor megkezdett előadás első része fél kilencig tartott; ezalatt ment le az első két felvonás, a francia szövegben 27 oldal, vagyis a tanítómesterekkel való játék, úgyhogy a szünetben el se bírtam képzelni, hogy lehet a meghirdetett fél tízes befejezésig - háromnegyed óra alatt - eljátszani a többit, vagyis az egész sztorit, felvonultatni valamennyi, addig nem látott szereplőt, Nicole-tól és Lucile-től Cléante-on és Covielle-en át Dorante-ig és Dorimčne-ig, tehát eljátszani a szöveg további 6o oldalát (és itt a mamamusi-avatás szövegét be sem számítom). Lehetett. Megjelent mindenki, elmondta a magáét, a Comédie-Française és a Burgtheater egyesített klisékészlete alapján (persze e klisék nálunk sem ismeretlenek, és nem is mindig használjuk őket ilyen pallérozottan). Barrault ugyanis tudatosan és elhatározottan a túlduzzasztott első két felvonásra és a mamamusi-szertartásra épülő Molière-show-t rendezett, roppant látványos, gusztusos, nagy-vonalú, sőt, káprázatosan kiállított zenés-táncos spektákulumot (kárpótolva magát decemberi párizsi rendezésének kény-szerű szegénységéért - a Comédie-Française-be tervezett bemutató a mű-szakiak sztrájkja miatt a Tuileriák kertjében felállított sátorszínházba szorult). Lully zenéjét beatre és popra hangszerelték, a menüettek átolvadtak *a Hair* és a *Szuperszár* koreográfiai leleményeibe. Nem dramaturgiai vaskalaposság, hanem az először lelkesülten morajló nézőtéren

elterpeszkedő ásító unalom megosztott élménye tételi fel velem a kérdést: de hová lett Molière? Hová *Az úrhatnám polgár* és az úrhatnám polgár? Ha 1*973-b*an, Bécsben nincs mondanivalóm a sznobizmusról, a hamis csúcsok felé kapaszkodók vakságáról minden iránt, ami útjukat szegélyezi - akkor miért játszom el *Az úrhatnám polgárt?* Ha a látványos betéteket többre becsülöm a Jourdain úr figurájában is ott bujkáló tragikus-tragikomikus lehetőségeknél - miért épp az őróla szóló műre aggatom őket? Az önnön bőségébe belefúló nagy-szabású spektákulumot Barrault rendezte; de Molière *Az úrhatnám polgár* című színművének előadása elmaradt.

A három vendégrendezés közül a legsikerültebb Luca Ronconi *Bakhánsnők-p*rodukciója volt. Ronconi világos értelmezéssel és néhány igen szép rendezői elgondolással közelített Euripidész művéhez. A sokat vitatott és mai érzékenységünkkel egyértelműen meg nem is fejthető tragédiában ő Pentheusz mellett foglalt állást (ellentétben például a Thália 68-as előadásával, amely a zsarnokkal szemben a felszabadult életöröm Dionüszoszát ünnepelte). Ronconi a túl maga-biztos és túl szárazon doktrinér, de végeredményben rokonszenves racionalizmus tragikus bukását ábrázolta, egy olyan fékevesztett, romboló, sötét és anarchikus hedonizmussal szemben, amely egyszerre volt kannibalisztikusan-archaisztikusan rituális és egyben a mai narko és szexmániákat idéző. Dionüszosz, aki Ronconinál nem sugárzóan szép ifjú, hanem, Norbert Kappen alakításában, olajosan barna bőrű, mosolytalan, kissé pocakos és rosszindulatúan közömbös középkorú férfi, híveinek nem kínál sem többet, sem kevesebbet, minta világ minden problémájáról megfeledkező ekszt ázist, a nihillel való ájult egyesülés lehetőségét; csakhogy ez az életforma - mint sok esetben ma is - vonzóbbnak bizonyul legalábbis Pentheusz tisztes, de fantáziátlan és perspektívátlan józanságánál. E koncepciót több kitűnő ötlet hangsúlyozta, elsősorban a részben félmeztelen fiatal és idősebb nőkből álló kórus; partner nélkül is permanens ekszt ázisban fetrengő, beszámíthatatlan szerencsétlenek, gondosan megtervezett bomlott-szabálytalan csoportosításokban. Egyéni arcukat, énjüket rég feladták, ekszt ázisuk totális, de az öröm, a felszabadultság minden jele nélkül, mert totális kiszolgáltatott függőségük is kábítószerük szétosztójával: Dionüszosszal szemben. Eb ben a szellemben fogant Agaué nagymonológja is, amely már a gyanútlan kezdet első szakaszában sem sugároz egy szikrányi örömet, diadalt, hitet sem, csak valami baljós, vonagló, beteges túlfűtöttséget. Mindamellett még ez az előadás sem adott teljes élményt. A színészek játéka, a Pentheuszt alakító Sebastian Fischer kivételével, nem ünnepien, hanem konvencionálisan volt lassú, a Ronconi kívánta rituális tragikum súlyos lüktetését a maguk temperamentumához hígították; Kadmosz és Teiresziasz alakítói a komikus apa szerepkörében játszottak, az Agauét alakító judith Holzmeister pedig patetikus tragika volt, a századforduló akadémikus eszménye szerint. A rendezőt persze itt sem menthetem föl eleve, mégis az volt a benyomásom, hogy Ronconinak igazából csak Pier Luigi Pizzi izgalmas színpadképe és a kórus tagjai engedelmeskedtek; a színészekkel nem tudott megbirkózni, és *Bakhánsnők-*koncepciója saját terepén, saját embereivel sokkal nagyobb szabású, egységesebb produkciót szülhetett volna.

Három „autochton" est

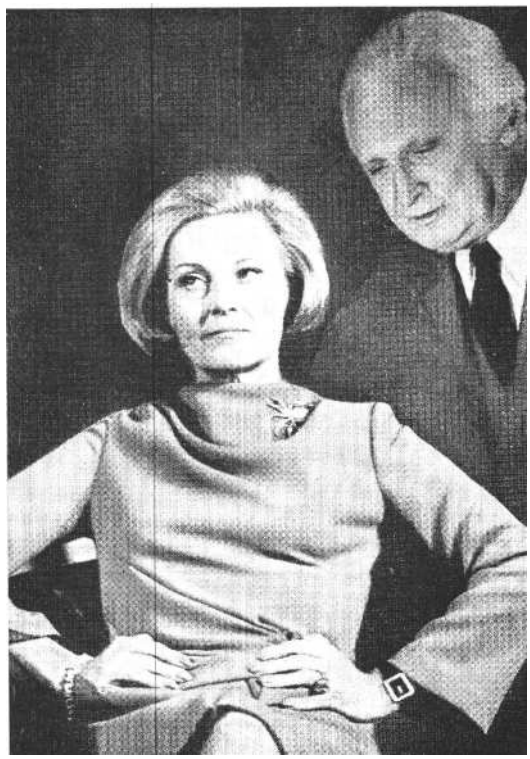
A vendégrendezések egyes bravúros trouvaille-ai ellenére végeredményben egyenletesebb hatású volt az a három burg-, illetve akademietheaterbeli este, amely „saját erőből" állítódott elő. Edward Albee *All Overja (Mindennek vége*

Akademietheater) például első ízben tárta fel előttem, mit is jelent a híres bécsi „színészhegemónia". Paula Wessely (a feleség), Susanne von Almassy (a szerető), Paul Hoffmann (a jóbarát) és Alma Seidler (az ápolónő), csillogóan virtuóz és ugyanakkor mélyen bensőséges kamarajátékukkal, a nagy egyéniségek összehangolt csapatmunkájának valóságos modelljét mutatták be, Pinkas Braun diszkrét rendezésében. A dráma alapvető dramaturgiai problémái szinte eltörpültek, mert az előadás elsőrendű élménye nem Albee drámai és gondolati világa volt. A szereplők variációkat játszottak egyazon statikus életérzésre, de a legmagasabb mesterségbeli szinten.

Rendezői és színészi fogyatékosságok rontották le a második akademietheaterbeli est hatását. Strindberg .-Az *apa* című drámáját játszották. Achim Benning rendezése, a melodramatikus kiélezés veszélyétől félve, filozófiai dialógusok sorozatává oldotta-lassította ezt a halálosan feszült párviadalt, a címszerepben pedig Richard Münch alighanem a Burg legrosszabb hagyományait képviselte, pate tikus, külsőséges, a váltásokat csak illusztráló játékával. Így is megfigyelhető volt azonban a többi szereplő szép, egyenletes, bensőséges játéka, az élen a dajkát játszó Alma Seidlerrel, és a produkció tényezői közül a leginkább helyén volt a színpadkép, Matthias Kralj munkája, melyben a lakás fala időnként, megfelelő szituációkban, áttetszővé vált, és mögötte sziluettszerűen, sokatmondó beállításokban jelentek meg a szereplők, mint a tragikusan elmagányosodó hős állandó kísértői, kísértői és börtönőrei. A tragédiával magával úgy, mint Strindberg egész oeuvre-jével, lehet ma vitázni, lehet egyet nem érteni; de a vita címén kilúgozni belőle azt, ami a lényege, s ami, minden vitatható volta ellenére, utóéletének fő záloga: mélyen, szubjektív izzással átélt konfliktusát, férj és feleség harcának túldimenzionált démoni örvényeit - ez egyszerűen a produkció létjogosultságát kérdőjelezi meg.

Az utolsó Burgtheater-est lényege: Hebbel *Jnditbja, az* igazgató, Gerhard Klingenberg rendezésében nagyon szép dráma nagyon szép előadása. Ezt a summázást ugyan körül kell bástyázni néhány megszorítással, amelyek azonban az alapélmény sodrását nem akasztották meg. A megszorítások egyaránt vonatkoznak drámára és előadásra. Hebbel hiába fest a kor történelmi freskóira emlékeztető

Susanne von Almassy és Paul Hoffmann Albee: Mindennek vége című drámájában (Akademietheater, Bécs)



precíz és dokumentált képet a két társadalomról: a túlérett, túlcivilizált, de védekezésre képtelen bethuliai zsidó közösségről és a nyers, brutális, feltörő asszír hódítókról, ez csak miliőt biztosít a két, monumentálisan elgondolt főhős, Judith és Holofernesz összecsapásához, anélkül, hogy abba aktív dramaturgiai tényező-ként avatkoznék bele. Hebbel igazából csak megfelelő történelmi szituációt keresett ahhoz, hogy magukat a pusztulásba, a halálba gondolkodó, öntépő, vágyaik és vágyaik kritikája között fel-morzsolódó hőseit elég magas és elég ritka levegőjű drámai csúcsokra állít-hassa. (Ha ez a miliő a nézőben mégis dramaturgiai hatóerőként él tovább, úgy ez, írónál-rendezőnél-színészeknél inkább, a vendégtervező Ezio Frigerio érdeme. Bethuliai díszlete, a padlótól a zsinórpadlásig lépcsőzetesen emelkedő keleties utcájával s a rajtuk elszórtan gubbasztó összetört zsidókkal, mint egy nép tragédiájának sűrített kifejezése szinte függetlenült képzőművészeti remek-ként kíséri el az embert.)

Klingenberget tehát nem érheti vád azért, hogy a két világot ő is csak festői kulisszának fogta fel, és minden rendezői gondját a két nagy egyéniség pusztító tüzű konfliktusára összpontosította. Eközben számos megoldással hangsúlyozta: hiába népe megbízottja és hős-nője Judith, hiába népe kardja és bálványa Holofernesz, igazából mélységesen magányos szellemek, akiket összeköt emberfölötti formátumuk, de elválasztanak elsősorban nemi és alkati, másodsorban helyzeti különbségeik, s a vonzás-taszítás e gigászi játéka csak teljes bukásba sodorhat. Elképzelhető persze olyan rendezés is - bár erre óhatatlanul leselkednék a leegyszerűsítés, a fedezet nélküli hamisítás veszélye -, amely a két népközösséget szervesebben kapcsolná be a játékba. Ez a koncepció azonban feláldozná a tragédia legfőbb, ma is ellenállhatatlan vonzerejét: a két főhős gondolati-drámai ábrázolását, amely ma is izgalmas lelki-tudati mélységekbe világít. Ennek érvényesüléséhez persze két kivételes erejű színészi egyéniség kell, itt azonban csak Rolf Boysen élte át helyenként hátborzongatóan az önpusztító asszír superman tragédiáját; Martha Wallner Judithja bájosabb és mollabb volt az eszményinél.

Balsikerű találkozás egy műfajjal

Utolsó estémen a Volksstheaterbe mentem, hogy első ízben lássak színpadon egy legendás hírű, a színházi Bécs fogalmától elválaszthatatlan műfajt: a XIX. századi Zauberpossét, a tündérbohózatot, melyet ezúttal Ferdinand Raimund *A tündérhoni leány avagy A parasztmilliomos* című mesejátékának új betanulása képviselt. Kritikákból tudom, hogy egyes osztrák rendezők már kísérleteztek e műfaj, sőt, éppen e mű modern, friss, átértékelő megjelenítésével is; céljuk épp az volt, hogy Raimundot, ezt a tragikus életű, lelke-szelleme épségéért állandó kétségbeesett küzdelmet vívó írót kiszakítsák a biedermeier kedélyes-konzervatív idilljéből és a produkció vezérfonala-ként a műveiben is tetten érhető ellentmondásokat emeljék ki, a harcot harmonikus optimizmus és dúlt, szorongó kiábrándultság között, hadat üzenve a művekre rárakódott másfél százados interpretációs sablonoknak. Rudolf Steinboeck ilyen szellemű 1962-es salzburgi rendezése például, melyen Lacrimosa tündért Käthe Gold, az Öregkort Hans Moser, az Elégedettséget Paula Wessely és Lottchent Christiane Hörbiger játszotta, alighanem jobban megbarátkoztatott volna a műfajjal s annak mai perspektíváival, mint Gustav Manker naiv, problémátlan rendezése. Az előadás nem sokban különbözött egy rossz formában levő vidéki színházunk gyér meggyőződéssel vállalt sokadik bécsi operettjétől, csak azt - legyünk optimisták - a helyi közönség nem fogadta volna ilyen odaadó elringatózással, minta javarészt ötvenen felüli, szolid eleganciával öltözött, kispolgári habitusú Volkstheaternézők. Az előadás nyilvánvaló kölcsönös megegyezések sorozatára épült: a naivának nem kell játszani, elég, ha karcsú, búzaszőke és őzikeszemű, az Irigység sipítson, a Gyűlölet acsarogjon, a tündér-mama lamentáljon, és a gazdag paraszt, a nagyhírű Karl Paryla, beszéljen ki mi-nél többet tragikus alapszínű szerepéből; Fortunatus Wurzel sorsánál sokkal izgalmasabb, ha egy népszerű művész közvetlen-kedélyes kuplékban kacsint ki az ő rég nem látott kedves publikumára.

Egy felkiáltójel - és más semmi .. .

És volt egy előadás, egyetlenegy, amelyről nem szabad egyszerre szólni a többi héttel: Peter Stein Schaubühne am Halleschen Uferjának vendégjátéka hetek alatt világhírűvé vált Kleist-produkciójukkal, *a Homburg* hercegével. Erről a csodálatosan elgondolt és majdnem ilyen csodálatosan megvalósított, társadalomrajzában és pszichológiai értelmezésében egyaránt újszerű és ízig-vérig mai, nagy előadásról nem azért nem helyénvaló most beszámolni, mert hat bécsi produkció mellett idegen anyagot képviselne, hanem mert itt valami másról van szó: a néző itt olyan ritka, ünnepi színháztörténeti pillanatnak lehetett három órán át tanúja, mint amilyenben - ha szerencséje volt - utoljára nem is olyan rég, a brooki *Szentiváneji álom* esetében. Ez a produkció nem kaphat néhány méltató bekezdést; külön elemző tanulmányt követel.

*

És végezetül: sok emlékezetes részletmozzanaton túl mi a legfontosabb, amit Bécsből hazahoztam? Egy újnak nem mondható alapgondolat, melyet magam is vallottam már utazásom előtt is, és amelyet színházi alkotóink közül egyre többen nemcsak vallanak, de meg is valósítanak - de amelyet a nyolc előadás élménye ritka erővel és töménységgel támogatott meg. A magyar színház színvonalát, népszerűségét, hazai és külföldi rangját sem ma, sem a jövőben nem az fogja eldönteni, hogy sikerül-e megnyernünk, mondjuk, Jerzy Grotowskit Genet Spanyolfalakjának budapesti megrendezésére (noha az ilyen alkalmi társulások nagyszerű részeredményekkel gazdagíthatják elsősorban színészeinket). A magyar színház eddig kivívott presztízsét a Mózesnek és a Tóteknak, *a Roszdatemető*nek és *az Adáshibának, a Macskajátéknak* és *a Pop-fesztiválnak* - hazai rendezőknek és színészeiknek köszönheti. (Az egy Shakespeare-rel tennék csak kivételt, aki, egyedül a világ drámairodalmából, nemzeteken fölötti szerző; Hamletként egyaránt szólhat hic et nunc Laurence Olivier, Gábor Miklós és Daniel Olbrychski.) A hét bécsi előadás egyfelől, a nyugat-berliniek *Homburg hercege* másfelől fényesen példázta ezt a közhelyszerűségé-ben is mindig új és időszerű leckét. Az utóbbi produkció sikerének titka: egy nemzet életének és tudatának folyamatosságába ágyazódott művet vitt sikerre hazai együttes, egy nagy hazai rendező irányításával, egy bámulatos színésszel. Heinrich von Kleist, Peter Stein, Bruno Ganz: egy ilyen, egymást értő és kiegészítő zseniális hármasnak együttélése hiányzott a bécsi előadásokból. Az ilyen társulások szaporodása biztosítja minden nemzeti színjátszás, sőt, ha egy zárómondat erejéig patetikus lehetek: a színház-művészet jövőjét.

SPIRÓ GYÖRGY

Z ö m ö k , m é r g e s ö r e g ú r

A Gavella színház vendégjátéka kapcsán

„Minden,
„Minden, amit csinálunk, kordokumentum ! Ahogyan a nyakkendőnket kötjük, amilyen mondatokat írunk. Az pedig különösen kordokumentum, milyen mondatokkal írjuk a kritikáinkat 1"

Krlezsa

Él Zágrábban egy zömök, mérges öreg-úr, akinek a nyolcvanadik születésnapját idén ünnepli a művelt világ. A világhírű *Glembay család* című drámaciklus szerzője, Miroslav Krlezsa, aki hatvan éve változatlan szenvedéllyel és dühvel nézi és szidalmazza a világot, aki Európa valamennyi nyelvének és kultúrájának ismeretében vívja a maga hatalmasra dagadt harcát Európáért és a világforradalomért. A zágrábi Gavella színház jóvoltából Pesten is láthattuk egyik korai, 1915-ben írt drámáját, *a Kraljevo* címűt (Pesten *Szent István-napi búcsú* címen játszották, mert a városnév bennünk nem kelt asszociációkat), és meggyőződhettünk róla, hogy Krlezsa 2z éves korában is zömök volt és mérges. Annyira mérges, hogy egyetlen hatalmas, infernális haláltáncba foglalta az akkori Horvátországot, hatvan, sőt több évvel előremutató dramaturgiai eszközök segítségével, amelyeket csak jobb elnevezés híján vagyunk kénytelenek expresszionistának elkönyvelni. Krlezsa kegyetlen, a cinizmusig tudatos és kétségbeesett műve néhány éve nagy nemzetközi sikert aratott, mert kiderült róla, hogy korszerűségben semmivel sem marad el más korszerű, egyébként szintén késve fölfedezett drámák mögött, és egyáltalán nem véletlen, hogy a jobban informált pesti néző a Gavella színház előadását nézve a lengyel Witkacyra és Mrožekra gondolhatott. A pesti néző egyébként az előadásból arra is rájöhetett, hogy Krlezsa többszínű alkotó, mint a Glembay-ciklus alapján képzelhető.

A pesti néző azonban azt már aligha tudja, hogy Krlezsa ezt a színdarabot egyetlen éjszaka leforgása alatt, elkeseredésében írta, mert előző drámáit hiába cipelte a zágrábi színház akkori korifeusához, egy bizonyos Bach úrhoz, Bach úr következetesen és türelmesen kirúgta a fiatal szerzőt. 1914-ben csak egy, 1915-ben már hat darabját utasította el. *Hullák* című drámáját, amely egy zágrábi hivatalnokcsalád tragédiájáról szólt, és amelyben a tehetséges fiú megöli rohadt és elhülyült apját, Bach úr azzal utasította el, hogy Zágrábban ilyesmi még nem fordult elő. *A* Kraljevóval kapcsolatban Bach úr mosolyogva megjegyezte, hogy „lám, megszületett a horvát Lope de Vega". 1918-ban újabb két dráma kerül Bach úr szemétkosarába: *a Michelangelo* és *a Kolombus.* Krlezsa nem hagy föl a próbálkozással. Belülről akarja megismerni a színházat, írni és *rendezni* akar. Nem hagyják. 1919-ben így ír: „Ki ez a Bach úr? Nem tudom. Egy úriember, aki mások társaságában a színház igazgatóságának vörös foteljében ül, és átveszi a szerzőktől a drámákat. Hogyan került erre a fontos helyre, és ki rakta oda? Ezt se tudom. Tény, hogy hozzá irányítottak, mert ő az a *valaki, aki* ... Én akkor teljesen járatlan voltam a titkos irodalmi diplomáciában, és *az irodalomnak és a rendezésnek akartam szentelni magam."*

Az ember azt hihetné, hogy Krlezsa Bach-korszaka 1918-ban véget ér, hiszen, mint maga Krlezsa emlékezik, „ugyanabban az évben, amikor a színház vezetőségének átadtam *a Michelangelót,* megbukott Ausztria. A bukás körülményeiből ítélve nekem úgy tűnt, hogy Ausztria is valamelyik gyönge drámám, amely csak azért bukott meg, mert én írtam". Ausztria azonban Krlezsa szempontjából hiába bukott meg olyan fényesen. A Michelangelót csak nyolc év múlva adják elő, és három előadás után betiltják, következő drámáját, a *Galíciát* félórával premier előtt tiltják be - másnap az egyik belgrádi kritikában mindenesetre azt írják, hogy a közönség feltűnően hidegen fogadta a művet. Krlezsa első előadott drámája, az 1922-ben Branko Gavella által rendezett, munkásmozgalmi tárgyú *Kálvária* nagy kritikai vihart kavar, viszont nem éri meg a következő szezont, és a következő két évben bemutatott drámák sem aratnak közönségsikert.

1928-ban Krlezsa Eszéken felolvassa az előző évben megkezdett *Agóniát, a* Glembay-ciklus első darabját, mielőtt azonban a felolvasást megkezdené, rövid nyilatkozatot tesz, és egész addigi drámairói működését mélységesen és könyörtelenül elítéli. Minden korábbi drámájáról az a véleménye, hogy a bennük hemzsegő vérengzések, gyilkosságok, látomások, hullák, kurvák, égő angyalok és istenek, temetők, másvilág és téboly ez mind a drámai cselekmény téves irányban való kereséséből adódott, a drámai cselekményt ugyanis nem a mennyiségben, hanem a minőségben kell keresni. Krlezsa ezen azt érti, hogy szereplőiről minden külsőséget, dekorativitást le kell fosztania, és pszichológiai dialógusokat kell írnia, a múlt század kilencvenes éveinek skandináv receptje szerint. Hogy éppen ő, a kritika által expresszionistának és futuristának elkönyvelt fenegyerek hozza be a jugoszláv színházba 40 éves késéssel a naturalizmust, azt Krlezsa is paradoxnak tartja. Így ír: „A helyzet valóban paradox, de ezért a paradoxonért én mint egyén a legkevésbé sem vagyok felelős. A felelősek egy-egy irodalmi miliő belső létproblémái."

1927 és 1930 között tehát megszületik a Glembay-ciklus *(Agónia, Glembay Ltd., Léda),* ez a minden ízében naturalista ciklus, amely végre meghozza Krlezsa számára a sikelt. Négy év alatt valamennyi valamirevaló jugoszláv színház mű-sorára tűzi a ciklus egy-egy darabját, a visszhang óriáSi, Krlezsa, a drámaíró be-érkezett.

Ezentúl azonban Krlezsa csaknem harminc évig nem ír többé drámát. 1932-ben jelenik meg első regénye, a *Filip Latinovicz hazatérése.* Krlezsa *39* éves, több mint húszéves drámairói működés áll mögötte, húsz év mániákus erőfeszítése. Ezalatt a húsz év alatt Krlezsa ír ugyan novellákat és verseket, továbbá alapít né-hány folyóiratot, és egyszemélyben meg-teremti a jugoszláv irodalomtudományt és egyúttal a jugoszláv esszéirodalmat, személyiségének vonzásában felnevelődik egy színházi és képzőművészeti generáció, olyan alkotókat nevel maga mellé, mint a rendező Gavella, a festő és díszlettervező Ljubo Babi, a festő Hegedusiç és a többiek, Krlezsa folyóiratai jelen-tik a horvát szellemi életet, mindettől eltekintve azonban húsz év alatt Krlezsa egyebet sem ír, mint drámákat, igazából csak mint drámaíró tud megnyilvánulni, a dramaturgiai problémák megoldásának lázában ismerkedik a világgal, a politikával és minden más művészettel. És amikor végre eljön a siker, Krlezsa egy életre hátat fordít a színháznak. (Az ötvenes évek végén írt *Aretaeus* végképp szentesíti Krlezsa és [a] színház szakítását.)

Amikor 193z-ben megjelenik Krlezsa első regénye, Lengyelországban Witkacy szintén hiába próbálja előadatni a drámáit, Bulgakov a moszkvai Művész Színházban a nemi neki való Sztanyiszlavszkij-stílus szorításában vergődik, Brechtnek ellenben saját színháza, rengeteg

munkatársa, közönsége és világsikere van már Berlinben. Csaknem egyidősek. Valamennyien színházimádók. Az első világháború és a szocialista forradalom ihleti műveiket. Csak drámában tudnak gondolkozni. Valamennyiük közül Krlezsa van a legcifrább helyzetben.

Witkacy körül pezseg az irodalmi és színházi élet, ha nehezen jut is szóhoz. Bulgakov színházon belül van, és igaz ugyan, hogy segédrendezőként, a nagy tekintélyek árnyaként olyan siralmasan megoldhatatlan feladatok elvégzésére kényszerítik, mint a *Holt lelkek* dramatizálása, drámáit pedig vagy nem adják elő, vagy néhány előadás után betiltják, mégis színházi környezetben él, van mit és van kitől tanulnia. Brecht már a következő évben emigrálni kényszerül, addigra azonban már mindent tud, amit a színházban tudni kell, az emigrációban is alkothat, egész életművét megírhatja drámában, egyéb tevékenysége pedig - színházelméleti és színészpedagógiai munkássága - szorosan kapcsolódhat drámaírói gyakorlatához. Krlezsának van színháza a legkevésbé. Nem tudják játszani. Mindig előbbre tart, mint körülötte a legjobbak. Nincsenek segítői. Nincs közönsége. Akiknek forradalmát hirdeti, azok nagyrészt analfabéták, és különben sem járnak színházba. Aki színházba jár, az a nagypolgárság, amely azért nézi meg a Glembay-ciklust, mert önmagát akarja látni, és nem hajlandó észrevenni, hogy a ciklusban őt éppenséggel nem a menny-be menesztik, hanem pocskondiázzák. Witkacynak Lengyelországban adva van egy élő színházi kultúra és egy jelentős drámai hagyomány. A lengyel drámát Mickiewicz, Stowacki, Norwid, Wyspiański emelte nemzeti rangra, Witkacy *a Wyzwolenie* párját, *a Nowe wyzwolenie* című drámát is megírhatja, vagyis építhet az elődökre akkor is, ha tagadja őket. Bulgakov hiába harcol egyedül a Művész Színházban, hiába jut el Tairov *vagy* Mejerhold színházlátásának drámaírói megfelelőjéig, a harminc évvel azelőtti, Csehovra, Gorkijra méretezett naturalizmust kérik tőle számon. Bulgakovnak már nem adatik meg, hogy drámákban írja meg az életművét, az a hagyomány azonban, amely ellen hadakozik, nem akármilyen hagyomány, és segítségére siet az egész orosz irodalom. Hogy Brecht ki mindenkitől tanulhat és kaphat segítséget, az köztudomású. Krlezsa azonban minden szempontból egyedül van. Amikor Oscar Wilde, Wedekind, Ibsen és Strindberg követőjeként, majd hamarosan tagadójaként elindul, a horvát hagyomány (Vojnović kaffogó retorikája, Kosor szimpla szimbolizmusa) nem lendítheti előre. Kranjčević líráját, Ante Kovačić és Vjenceslav Novak prózáját fedezheti csak fel magának, egyébként sehol semmi. (Kranjčevićet kozmikus lírájának néhány fontos vonása erősen rokonítja Madáchcsal, végső soron pedig a fiatal Krlezsa is meglepően közel áll Madách szemléletéhez, erről érdemes volna egyszer eltűnődni.) Krlezsa tehát egyszemélyben kénytelen megcsinálni mindazt, amit máshol nemzedékek és fejlett társulatok végeztek el.

És akkor, amikor Witkacy expresszionizmusa szürrealizmussá terebélyesedik, amikor Brecht egyre közelebb kerül a realistán költői színházhoz, amikor Bulgakov már nagy misztériumregényét írja, vagyis amikor valamennyien eredményesen folytatják harcukat a naturalizmus ellen, akkor Krlezsa, aki talán náluk is szenvedélyesebben és erőteljesebben támadt neki a naturalizmusnak, aki Brecht és Witkacy előtt kezdett hadakozni az új színházért, aki pontosan azt akarja meg-valósítani a színházban, ami aztán nagyjából Brechtnek sikerül, ez a vad, besorolhatatlan, szenvedélyes Krlezsa megteremti a szabályos jugoszláv naturalista drámát. Megteremti és eldobja.

Krlezsa, a kommunista író, aki tudatosabban kommunista, mint Brecht ebben az időben, a polgárság szerzőjévé vált. Három sikerdarabja megy a jugoszláv színházakban, és a közönség elnézi neki, hogy esszéiben és tanulmányaiban sárba tiporta a szent nagyokat és a még szentebb kortársakat, megbocsátják neki, hogy riportkönyvet írt a Szovjetunióról, megbocsátják neki, hogy kommunista. Mármint a közönség. Mert egyébként Krlezsának nem bocsátanak meg, folyóiratai cenzúrázott fehér oldalakkal jelennek meg, a horvátság árulójának kiáltják ki, a szociáldemokratáknak ő a bolsevik, a kommunisták egy része szemére veti, hogy kapitalista kiadónál jelenteti meg írásait (más kiadó azonban nincs) és Krlezsa egy időre kénytelen Zágrábból Belgrádba menekülni - ahol persze szintén folyóiratot ad ki, a Plamen és a Književna Republika után a Danas (Ma) címűt. (A horvátság árulóját harminc évvel később majd nacionalistának fogják kikiáltani, ami egészen természetes az eddigiek ismeretében.)

Mindezek a paradoxonok Krlezsát kisemmizik a mindenkori jugoszláv színházból. A háború után hiába arat világsikert a Glembay-ciklus, Krlezsa addigra már nemcsak azt tudja, hogy fiatalkori drámái nem igazán jó drámák, hanem azzal is tisztában van, hogy a naturalista dráma is folytathatatlan. Az áhított - és egyéniségéből kirobbanó - totalitást drámában színház nélkül nem tudja megvalósítani. A naturalista dráma intenzitása éppúgy tévút, mint korai műveinek extenzitása. Valószínűleg nem volt még a világon ilyen hatalmas bukott dráma-író, ilyen titáni torzó, ilyen monumentális drámatöredék. Krlezsa színház nélkül is majdnem tovább jutott, mint O'Neill, majdnem fölülmúlta Brechtet, majdnem megoldotta a század drámájának problémáját.

Krlezsa regényekben írta meg a drámáit.

Amikor a hatvanas évek közepén a belgrádi rádióban *Na rubu pameti (A józan ész határán)* című regényének hangjátékváltozatát hallottam, egészen elképedve fedeztem föl, hogy van egy jugoszláv író, aki Kafkánál is hátborzongatóbban és ráadásul drámaian tud írni közös élményünkről, a Monarchiáról. Csak később tudtam meg, hogy a hangjátékot regényből írták rádióra. Amikor elolvastam *Banket u Blitvi (Bankett Blitvában)* című szatíráját, amelyben száz évre előre megírta - egyébként 1938-ban - a kelet-európai diktatúrák történetét, az esszéisztikus részletek sem tudták elkendőzni, hogy a regényt drámaíró írta.

Regényben fogalmazó drámaíró persze volt már a világon, méghozzá Dosztojevszkijnek hívták, Krlezsa sorsa mégis tragikusabb. Dosztojevszkij ugyanis nemcsak azért nem színpadra írta fontosabb témáit, mert a korabeli orosz színpad nem állt feladata magaslatán, vagyis korszakokkal az orosz próza mögött kullogott, hanem azért is, és főleg azért, mert Dosztojevszkij analitikus elme, aki a lélekelemzéseit nem tömöríthette két-három óra alatt eljátszandó drámákba. Krlezsa azonban a látszattal ellentétben nem analitikus, hanem szintetikus tehetség, és esszéisztikus regényrészletei rendkívül messze esnek Dosztojevszkij elemzéseitől. Krlezsa azért lett regényíró, mert a színházban nem tudott eljutni azokhoz, akikhez szólni akart, mert a színház a nusići, vojnovići, operetti és Stanković-féle népszínműi hagyományra volt beállítva, és Krlezsa fantasztikus drámai érzékét csak lekötözni tudta. Krlezsát a jugoszláv színház akkori legjobbjai is csak félreérthették. Gavella 1922-es Kálvária-rendezését például Szta-

nyiszlavszkij és a Művész Színház azért dicsérte, mert a maguk naturalista játékmódját látták viszont a zágrábi színpadon. *A Kálvária* - egyébként Krlezsa egyetlen munkásmozgalmi tárgyú műve - azonban nem alkalmas naturalista előadásmódra. A nálunk most látott *Kraljevót az* ötvenes években például Miroslav Dedić rendezésében Belgrádban oratóriumelőadásban vitték színre a szöveg erejére építve, mellőzve a drámában rejlő, a szövegnél is hatásosabb dinamikát. Amit a színház nem tudott meg-oldani - Krlezsa írásművészetének és vizionárius látásmódjának egyesítését -, az a színház segítsége nélkül Krlezsának sem sikerülhetett. Mindez azonban Krlezsa tragédiájának csak formai oldala. Ha a tartalmi oldalt tekintjük, akkor azt mondhatjuk, hogy Krlezsa, aki gimnazista kora óta arra törekszik, hogy közvetlenül beleszóljon a világ alakulásába, a legkevésbé a színházban valósíthatta meg elképzeléseit. Ha csaknem húsz éven át szemétkosárba kerülő, betiltandó és rosszul értelmezve előadott drámákat ír valaki, akkor nagyon kevéssé tudja a saját képére formálni a közönséget, és műfaj nélkül marad.

Krlezsa végül is regényekben írta meg a drámáit, esszékben írta meg a regényeit, naplójegyzetekben írta meg legaktuálisabb gondolatait, egyszóval arra kényszerült, hogy ne írhassa meg egyetlen műfaj keretében azt, ami intenzitásánál fogva színpadot követelt magának. Talán ez a legnagyobb paradoxon: a legnagyobb jugoszláv író nem találta meg a maga műfaját.

Nem nehéz párhuzamot vonni a német dráma és Krlezsa drámáinak sorsa között. Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel ugyanazzal az abszurditással küszködött, mint egy századdal később Krlezsa: a színház előtt kellett járniuk, következésképpen valamilyen módon valamennyien arra kényszerültek, hogy szándékukkal ellentétben könyvdrámákat hozzanak létre. Krlezsa indulásakor Shakespeare nem hat annyira, mint a német romantikusokra, Šenoa fordításait játsszák ugyan, de a korabeli külföldi szerzők korszerűbbnek tűnnek, mégis Krlezsa az, akiben megvolna a lehetőség az új népszínház, az igazán plebejus, igazán és realistán forradalmi színház megteremtésére. A Krlezsa-naplóban szétszórt emberről való tudás nagyságrendje és konkrétsága megüti Shakespeare vagy éppen a regényíró Goethe tudásának mértékét. (A zágrábi Forum című folyóirat egy éve közöl szemelvényeket ebből a naplóból, amely így, töredékesen ismert formájában is a közép-európai irodalom egyik kivételesen nagy alkotása.) Ebből a tudásanyagból elvileg nagy tragédiák hozhatók létre, Krlezsában pedig nagyon erős a dialektikus, aki a tudásanyagot rendszerezni is tudja. Krlezsa azonban éppen úgy kénytelen volt félúton megállni - igen sok félúton ment végig --, mint a német romantikusok. Krlezsa helyzete egyébként nemcsak a színház hiánya miatt hasonlítható a száz évvel megelőző németekére. Krlezsa romantikus alkotói helyzetbe kényszerült már egészen fiatalon, és ebből a romantikus helyzetből, önhibáján kívül, később sem tudott kitörni. Krlezsa túlságosan temperamentumos, túlságosan tudatos, túlságosan művelt és túlságosan tehetséges alkotó, semhogy az első világháború utáni királyi Jugoszláviában bárki vetekedni tudna vele. Krlezsa a váteszek magányába szorulván a tömeggel szemben plebejus, elvtársaival szemben forradalmár, honfitársaival szemben horvát -- és európai is ugyanakkor -, Krlezsa témája egyre inkább az emberi hülyeség -- és így fordul vissza Erasmusig -, ez a téma pedig végső soron a naplójegyzetekben, az elkeseredett morfondírozásokban talál adekvát formára, vagyis maga az egyre egyértelműbben őrült világ sem alkalmas arra, hogy drámában ábrázolják. Krlezsa végül is odajut, hogy minden létező rossz, teljesen egyedül marad az ellenséges valósággal szemben, és ilyen körülmények között nem hőse, Aretaeus, hanem maga Krlezsa kiáltja: „Micsoda ártalmatlan önáltatás: hülyéknek traktátusokat írni! Emberhez méltatlan majomjáték!"

Amikor Krlezsa utolsó drámájában, az eleve könyvdrámának írt Aretaeusban eljut addig, hogy ismét föltegye Madách kérdését, miszerint az évezredek során ment-e előbbre a világ, akkor változatlanul a romantikus író szerepébe kényszerülve drámaiatlan kérdést kell fölvetnie, az egész életművében mindvégig támadó író pedig logikusan szorul védekezésbe. Innen, az életmű végétől nézve pedig az is kiderül, hogy Krlezsa ugyanannak a haláltáncnak írta a variációit, amelyet először *a* Kraljevóban fogalmazott meg dühösen, kétségbeesetten, egyetlen éjszaka alatt 1915-ben. Akkor, és még sokáig, támadó dühvel, később a védekezés dühével. Krlezsa az apokaliptikus bomlás költője, vagyis kritikusa, és ebből a szempontból életművében egyetlen törés sincs.

Csupán a színházimádók sajnálják, hogy a bomlás költészetét végül is regényekben kellett teljesen kibontania a színház helyett. Drámaírói munkássága a maga tragikusan végigmondatlan formájában is a legnagyobb tanulság, amit ebben a műfajbán a szétesett Monarchia területén létrehoztak. Aki Pannóniában (Krlezsa terminológiája) valaha drámát fog írni, annak Krlezsa mindenképpen tanítója és elődje akkor is, ha erre az utód csak késve ébred rá. Amint annak is tanítója, aki a Duna-medencében regényt fog írni. Aki pedig nagy színházat fog csinálni, az végig fogja járni Krlezsa útját, ha el akar jutni addig a szintézisig, ameddig Krlezsát nem engedték a körülmények.

Krlezsa félbehasított drámaírói munkásságában nem *a nincs a* lényeg, hanem *a legyen.* Krlezsa előtt nem volt jugoszláv drámai hagyomány - Krlezsa létrehozta. Krlezsa előtt nem gondolták végig a kelet-európai dráma speciális problémáit

Krlezsa életműve ezt is tisztázta. Nekünk pedig különösen tanulságos az az életmű, amelyben Petőfi és Ady lelke annyira jelenvaló. Az ő akaratukhoz és energiájukhoz közelálló erejű drámai életmű arra való, hogy tanuljunk belőle.

Krlezsa drámái még egy vonatkozásban fontosak. Krlezsa a szó, a gondolat költője, drámáinak értékét nagyrészt a nyelve adja, és ez különösen fontos ma, amikor a színház a beszéd nyűgétől szabadulni akarván éltetőjére, az érvényes emberi gondolatra támad. Krlezsa ormótlan fiatalkori drámái vagy naturalista pszicho-játékai arra figyelmeztetnek és azzal a reménnyel kecsegtetnek, hogy a színház önmagát ismét a beszédben, a szavak, gondolatok költészetében fogja megtalálni. Krlezsa, akinél hitetlenebb író kevés volt a világirodalomban, gyakorlatával azt igazolja, hogy a beszéd mégis képes kommunikációra, hogy a beszéd erejét Sem mozgásművészettel, sem technikai trükkökkel, sem elektronikával nem lehet pótolni, felülmúlni pedig még kevésbé. Krlezsa azt a színházat tagadja, amelyet hivatásos műveletlenek, ügyes kereskedők, ösztönösen tehetségtelen akarnokok, céltalan és lézengő ritterek, mindenféle Bach-korszakbeli hivatalnokok hoznak létre önmaguk védelmére - és ez a védekezés tartalmazza a drámaírótól való megfelelő nagyságú ösztönös rettegést is.

Krlezsa életművét teljes egészében ki kell adni magyarul. A drámáit pedig játszani kell. Nemcsak a Glembay-ciklust.

UNGVÁRI TAMÁS

Nosztalgia és expresszionizmus

Nyugatnémet színházakról

E sorok szerzőjének az a lehetőség jutott, hogy alig két hét alatt csaknem tíz nyugatnémet város színházi együttesének termékeit nézhette meg; egy fesztivál hozta össze a legjobb „németajkú színházakat", hogy mérlegelje az esztendő eredményeit. Rendkívüli élményt kínált ez az áttekintés, hiszen a nyugat-németországi színházak szerkezete épp azért vizsgálható oly nehezen, mert egy főváros nélküli országról van szó, amely centralizálásban, történelmi fejlődése okán, már a század első évtizedeiben is elmaradt. A második világháború utáni kettészakítottság pedig Nyugat-Németországot avatta középpont nélküli országgá. Egy falucskányi diplomataszékhelyből, Bonnból irányítják.

Az angol színház még mindig Londont jelenti, a francia - Planchon kísérletei ellenére is, az avignoni fesztivál beszámításával is - Párizst. Nyugat-Németország viszont nyílt versenyt ajánl Hamburg, Köln, Frankfurt, München, Bochum városainak. Az egykori városállamok tradícióit voltaképp a színházak őrzik, elkülönültségükkel, sajátos hagyományaikkal. A városi tanácsurak persze annak a színháznak nyújtanak több szubvenciót, melyet nemcsak a helyi lap, hanem a nemzeti vagy azon túl a nemzetközi közvélemény fogad elismeréssel: érthető tehát, hogy a színházak mérkőzése, akár egy siénai lovasverseny, a körzeti érdekek egyetemes diadaláért folyik.

Brecht öröksége

A német színház - a keleti és nyugati oldalon egyaránt - azzal az áldással és átokkal indul a versenyben, hogy a XX. század egyik egyetemes színpadi lángelméje Bertolt Brecht volt. Mint minden örökség, az övé is sokféleképpen értelmezhető. Az NDK fővárosa, Berlin, Brecht eredeti színházának épületét őrzi s benne az ő rendezéseinek szellemét. Nyilván-való, hogy a szellemből nem annyira a kísérletezőkedvet, mint inkább az érett eredményeket rögzítik: a Berliner Ensemble aligha a tandrámák vagy a korai expresszionista korszak feltámasztására igyekszik - inkább a kiteljesedett műveket, a *Coriolanust, a Galileit, a Szecsuáni jóembert* játssza.

A nyugatnémet színház a fiatal Brecht felé fordul. Aki még nem volt kommunista, csak mélyen elkötelezett baloldali író. Aki a színház új anyanyelvét kísérletezte ki, Piscator árnyékában és az expresszionizmus ölén. Nem véletlen, hogy a nyugatnémet színházak műsorán korántsem annyira az ő művei szerepelnek, mint inkább mindaz, amihez ihletése elért. A sláger egy klasszikus, bár ma is élő szerző, Marieluise Fleisser. Darabjának címe, melyet eddig öt nyugatnémet színház tűzött műsorára: *Fegefauer in Ingolstadt,* azaz *Ingolstadti tisztítótűz.* Még a bemutatók szövege sem volt azonos, Wuppertalban, Ingolstadtban, Zürichben és Frankfurtban. A nyugat-berlini Schaubühne nem fogadta el azokat a változtatásokat, amelyeket az 1926. április *25-i* bemutató óta, idestova *45* esztendő elteltével maga a szerző hajtott végre a wuppertali színház számára. Visszanyúltak a Brecht formázta szöveghez, aki egy akkori *26* esztendős leány darabját átírta, vagy pontosabban a bemutató számára radikálisan meghúzta. Mint Marieluise Fleisser feljegyzéseiben olvasható, Brecht tanácsa az volt, hogy minden „atmoszferikus elemet" mellőzni kell a tartalom javára.

De hát mi ez a tartalom ? Egy kisváros hisztériáját tükrözi a darab. Hőse, Roelle úr, lelkében megnyomorodott fiatalember, aki átéli a kisvárosban uralkodó vallásosságot. Gyerekként próféta maszkjában jelentkezik, és tűri-hagyja-kívánja, hogy jelenéseit e városka lakóinak kiprédikálhassa. Mindeközben nevetségessé válik. Megretten az ellenséges légkörtől, és megretten egy Olga nevű lány csáberejétől. Hisztérikus lesz, megalázott és megtiport - a sorsa keresztülvezérli egy tragikomédia minden stációjan.

Mi történik vele végül? Majdnem halálra kövezik, majd - mivel víziszonya van - Olgáék lakásán jegesvízben fürösztik, s a darab végén annak a bibliának a lapjait kénytelen „megenni", amelynek betűire hivatkozva prédikál.

Tisztítótűz? Inkább pokolra szállás, a kisvárosi fiatalság lelki elnyomorodásának tüköre - hiszen ez az ifjúság a züllés két útjára is csábulhat -, egyfelől a vallásos klisék és kifejezőeszközök zsákutcájába, másfelől a kiábrándult cinizmusba.

A darabban a korai expresszionizmus minden szépsége és szándékolt primitívsége fel-feltűnik. A jelenetek személyek köré szőtt életképek sorából állanak - Olga családja, gonosz nővére, egykori udvarlója, aki teherbe ejtette, de már egy másik lánnyal jár, a kávéházban üldögélő apa, akit lassú mozgással, kitömött ruhában, szinte bábként játszik a színész. A jelenetek érzéki kidolgozottsága, a korai mozgóképre emlékeztető szaggatottsága fel-felidézi a húszas évek világát, s mintegy kettős jelentéssel tölti meg a színeket. Az elmaradottság bírálata mintegy az expresszionizmus tegnapi anyanyelvén szólal meg. A rendező, Peter Stein mint*egy az* emlékezet tükrében állította színpadra a művet - akár egy álomjátékban, oly kísérteties realitással rendelkezik itt minden. A színpad körbedeszkázott palánkokat jelez, középütt egy gyóntatószékkel, ez a cselekményben nem játszik, csak jelképként uralkodik rajta, míg a deszkákat műanyag borítású rücskös szőnyeg takarja, melyen a prófétát kísérgető két ministránsgyerek vad kerékpárhajrában karikázik körbe. A döbbenetes kidolgozottságú rendezés az állókép és a dinamika ellentétesnek látszó hatásait váltogatja, és végül mind e művészi eszközök Fleisser mondanivalóját próbálják sejtetni: a nemes indulat éppúgy, mint a lázadás zavarodottsága képtelen valóságos kifejezésre találni a fiataloknál - ellentmondó lelki impulzusaik megszólaltatására hiányzik a jelzőrendszerük, az a nyelv, amely elválasztja a konvencionális megszokottat az ismeretlenül felbuzgótól. Fleisser - miként a fiatal Brecht - egy tisztítótűz szükségességére mutat rá, amikor elidegeníti az embert akár egy példázatban, amikor életképekben bírál - mindig abból a meggyőződésből, hogy a a körülmények hatalma nem engedi a megváltó szó kimondását, a megváltó tett felfedezését.

Ulrich Wildgruber Lanzelot szerepében A velencei kalmárban (a bochumi színház előadása)

Elgondolkodtam e hibátlanra csiszolt előadás közben - mely a különben kritikus közönségnél egyöntetű tetszést nyert -, vajon hazatalálna-e Marieluise Fleisser mondandója és formája magyar színpadon? Hosszabb tétovázás után azt kell mondanom, amit a most folyó szín-házi vitában Mihályi Gábor jelentett ki: honi tradícióinkból a világ drámatörténetének teljes fejezete maradt ki. Éppenséggel az egykori avantgarde törekvés, jelesül pedig az expresszionizmusé. Fleisser darabja Németországban az irodalmi kapcsolatok egész rendjét idézi fel. Tollert és Brechtet, és Piscatort, vagy ama „Junge Bühne" csoportot, mely ismeret-len fiatal szerzőket mutatott be a külön-ben nyugtalan, rettegő menedzser, Moritz Seeler vezetésével. Igaz, kevesen emlékezhetnek a 45 esztendővel ezelőtti Fleisser-bemutató botrányára, a 25 éves fiatal zárdanövendék darabjai körüli riadalomra, arra, hogy Feuchtwanger vette pártfogásába Fleissert, s miként dicsérte, csaknem fenntartás nélkül Alfred Kerr és Herbert Ihering, az akkori kritika két jelentős mestere. Félő mégis, hogy Marieluise Fleisser számunkra továbbra is csupán irodalomtörténeti érdekesség. Ugyanakkor bizonyos, hogy ha bármely német színház vendégjátékban hozná, el-gondolkoznánk e sajátos nyelv értékén és értelmén.

Hamburg

Egyetlen alkalomra emlékszik a nyugatnémet színházi közvélemény, amikor a Schaubühne am Halleschen Ufer három esztendeje alakult társulata színészt adott kölcsön másik színháznak. A nyári szünetben történt. Legjobb fiatal művészüket, Bruno Ganzot engedték játszani a Salzburgi Ünnepi Játékok botrányt kavaró színdarabjában, *a Der Ignorant und der* Wahnsinnigeben *(A tudatlan és az eszelős). A* darab szerzője az osztrák Thomas Bernhard (1931. Hollandia), akinek emelkedő csillaga nyilvánvalóan azt sürgette, hogy a salzburgi ünnepek őt hívják meg a nagy premier szerzőjének.

Bernhard 1957-ben Artaud és Brecht összehasonlító vizsgálatából doktorált. 1965 óta Felső-Ausztria egy kis falujában él; de pályája nagyon erősen köti Salzburghoz. Hegedülni és énekelni tanult az ottani Mozarteumban, míg a költőnek és regényírónak is feltűnést keltő Bernhardot egy hosszabb betegség a hegyekbe száműzte. Színdarabjai közül *az Ein Fest für Boris (Egy ünnepség Borisznak)* járta be a világot, jelezve, hogy szerzőjének egyetlen témája a betegség, az elnyomorodottság. Boris teljesen béna, és a felesége rendez számára születésnapot, ez a cselekmény ritmikus prózában a költő elkeseredettségét s nyugtalanságát fejezi ki. A Salzburgnak írott *A tudatlan és az eszelős* ugyanakkor csupán egyetlen előadást ért meg Bernhard kedvenc városában, mert - mily nevetséges indok - a városi tűzoltóság nem járult hozzá egy szerzői utasításhoz, melyhez az alkotó és rendezője, Claus Peymann ragaszkodott. A darab végén a nézőtér és a színpad egyaránt teljes sötétségbe borul, még a vészkijáratok lámpái is kikapcsolandók, ezzel jelezve a mai művészi irányzatok tökéletes lélekidegenségét, kegyetlenségét.

A tudatlan és az eszelős ugyanis erről szól. A hamburgi előadásban - mely csaknem hű változata a salzburginak - egy világhírű koloratúrénekesnő öltözője tárul fel a színpadon. Vakítóan fehér fal, rajta két bejárat, középütt öltözőtükör, melyben az első sorok nézőinek elképedt arca látható - s az ijesztő fehérségben egy fehérruhás vak ember (a mai nyugati színházban oly divatos kitömöttségben). A vak ember mellett földig meghosszított frakkban, simára nyalt hajjal a nyugatnémet színpad talán legjelentősebb férfiszínésze, Bruno Ganz a koloratúrénekesnő barátja, az orvos személyében. A vak ember különben az énekesnő atyja, aki mindenhová kíséri őt, világjáró turnéin.

A darab nem véletlenül készült a salzburgi fesztiválkombinát ünnepére, ugyane fesztivál csillagainak bírálataként. Az énekesnő, aki fellépéseiről egyre késik, a modern kultúrszolgáltatás hibátlan eredménye. Baba, gépezet, ének komputer, aki már csaknem kétszázszor éne-kelte a világ minden operaszínpadán a zeneirodalom egyik legnehezebb áriáját, az Éj királynőjét Mozart *Varázsfuvolá*jából. Az első felvonás feszült várakozásban telik el: az apa és az orvos a hisztérikus énekesnőre várakozik. A kolaratúrgép egy cseppet késik, miközben az orvos teljes részletességgel, az emberi test anatómiáját magyarázza a részeges apának, aki csak egy-egy böffenésszerű közbeszólással szakítja meg a láthatóan tébolyult férfi monológját. A művészet gépiességével szemben az emberi test gépies szemlélete; a lélek mechanizmusával szemben a testé, ezt a parabolát sugallja Thomas Bernhard, egy rendkívül szélsőséges s provokatív drámaépítésben, a virtuozitás magas szintjén.

A második felvonás: egy káprázatos étteremben, a *Varázsfuvola* előadása után. A kimélyített színpadot körbe vörös drapéria szegélyezi Karl-Ernst Hermann díszletéhen. Az előtérben barokk asztal körül vacsoráznak hárman: a koloratúrgép, a tébolyult orvos és a tudatlan apa. S hogy miről beszélgetnek? A vérfagyasztó hangulatban a koloratúrgép szabadságra vágyik, be-behívogatja a pincért, hogy a dán és a svéd operának azonnal küldjön táviratot: torokgyulladás miatt lemondja az előadást. A démoni orvos egyre jobban belemelegszik az emberi test boncolásának részleteibe, hogy rádöbbentsen arra: akad élő ember, aki pusztán biológiai mechanizmussá változott.

És a végén a teljes sötét - ami persze nem volt olyan teljes, mert Hamburgban már nem volt elérhető a vészki-járat lámpáinak leoltása. Ez a sötétség - a kultúriparé, a művész elgépiesítéséé, a kilátástalanságé. Thomas Bernhard, ahogy a nyugatnémet kritika nevezi: „kultúrpesszimista". A konzumtársadalomban a művészi produkció sorsa kilátástalan. Ez a mondanivaló megnyerő és rokonszenves lenne, ha nem árnyékolná be Thomas Bernhard látható „idioszinkráziája", legyűrhetetlen vonzalma a beteges, a dekadens, a kiégett, az elnyomorodott iránt. Az elidegenedés bírálata az elidegenítettségnek olyan fokán szólal meg, hogy az összbenyomás mindössze a ideg virtuozitásé. A koloratúrgépet bíráló Thomas Bernhard áriákat ír mániákus szereplői számára. S itt bizonyos üresség kísért, a színpad eszközeinek csupán formális használata, egy hideg vízió, melyet csupán a kétségbeesés színez, de sohasem a bizalom.

Az előadás, Claus Peymann rendezésében a precizitás, az artisztikum csillogását kínálja, Bruno Ganz-cal pedig egy lenyűgöző teljesítmény minden szépségét. Durvább kritikusok azt mondanák: nincs darab, csak előadás. A finomabbak megállapíthatják, hogy Thomas Bernhard a divat áramlataiban ígér mélységet, de a saját szintjét nem teljesíti. S ez a divat itt is, miként a többi nyugatnémet előadásban, a korai expresszionizmusé. Valamely döbbenetes nosztalgia támad fel a húszas évek iránt - a jelmezek sugallják, a színészek lassított mozgása, az artikuláció fémes precizitása, az érvelés, a logika, az intellektualizmus térhódítása. A különbség annyi, hogy a húszas évek valóságos forradalmi indulatot szólaltatott meg. Írói korántsem menekültek az öncélú kultúrpesszimizmus ködvilágába.

A klasszikusok

Günther Rühle, a Frankfurter Allgemeine Zeitung meglehetősen konzervatív színikritikusa tényként állapította meg, hogy a hatvanas évek derekának színműírói fellendülése megtorpant a német nyelvű színpadokon. Dürrenmatt bukást bukásra halmoz, Max Frisch feladta a színműírást, Peter Weiss tévelyeg, az új tehetségek pedig még csak a kísérleti színház szintjére jutottak. Közép-ponti kérdéssé a klasszikusok újraértelmezése növekedett. S nemcsak a német szerzőké, hanem a világirodalom szín-padról jól ismert alkotásaié. A müncheni Kammerspiele legjobb előadása a *Ványa bácsi*, Frankfurté *a Nóra*, Bochumé *A velencei kalmár*, Kölné Hebbel *Maria Magdalenája*, míg a bécsi fesztiválra a német nyelvterületről a Schaubühne *Prinz Friedrich von Homburgját* hívták meg.

A klasszikusok újraértelmezésében két tendencia küzd a nyugatnémet és a svájci színpadokon. Modernizálás vagy a hagyományhű értelmezés.

Mindkettőre láttam olyan tanulságos példát, melynek sorsát felidézni Magyarországon nem teljesen érdektelen.

Kezdjük a modernizálással. Peter Zadek, a rendező ugyancsak Brecht tanítványai közé számítja magát; s a nyilvánvalóan nagy örökségből két elemet próbál hasznosítani. Az egyik a tegnap szövegeinek szuverén kezelése, a másik az elnyomhatatlan vágy a botrányt okozó felfogásra. Állapítsuk meg elöljáróban, hogy az utóbbi jobban sikerült. Zadek először is a klasszikus Schlegel-Tieckféle szöveget vetette el, és dramaturgjával, Karsten Schaelikével olyan fordítást készíttetett *A velencei* kalmárról, melyben nem ritka a beírás. Elsősorban Schylock szolgája, Lanzelot köré íratott önálló kis interludiumokat - az ugyancsak kitömött Lanzelot sváb dialektusban, tréfák sorával köti össze a darab egyes jeleneteit, mely függöny nélküli változások sorából építkezik.

Másodjára a színpadkép (René Allio munkája) egy olyan mozgásteret készít, mely egybemossa a darab két színhelyét, a kereskedők Velencéjét, és Belmontot, a csodálatos parkot, ahol a fiatalok vígjátéka játszódik. Ez a színpad különben Zadek rendezésének legnagyobb találmánya. Egészen a tűzfalig nyitja ki hátul, s még a tizedik sor felett is Velence köveinek utánzatából épít hidat - óriási kiterjedés, emelt deszkázaton, melyek a girbegurba lagúnákat egy különleges rajzminta ábráival jelzik. Semmilyen építmény nem kerülhet erre a geometriai ábrára, a házak éppúgy e lagúnafolyosók alatt képzeltetnek el, miként a Velencét körülölelő víz.

A további változtatás a kérők alakjára összpontosít. Marokkó hercege tökéletes fehér szmokingban jelenik meg, Porzia kérőjeként, majd amikor a ládikák közül választania kell, hirtelen levetkőzik, és egy fügefalevél méretű törülközőben áll ott ősi isteneihez imádkozva. Még meglepőbb Aragónia hercegének jelmeze. Don Quijote-ként jelenik meg, vén aggastyánként, Sancho Pansa kíséretében. Lovát a magasított cipőjének orrán elhelyezett lófej jelzi, lándzsa és páncél a fegyverzete. S hatalmas derültség, ami-kor trappolva érkezik Porzia elé. Sancho természetesen gitárt penget.

E komikus környezetben feltűnő Shylock alakja. Őt a naturalista hitelesség idézi ide, Hans Mahnke alakításában. Egy piszkos kaftán, szöszögős, zsidós beszéd, kézdörzsölés, az elmaradhatatlan púp. Zadek vígjátéknak fogja fel *A velencei kalmárt*, s keveset mutat be Shylock tragédiájából, az ördögkötésből, amit ellenfele fél font húsáért tett. E reálisnaturális Shylock körül maga a tárgyalás ismét csak paródia. Porzia, a bíróként egy nagyvilági hölgy hisztériáit játssza, s azzal téveszti meg Velence urait, hogy oly előkelően fitymáló, rátarti, hideg és idegen.

Zadek céltudatosan tűzte műsorára *A velencei kalmárt*. Harminc esztendővel Auschwitz után, úgy érzi, nincs „Shylock-kérdés", vagyis a nemzeti bűntudat nem akadályozhatja meg a színházat abban, hogy mellőzze a világirodalom olyan alkotásait, ahol a „gonosz másvallású" feltűnik. Törekvésével persze egyetérthetünk, a világirodalom drámatermésének nincs „Shylock-gettója az eredmény azonban bizonyos mértékig kétséges marad. Épp azért, mert Shylock naturális jelenség a stlilizált-átírt darabban, költői igazának tragikomédiája te-hát nem bontakozhat ki. A kísérlet mindenesetre érdekes : az anyag szuverén kezelésében, botrányokozó merészségével. Tanúja voltam egy vitának, ahol a felháborodott közönség antiszemitizmust vetett Zadek szemére; egy másik hang azt kiabálta be, hogy Shakespeare is az volt, egy harmadik, hogy az egész szín-ház náci. Indulatokat tehát a művészi izgalmon túl is kevert Zadek rendezése. *A velencei kalmár* azonban izgató problémája a világ színműirodalmának. Egy tragikus mag köré épített vígjáték még az olyan alkotón is kifogott az elmúlt időkben, mint Laurence Olivier.

Nóra és Maria Magdalena

A frankfurti színház *Nórája* Hans Neuenfels rendezésében ugyancsak vitát kavart. Elsősorban a színpadtér és ezzel a társadalmi háttér átalakításával. Neuenfelsnél *a Nóra* nem játszódik a kispolgár fülledt babaotthonában. Nagypolgári miliőt tükröz Klaus Gelhaar díszlete és jelmeze. Helmer hibátlan eleganciája nem a nyomorgó ügyvédet, hanem már egy bank igazgatását átvevő világfit ábrázol. A lakás berendezése mintha nem is utalna arra, hogy Nóra uzsorakölcsönből vihette a tüdőbaját gyógyíttató Helmert Olaszországba. Az egész darab fölé valamely skandináv hidegség nyugtalanító légkörét vetítette Neuenfels. A néző-közönséggel szemben az északi fény villódzását áteresztő szárnyas ablak, alatta a cselekményben oly kulcsfontosságú szerepet játszó levélszekrénnyel tüstént sejteti, hogy ebből a zárt szobából, a babaotthonból út nyílik a szabadságba.

De ugyanez az áthangolás a játékmodorban is tetten érhető. Egy különleges merevség, szinte koturnusos játék-modor; de korántsem lassan vagy csupán a merevség és szertartásosság lefokozottságát használva. A szertartásosság itt határozott dinamikát ad a darabnak. Felfelerősíti a fenyegetettség állandó érzését. Öntudatra ébredő Nóra ? Öntudatos már a darab kezdeténél. Legfeljebb a szerelem vakítja, vagy a kötelességérzet, vagy a megszokottság. Eleve jelentékenyebb egyéniség az uránál, aki ugyan egy-egy szemvillanásával a helyére parancsolja, képes felépíteni körülötte a fojtogató babaotthont, de megvan benne minden a kegyetlen rabtartók törpeségéből. Ez a Nóra még termetében is magasabb a különben nagyszerű Peter Roggischnál, akinél ugyan beszédesebb tekintetű és arcú színészt keveset ismerek. De kénytelen is játszani az arcával, mert a férfiak itt egyforma parókát hordanak, legfeljebb a szakállmintájuk különbözik; a rendező ezzel is jelzi, hogy a kor típusai ők, egyéniségük nem térhet el egymástól, csak a költői és beteges dr. Rank hord furcsa és excentrikus ruhadarabokat.

A ruhadarabok beszédesek. Kürtő-kalap, köpeny, frakk, a színpadra dobat-nak, s ott megint csak a tárgyak önálló életének, fenyegetésének érzését keltik fel. Ha itt-ott formalisztikusnak éreztük Neuenfels rendezését, úgy épp e ruhák furcsa, eltúlzott, tárgyiasított és végered-

ményben roppant személyes kijátszása miatt.

A klasszikusok átértelmezésének Nyugat-Németországban ismert útját mutatja a Nóra-előadás. Nem a szöveg, hanem a gesztus és jelrendszer alakul át. Elébb a környezetet jelző díszletből kiindulva, aztán a kosztümökön át a magatartásformáig, amit a színészi együttes jelenít meg. A tragikumból a félelem és rettegés érzéseinek költészetét szólaltatják meg. Egy olyan világ ellen küzdenek, mely simaságával, nyugodtságával, lecsiszolt felületeivel álcázza magát támadhatatlannak. Ibsen, a skandináv államok gyors kapitalizálásának költője, érthető fegyvertársnak ígérkezik ebben a színházi, de ihletését a színházon kívülről nyerő harcban.

Ugyanilyen alapokról indul el a németek egyik klasszikus szomorújátékának, Hebbel *Maria* Magdalenájának kölni előadása. A rendező, Hansgünther Heyme esztendők óta foglalkozik a szerzővel. Eredetileg Nibelung-trilógiáját akarta színpadra állítani, de szereposztási okokból ez egyelőre nem sikerült. „A polgárság alkonyán" érdemes egy pillantást vetni a kezdetekre, a hajnalra. Miből alakult ki a polgári morál, melynek ellent-mondásai korunkra váltak végzetesen antagonisztikussá és feloldhatatlanná?

A Maria Magdalena Hebbel külföldi utazása során készült. Az 184o-es évek elején ösztöndíjat nyert VIII. Keresztély dán királytól, s így Koppenhága lehetett a *Maria Magdalena* kezdetének tanúja, míg Párizs a befejezésé. Am a tragédia alig árulja el, hogy Hebbel tovább látott volna a német városállamok, sőt épp a polgári otthon határain. Ambíciója is az volt, hogy az Ármány *és* serelemmel, Schiller tragédiájával szemben, ahol a konfliktus a nemesség és a polgárság erői között izzik fel, most egy leszűkített körben, a polgárságon belül éreztesse a tragikum erejét. *A Maria Magdalena* (1844) „azzal a célzattal íródott, hogy megújítsa a polgári szomorújátékot, megmutassa, hogy még a legszűkebb körben is lehetséges szívszakasztó tragédia" - vallotta Friedrich Hebbel.

Ezt a zárt tragédiát azonban Heyme és díszlettervezője - a legjobbak egyike Nyugat-Németországban, Bert Kistner - egy nyitott kísértetszínpadon képzelte el. Az emelvényt és a falakat fehér lepel borítja, talán abból a meggondolásból, amiből a főszereplő Klára édesanyját az egész második felvonásban felravatalozva tartják a színen. Ez a fehér: a halotti leplek fehérje, a szemfedőké. Úgy rémlik, a díszlet már eleve eldöntötte a darabot: a polgári becsületkódex azokat ítéli halálra elsősorban, akik váltig hisznek benne. Anton asztalos leányát, Klárát. Mert milyen ember az a férfi, akihez az életét kötné, aki amint a családdal valami baj történik, hirtelen eltűnik - s milyen az a környezet, ahol a gyermekkori szerelem nem valósulhat meg, mert közben a fiú egy fokkal feljebb lépett a polgári világban is oly merev ranglétrán?

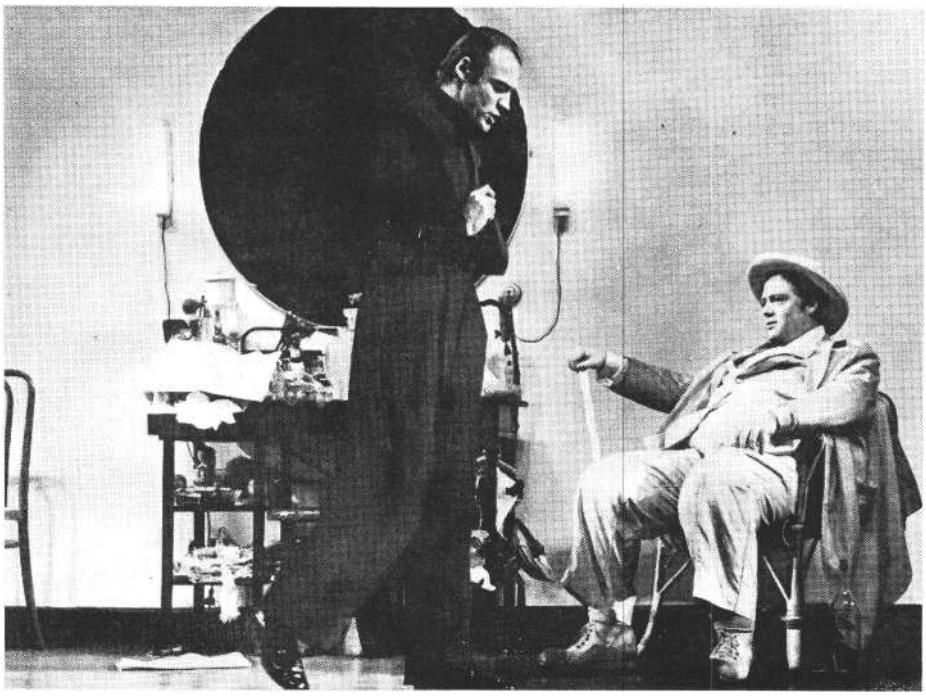
Heyme, nem kétséges, a társadalom elnyomó gépezetének fétisét akarta bírálni, de egy oly eltúlzottan artisztikus stílusban, mely elszakította minden kapcsolatát a történelmi valósággal. Klára magas, éneklő hangsúlya, az asztalos roggyant mozgása, halottsápadt maszkja típus helyett már inkább karikatúrát kínál. A túlzott stilizálás valamely végletes naturalizmusba csapott át, s ezzel megfosztotta a polgári szomorújátékot eredeti stílusjegyeitől, attól, ami Hebbel számára oly lényeges volt, hogy egy új osztály belső ellentmondásainak költészetét is megszólaltassa.

Heyme és Neuenfels alighanem ugyanazon az úton járnak a klasszikusok felélesztésének kísérleteiben. Csak épp a *Nóra* megáll a stilizáltság egy bizonyos fokán, míg *a Maria Magdalena* már el túlozza azt. A megközelítés nagyon rokonszenves. Nincs élő klasszikus addig, amíg elébb nem tekintjük halottnak, feltámasztása várónak. *A Nóra* vagy a *Maria* Magdalena önmagában, pusztán eredeti szövegével vagy e szöveg kottájának akármily hű lejátszásával, nemigen szólhat közvetlen vagy felkorbácsoló erővel a kor nézőjéhez. Új szemszög, szempont, új stílus, megközelítés, határozott szemléleti átrendezés, olykor szövegbeírás szükséges ahhoz, hogy a halott klasszikus életre támadjon. Zadek, Neuenfels, Heyme ezt próbálgatja. 'Természetesen váltakozó eredménnyel.

A kortárs

A mai nyugatnémet színházban senki sem futott be magasabbra ívelő karriert, mint a 27 esztendős Franz Xaver Kroetz. 1946-ban született Münchenben. Előbb a bajor színiakadémiát, majd a bécsi Max Reinhard szemináriumot látogatta: húszéves sincs, amikor Fassbinder müncheni „antiszínházához" kerül, és megismerkedik e másik 1 fiatal szerző neonaturalista iskolájával és színházi stílusával. Három év alatt tíz darabját mutatták be; már sikeres szerző volt, amikor még mindig alkalmi foglalkozásokkal kereste kenyerét - ápoló az őrültekházában, banán-hámozó egy konzervgyárban -, azzal az

Thomas Bernhard: A tudatlan és **az eszelős (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg). Bruno Ganz** és Ulrich Wildgruber



Friedrich Hebbel: Maria Magdalena (Bühnen der Stadt, Köln). Volker Roos és Hans Schulze

eltökélt szándékkal, hogy szembeszáll azzal a társadalommal, amely tehetségét egyre inkább felfedezte, de amelynek berendezésével és rendszerével elvileg szemben áll. Kroetz a Német Kommunista Párt tagja.

Drámairói stílusában új felfedezésre tör. Népszínművet akar írni, egybefogni a naturalizmus és a realizmus hagyományát. Életképeket ad, az egyszerű emberek életéből, látszatra minden simítás, formázás nélkül. A formázás - szerinte a tányér, amelyből eszünk, de az első kérdés az, hogy mi van ennivaló ? Darabjainak laza képei azonban rendkívül erőteljes sokkhatásokkal próbálnak ráébreszteni a valóságra, így az a műve is, *A parasztudvar*, melyet a hamburgi szín-ház előadásában láthattam. Kroetz művei rendszerint botrányba fulladó premiereken érik el sikerüket. A rövid, kegyetlen dialektusban elmondott mondatok nem szűkölködnek durvaságban vagy akár disznólkodásban. *A parasztudvar (Stallerhof)* egy újsághír nyomán megírt történetet bontakoztat ki. Seppi, a jobbágy-sorban élő szolga egy vidéki parasztházban, megerőszakolja a gazda 14 éves, félkegyelmű és félvak leányát. Mindezt a legnaturálisabban, csaknem a színen látjuk. Seppi letolja rossz gatyáját, felhajtja a leány szoknyáját: sőt, van egy jelenet, amikor a leány anyaszült meztelenül, egyetlen ruhadarab nélkül mutatkozik előttünk. A 22 színben amúgy is a látvány vagy a csend dominál. A szereplők alig beszélnek. Némán cselekszenek, vagy némán bámulnak, úgy élik át torz tragédiájukat. Kroetz kérdése az, felébredhet-e az emberi együttérzés, a szerzésre beállított kispolgári, vallásos parasztban, ha döntenie kell, hogy egy elaggott és elűzött béres gyermekét megtartsák. Végül e megkeményedett, szikár, kiégett emberben győz valamifajta emberi részvét a saját lányuk és a saját unokájuk iránt.

Kroetz fiatal szerző: választott útja izgalmas, problematikus, ellentmondásos - egyelőre nem hiszem, hogy Magyarországon eljátszható lenne darabja, nemcsak azért, mert röghöztapadt naturalizmusa visszatetszést szülne, hanem azért is, mert problémalátása olykor rendkívül primitív. Olyan szerzőre emlékeztet, aki éppen tegnap olvasta el Marx fiatalkori műveit Kautzky tolmácsolásában. De mindenesetre feltűnő, hogy a legsikeresebb német szerző „népi darabok" írására adja a fejét, hogy nem is Brechthez, hanem Hauptmannhoz nyúl vissza, hogy másik müncheni társával, Martin Sperrrel (akinek *Landshuter Erzählungen* című művét filmen láthattuk, *Vadásztörténetek Alsó-Bajorországban* címen) - a tájszólás szépségeit, a hétköznap elnyomorodottságát és költészetét próbálja előcsalogatni.

Néhány meggondolás

Merre tart a nyugatnémet színház? Kár lenne elhamarkodott ítéletet mondanunk. Ehhez még azoknak a kritikusok-nak az ítélete sem elegendő, akik esztendőnként 200-300 előadást néznek végig, Hamburg, Köln, Frankfurt, Bochum vagy Düsseldorf színpadain.

A kortársi drámaírásban a neonaturalizmus kísért. A klasszikusoknál: az átértelmezés. És ezért két játékstílus jön létre - az egyik a végletes stilizálásé, a másik a lassú léptű, szinte fényképészeti természethűségé. Azt hiszem, hogy a két stílus csak látszatra ellentétes. Valójában ugyanegy tőről fakadó stilisztikai irányzatokról, sőt ugyanegy gondolat formai megjelenéséről van szó. A naturalizmus tanulmányozását a marxista kritika talán elhanyagolta, annak következtében, hogy egykoron a realizmus elismertetéséért vívott küzdelemben szembe kellett fordulni azokkal az irányzatokkal, melyek a tükrözés hűségét a fénykép hűségével keverték össze. De ismerünk jelentős kísérleteket - például Martin Esslin tanulmányát a naturalizmusról -, s ez világosan bizonyítja, hogy a társadalombíráló indulat, mely abból a meggyőződésből indul ki, hogy a felszín közvetlenül tükrözi a mélyt, természetszerűleg rászorul arra, hogy e felszínt valamilyen poézissal elvonatkoztassa. A stilizálás eszközeihez nyúl tehát. Artisztikusan és kívülről lopja bele azt a költészetet, amely magából a „natúrából" hiányzik.

A nyugatnémet színház, úgy tetszik, Brechtet folytatja. Valójában azonban hátrébb lép az időben - mert amíg Brecht, ha a naturalizmus örökségéhez nyúl, ha a társadalom felszínén látható kiáltó ellentmondásokat ragadta meg, akkor az ábrázolást mindig megtoldotta, tovább bővítette a parabola, a példázat irányában, addig a mai nyugatnémet szín-ház legfeljebb az expresszionista stilizálás elveit fedezi fel. Igaz, olykor rendkívül félelmes precizitással, nagy művészi elmélyüléssel - de igazából csak egyetlen színházat láttam, ahol Brecht öröke valójában él: a nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer volt.

„A parabolát a magam részéről nem tekintem művészetnek" - nyilatkozta a SZÍNHÁZ című lap legutóbbi számában egy fiatal kritikus. Az ilyen kijelentéseknek semmi értelme. Nem azért, mert kimondja, hanem azért, mert a mondat megalapozatlan ítélet, formájában éppoly visszatetsző, mint tartalmában. A parabola éppúgy művészet, mint ahogy a naturalizmus továbbfejlesztéséből kialakult számos forma is művészi mondandót hordozhat. Kár, hogy épp erről a vívmányról mondanak le Nyugat-Németország jelentős színházi szakemberei, ha nem is azzal a hamari és nyegle mozdulattal, mint amivel egy magyar kritikus száműzi mindazt, amit Brecht századunknak kínált.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Jó vagy rossz rassz-maszk?

A XVIII. század még megelégedett azzal, hogy a „szerecsenynek" sötét a bőre. De ma már az Európa-centrikus világképet felváltó geocentrikus, sőt „planetáris" műveltség nem elégedhet meg vele. A kommunikáció képáradásának hála, olyan ismeretekkel gazdagodunk naponta, amelyek a színház, a tévé és a film kultúrtörténeti és természettudományos ábrázolásait, így a maszkkészítést is kötelezik. Ma már nem elég, ha Othello csak sötét bőrű. Az is meggondolandó, hogy honnan származik, a negroid rassz melyik csoportját képviseli. Bizonyságul jó példa: Laurence Olivier Othellója hangsúlyozottan erősítette a negroid rasszjegyeket, sőt, mozgásával is éreztette, hogy csak egy lépés választja el az afrikai őserdőtől.

*

További példákat is sorolhatnék. Általában nem szerződtetnek néger vagy mongoloid színészt, hanem maszkkal alakítják ki a szerepnek megfelelő rasszt-típust. Sajnos mindezt jól és tanulságosan csak akkor bizonyíthatnám, ha kellő számú kép közlésére lenne hely.

Azért nem árt, ha legalább hivatkozom a kiemelkedő jó példákra: *a Peking ötvenöt* napjában Flora Robson remek Tseu-Hi császárnőjére és Robert Helpman Touan hercegére vagy *az Arábiai Lawrence-ben* Alec Guinness Fejszál és Anthony Quinn D'Abu Abu sejk maszkjára, végül (de nem merítve ki a jó példákat) Christopher Plummer Atahualpa inkájára a *Vadászat a nap királyára c.* filmben. Mindezek a maszkok a fentebb említett igényességgel hitelesek.

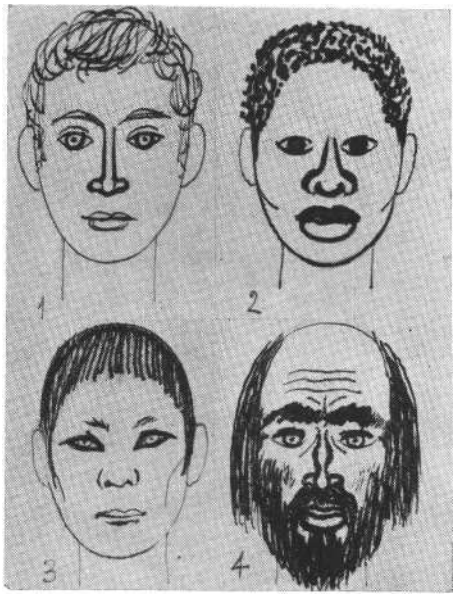
Mit segíthet megfigyeléseivel, a törvényszerűségek leírásával az antropológia tudománya? Hiszen osztályozása, tudományos teljességre törekvése messze túl van azon is, amit a már említett igényességre törekvés követel. Különben is a színház és a film gyakorlatilag csak a főbb rasszokat ábrázolja a világ-irodalom szerepigényei szerint, ugyan-akkor azonban jellemeket is kell éreztetnie ezeken a rasszjegyeken belül, s ez már nem tartozik a rasszmorfológiára.

Képközlés hiányában ismét csak a legfontosabb, illetve az előfordulás szerint ma elfogadott legfontosabb rasszismereteket sorolom föl. (Maga a *rassz* kifejezés a XVIII. századból, a francia Buffon-tól származik, és az ember külső fizikai megjelenése szerinti osztályozást jelenti: bőr, faj, szem, szín, testméret, fejforma, arcberendezés stb. alapján) Három nagy csoportot különböztetünk meg:

1. *Europoid*

Ezen a csoporton belül is óriási eltérések, csoportelágazások vannak, s mivel maszkkészítés szempontjából ez fordul elő a leggyakrabban, így külön témát képez.

Shirley MacLaine japán maszkban



1. europoid, 2. negroid, 3. mongoloid, 4. szemita

A szőke, hosszú fejű skandinávok és a kis termetű, kerek fejű, sötét bőrű mediterrán népek egyaránt ebbe a csoportba tartoznak; a hullámos, fürtös hajúaktól az egyenes szálúakig, a szőkéktől a feketékig, az egészen világos bőrűektől az olajosszínűekig, az északi népeknél a gyenge, a délieknél az erős testszőrzetűekig.

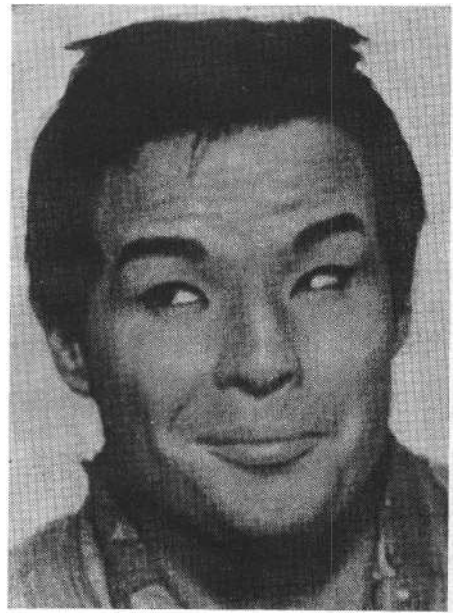
2. Negroid

Hasonlóan az europoid csoporthoz, nagyok a variánsok, hiszen az óriás niloták és a törpe pigmeusok is ebbe a csoportba tartoznak. Azonban ez az, ami már kívül esik a színház és a film gyakorlatán. De az Afrikában és Amerikában, különösen pedig az Antillák szigetvilágán honos, fehér-néger keveredésű mulattok ábrázolása már feltétlenül maszkírozási probléma. A csoport jellemzői: a test-szín a világosbarnától a feketéig terjed, széles orr, erős száj, gyapjas haj, gyér testszőrzet.

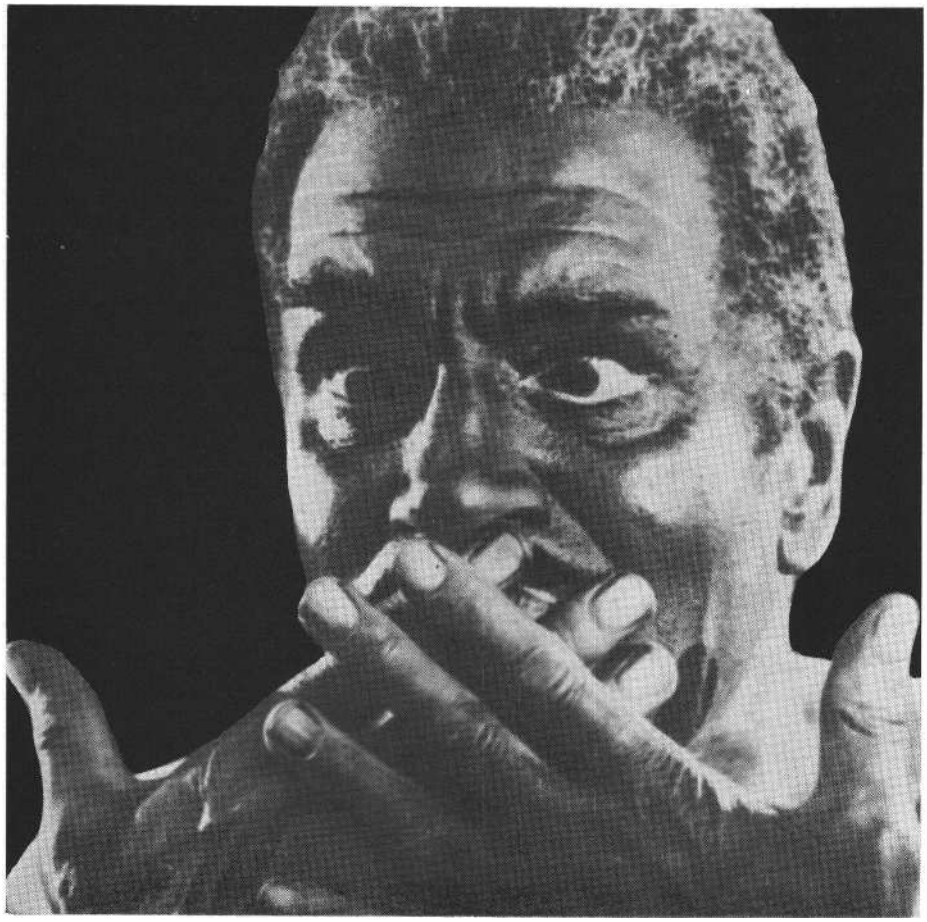
3. Mongoloid

Az ázsiai ág is hasonlóan gazdag változatokban. A kis eltérések ábrázolása nem lehet cél, de hogy egy kínai, japán vagy mongol között különbséget tegyünk, már hozzátartozik igényeinkhez. A csoport jellemzője: sárgás testszín, úgynevezett „mongol" szemredő, amely le-takarja a felső szemhéját, a szem ferde vágása, ritkás, egyenes, fekete, gyorsan őszülő haj, gyér testszőrzet. A mongoloid csoport amerikai ága, az indiánok különböző csoportjai közül az észak-amerikai indiánok maszkjának készítése fordulhat elő a gyakorlatban. Jellemző a sötétebb testszín (innen a vörös vagy rézbőrű elnevezés), a fekete, egyenes szálú haj, a szakállszőrzet teljes hiánya s a gyér testszőrzet. Tévedések elkerülése végett a fehér és az indián keveréke a mesztic, a „kreol" pedig a mindkét részről fehér, de bevándorolt szülők Amerikában született utóda.

Marlon Brando a Teaház az augusztusi holdhoz című drámában



Laurence Olivier mint Othello



A fentiek rendkívül leszűkített ismertetése nem merítheti ki a hasznos tudnivalókat. Bővebb és főleg megbízható, tévedésektől és belemagyarázásoktól mentes adatok után érdeklődők számára ismét csak a világhírű dán antropológus és néprajzos Kai-Birkett-Smith könyvét ajánlhatom: Wir Menschen einst und jetzt, Die Entwicklung der Menschheit und ihre Rassen.

A rajzok egy alapfej formálását mutatják, a legfontosabb rasszjegyek feltüntetésével.

1. europoid, 2. negroid, 3. mongoloid. A fotók: Laurence Olivier mint Othello, szélesített orrcimpával, Marlon Brando a *Teaház az augusztusi holdhoz* című drámában és Shirley MacLaine maszkban.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Tamás Koltai:
Conversation avec Ottó Ádám

Le directeur du Théâtre Madách prépare la mise en scène d'*Othello* de Shakespeare. La conversation touche les tendances philosophiques et stylistiques du Théâtre Madách, les rapports entre la critique et les théâtres ainsi que la formation des acteurs – Ádám étant un des dirigeants de l'École Supérieure du Théâtre.

Tamás Major:
Sur la scène, après 400 ans

Tamás Major, metteur en scène en chef du Théâtre National s'intérresse déjà depuis longtemps à la réalisation d'un passionnant fragment dramatique hongrois, datant du XVIe siècle. Maintenant l'auteur dramatique Miklós Hubay a trouvé une forme qui est capable d'accueillir le fragment sans qu'on doive y apporter des changements et il réussit en même temps à créer une nouvelle pièce hongroise de valeur autonome.

Sándor Kőröspataki Kiss:
Sortir des catégories

Au Théâtre de Vígszínház Dezső Kapás prépare la mise en scène d'une pièce de Max Frisch: *Don Juan ou L'Amour de la géométrie*. La conversation éclaire son interprétation personnelle de l'oeuvre: au lieu des aventures du croqueur de femmes il s'agit de la soif de connaissance d'un homme qui refléchit.

Erzsébet Berkes:
Le bilan a Angyalföld

Notre revue a publié, il y a deux ans, une conversation avec le directeur du Théâtre József Attila Imre Fodor et le nouveau metteur en scène en chef Gábor Berényi. Ce sont maintenant eux qui font le bilan de ce qui s'est passé depuis. Les objectifs sont restés les mêmes: offrir aux habitants de ce quartier ouvrier des classiques, des pièces contemporaines et des pièces divertissantes mais, comme en témoignent les représentations de la saison passée, la réalisation de ces buts est devenue de plus en plus efficace.

Alfréd Lux:
Le triple programme de la Scène Littéraire

La majorité du public de la Scène Littéraire se compose de jeunes ainsi sa fonction dans l'éducation publique est d'une importance particulière et le théâtre est devenu bon gré, mal gré en même temps un établissement pédagogique. Au cours de la saison passée il s'est acquitté de cette tâche en présentant des oeuvres de certains poètes classiques hongrois (Mihály Csokonai Vitéz, Miklós Radnóti, Lőrinc Szabó) et d'un prosateur contemporain, Károly Szakonyi.

Dezső Malonyay:
Les 25 ans du Théâtre des Marionnettes

Il y a 25 ans que s'est constitué le Théâtre National de Marionnettes qui a depuis obtenu une renommée internationale. Nous publions ici le discours du chef de la section de théâtre du Ministère de la Culture, prononcé à l'occasion de l'exposition jubilaire.

Tamás Mészáros:
Pour qui jouent les poupées?

L'article polémise avec deux opinions assez répandues. Quelques-uns pensent que l'art des marionnettes relève plutôt des beaux-arts et non pas du théâtre, tandis que, selon d'autres, il y faut établir une ligne de démarcation entre spectacles pour enfants et spectacles pour adultes. Pour étayer d'agruments sa propre opinion, Mészáros analyse trois spectacles: les adaptations pour marionnettes de *Gulliver* de Swift, de *János Háry* de Kodály et du conte *Oz le grand magicien*.

Miklós Szűcs:
Mises en scène de diplôme d'István Szőke et de János Meczner

La seconde et dernière partie de cette série passe en revue les mises en scène réalisées par les élèves sortants de la faculté de mise en scène de l'École Supérieure du Théâtre. A Kaposvár István Szőke a réuni farce et comédie de caractère pour créer une comédie de Valentine Kataïev écrite il y a 40 ans: *Le nec plus ultra de la culture*, tandis qu'a Győr János Meczner s'est mesuré contre une nouvelle pièce sociale hongroise, *Eszter* d'Imre Cserhalmi.

Szilárd Biernaczky:
Lulu d'Alban Berg dans trois villes Européennes

L'Opéra National de Budapest, l'Opéra de Brno et l'Oper am Rhein de Düsseldorf ont dans le passé récent présenté cette oeuvre passant déjà pour un classique du théâtre lyrique du XXe siècle. L'auteur de l'article compare les représentations sous l'aspect de la mise en scène.

Péter Vágó:
Une pièce radiophonique visible

La pièce *Eté Saint-Martin* de Lajos Maróti, jouée au Théâtre Kisfaludy de Győr, a été destinée initialement à la radio. Malheureusement on ne peut pas parler d'une adaptation pour le théâtre car on a renoncé même aux modifications les plus impérieuses.

István Nánay:
Un épanouissement du théâtre amateur

En Hongrie il y a a présent 3000 groupes du théâtre amateur, dont la plupart cependant manquent d'originalité et il n'y a que quelques centaines qui sont capables de tâches plus considérables. Récemment on peut néanmoins observer une certaine évolution, favorisée par les festivals nationaux assez fréquents – parfois même trop fréquents.

András Szeredás:
Paraphrases autour d'une Chanson

L'article rend compte d'un programme intéressant du 25e Théâtre. Les compositions communes de Géza Bereményi et de Tamás Csch qu'on y pouvait entendre sont empreintes d'un sens théâtral tout particulier.

Zsuzsa Cserje:
Saison nouvelle – possibilités nouvelles

Deux de nos théâtres de province commencent la saison 1973/74 avec, en tête, de directeurs nouveaux. István Miszlay définit son programme au Théâtre Katona József de Kecskemét tandis qu'au Théâtre Jókai de Békéscsaba Edit Lovas veut surtout gagner la jeunesse plus mûre, donc non-scolaire avec des comédies musicales modernes au lieu des opérettes.

László Romhányi:
En accord avec la pratique de tous les jours

L'auteur de cet article est un jeune metteur en scène qui vient d'obtenir son diplôme et sera, dès septembre, le membre du Théâtre Thália. Sur la base des expériences de ses années de stage il polémise avec certaines observations d'une étude de Judit Szántó qui, traitant de ce même théâtre, a été publiée au numéro de mai 1973 de notre revue.

–Ó–GY:
La vérité de Judit Pogány

L'article analyse l'interprétation de la jeune actrice dans la comédie *Le nec plus ultra de la culture* de Kataïev, jouée a Kaposvár.

Judit Szántó:
Théâtres de Vienne – vus sous l'aspect de Budapest

L'article passe en revue huit spectacles de prose vus à Vienne, au cours des Festwochen (mais pour la plupart non pas dans les cadres de cette manifestation). L'auteur analyse quelques mises en scène d'invités illustres (Jean-Louis Barrault, Luca Ronconi qui cependant ont été, sur le plan philosophique, de peu de conséquence.

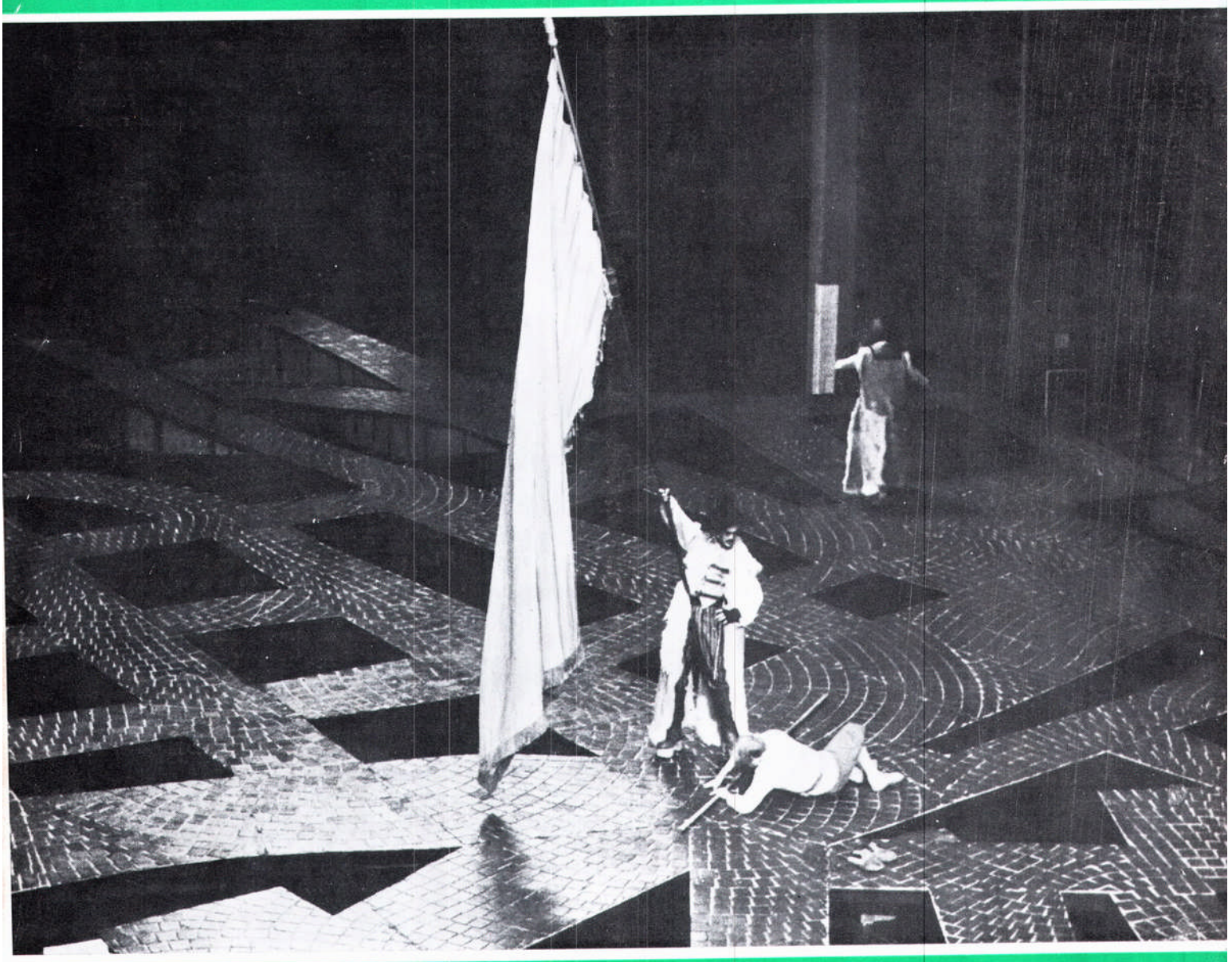
György Spiró:
Un vieux monsieur trapu et grincheux

Le grand écrivain yougoslave, Miroslav Krleža, vient d'avoir 80 ans. A Budapest, lors de la tournée du Théâtre Gavella de Zagreb, on a récemment vu son drame expressioniste *Kraljevo*. En Hongrie on ne connaît que les drames psychologiques de Krleža; l'étude analyse maintenant, à propos de cette création, ses expériments d'avant-garde, qui, à cause de raisons différentes, sont devenus des échecs mais qui révelent néanmoins un talent de premier importance.

Tamás Ungvári:
Nostalgie et expressionisme

Après un voyage en Allemagne de l'Ouest l'auteur de l'article estime que la fidélité à Brecht dans la République Fédérale n'est qu'apparente. Il s'agit bien plutôt d'un mouvement en arrière dans le temps car tandis que Brecht, en saisissant l'héritage du naturalisme pour s'attaquer aux contradictions sociales les plus voyantes, a toujours élargi son écriture dans la direction de la parabole, le théâtre actuel de l'Allemagne de l'Ouest, lui découvre tout au moins les principes de la stylisation expressioniste.

István Köpeczi Bócz:
« Masques de races » réussies ou gâchées?

Au cinéma comme au théâtre on rencontre de plus en plus fréquemment des personnages de races différentes. Puisque, grâce aux mass media, nos connaissances des peuples différents sont de plus en plus différenciées, il est très important que les masques ne se contentent non plus de généralités négroïdes ou mongoliques.

Ára: 12 Ft